

Mathias Mayer

## MÄRCHENWELTEN

Wieland – Mozart – Goethe\*

Wenn man sich mit dem Märchen in der deutschen Literatur beschäftigt, – einer Gattung, die ihre Lebendigkeit keineswegs an die »fantasy« abgegeben hat, – so wird man sicherlich nie um die Brüder Grimm herumkommen. Die Sammlung der »Kinder- und Hausmärchen« gilt als ein bibelartiger Grundtext der modernen Märchen, aus dem man sich bis in die unmittelbare Gegenwart bedient. Aber als Ausgangspunkt, als Anfang einer deutschsprachigen Märchenliteratur von literarischem Niveau ist natürlich das Werk Christoph Martin Wielands anzusetzen. Als Verfasser wie auch als Übersetzer und Bearbeiter von Märchen, als aufklärerischer und ironischer Schriftsteller hatte Wieland ein reichhaltiges, heikles und doch wohlwollendes Verhältnis zum Märchen, das eine keineswegs unumstrittene Mode-Erscheinung des 18. Jahrhunderts war. Nimmt man noch die Wirkungsgeschichte mit hinzu und berücksichtigt, dass aus Wielands »Lulu«-Märchen direkte Spuren zur »Zauberflöte« führen, dass gerade dieses Werk aber für den Märchendichter und Wielandkenner Goethe von außerordentlicher Bedeutung war, dann kann man in der Tat die drei großen Namen als Repräsentanten zusammenhängender, aber gleichwohl unterschiedlicher Märchenwelten bezeichnen. Diesen Verbindungen, zwischen den Texten und den Autoren, möchte ich nachgehen, dabei aber auch ein besonderes Erkenntnisinteresse verfolgen: Inwiefern, so ist zu fragen, erschöpft sich die Märchensympathie dieser großen Drei im 18. Jahrhundert nicht in der ästhetischen Freude am Spiel mit dem Wunderbaren, sondern inwiefern führt dieses Wunderbare auch in einen Bereich der Wahrheit und Erkenntnis, des Transzendenten, des Wunders im Sinne des Religiösen? Hatte doch Wieland selbst schon in seinem 1781 gedruckten Aufsatz: »Über den Hang der Menschen, an Magie und Geistererscheinungen zu glauben« nicht nur in der Einbildungskraft, sondern auch im Herzen der Menschen einen Ort gefunden, an dem trotz aller philosophischen Aufklärung die Glaubwürdigkeit des Unsichtbaren nicht verschwunden sei. Und bezeichnenderweise hat Wieland diese Neigung nicht allein mit dem Argument des Traditionalismus erklärt, also mit einer Unmündigkeit des nicht-aufgeklärten Menschen, sondern sie verbunden mit der verbreiteten Hoffnung des Menschen, »nach diesem Leben in einem anderen persönlich fortzudauern«. <sup>1</sup> Aber Wieland

---

\* Vortrag gehalten bei der Wieland-Gesellschaft Biberach im Juli 2010.

<sup>1</sup> Cf., Bd. 24, S. 71 – 92, hier S. 86.

betreibt nicht bloße Religionspsychologie, etwa dass man uns von Kindesbeinen mit Gespenstergeschichten traktiert habe. Werden auch von der aufklärerischen Philosophie solche Erscheinungen und andere »Ammenmärchen« als Relikte dunkler Vergangenheit abgetan, Wieland beobachtet doch, zunächst ganz wertfrei, dass dem Menschen »alles interessant« ist, »was einer Nachricht aus dem unbekanntem Lande gleich sieht.«<sup>2</sup> Man könnte an den »Hamlet«-Leser und -Übersetzer Wieland denken, denn auch Shakespeares Held hat ein elementares Interesse an den Nachrichten aus der anderen Welt. Wielands humorloser Gegenspieler, der Leipziger Literaturpapst Gottsched, hat freilich aus seiner rationalistischen Arroganz gegenüber dem Märchen, den Ammenmärchen fürs einfache Volk, aus seinem Unverständnis gegenüber dem Faust-Stoff oder den Zumutungen des Shakespeare-Theaters keinen Hehl gemacht. Das Erkenntnisziel, die Frage nach dem Zusammenhang von Märchen und Wunder, hat kein geringerer als Goethe in seinem Nachruf »Zu brüderlichem Andenken Wielands« 1813 so formuliert:

indem er [gemeint ist eben Wieland] alles abzulehnen schien, was außer den Grenzen der allgemeinen Erkenntnisse liegt, außer dem Kreise dessen, was sich durch Erfahrung bethätigen läßt, so konnte er sich doch niemals enthalten, gleichsam versuchsweise, über die so scharf gezogenen Linien wo nicht hinauszuschreiten, doch hinüber zu blicken und sich eine außerweltliche Welt, einen Zustand, von dem uns alle angebornen Seelenkräfte keine Kenntniß geben können, nach seiner Weise aufzuerbauen und darzustellen.<sup>3</sup>

Bevor wir aber diese späte Äußerung über Wieland analysieren können, müssen erst die Grundlagen geklärt werden. Zunächst spricht alles dafür, dass Wielands Märchen nicht im Zeichen eines überweltlichen Interesses gestanden haben. Im »Don Sylvio« von 1764 erzählt er vom »Sieg der Natur über die Schwärmerey«, wobei die Natur hier als der natürliche, rational geprüfte Verstand gezeigt wird, der von seiner gerade ungeprüften, schwärmerischen Neigung zum Märchenhaft-Wunderbaren kuriert wird. Insofern kann man sagen, dass dieser Roman die Geschichte einer Therapie, einer Schwärmerkur, erzählt, in deren Mittelpunkt das von Unglaublichkeiten strotzende Märchen, die »Geschichte vom Prinzen Biribinker«, steht. Sylvio erliegt der Mode der französischen Feenmärchen, die in vielen Sammlungen im 18. Jahrhundert verbreitet waren, seitdem besonders in Gallands Übersetzungen die Geschichten von 1001 Nacht auf den Markt gekommen waren. Von Frankreich aus gewann das dann oftmals erotisch geprägte Märchen seinen Siegeszug in die Salons der Zeit. Deren Sympathie für das nur irgendwie Exotische und Überraschende wird im Biribinker-Märchen auf die harte Probe maßloser Übertreibung gestellt:

---

<sup>2</sup> Ebd., S. 87.

<sup>3</sup> WA I, 36, S. 343.

Indessen wuchs der Prinz heran, und übertraf durch seine Schönheit und wunderbare Eigenschaften alles, was jemals gesehen worden ist. Er spuckte lauter Syrup, er pißte lauter Pomeranzen-Blüth-Wasser, und seine Windeln enthielten so köstliche Sachen, daß sie von Zeit zu Zeit der Königin zugeschickt werden mußten, damit sie an Gala-Tagen ihren Nach-Tisch daraus verbessern konnte. So bald er zu reden anfieng, lällte er Concetti und Epigrammata, und sein Witz wurde nach und nach so stachlicht, daß ihm keine Biene mehr gewachsen war, ob gleich die dummste im ganzen Korbe zum wenigsten so viel Witz hatte als einer von den vierzigen der *Academie Francoise*.<sup>4</sup>

Nicht ohne Freude an der phantastischen Ausschmückung des Märchens erzählt es Wieland dennoch nicht um seiner selbst willen, – er bedient eine populäre Form, nach der das Publikum verlangt, aber aus ironischem, freilich nicht humorlosem Abstand heraus. Am Ende lässt der Erzähler unmissverständlich werden, dass die Geschichte Don Sylvios bis zu dem Zeitpunkt geführt ist, »wo sie aufhört wunderbar zu seyn, oder, welches eben so viel ist, wo sie in den ordentlichen und allgemeinen Weg der menschlichen Begebenheiten einzuschlagen anfängt.«<sup>5</sup> So hat derselbe Erzähler schon am Ende des 1. Buches deutlich gemacht, wie sehr zwischen Einbildung und Wirklichkeit zu unterscheiden sei. Ironisch genug heißt es da: »Seit der Erfindung der Vergrößerungs-Gläser haben die unsichtbaren Dinge ein böses Spiel.«<sup>6</sup> – Auch das zweite Feld von Wielands Märchenproduktion, die zwischen 1786 und 1789 vorgelegten Bearbeitungen französischer Vorlagen in ›Dschinnistan‹, ist keineswegs eine bloße Bestätigung oder Fortsetzung der Märchentradition. So wie auch der von ihm selbst beigesteuerte, originale ›Stein des Weisen‹ am Ende in eine Anerkennung der Wirklichkeit mündet und das märchenhafte Wunschbild eines fernen Glücks in Frage stellt, um die Arbeit in der Natur als das wahre Glück – in der Nähe – zu preisen, dienen diese Texte vielfach der Entzauberung, letztlich also einem aufklärerischen Zweck. Rousseauistische Gedanken der ländlichen Idylle mögen dabei eine Rolle gespielt haben – auch wenn Wieland später wieder auf Distanz gegenüber dem Genfer Denker geht.

Wichtiger aber als Basis seiner Auseinandersetzung mit dem Märchen ist wohl Wielands frühe Begegnung mit den Zürcher Literaturkritikern Bodmer und Breitinger. Hatten sich diese gegenüber der streng rationalen Poetik Gottscheds für mehr Großzügigkeit im Umgang mit dem Phänomen des Wunderbaren eingesetzt, so entwickelten sie auch eine größere Toleranz gegenüber dem, was als ›wahrscheinlich‹ galt: Nicht mehr die Wirklichkeit ist der Maßstab, der das Wahrscheinliche regulieren soll, sondern die Schweizer treffen die Unterscheidung zwischen poetischer und historischer Wahrheit. Shakespeare und

---

<sup>4</sup> Christoph Martin Wieland: Der Sieg der Natur über die Schwärmerey, oder die Abentheuer des Don Sylvio von Rosalva, Eine Geschichte worinn alles Wunderbare natürlich zugeht. Zwey Theile. Ulm, 1764. In: WOA 7.1, S. 1 – 338, S. 246.

<sup>5</sup> Ebd., S. 332.

<sup>6</sup> Ebd., S. 44.

Milton werden nicht mehr aus dem poetischen Kanon ausgegrenzt, – auch ihre quasi phantastischen Erfindungen finden eine ästhetische Rechtfertigung. Indem Breitinger fordert, dass das Wahre als wahrscheinlich, das Wahrscheinliche als wunderbar vorgestellt werden müsse,<sup>7</sup> kommt das Märchen zu eigenen, neuen Ehren, selbst wenn, wie Goethe aus dem Rückblick von ›Dichtung und Wahrheit‹ schreibt, »ein Wunderbares auch leer sein könne und ohne Bezug auf den Menschen«<sup>8</sup>.

Vieles spricht dafür, dass es bei Wieland nicht die Prosa war, in der er den Charme und die Legitimation des Märchens hätte realisieren können, sondern das Versepos. Gewinnt schon das ›Sommermärchen‹ von 1777 einen Teil seiner Leichtigkeit aus dem Spiel mit der Sprache, das der Vers sehr viel mehr erlaubt,

und sich noch an der Nasen  
mit solchem Übermut  
herum geführt zu sehn  
von diesem Hasen –  
man muß gestehn,  
es war zum Rasen!<sup>9</sup>

sowie aus der Artuswelt, so geht ›Pervonte oder Die Wünsche‹ noch ein Stück weiter.

Die Feinheit und zugleich die Entwicklung der Wielandschen Märchenwelt zeigt sich wie in einem Brennpunkt an dieser dreiteiligen Verserzählung. Die ersten beiden Teile erschienen 1778/79 im ›Merkur‹, der dritte folgte aber erst 1796. Wieland greift dabei ein »neapolitanisches Volks- und Ammenmärchen« auf, das im Rahmen von Giambattista Basiles Märchensammlung ›Il Pentamerone‹ schon 1634/36 erschienen war. Wieland hat es 1777 in der ›Bibliothèque Universelle des Romans‹ kennengelernt.<sup>10</sup> Schon der vorläufige Vergleich der Fassungen Basiles und Wielands ist höchst aufschlussreich, handelt es sich doch bei ›Pervonte‹ um den typischen Vertreter des sogenannten Dummlings-Märchens. Der tollpatschige und hässliche, wie Parzival bei seiner Mutter im Wald aufgewachsene Pervonte leistet drei Feen einen harmlosen Dienst – er schützt sie vor den Sonnenstrahlen – und gewinnt dadurch die Gunst, dass sich seine Wünsche zunächst unwissentlich erfüllen. Dies gilt auch, als er

<sup>7</sup> Johann Jakob Breitinger: Critische Dichtkunst. Faksimile. Stuttgart 1966, Bd. I, S. 139.

<sup>8</sup> Johann Wolfgang von Goethe: Dichtung und Wahrheit. Siebentes Buch. WA I, 27, S. 79.

<sup>9</sup> Christoph Martin Wieland: Ausgewählte Werke in 3 Bänden. Hg. von Friedrich Beißner, Bd. 1: Epen und Verserzählungen, München 1964, S. 684.

<sup>10</sup> Vgl. ebd., S. 707. Die Vorlage ist zugänglich in: Giambattista Basile: Das Märchen aller Märchen. Der Pentamerone. Hg. von Walter Boehlich. Frankfurt am Main 1982, Bd. 1, S. 51 – 63. Vgl. Dieter Arendt: Christian Martin Wielands Märchen ›Pervonte oder die Wünsche‹: Ein Aufklärer und Didaktiker als Märchenerzähler. In: Orbis Litterarum 57, 2002, S. 81 – 102.

sich über die so schöne wie spröde Königstochter ärgert, die ihn verlacht und der er aus Rache Zwillinge wünscht. Als diese nach Jahren ausgerechnet in dem schätzbaren Pervonte ihren leiblichen Vater erkennen, verstößt der König seine Tochter, deren Zwillinge und Pervonte, setzt sie in einem Fass im Meer aus. Aber Pervontes Wunschgabe verwandelt dieses Fass zum rettenden Schiff, so dass am Ende die Verstoßenen zu Reichtum, Schönheit und Ehre gelangen, ja auch vom Vater wieder aufgenommen werden. Mit dieser harmlos märchenhaften Wendung ließ Wieland es jedoch nicht sein Bewenden haben. Schon am Ende des 2. Teils seiner Verserzählung lässt er Pervonte sich »Verstand« wünschen, durch den er sich schließlich der unersättlich wünschenden Frau überlegen zeigt. Sie, die immer Neues erleben muss, kann das idyllische Schäferleben, das ihnen fern der Gesellschaft möglich ist, nicht auf Dauer aushalten und zwingt Pervonte, ins höfische Leben zurückzukehren. Er aber hat sich nicht den gewöhnlichen, sondern »vom besten« Verstand gewünscht, d. h. ihn ödet das sinnlose Treiben an, weshalb er froh ist, sich der Frau zu entledigen, indem er ihr zuletzt noch einen sich selbst nachfüllenden Geldbeutel herbeigewünscht hat.

Mit dem bodenständigen Pervonte und der überkultivierten Königstochter unterscheidet Wieland also zwei Formen des Umgangs mit dem Wunderbaren: Es wird nur dann schädlich, wenn man ihm naiv erliegt und darüber die Wirklichkeit aus dem Auge verliert. Daher macht Pervonte von seinem Verstand Gebrauch und äußert als letzten Wunsch die Rückverwandlung aller Zaubergaben, d. h. die Rückkehr zu seiner natürlichen Ausstattung, – lediglich bereichert um den Verstand, der ihm damals gemangelt hatte. Indem er nunmehr aufgeklärter an seinen Ausgangspunkt zurückkehrt, beweist er, wie viel er gelernt hat, indem er sogar das Wünschen selbst sein lässt:

Ich bring Euch aus dem Feenland  
Gesunden derben Hausverstand,  
Notfeste Schultern, tüchtigste Hände,  
Und mit dem Wünschen hats ein Ende<sup>11</sup>

Wer also mit dem Wunder verständig umzugehen weiß, der missbraucht es nicht, noch muss er es, wie einstens Gottsched, verwerfen: Das Wunder trägt dazu bei, dass es sich selbst naturalisiert, sich somit selbst abschafft. Aber es bleibt auch nicht folgenlos. Wielands Aufklärung ist nicht märchenfeindlich: Die Erkenntnis, der Wert des Verstandes, wird Pervonte auf buchstäblich wunderbare Weise vermittelt; und dieser Fortschritt ist so erheblich, dass ein Rückschritt ins Naiv-Wunderbare nicht mehr möglich ist. Wieland feiert also die Versöhnung von Märchen und Aufklärung, von Wunder und Erkenntnis, um

---

<sup>11</sup> Wieland: Pervonte (Anm. 9), S. 751.

somit das Märchen als ästhetisch reichhaltige Gattung zu legitimieren, die den Weg zur Erkenntnis einschlägt.

Mit der Entscheidung für die Versform hat Wieland der jedenfalls drohenden aufklärerisch-rationalen Aushöhlung des Märchens entgegengearbeitet und ihm seine poetische Würde gesichert. Indem er märchenhafte Züge sowohl aus den Feenmärchen und aus 1001 Nacht wie auch aus der Artusepik, aus Ariost, Spenser und Shakespeare aufgenommen hat, rückt er es in eine prominente Tradition. Wielands Entschluss, die ja zunächst nicht absehbare Herkulesarbeit der Shakespeareübersetzungen 1761 – 1766 auf sich zu nehmen, ist selbst von einer gewissen Nähe zum Märchenhaften und Wunderbaren geprägt: Ausschlaggebend war die erste dem Original verpflichtete Aufführung des ›Sturm‹ in deutscher Sprache im September 1761 in Biberach. Das letzte der Shakespeare-Dramen ist jedoch das dem Märchen am nächsten stehende, darin nicht so weit entfernt vom ›St. Johannis Nachts-Traum‹, den Wieland als ersten erscheinen ließ und als einziges Stück in Blankverse brachte. Das 1766 gedruckte ›Winter-Märchen‹ liefert mehr vom Titel her zusätzliche Anregungen für den Autor Wieland. Vom ›St. Johannis Nachts-Traum‹ führt die Spur dann unmittelbar zum »Ritt ins alte romantische Land!«, wie ihn der ›Oberon‹ unternimmt. Wie schon die Vorrede einräumt, hat Shakespeares Komödie vom Wirken des Elfenkönigs entscheidenden Anteil an diesem Versepos, das somit der Märchenkräfte bedarf, um die anderen Handlungsstränge – die der Abenteuer und der Liebesgeschichte Hüons – zu einem guten Ende zu führen. Und umgekehrt sind es gerade die menschlichen Schwächen, die ihrerseits das Märchen gleichsam erden und vor der Gefahr des bloß schwärmerisch Eingebildeten bewahren. Das Märchen bewegt sich schon in Richtung Oper, und Webers Vertonung aus den 1820er Jahren ist nur die – lange Zeit – bekannteste Umsetzung.

Was Wieland in der Vorrede zur ›Dschinnistan‹-Sammlung als die eigentliche Leistung des Märchens bezeichnet, die Verbindung des Wunderbaren mit dem Wahren, hat er mehr im ›Oberon‹ oder ›Pervonte‹ eingelöst als in den von ihm hier gesammelten oder bearbeiteten Prosamärchen. Gleichwohl ist darin mit ›Lulu oder die Zauberflöte‹ ein Text enthalten, der für ein Weiterleben des Märchens unter anderen Vorzeichen sorgte. Dieses von August Jakob Liebeskind verantwortete Märchen hat Emanuel Schikaneder Anregungen für die ›Zauberflöte‹ gegeben, zu deren Quellen auch Wielands ›Oberon‹, ›Die klugen Knaben‹ und ›Der Stein der Weisen‹ gehören. Ja, Mozarts »deutsche Oper«, wie sie im Untertitel heißt, kann als ein Sammelbecken, ein eklektizistisches Werk des ausgehenden 18. Jahrhundert beschrieben werden, denn außer den Märchenstoffen finden sich darin ja die Momente der Freimaurerrituale und der Ägyptenmode.

Von einer geradezu phantastischen Reichhaltigkeit zeugt die Mischung zwischen ägyptischen Kulissen, der Zarathustra-Gestalt des Sarastro und dem japanischen Jagdkostüm, in welchem Tamino auftritt. Zugleich konnte man in der Oper eine zeitgenössische Allegorie erkennen, sofern man bereit war, die Königin der Nacht als die dem Orden feindliche Maria Theresia zu verstehen

und in Tamino ihren Sohn Josef II. Auch hier werden, freilich anders als bei Wieland, Momente des Wunderbaren mit solchen der Aufklärung verschmolzen, aber in einer so atemberaubenden Buntheit, dass ein skeptischer Abstand erschwert wird. Barockes Welttheater und spätaufklärerischer Geheimbund, Zauberstück und Maschinenkomödie, Hohes und Niedriges, Entführung, Bewährung, Auftragsmord und knapp verhinderter Freitod – wie bei Pamina und Papageno – bilden hier ein extrem gespanntes Szenarium, das kraft der märchenhaften Dramaturgie und natürlich besonders der musikalischen Gestaltung zu einer grandiosen Einheit verschmolzen ist. Der italienische Komponist und Musikphilosoph Ferruccio Busoni hat denn auch in Mozarts Werk das Muster der Gattung Oper schlechthin erkannt, denn nur hier komme »das Erzieherische, Spektakelhafte, Weihevollte und Unterhaltsame« zusammen.<sup>12</sup>

Gleichwohl ist darin der Gestus der Verteidigung nicht zu überhören, denn das Libretto ist immer wieder als in sich widersprüchlich kritisiert worden, denn man meinte, die zunächst positiv gezeichnete, dann als böse diskreditierte Königin der Nacht deute auf einen Bruch in der Konzeption hin, den man lange glaubte, entstehungsgeschichtlich begründen zu können. Zuletzt hat der Ägyptologe Jan Assmann im Mozart-Jubiläumsjahr 2006 eine These verfochten, wonach die höhere Einheit der Oper im Ritual der Initiation liege. Die Mysterienweihe sei nicht nur ein Motiv in der Oper unter anderen, sondern das einheitsstiftende Zentrum derselben. Und insofern gelte es nicht allein für Tamino, sondern ebenso für den Zuschauer, der im Hinblick auf die Königin der Nacht und ihren Gegenspieler, den nur vermeintlich bösen Sarastro, umlernen müsse. Die Oper wird somit zum aufklärerischen Weg ans Licht, zu einer Art Desillusionierung, in deren Rahmen das Märchen zunächst nur der Illusionierung dient und seinen Platz allenfalls als Teil der Prüfungen gewinnt.

Gleichwohl spricht vieles dafür, dass die Anteile des Märchens bei Mozart und Schikaneder nicht gänzlich in das aufklärerische Lichtreich Sarastros aufgehoben werden: Das Wunderbare wird nicht geopfert, es wird nicht nur als Mittel des Wahren eingesetzt, sondern es behält entscheidende Bedeutung. Auch in Taminos Läuterungsverfahren, in dem er sich erst für die Aufnahme in die Welt Sarastros bewähren muss, spielen die märchenhaften Momente eine zentrale Rolle: In der höchst ernsthaften Szene mit den zwei Geharnischten, der Wasser- und Feuerprobe, in der es um Leben und Tod, um Liebe und Glauben geht, muss »des Todes düstre Nacht« überwunden werden, indem Tamino und Pamina vor den »Schreckenspforten« nicht zurückweichen. Ihre einzige Unterstützung, die sie außer ihrer Liebe haben, liegt in der Zauberflöte selbst, jenem zaubermächtigen Instrument, das Tamino zunächst von der Königin der Nacht zugespielt bekommen hatte. Es sollte ihn sicher durch das Dunkelreich Sarastros

---

<sup>12</sup> Ferruccio Busoni: Über die Möglichkeiten der Oper, 1921. In: Ders.: Über die Möglichkeiten der Oper und über die Partitur des Doktor Faust. Wiesbaden <sup>2</sup>1967, S. 121 – 135, hier S. 126.

geleiten, durch sie würde, hieß es damals, »Menschenglück und Zufriedenheit vermehrt«. Inzwischen ist die Flöte dieselbe geblieben, aber auch sie hat gleichsam die Seite gewechselt: Das Dunkel, durch das sie führt, ist nicht das des bösen Sarastro, sondern das des Todes, der Isismysterien. Aber für diesen Weg sind Tamino und Pamina eben nicht mit der Wahrheit der Aufklärung, mit dem *Wissen* um das Wahre ausgestattet, sondern sie bedürfen der Unterstützung durch die Zauberflöte, deren Herkunft nun erst Pamina berichtet:

Es schnitt in einer *Zauberstunde*  
 Mein Vater sie aus tiefstem Grunde  
 Der tausendjäh'gen Eiche aus  
 Bei Blitz und Donner, Sturm und Braus<sup>13</sup>

Das *Zauberinstrument* ist unentbehrlich; als ein anderer Orpheus findet Tamino mittels seiner Hilfe den rechten Weg. Gemeinsam mit Pamina vertraut er sich seinem Geleit an, setzt somit auf das Wunder:

Wir wandeln durch des Tones Macht  
 Froh durch des Todes düstre Nacht!<sup>14</sup>

Das Märchen erweist sich deshalb nicht als Betrug; der Weg ans Licht ist nicht der der Aufklärung allein, sondern die grandiose Menschlichkeit dieser Oper liegt in ihrer Versöhnung des Lichtes *mit* dem naiven Märchen.

Die Königin der Nacht erscheint schließlich nicht als Märchenfigur, die es zu vernichten gilt, sondern als Personifikation des schlechten Rationalismus, der vor Mord nicht zurückschreckt. Denn das entscheidende Requisite ist nicht der gewaltsame Dolch, sondern die sanfte Flöte, die die Gewalt besiegt. Insofern ist Mozarts Oper auch eine Rettung, eine Legitimation, wenn auch keine Apotheose des Wunderbaren. Auf das Wunderbare, so könnte man vielleicht zusammenfassen, kann nicht verzichtet werden, eine bloß in sich selbst kreisende Aufklärung wäre nicht ausreichend. Mit den Kräften der Zauberflöte, der Musik selbst und des märchenhaft Mythischen zusammen führt der Weg zu Sarastro, der seinerseits keineswegs unumstrittene Lichtgestalt ist, sondern auf die Legitimation und Anerkennung durch Tamino und Pamina angewiesen ist. Dafür hat wiederum Wieland eine konkrete Vorlage geboten, und zwar im ›Oberon‹, den noch Jan Assmann unbekümmert und irrtümlicherweise der ›Dschinnistan‹-Sammlung zugewiesen hat.<sup>15</sup> Hüon wird im Zweiten Gesang des ›Oberon‹ nicht nur Augenzeuge eines magischen Tanzzwangs, der auf den Ton eines elfenbeiner-

---

<sup>13</sup> Wolfgang Amadeus Mozart: Die Zauberflöte. Eine große Oper in zwei Aufzügen. Libretto von Emanuel Schikaneder. Hg. von Hans-Albrecht Koch. Stuttgart 2005, S. 67.

<sup>14</sup> Ebd.

<sup>15</sup> Jan Assmann: Die Zauberflöte. Oper und Mysterium. München 2005, S. 316.

nen Horns hin sogar ein ganzes Kloster erfasst;<sup>16</sup> überdies erhält Hüon eben dieses musikalische Zauberinstrument aus der Hand des Elfenkönigs:

Allein, was du mit Glauben und mit Mut  
Begonnen hast, das helf ich dir vollenden;  
Da, wackrer Hüon, nimm dies Horn aus meinen Händen!

Ertönt mit lieblichem Ton von einem sanften Hauch  
Sein schneckengleich gewundner Bauch,  
Und dräuten dir mit Schwert und Lanzen  
Zehntausend Mann, sie fangen an zu tanzen,  
Und tanzen ohne Rast im Wirbel, wie du hier  
Ein Beispiel sahst, bis sie zu Boden fallen<sup>17</sup>

Hüon setzt das Horn dann im Fünften Gesang höchst effektiv ein, wenn es darum geht, die unglückliche Rezia aus der Macht des Sultans zu befreien. Hüon bläst ins Horn,

Und Jung und Alt, was Füße hat, muß springen;  
Des Hornes Kraft läßt ihnen keine Wahl!<sup>18</sup>

Wer denkt hier nicht an das magische Glockenspiel, das so genannte »stahlne Gelächter« aus der »Zauberflöte«, das Papageno von den Drei Damen der Königin der Nacht erhält. Als er, gemeinsam mit Pamina, vom gehässigen Monostatos in Fesseln geschlagen werden soll, besinnt er sich darauf. Und sofort sind Monostatos und seine Sklaven allen bösen Absichten entrückt, sie fangen an zu tanzen:

Das klinget so herrlich, das klinget so schön!  
Larala  
Nie hab ich so etwas gehört noch gesehn!<sup>19</sup>

Keineswegs zufällig verschränkt sich also in der Rezeption auch der Wielandschen Texte das Märchenhafte mit dem Musikalischen. »Die Zauberflöte« steht als Verkörperung einer aufgeklärten, von Humanität und Naivität geprägten Märchenwelt im Fadenkreuz reichhaltigster Verstreungen, sie schlägt die Brücke zwischen barockem Welttheater und romantischem Zauberstück, sie steht am Beginn der Entwicklung der deutschen Oper, und sie bietet mit ihrer Lizenz des Irrationalen so etwas wie das gute Gewissen der Gattung Oper schlechthin. Viele der Märchenoperen bis ins 20. Jahrhundert, von Strawinsky

<sup>16</sup> Wieland: Pervonte (Anm. 9), S. 33.

<sup>17</sup> Ebd., S. 36.

<sup>18</sup> Ebd., S. 77.

<sup>19</sup> Mozart/Schikaneder (Anm. 13), S. 32.

über Strauss und Prokofjeff bis zu Busoni und Henze, verdanken sich nicht zuletzt den Impulsen von Wieland, Schikaneder und natürlich Mozart. Der historische Ort, an dem diese Zusammenhänge im Märchen zusammenkommen, liegt wohl in Goethe beschlossen. Dabei könnten nun folgende Fragen von Gewicht sein:

Welche Bedeutung spricht Goethe dem Märchen innerhalb dessen zu, was sich bei Wieland als Konkurrenz oder Konflikt von Wunderbarem und Wahrheit, von Zauber und Rationalität abgezeichnet hat?

Und: Inwiefern kann die Goethesche Märchenproduktion in Verbindung mit Wieland – und Mozart – gesehen werden?

Goethe starb fast hundert Jahre nach der Geburt Wielands, weit mehr als sechzig Jahre waren sie Zeitgenossen. Und wenn man den enormen Zeitraum von 1733, dem Geburtsjahr Wielands, bis 1832, als Goethe in Weimar starb, sich unterteilen und leichter überschaubar machen möchte, dann kann man sagen, dass die Lebzeiten der beiden von der frühen Aufklärung an über die Empfindsamkeit und den Sturm und Drang hinaus die Akzente der Klassik und noch der beginnenden Romantik umfasst haben. Insofern steht mit Wieland und Goethe ein wahrhaft zentraler Komplex der europäischen Kulturgeschichte zur Disposition, und es spricht vieles dafür, dass in ihrem Verhältnis das Märchen keine nur beiläufige Rolle gespielt hat. Für die Poetik und für die Rechtfertigung des Märchens bei Goethe ist entscheidend, dass er in seiner Kraft, das Wunderbare als real erscheinen zu lassen, ein Urelement des Poetischen gesehen hat. Die Gesprächsäußerung des alten Goethe – »Ohne Poesie läßt sich nichts in der Welt wirken, Poesie aber ist Märchen«<sup>20</sup> – spricht die gemeinsame Wirk-Kraft, das Poetische, das Hervorbringende des Märchens an. Aufschlussreich dafür ist schon der jeweilige Ort, an dem Goethe seine Märchen platziert. Es handelt sich letztlich nur um drei Texte, die alle in den erzählerischen Kontext eines größeren Ganzen eingelassen sind. Der erste Text steht am Ende der Novellensammlung ›Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten‹, 1795 für Schillers ›Horen‹ geschrieben. Obwohl in dieser Komposition unterschiedlicher Texte durch den Rahmen ein handfester Bezug zur Gegenwart gegeben ist, nämlich zur Vertreibung der deutschen Bewohner aus dem von Kriegen heimgesuchten linksrheinischen Gebiet, lässt Goethe diesen Text durch die schlicht wie anspruchsvoll als ›Märchen‹ überschriebene Erzählung von der Schlange, die sich für die anderen opfert, gleichsam, wie es heißt, ins Unendliche auslaufen. Erzählt wird

---

<sup>20</sup> Goethe im Gespräch mit dem Kanzler von Müller, 15./16. Mai 1822. Goethes Gespräche: Eine Sammlung zeitgenössischer Berichte aus seinem Umgang. Auf Grund der Ausgabe und des Nachlasses von Flodoard Freiherrn von Biedermann. Erg. und hg. von Wolfgang Herwig. 4. Bde., Bd. 3/1, Zürich 1971, S. 367.

ja die höchst komplexe Geschichte von der individuellen Beschränktheit der einzelnen Figuren: Der Bauer und der Riese, die Schlange und die Irrlichter, der Fährmann und der König können sich alle nicht uneingeschränkt bewegen oder handeln, immer stoßen sie an Grenzen und Bedingungen, die durch den das Märchenland teilenden Fluss symbolisiert sind. Die Teilung, die bis hin zur Gefahr des Todes reicht, kann nur überwunden werden, indem sich die grüne Schlange opfert und als Brücke zur Verfügung stellt. Goethe entwirft somit im ›Märchen‹ eine soziale Utopie der gesellschaftlichen Verständigung, die am Ende der ›Unterhaltungen‹ nicht mehr direkt ausgesprochen, sondern eben als Märchenschluss vorgestellt wird. Damit aber gewinnt diese Märchenhandlung in ihrer symbolischen Relevanz einen sozialen Anspruch: Die Antwort auf die politischen Krisen der Zeit kann offenbar nicht mit den Mitteln der Vernunft, der Politik, gegeben werden, aber im Medium des Märchens, in dem eine höhere, gleichwohl sozial verantwortliche Wahrheit zum Vorschein kommt. Das Märchen avanciert somit zum Repräsentanten der Kunst – und was mittlerweile als Autonomie, als Kunstperiode der Zeit um 1800 bezeichnet wird, was Schiller als ›ästhetische Erziehung‹ formuliert hatte, das ist bei Goethe *in* Literatur umgesetzt. Und dabei hat er wesentliche Inspirationen aus dem ›Oberon‹ nicht weniger als aus der ›Zauberflöte‹ aufgenommen, weshalb Novalis das Goethesche Märchen zu Recht als eine »erzählte Oper« bezeichnet hat. Und doch ist es nicht zu übersehen, wie Goethe die Rechtfertigung des Poetischen in die Mitte seines Märchens eingebaut hat:

Was ist herrlicher als Gold? fragte der König. – Das Licht, antwortete die Schlange. – Was ist erquicklicher als Licht? fragte jener. – Das Gespräch, antwortete diese.<sup>21</sup>

Vieles ist hier als ein Gespräch über die Grenzen der Künste hinweg mit der ›Zauberflöte‹ zu beschreiben. Goethe hat die Oper bekanntlich als seine vierte Mozart-Inszenierung 1794 auf die Weimarer Bühne gebracht und sogar eine Fortsetzung konzipiert. Diese ist zwar über den Fragmentstatus nicht hinausgekommen, aber gleichwohl sind darin Spuren angelegt, die schließlich erst im ›Faust‹ ihre Entfaltung finden. So deutet der in Goethes Fortsetzung zentrale Handlungsstrang um das bedrohte Kind Taminos und Paminas, das in einem sargähnlichen Kästchen herumgetragen werden muss, auf die Genius-Gestalt Euphorions im Zweiten Teil des ›Faust‹. Dessen speziell opernhafte Züge hat dann wieder ein anderer Opern- und Märchendichter, nämlich Hugo von Hofmannsthal, immer wieder betont.

Eine zweite Märchendichtung in Prosa, das sogenannte ›Knabenmärchen‹ ›Der neue Paris‹ aus dem zweiten Buch seiner Autobiographie, stellt Goethe in einen übergreifenden Kontext. Es wird deutlich, dass diese Selbstfindungsgeschichte als eine poetische Berufung angelegt ist, denn die Erzählung ist hier auf

---

<sup>21</sup> WA I, 18, S. 233.

Pfingsten, das Fest des Sprachwunders, angelegt. Und Goethe erzählt aus dem Rückblick ein Märchen, das er als Beispiel seiner schon ganz frühen poetischen Einbildungskraft ausgibt, wenn er über den jugendlichen Erzähler schreibt, der nach dem Wunsch seiner Zuhörer »Luftgestalten und Windbeutelereien zu kunstmäßigen Darstellungen« verarbeitet hat.

Betrachtet man diesen Trieb recht genau, so möchte man in ihm diejenige Anmaßung erkennen, womit der Dichter selbst das Unwahrscheinlichste gebieterisch ausspricht, und von einem jeden fordert, er solle dasjenige für wirklich erkennen, was ihm, dem Erfinder, auf irgend eine Weise als wahr erscheinen konnte.<sup>22</sup>

Goethes Affinität zum Poetischen des Märchens, die er u. a. auch in manchen opernhaften Zügen, etwa des ›Faust II‹, einlöst, stellt nicht zuletzt eine Probe auf die Grenzen der Wirklichkeit dar. Denn die Lizenz des Märchens, das Wirkliche hinter sich zu lassen, gewinnt eine letztlich überweltliche Bedeutung, die Goethe, um seine Märchenwelt abschließend mit der Wielands zu verknüpfen, im Zusammenhang mit dessen Tod besonders wahrgenommen hat. In seiner großen Würdigung ›Zu brüderlichem Andenken Wielands‹ begleitet Goethe den Verstorbenen chronologisch »auf dem Stufengang seiner Tage«<sup>23</sup> und stellt dabei die Lebensfülle, die Lebenslust Wielands heraus: Wieland »kündigt allem«, sagt Goethe, »was sich in der Wirklichkeit nicht immer nachweisen läßt, den Krieg an«,<sup>24</sup> aber er verrennt sich auch nicht im schieren Realismus, er schreibt Märchen und erweist sich als durchaus liberal, ausgleichend. Der Märchenautor Wieland, so Goethes Rückblick, erschöpft sich nicht in der vernünftigen Selbstgefälligkeit der Aufklärung:

indem er alles abzulehnen schien, was außer den Gränzen der allgemeinen Erkenntnisse liegt, außer dem Kreise dessen, was sich durch Erfahrung bethätigen läßt, so konnte er sich doch niemals enthalten, gleichsam versuchsweise, über die so scharf gezogenen Linien wo nicht hinauszuschreiten, doch hinüber zu blicken und sich eine außerweltliche Welt, einen Zustand, von dem uns alle angeborenen Seelenkräfte keine Kenntniß geben können, nach seiner Weise aufzuerbauen und darzustellen.<sup>25</sup>

Das Märchen, so kann man sagen, wird bei Wieland aus dem naiven Aberglauben gelöst, aber indem es als Erkenntnisinstrument genutzt wird, gibt er an Mozart und Goethe Impulse weiter, die diese, gleichsam auf Wielands Schultern, ein ganzes Stück weiterführen.

Das Wunderbare des Märchens erscheint nicht länger in Konkurrenz zur Wahrheit und zur Wirklichkeit, wie das in der Vorstellung der Aufklärung

---

<sup>22</sup> WA I.26, S. 77.

<sup>23</sup> WA I.36, S. 314.

<sup>24</sup> Ebd., S. 321.

<sup>25</sup> Ebd., S. 343.

verankert war. Schon Wieland lässt das Wunderbare als eine poetische Freiheit zu, die zu einer mehr als nur rationalen Menschlichkeit beiträgt. Das Märchen, so könnte man mit Blick auf Wielands ›Pervonte‹ und seine Echos bei Mozart und Goethe sagen, ist selber der Dummling unter den Gattungen des 18. Jahrhunderts, verächtlich über die Schulter angesehen und abschätzig beurteilt von den Erstgeborenen wie dem Versepos oder dem Trauerspiel. Aber wie so oft im Märchen macht nicht der Erst- oder Zweitgeborene, vielmehr der so unbedarft scheinende Letztgeborene am Ende das Rennen. Das Märchen erweist sich – bis heute eigentlich – als die lebendigere Form, seine vermeintliche Naivität hat nicht nur einen doppelten, sie hat auch einen goldenen Boden.