

O Czarodziejskim flecie J. W. Goethego

Grażyna Milińska

Interpretacje fragmentu libretta operowego *Czarodziejski flet* Johanna Wolfganga Goethego zmierzają w różnych kierunkach. Między innymi wskazują na związki pomiędzy librettem i operą Mozarta lub też abstrahują od niej, traktują tekst Goethego jako autonomiczne źródło motywów i symboli, które miały się zrealizować w późniejszych dziełach Goethego¹. Ponadto zwraca się uwagę na fakt, iż ten poetycki fragment uznawany był częstokroć, i również w literaturze przedmiotu, za utwór o podrzędnym znaczeniu w całym dorobku poety. Schiller upominał Goethego w czasie, kiedy ten pisał: *Czarodziejski flet*, za niekoncentrowanie się nad celami podstawowymi, a miał na myśli podjętą wówczas ponownie pracę nad *Faustem*. Goethe kontynuował pracę nad librettem do momentu, aż ostatecznie nie udało mu się znaleźć kompozytora, który podjąłby się skomponowania muzyki do jego *Czarodziejskiego fletu*², akurat wówczas, kiedy *Czarodziejski flet* Mozarta święcił triumfy. Libretto pozostało niedokończone. Goethe opublikował je w 1802 roku³, na przełomie zaś 1807 i 1808 roku włączył do dzieł zebranych.

A przecież jego *Czarodziejski flet* powstał z jakże intensywnego przeżycia opery Mozarta i z własnej potrzeby wypowiedzenia idei, które w niej odkrył. Libretto Goethego wyrasta wprost z atmosfery *Czarodziejskiego fletu* Mozarta, nie istnieje między nimi moment rywalizacji. Choć trudne do porównania (bądź wręcz nieporównywalne) są poziomy poetyckie obydwu tekstów. I w związku z tym różnica najistotniejsza – *Czarodziejski flet* Mozarta realizuje się jako dzieło dopiero jako opera, podczas gdy *Czarodziejski flet* Goethego pozostał fragmentem libretta opery, która muzycznie nigdy nie zaistniała. Momentem zasadniczym w rozważaniach nad *Czarodziejskim fletem* Goethego jest sformułowanie

¹ O kontynuacji motywów z *Czarodziejskiego fletu* w późniejszych dziełach Goethego pisze między innymi Oskar Seidlin w *Goethes Zauberflöte* (zob. Bibliografia).

² Goethe zwrócił się do Paola Wranitzky'ego (w liście z 24. I. 1796 r.) oraz do Karola Friedricha Zeltera (w 1803r.) z propozycją skomponowania muzyki do jego „Czarodziejskiego fletu”; Artur Henkel wymienia ponadto Anselma Webera, który na tę propozycję odpowiedział również negatywnie.

³ *Der Zauberflöte zweiter Theil*, w: *Taschenbuch auf das Jahr 1802. Der Liebe und Freundschaft gewidmet*, red. Friedrich Wilman.

plaszczyny, w której poeta zrozumiał „wyższy sens zjawisk”⁴ w operze Mozarta oraz w której sens ten stał się inspiracją jego własnego libretta.

Tekst Schikanedera jest splotem najróżniejszych zdarzeń, opatrzonych skutecznymi efektami teatralnymi, znanymi z tradycji Zauberoper⁵, za które Goethe wysoko cenił umiejętności teatralne Schikanedera. Ale już Mozart dopatrywał się owego „wyższego sensu” w tym splotie motywów, w kontekście sytuacji składających się na jego wyobrażenie o duchowych i etycznych pokładach ludzkiej egzystencji. Ze splotu „nienawiści i miłości, strachu i odwagi, popędu i ducha, szlachetności i komizmu”⁶ zarysował mu się głęboki sens, dający się wyłonić i utrzymać przez konstrukcję muzyczną. Przez chronologię wydarzeń i postacie libretto Goethego wiąże się bezpośrednio z tekstem Schikanedera⁷.

Z małżeństwa Paminy i Tamina przychodzi na świat dziecko, które w momencie narodzin Monostatos z rozkazu Królowej Nocy zamyka w złotej skrzyni i uprowadza. Ale za sprawą Sarastra skrzynia staje się tak ciężka, iż słudzy zmuszeni są porzucić ją w połowie drogi. Monostatos pozostawia na skrzyni pieczęć, na której widnieje przekleństwo: jeśli rodzice ujrzą dziecko, ono umrze, jeśli zaś będą u siebie nawzajem szukać pociechy, wpadną w obłęd. Tamino i Pamina skazani zostają na dwojako okrutną samotność. Słudzy Sarastra zanoszą skrzynie do pałacu królewskiego.

Scena druga. Na dworze królewskim grupa kobiet nosi wkoło skrzynię z chłopcem. Wedle przepowiedni dziecko tak długo pozostanie przy życiu, jak długo skrzynia utrzymana zostanie w ciągłym ruchu.

Scena trzecia. Papageno i Papagena żyją w bajkowym świecie arkadii. A jednak ich życie przepelnione jest smutkiem, gdyż los odmówił im potomstwa, którego sobie tak bardzo życzyli: „Najpierw małego Papageno, potem znów małą Papagenę”. Tu Goethe cytuje Schikanedera.

Scena czwarta. Z zakonu Sarastra każdego roku jeden z kapłanów udaje się na pielgrzymkę, gdyż jedynie w wędrówce przez świat poznać może i zrozumieć „podniosłą mowę natury, głos cierpiącej ludzkości”. Wędrówka jest sprawdzianem dla każdego z kapłanów i dla całego ich związku, jej celem – udowodnienie nieugiętości postawy etycznej zakonu, odporności kapłanów na złe siły świata zewnętrznego. Tym razem los wybiera Sarastra. On musi udać się na pielgrzymkę i tym samym opuścić bliskich mu ludzi w sytuacji zagrożenia.

Pojawiają się dwa szkice scen, których treść Goethe ujął jedynie w wielki skrót. Królowa Nocy dokonuje ponownego zamachu na życie nowonarodzonego królewskiego syna i skrzynię z nim wtrąca

⁴ Hans-Georg Gadamer, *Die Bildung zum Menschen. Der Zauberflöte anderer Teil*, w: *Vom geistigen Lauf des Menschen. Studien zu unvollendeten Dichtungen Goethes. Kleine Schriften II. Interpretationen*, Tübingen 1967, s. 120.

⁵ Gatunek operowy „Zauberoper” wyrasta silnie z atmosfery tragedii antycznej, jak również wczesnego romantyzmu, splotu fantastycznych motywów, często o treściach ludowych. „Zauberoper” rozwija się głównie w XVIII i XIX wieku, jej najważniejszym osiągnięciem jest *Czarodziejski flet* Mozarta.

⁶ H.-G. Gadamer, *ibidem*, s. 119.

⁷ Przez zachowanie postaci, jak również wykorzystanie kostiumów i dekoracji z *Czarodziejskiego fletu* Mozarta, Goethe zamierzał wywołać w widzach znaną atmosferę, uzyskać pozytywny efekt kontynuacji.

do lochu ciemności. Tymczasem u Papageny i Papagena radość. W swej chacie znaleźli wielkie złote jaja. Za sprawą Sarastra z jaj wydobywają się dwaj chłopcy i dziewczynka, którzy rozpoczynają radosne zabawy z rodzicami. Nadchodzi Sarastro, opowiada o nieszczęściu na dworze królewskim, o tym, że Pamina i Tamino trwają w ciągłym śnie, a obudziwszy się z niego, popadają w głęboką rozpacz. Sarastro każe wesołej rodzinie udać się na dwór królewski i rozweselać serca cierpiących.

Papageno otrzymuje zadanie specjalne – grą na czarodziejskim flecie ma przynieść ulgę królewskiej parze, ulga ta zaś trwać będzie do póty, dopóki rozbrzmiewać będzie muzyka.

Scena piąta. W tym czasie na dworze królewskim rozeszła się pogłoska o wielkich złotych jajach, o bogactwie Papagena. Damy dworu i panowie nie ukrywają swego rozczarowania, kiedy Papageno wyjaśnia, że jego wielkim bogactwem są „piękna żoneczka, wesołe dzieci i dobry humor”. W oczach dworzan Papageno jest znów jedynie błaznem, choć on sam określa siebie nieodzownym. To on ma przecież przynieść ulgę królewskiej parze.

Scena szósta. Ulga ta następuje natychmiast, kiedy Papageno gra na czarodziejskim instrumencie, gdy braknie mu tchu i flet milknie Tamino i Pamina wpadają ponownie w rozpacz. Scena powtarza się wielokrotnie. Chór kapłanów wzywa rodziców do uwolnienia dziecka z podziemnego lochu.

Scena siódma. Droga do chłopca usiana jest wieloma niebezpieczeństwami, rodzice muszą przejść próbę ognia i wody, dostępu do skrzyni strzegą strażnicy i dzikie bestie. Pamina zapewnia Tamina o dzielności i nieugiętości jej serca. Tymczasem chłopiec słyszy głosy rodziców i wieko skrzyni się otwiera. Strażnicy uniemożliwiają zbliżenie się do syna, ten zaś, chroniąc się przed śmiertelnymi ciosami włóczy strażników, jako Genius wznosi się ponad nich. Tu urywa się tekst Goethego⁸.

Z zachowanych paralipomenów daje się zrekonstruować dalszy rozwój wydarzeń. W czasie wspólnej zabawy z dziećmi Papageny i Papagena Genius ponownie schwytany zostaje przez Monostatos. Dochodzi do walki, w której przy pomocy Sarastra zwycięża Tamino. Ogólną radość zakłóca ponownie Monostatos. Ostatnia scena wskazuje na decydującą walkę pomiędzy obydwoma światami i na ostateczne zwycięstwo świata jasności⁹.

Gdzie w *Czarodziejskim flecie* Mozarta tkwi to decydujące znaczenie, które skłoniło Goethego do kontynuacji libretta? Nie są nim hasła wolnomularskie, którymi Mozart z pewnością się sugerował, ale to inni uczynili z jego *Czarodziejskiego fletu* wręcz apologię masońskich idei. Gadamer pisze w związku z tym: „Wolnomularscy interpretatorzy *Czarodziejskiego fletu* nie interpretują, lecz wyinterpretowują”¹⁰.

Przynależność Mozarta do loży masońskiej nie wiązała się z działalnością polityczną, ale była wyrazem ogólnej atmosfery czasu, w którym żył. *Czarodziejski flet* nie miał być pamfletem politycznym

⁸ Johann Wolfgang Goethe, *Der Zauberflöte Zweiter Theil. Lesarten. Paralipomena*, w: *Goethes Werke. Weimarer Ausgabe. I. Abteilung*, t. 12, s. 379-391.

⁹ Na podstawie paralipomena Hans-Albrecht Koch rekonstruuje dalszą część libretta w artykule *Goethes Fortsetzung der Schikanederschen „Zauberflöte”* s.1 54-161 (zob. Bibliografia).

¹⁰ H.-G. Gadamer, *ibidem*, s. 120, („Die freimaurerischen Interpreten der *Zauberflöte* legen nicht aus, sondern ein”).

przeciwko monarchii habsburskiej. Fakt, iż Schikaneder w tekście opery zawarł symbole wolnomularskie i posłużył się rytuałem „kręgu wtajemniczonych”, wynika ze źródeł, z których korzystał, jak również z ogólnej atmosfery epoki. Były to okoliczności sprzyjające również dla Goethego, atmosfera „związku wtajemniczonych” nadawała się bowiem do sformułowania lub przemycenia treści symbolicznych. Polityczny rezonans *Czarodziejskiego fletu* Mozarta w odniesieniu do monarchii habsburskiej istniał z pewnością, ale był raczej częścią popularnych interpretacji, ponadto wiązał się z naturalną reakcją publiczności chłonnej politycznych treści, z którymi mogłaby się identyfikować. Hasła etyczne masonów (przy czym najważniejszym przejawem ich działalności był rytuał loży masońskiej, nie realizacja programu ideowego) sprzyjały pozyskaniu szerokiego kręgu zwolenników. Ale właśnie z tego samego powodu Goethe nie odkrył w operze Mozarta „wyższego sensu zjawisk” w tej oczywistej, pierwszoplanowej siatce symboli.

Przeciwstawienie dobra i zła w *Czarodziejskim flecie* Mozarta określa się najczęściej jako centralną płaszczyznę znaczeniową opery. Ku takiemu przekonaniu skłania zestawienie postaci i czynów dobrych oraz postaci i czynów złych, symboliczne przeciwstawienie świata jasności – światu ciemności. Ale owo rozgraniczenie jest zewnętrznym rezultatem, wynikiem przyczyn, które pozostają w ukryciu.

Ludzka etyka i w tym sensie pojęte ostateczne wyniesienie elementu dobra nad element zła (ze wszystkich tych pojęć Goethe czyni pojęcia absolutu) – stanowią główny sens opery Mozarta.

Gadamer wyraźnie rozgranicza w treści opery sferę matriarchalną, którą rządzi element naturalny, od sfery patriarchalnej, którą rządzi ratio. Królowa Nocy jest wdową po władcy Świata Słońca, który umierając, odebrał jej wszelkie prawa do sprawowania rządów nad kręgiem wtajemniczonych i swym następcą uczynił Sarastra. Wedle ostatniej woli umierającego króla również jego córka Pamina miała ostatecznie poddać się wychowaniu przez świat patriarchalny. Tamino jest natomiast od początku potencjalnym przedstawicielem sfery patriarchalnej. Jego ostateczne wejście do tej sfery oznacza potwierdzenie głównych cnót obowiązujących w „związku wtajemniczonych”: „dyskrecji, małomówności, skrytości”. Gadamer pisze: „Tu jest utracone coś z istoty męskiego świata, coś z owego żądania, które w decydujący sposób utrzymuje świat męski, jak również, co zrozumiałe, określony przezeń porządek państwa i społeczności. Skrytość i małomówność nie są tu religijnymi obowiązkami tego, który przyjęty ma zostać w krąg tajemnego kultu, ale stają się bezpośrednio symbolem przynależności do ponadosobowego zobowiązującego porządku, przed którym ustępuje elementarna zasada bytu, również mająca władzę nad światem mężczyzn¹¹”.

Konflikt sfery matriarchatu i patriarchy w procesie rządzenia społecznością ludzką jest częścią wyobrażenia o kształtowaniu się nowożytnego społeczeństwa, w którym rządy patriarchalne ostatecznie wyparły system matriarchalny. Jednak konflikt ten nie stanowi zasadniczej treści w operze, lecz przeniknął do niej raczej ze źródeł, z których korzystał Schikaneder, wyostrejając jeszcze bardziej spojrzenie na atmosferę panującą w „kręgu wtajemniczonych”¹².

¹¹ *Ibidem*, s. 119 in.

¹² *Ibidem*, s. 119 in.

Pamina spełnia ostatnią wolę swego ojca i poddaje się Światu Słońca, wyzwala się spod wpływu panującej chęcią zemsty matki. Jednak jej rola w librecie Goethego jest inaczej usytuowana niż w operze Mozarta. U Mozarta Pamina przechodzi ze świata swej matki do świata wrogiego – lub raczej zostaje przezeń gwałtem porwana – ale przejmuje jego porządek w związku z Taminem. Paminę w *Czarodziejskim flecie* Goethego poznajemy w sytuacji wyjściowej decydująco odmiennej niż w librecie Schickanедера, jako dojrzałego, aktywnego członka w świecie patriarchalnym. Hans–Albrecht Koch wskazuje na to, iż Goethe świadomie rezygnuje zarówno z faktu pokrewieństwa obydwu postaci kobiecych, Pminy i Królowej Nocy, jak i z umieszczenia Królowej Nocy w jakiegokolwiek ludzkiej sytuacji, wśród innych postaci libretta. Goethe czyni z niej element zła w sensie absolutnym. Według Kocha dowodzą tego zmiany we fragmencie: „Kto ośmiela się mówić do mnie? / Kto przerywa zuchwale tę ciszę? / Świat milknie wokół mnie, tak ma pozostać.”, który początkowo brzmiał: „Kto ośmiela się bez grozy / patrzeć w oblicze królowej, / która w piersi nosi głęboki ból?”¹³. Koch argumentuje: „jako element abstrakcyjny królowa nie może odczuwać bólu, podobnie jak nocna ciemność nie może mieć oblicza”¹⁴. U Goethego Królowa Nocy nabiera znaczenia absolutnego, ale również siła, która kieruje Paminą, jest miłością w sensie absolutnym. Paralipomenon „A miłość ludzka i ludzkie siły / Są więcej niż wszystkie czary”¹⁵, które przypisuje się Paminie, stanowi centralny sens libretta. Goethe wskazuje tu na zwycięstwo wyższego elementu etycznego – miłości – nad czarami, a te znaczą nie tylko złe siły, lecz także czary pozytywne – czarodziejską moc muzyki. Pomiędzy symbolicznym znaczeniem *Czarodziejskiego fletu* jako Zauberooper a librettem Goethego daje się poprowadzić linia rozwoju w kierunku kształtowania się wyższej ludzkiej etyki.

Ale owo wyrwanie Pminy z zasięgu matki, nawet jeśli wynika ono z niezamierzonego przez Schickanедера wyłomu w początkowym planie libretta, wręcz umożliwia sformułowanie głębokiej prawdy o konieczności kontynuacji samodzielnego życia. Ponadto ta konieczność ostatecznie warunkuje przyłączenie Pminy do systemu patriarchalnego, w którym jako nowa Pamina odbywać będzie próbę na równi z innymi członkami Świata Słońca. W związku z tym formułuje się pytanie o prawo do samodzielnego decydowania o własnej egzystencji lub też o konieczności poddania się wpływom zewnętrznym, z drugiej zaś strony – pytanie o konieczność wywierania wpływu na kształtujące się życie. Ten problem zarysowuje się zasadniczo w wypadku Geniusa w librecie Goethego. Według Gadamera zamknięcie dziecka Pminy i Tamina w skrzyni w momencie jego narodzin symbolizuje również zamknięcie się nowego życia na wszelkie natychmiastowe i zaborcze oczekiwania z zewnątrz. Nowe życie jest od początku zamkniętą w sobie tajemnicą, choć przez więzy krwi najsilniej związaną z rodzicami, to jednak będącą całkowicie odrębnym fenomenem. A jednak próby oddziaływania na to nowe życie przez wychowanie i nieustającą troskę (przez nieustające utrzymanie skrzyni w ruchu) są duchowym elementem, który utrzymuje dziecko przy życiu.

¹³ Por. H. A. Koch, *ibidem*, s.139.

¹⁴ *Ibidem*, s.139.

¹⁵ J. W. Goethe, *ibidem*, s. 388.

Scena ostatnia fragmentu libretta jest przygotowaniem sceny z Euphorionem z drugiej części *Fausta*, w *Czarodziejskim flecie* ma ona jednak inną wymowę. Genius jest owocem świata, którego duchowa wspólnota nie da się zaprzeczyć, podczas gdy Euphorion wynika z niemożności połączenia się dwóch całkowicie przeciwnych światów. W połączeniu z paralipomenonem „Z zachodu na wschód...”¹⁶ ostatnia scena libretta oznacza wielki pęd nowonarodzonego życia do wolności, rozkoszowania się nią. ale i ostateczny powrót (w sferze duchowej) do swych początków.

„Wyższy sens zjawisk” w operze Mozarta znalazł Goethe w jej ogólnoludzkich symbolach, dobrze zrozumiałych, dających się wprost przejąć i jednocześnie efektownych dla gatunku, jakim jest Singspiel. Pomiędzy librettem Goethego i operą Mozarta istnieje jednak ważna różnica w budowie planu wydarzeń. U Mozarta daje się poprowadzić wzrastająca linia: próba jest punktem kulminacyjnym, pozytywne jej odbycie staje się gwarancją zwycięstwa nad wrogim światem. Ten moment przezwyciężenia niebezpieczeństwa nie istnieje u Goethego, próba stanowi dla niego proces rozciągnięty w czasie, próba nie polega na zdarzeniach punktowych, ale jest procesem postępowania wobec wiecznego zagrożenia. Nawet jeśli z paralipomena daje się przewidzieć dalszy rozwój wydarzeń, a nawet – i jednoznacznie szczęśliwy finał, to jednak zło w postaci absolutnej ma u Goethego postać nieskończoną. W związku z tym próba oznacza rozciągnięty w czasie proces przebiegający równoległe do zagrożenia. W tym kontekście widzieć można postać Sarastro, który również w znaczeniu absolutnym stanowi biegun przeciwny do postaci Królowej Nocy, dzięki czemu zachowana zostaje równowaga w konstrukcji libretta.

Przed udaniem się na roczną pielgrzymkę Sarastro kieruje do kapłanów następujące słowa: „Mnie wybrał los i nie waham się ani przez moment, by poddać się jego nakazowi. Tak, przecucie jest spełnione. Mnie oddalają bogowie z waszego kręgu, by was i mnie poddać sprawdzianowi. Muszę się oddalić w najważniejszym momencie, gdyż działania wrogich sił stają się coraz skuteczniejsze. Przez moje oddalenie się od was lżejsza staje się szala dobra. Popierajcie się wzajemnie, wytrwajcie, nie zbaczajcie z prawej drogi, a spotkamy się znów w radości”¹⁷.

Czas jest w *Czarodziejskim flecie* Goethego podstawową kategorią bytu, nieograniczoną i nie dającą się w żaden sposób zatrzymać. Również nie można pohamować związanego z nią mechanizmu życia, który Goethe formułuje jako nieustanny ruch składający się z ciągłych zmian i wielu wyborów. Dwaj strażnicy w lochu ciemności znajdują się na pozycji od początku przegranej (choć pozornie tak nie jest, gdyż reprezentują świat gwałtu), ponieważ są figurami statycznymi, które nie dokonują żadnych wyborów ani w żaden sposób nie partycypują w dynamice życia: „Czy nastanie dzień? / Być może tak. / Czy przyjdzie noc? / Oto ona. / Czas przemija. / Ale jak? / Może bije godzina? / Nam nigdy”¹⁸.

¹⁶ *Ibidem*, s. 387: „Von Osten nach Westen / Von Asten zu Asten / Von Westen zu Osten / Von allen zu kosten / Von Früchten zu Früchten / Gefällt es mir nur / So komm ich und flieh ich / Und wechsele die Flur / Und wer mich verfolgt / Verliert die Spur / Da bin ich recht zu Hause / Da ist der schönste Baum / Genügen mir zum Schmause / Die vielen Früchte kaum. / Es machen brave Kinder / Die Eltern brav und gut”.

¹⁷ J. W. Goethe, *ibidem*, wers 393-402.

¹⁸ *Ibidem*, wers 722-729

Bibliografia

- Grimm, Jacob und Wilhelm, *Deutsches Wörterbuch*, T.15, Leipzig 1956.
- Emrich, Wilhelm, *Die Symbolik von Faust II. Sinn und Vorformen*. 3 wyd., Frankfurt am Main, Bonn 1964.
- Emrich, Wilhelm, *Das Problem der Symbolinterpretation im Hinblick auf Goethes „Wanderjahre“*, w: DVjS 26 (1952).
- Gadamer, Hans-Georg, *Die Bildung zum Menschen. Der Zauberflöte anderer Teil*. w: *Vom geistigen Lauf des Menschen. Studien zu unvollendeten Dichtungen Goethes. Kleine Schriften II. Interpretationen*, Tübingen 1967, 1 wyd., Bad Godesberg 1949.
- Goethe, Johann Wolfgang, *Der Zauberflöte Zweiter Theil*, w: *Goethes Werke. Weimarer Ausgabe, I. Abteilung*. t.12, s. 181-221; *Lesarten. Paralipomena*, s. 379-391.
- Henkel, Arthur, *Goethes Fortsetzung der „Zauberflöte“*, w: „Zeitschrift für Deutsche Philologie“, usz.71, 1951-1952, s. 64-69.
- Henklel, Arthur, *Hommage a Mozart. Überlegungen zu „Der Zauberflöte Zweiter Theil“*, w: Arthur Henkel: *Goethe-Erfahrungen* (1982), s.147-161.
- Jaeckle, Erwin, *Goethes Zauberflöte – Fragment*, w: Erwin Jaeckle, *Die Elfenspur. Zwei Essays*, Zürich 1958.
- Junk, Viktor, *Zweiter Teil „Faust“ und Zweite „Zauberflöte“*, w: „Neues Mozart – Jahrbuch“, t. 2, 1942, s. 59-77.
- Koch, Hans-Albrecht, *Goethes Fortsetzung der Schikanederschen „Zauberflöte“*. w: „Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts“ 1969, s.121-163.
- Metzger, Heinz- Klaus, Rainer Riehn (red.), *Musik-Konzepte 3. Mozart. Ist die Zauberflöte ein Machwerk?*, München 1978.
- Morris, Max, *Goethe Studien*, Berlin 1902, t.1, s.310-317.
- Müller- Blattau, Joseph, *Der Zauberflöte Zweiter Teil. Ein Beitrag zum Thema Goethe und Mozart*, w: „Goethe. Jahrbuch der Goethe- Gesellschaft“, Neue Folge 18, 1956, s.158-179.
- Oberkogler, Friedrich, *Zauberflöte. Mozarts Mysterienspiel und das Goethe-Fragment*, Schaffhausen 1982.
- Pahlen, Kurt, *Wolfgang Amadeus Mozart. Die Zauberflöte*, 3 wyd., München 1981.
- Samuel, Richard, *Goethe and „Die Zauberflöte“*, w: „German Life and Letters“, t. 10, 1956-57, s.31-37.
- Seidlin, Oskar, *Goethes Zauberflöte*, w: „Monatshefte für Deutschen Unterricht“ 1943, nr 35, s. 49-61.
- Weiss, Walter, *Das Weiterleben der Zauberflöte bei Goethe* w: „Studien zur Literatur des 19. Und 20. Jahrhunderts in Österreich“, Innsbruck 1981, s.15-24.