

„Die Zauberflöte“ – eine Biberacher Oper?

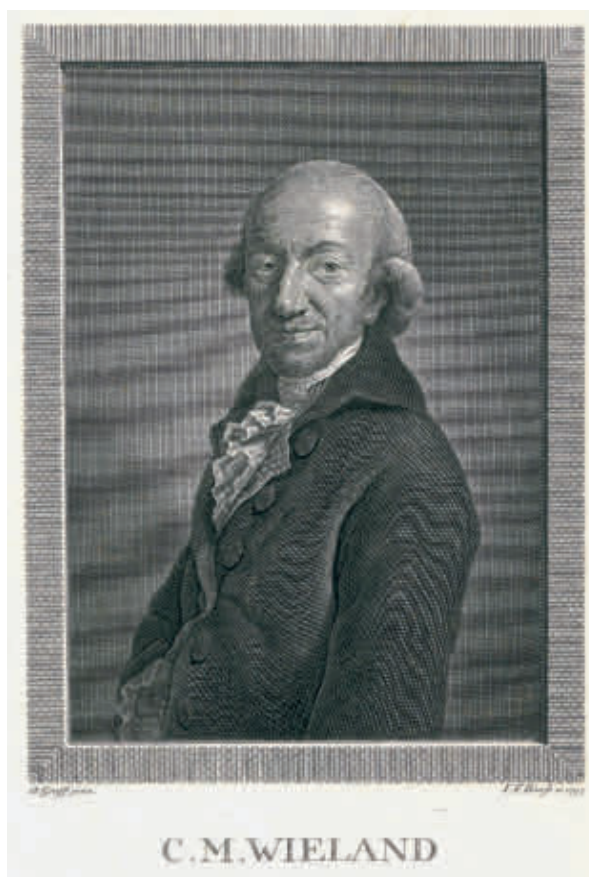
Mozarts „Die Zauberflöte“ – eine Biberacher Oper? Die Frage ist so impertinent, dass sich die Musikwelt halb totlachen würde, wäre sie im Ernst gestellt. Doch – so unernst ist sie nicht einmal. Nimmt man's kabarettistisch, weil dahinter oft mehr Ernst steckt, als manchem lieb ist, führt die Frage zu einem klassischen Jein. Eine Biberacher Oper? – nein, denn auch wenn Mozart (1756–1791) über die Eltern noch so (bayerisch-) schwäbisch grundiert ist, kann ihn kein Trick der Welt nach Biberach umsiedeln. Eine Biberacher Oper? – trotzdem auch: ja, denn ohne den Beitrag eines berühmten Biberachers würde es „Die Zauberflöte“ nicht geben.

Sicherheitshalber sei hinzugefügt: womöglich oder wahrscheinlich. Doch „Die Zauberflöte“ ist nun einmal da, und der berühmte Biberacher, der zu ihrer Entstehungsgeschichte gehört, ist kein Geringerer als Christoph Martin Wieland (1733–1813).

Wieland – ein Baustein in der Genese

Viele kennen, alle lieben die „Zauberflöte“. Die glücklich stimmende Musik und das märchenhaft-mythische Geschehen sprechen auch weniger Opern-affine Menschen an. Dass Christoph Martin Wieland in der Genese ein Baustein war, ein indirekter Impulsgeber, wird jedoch über Insiderkreise hinaus kaum thematisiert – weil Wieland ganz am Anfang steht und weil die Strahlkraft der Musik den Werdegang des Werks in den Hintergrund schiebt. Auf der anderen Seite ist es keine lokalpatriotische Nabelschau, wenn man den Blick darauf richtet, dass der Multi-Geisteswerker Wieland mit einem der berühmtesten Werke der Musik in Verbindung steht. Sollte den Freunden von Wieland und der Stadt Biberach die „Zauberflöte“ dadurch noch ein bisschen näherkommen – sie müssten sich nicht genieren.

Also, ein bisschen überspitzt: Ohne Wieland würde es die „Zauberflöte“ nicht geben. Das führt jedoch in eine andere Richtung als zu Wielands Denken und Bemühen fürs Musiktheater. Bekanntlich hat er selbst einige Singspiel-Libretti verfasst (Alceste, Rosamunde, Wahl des Herkules), im spätbarocken Stil komponiert von Anton Schweitzer, 1737–1787). Und auf der Basis von Wieland-Verserzählungen (Pervonte, Idris, Oberon)



Wielands Porträt von J. F. Brause, Kupferstich nach A. Graff von 1797. (Wieland-Archiv Biberach)

entstanden ebenfalls Opern. Für alle gilt, dass sie, mit einer Ausnahme, von weitgehend vergessenen Komponisten wie Süßmaier, Danzi, Wranitzky, Blumenthal, neben Schweitzer, geschaffen wurden und kein längeres Bühnenleben erreichten; „Alceste“ (1773) erlebte immerhin einige gute Anfangsjahre. Bei der Uraufführung „flossen alle Augen über“, trotz textlich-dramaturgischer Einschränkungen. „Oberon“ von Carl Maria von Weber (1826) ragt als Einzige heraus, leidet aber unter einem ungünstigen Libretto – das nicht von Wieland ist.

Bei der „Zauberflöte“ liegt die Sache anders, und irgendwie weht da sogar ein Hauch von Tragik, resul-

tierend aus der persönlichen Disposition von Wieland, der in seinem großen dichterischen Vermögen eine weiße Stelle hatte. Bühnenwirksames Theater zu schreiben war ihm leider nicht gegeben, was bis heute seine Rezeption schmälert. Ausgerechnet das Libretto zum größten Opernwerk „nach Wieland“ – wenn wir's mal so sagen dürfen –, zur „Zauberflöte“, beruht nicht auf einem Text von Wieland. Aber Wieland hat einen wichtigen Impuls geliefert.

Grundidee von Schikaneder

Die Geschichte beginnt damit, dass in Wien um 1790 ein Theater dringend Geld brauchte – und ein gewisser Herr Mozart ebenfalls. Das neue Theater im Freihaus auf der Wieden von 1788 steckte nach dem Anfangserfolg finanziell in der Klemme. Sein Impresario Emanuel Schikaneder (1751–1812) suchte händeringend ein publikumswirksames Stück. Schikaneder, war ein gewitzter Typ und kam auf die Idee, sich Mozart zu „greifen“. Der lebte seit 1782 in Wien und hatte den Nimbus des größten Opernkomponisten seiner Zeit. Mozart könnte das Freihaus-Theater retten, dachte Schikaneder: durch eine Oper, für die er, Schikaneder, das Textbuch verfassen und Mozart die Musik liefern sollte.

Die Verständigung war kein Problem. Schikaneder und Mozart kannten sich seit 1780 schon aus Salzburg und gehörten in Wien der Freimaurer-Loge „Zur Wohltätigkeit“ an. Beide waren geistvoll und kreativ, und beide hatten die Sorge ums Geld. Mozart befand sich in einer zunehmend desolaten Lebenslage, denn nach dem Tod seines Gönners, des Kaisers Joseph, flossen von dessen Nachfolger Leopold kaum mehr Mittel, und erschwerend kam hinzu, dass Mozart auch noch um seine Frau Konstanze bangen musste. Sie war krank und schwanger.

Dieser schillernde Schikaneder, ein bizarrer Mensch, trug künstlerische Ernsthaftigkeit in sich. Er verehrte Schiller und hatte gute Kenntnis vom Werk Wielands, dessen lustvolles Erzählen er schätzte. Das ging so weit, dass er in seinem Testament Wieland 300 Gulden vermachte, die, falls Wieland vorher sterben sollte, an Schiller gehen sollten. Leider bekam keiner von beiden das Geld, denn Schiller starb 1805, Wieland dann 1813 – zwar ein Jahr nach Schikaneder, aber von dem Geld war nichts mehr da.



Emanuel Schikaneder.
(Porträt von Philipp Richter
in einem Punktstich aus
der Zeit um 1810)

Wielands „Dschinnistan“-Märchenedition

Verwunderlich war es nicht, dass Schikaneder Wieland kannte. Denn Wieland erfreute sich als vielgelesener Autor auch in Österreich einer großen Lesergemeinde, fern seiner Heimat. Schikaneders Geistesblitz war fast wie die Konjunktion von Venus und Jupiter: mit zwei Großen etwas Großes auf die Beine zu stellen: mit Mozart, den Schikaneder schon im Blick auf seine eigene Reputation unbedingt haben wollte, und mit der „Invention“ durch Wieland.

Da gab es nämlich diese Märchensammlung von Wieland, die in den Jahren 1786 bis 1789 in drei Ausgaben unter dem Titel „Dschinnistan oder Auserlesene Feen- und Geister-Mährchen, theils neu erfunden, theils neu übersetzt und umgearbeitet“ veröffentlicht worden war, bei H. Steiner in Winterthur.

Das Titelwort „Dschinnistan“ (das 1909 auch Karl May für seinen Roman „Ardistan und Dschinnistan“ gebrauchen konnte) leitet sich ab von der orientalisches-ägyptischen Bezeichnung „Dschinn“ (djinn) für einen bösen Geist oder Feuertämon und verweist auf die Verortung im Orient. Das Märchenbuch überführte somit auch gleich noch den Begriff „Dschinn“ in den deutschen Sprachgebrauch – eines der vielen Beispiele für Wielands Bedeutung als Wortkreator.

In einem glücklichen Moment

Der Dschinn-Geist zeigte sich gegenüber Wieland, Schikaneder und Mozart im Gegensatz zu seinem Ruf sehr gewogen, vielleicht sogar geschmeichelt – denn Wieland verstand die Märchensammlung als literarischen Ausdruck für glückhaftes Menschenleben. Die Inspiration war ihm gekommen, als er in Weimar beim Ausruhen im Garten ein französisches Feenbuch (von Monkrit und d'Aulnoy) las.

Feen- und Märchengeschichten waren damals sehr beliebt. Wieland selbst hatte eine enge Beziehung zu ihnen: einerseits wegen ihrer unterhaltenden Qualitäten durch den Reiz des „Exotischen“, andererseits unter dem pädagogischen Aspekt: Sie kamen einem emotionalen Bedürfnis der Menschen entgegen und konnten humanistische Botschaften transportieren. Wielands berühmteste Arbeit in diesem Genre war seine stürmische Ritterroman-Parodie „Don Sylvio von Rosalva“, die noch dem Jugendwerk zugehört und die er 1764 in seiner Biberacher Zeit als Kanzleidirektor geschrieben hatte. Das in „Don Sylvio“ enthaltene Abenteuer des Prinzen Biribinker erlangte als erstes deutsches Kunstmärchen literaturgeschichtliche Bedeutung.



Aus Christoph Martin Wielands „Dschinnistan oder auserlesene Feen- und Geister-Mährchen“ in Band 3, Winterthur, Steiner, 1789. (Wieland-Archiv Biberach)

„Lulu oder Die Zauberflöte“ als Basis

Den Erzählungen in „Dschinnistan“ lagen französische, persische und arabische Märchen zugrunde, übersetzt und oft frei bearbeitet von Wieland und drei Mitautoren. Einen Impuls dürften die arabischen Märchen „Tausendundeine Nacht“ gegeben haben, die 1785 in neuer deutscher Übersetzung von J. H. Voß erschienen waren. Zwei Geschichten steuerte Wieland selbst bei: so freie Bearbeitungen, dass sie als eigene Werke gelten können. Und er sorgte dafür, dass in den dritten Band 1787 der Text „Lulu oder die Zauberflöte“ aufgenommen wurde.

„Lulu“ stammte nicht von Wieland, obwohl man ihn in einem Sonderdruck einmal fälschlicherweise als Autor nannte, sondern der Verfasser war August Johann Liebeskind (1751–1793), Pfarrer in Oßmannstedt, Gelegenheitsautor, Mitwirkender beim Dschinnistan-Projekt und Schwiegersohn von Wieland als Mann von Wielands Tochter Amalia Augusta (1773–1858), dem vierten Kind aus der Ehe mit Anna Dorothea von Hillenbrand (1745–1801). „Lulu oder Die Zauberflöte“ von Liebeskind wurde zur Basisarbeit für die „Zauberflöte“.

Geschichte mit Phantastik und Moral

Liebeskinds Geschichte hatte zwei Qualitäten. Erstens lag sie mit ihrer Moral-Botschaft von der Reifung eines idealistischen jungen Mannes gedanklich in der Nähe von Wielands Entwicklungsroman „Agathon“ (1767, Biberach): der Botschaft, dass Lebenswege über Täuschung, Irrtum und Korrektur zum Guten führen können. Zweitens faszinierte „Lulu“ durch Phantastik und Abenteuer im morgenländischen Umfeld. Der furchtbare und skurrile Zauberer Dilsenghuin hält in einem Turm aus blankem Stahl viele Mädchen und eine Prinzessin gefangen, die Tochter der strahlenden Fee Perifime. Diese gewinnt Prinz Lulu, einen unschuldigen Jüngling, der sich schon durch Charakterprüfungen bewährt hat, um Prinzessin Sidi zu befreien. Ein Zauberring und eine Zauberflöte, die die Menschen zum Tanzen verführt, helfen Lulu. Das eiserne Schloss zerfällt zu Staub; der Zauberer wird zu einem Nachtvogel. Fulminante Lesekost.

Die Stahlburg – bei Ariost und im Alten Testament

Das Motiv der Burg aus Stahl findet sich schon im Versepos „Der rasende Roland“ („Orlando furioso“) von Ludovico Ariost, erschienen 1516. Eine kraftvolle, kampfpfalle, ironisierende Geschichte, in der ein Magier, der auf einem Pferdeadler, dem Hippogryphen, gleichbedeutend dem Pegasus, fliegt und der Frauen und Ritter gefangen hält. Auch sein Eisenturm entmaterialisiert sich am Schluss, nur wird diesem Zauberer kein Prinz, sondern eine Amazone zum Verhängnis. Die Ähnlichkeit des Handlungskerns mag bedeuten, dass sich Liebeskind vom Venetianer Ariost inspirieren ließ und dann variierte. Der „Orlando“ war zu jener Zeit sehr populär.

Aus „Lulu“ eine neue Geschichte

Schikaneder hatte also „Lulu oder Die Zauberflöte“ zur Hand, und wie er war Mozart von dem Stoff angetan: im Prinzip geeignet für eine Märchenoper mit exotischer Szenerie und mit moralischer Botschaft durch die Darstellung freimaurerischer Ideale wie Tugend, Lebensreife, Toleranz, Hilfsbereitschaft, hoher Liebe und Glücksverheißung – ohne dies alles schwerwiegend zu betonen, auch wenn Personen, Aussagen und das Spiel mit der Zahl Drei (Knaben, Damen) als freimaurerische Elemente erkennbar wurden.

Der gewiefte Theaterhase Schikaneder wusste, dass man die Liebeskind-Geschichte im Hinblick auf die Bühnenwirksamkeit umarbeiten musste. So entstand aus den Grundelementen eine neue Geschichte mit der Qualität eines aufs Nötigste reduzierten Dramas – und der allgemeinen Akzeptanz wegen in Deutsch, nicht Italienisch. Das bedeutete: knappe Sprache (geeignet für Arien), Veränderung und Zuspitzung stark unterschiedlicher Charaktere, rasche Handlungsfolge, Bühneneffekte ja – aber nicht zu viele und orientiert am technisch Möglichen.

Freimaurerische Botschaften

Das Libretto entstand in gemeinsamer Arbeit, wobei Mozart mehr die freimaurerischen Belange betonte. In der Dramaturgie wirkten noch andere Anregungen aus „Dschinnistan“ hinein. Zum Beispiel hat Schikaneder,



Emanuel Schikaneder, der Haupt-Textautor der „Zauberflöte“, im Federnkostüm des Papageno, den er selbst sang und spielte. (Kupferstich von Ignaz Alberti aus dem Textbuch zur Wiener Uraufführung 1791)

dem Biografen Komorzynski zufolge, aus dem Märchen „Neangir und seine Brüder“ eine Textstelle aufgegriffen, in der der Held in einem Döschen das Bild einer jungen Frau sieht und sich begeistern lässt. Ähnlich fügt es sich deshalb in der „Zauberflöte“ für den Tamino. Er muss anfangs schwach sein, um sich durch das Gesicht von Pamina im Medaillon zum Weg der Bewährung und Reifung ermuntern zu lassen.

Schikaneder und Mozart verlegten die „Zauberflöte“ vom Mittleren Osten (in „Lulu“ steht einmal: Kaschmir) in Sarastros Priesterreich und damit in die Mythologie-Welt der Götter Isis und Osiris.



Wolfgang Amadeus Mozart, der Komponist der „Zauberflöte“. (Radierung des deutschen Zeichners und Grafikers Horst Janssen von 1986 nach einer Abbildung von 1782)

Geniale Verbindung

Das alles entwickelte sich aus der Erzählung des Pfarrers Liebeskind in Wielands Märchensammlung „Dschinnistan“ – ohne Zutun Wielands, der jedoch keinen Grund bekam, das Theater-Nachprodukt der Lulu-Geschichte zu kritisieren. „Die Zauberflöte“ war exzellente, bewegende Musik und mit ihren freimaurerischen Essenzen kompatibel zu Wielands Überzeugung vom Kosmopoliten-Denken. Ein Werk, in dem sich Einfachheit, Volksnähe und geistig-moralischer Anspruch faszinierend und vielleicht auch rätselhaft-genial verbinden.

Wieland war in der Entstehungszeit der „Zauberflöte“ noch kein Freimaurer – bei seinem Persönlichkeitsbild nachvollziehbar, denn er hatte wenig Hang zu Zeremonien. Als ein Kopf der Aufklärung dachte er die Religion, ohne sie zu negieren, immer im Zusammenhang mit Verstand und Gesellschaftsdiskurs. Er schloss sich der Bruderschaft erst an seinem Lebensabend an und wurde im April 1809, im 76. Lebensjahr, in die Loge „Anna Amalia zu den drei Rosen“ aufgenommen – schon etwas lebensschwach und wohl mehr aus gesellschaftlicher Nützlichkeitsbetrachtung.

Nach Wielands theatraler Phase

Im Entstehungsjahr der „Zauberflöte“, 1791, war Wieland weit weg von seiner „theatralen Phase“, die man (abgesehen von den ersten Arbeiten „Lady Jane Gray“ und „Clementina von Porretta“ 1758/60 in der Schweiz) auf die Anfangs-Siebzigerjahre in Weimar datieren kann. Ein Freund des Theaters, voran der Oper, blieb er natürlich, schon wegen der Übermittlung aufklärerischer Gedanken. Seine eigenen Singspiel-Texte hatten wesentlich aus der lebendigen Begegnung mit (Wander-)Schauspieltruppen resultiert. Ein Schloss- und Theaterbrand 1774 in Weimar und der Verzicht seiner Gönnerin Herzogin Anna Amalia auf die Regentschaft 1775 (was auch ihren Musenhof beendete), raubten ihm diesen Direktbezug zum Theater, seine Inspirationsquelle und Begeisterung.

Ein weiterhin erfolgreicher freier Schriftsteller blieb er gleichwohl. Doch die neue Entwicklung dürfte ihm mehr als zuvor bewusst gemacht haben, dass das dramatisierende Schreiben für die Bühne seinen Anlagen nicht entsprach. Dazu passt die selbstkritische Bemerkung:

Der Zauberer Dilsenghuin aus „Lulu“ wurde, nachdem er in einer „Zauberflöten“-Urfassung immer noch der Böse war, zum edlen Sarastro, die gute Feen-Mutter der entführten Prinzessin wandelte sich – dramaturgisch wirkungsvoll – als Kontrastfigur zur intriganten Königstigerin der Nacht. Aus Lulu wurde würdevoller der Tamino. Er behielt jedoch die wunderwirkende Flöte, denn sie war als magisches Instrument unverzichtbar – und als zugkräftiges Wort für den Operntitel. Der böse Zwerg, ein Vasall des Zauberers, veränderte sich gegenüber der Lulu-Vorlage kaum und wurde zum giftig-tragischen Harmoniebrecher in Sarastros Friedensreich: der Mohr Monostatos.

Besonders erwähnenswert ist die Beigabe des heiteren Vogelfängers Papageno samt gleichartigem Liebesweibchen – eine Glanzidee, denn allein diese beiden Federmenschen im Stil der commedia dell'arte begründeten als parodistisches und gemütvolltes Element die Hälfte des Erfolgs der Oper. In Schwaben dürfen wir uns freuen, dass Papageno eigentlich aus dem Kopf von Christian Daniel Schubart und aus hohenlohischen Gefilden kommt, wo ihn Schikaneder bei einer Wanderbühne gesehen hatte.

kung, er sehe sich außerstande, für den hochbewundernten Christoph Willibald Gluck (Orpheus und Eurydike, eine bessere Alceste von 1767, Iphigenie) ein Opernbuch zu schreiben.

Wieland, auch ein Musiker – der Sprache

Seine Gedanken über Form und Musik des Singspiels und das Problem der (Nicht-)Singbarkeit der deutschen Sprache oder über die Wirkung von Empfindung und Affekt, bewegten Wieland natürlich weiter. Unter diesen Aspekten durfte ihm später die „Zauberflöte“ gefallen, denn sie erfüllt in der Gestalt eines textlichen und musikalischen Konzentrats all das, was sich Wieland vorstellte.

Wenn auch kein Musikdramatiker, so war Wieland Musiker doch auf andere Weise: indem er durch Wortwahl und Wortfolgen, Rhythmik und Klangfarben Sprache zur Sprachmelodie komponierte, besonders gelungen in den Versdichtungen. Die Musik der Klänge gehörte zu seiner Persönlichkeit, grundgelegt durch Klavier- und Orgelunterricht im bildungsbürgerlichen Biberacher Elternhaus, wo er als Junge in aller Tagesfrühe sogar kleine Kantaten und Opern geschrieben hatte. Er konnte auch Partituren lesen. Und das Phänomen Musik (die aber unterhaltend sein sollte) erscheint oft in Wielands Texten, etwa als jene „Kunst, die es versteht, mit starken Gefühlen den Busen auszu dehnen“.

Musik entfachte auch zwei große Emotionen im Leben von Wieland: Seine Herzensfreundin Sophie La Roche bekam den ersten guten Eindruck von ihm, weil sie ihn, noch als ganz jungen Mann, auf dem Biberacher Kirchplatz, an der Rückseite der Wohnung in der Waaghausstraße, seelenvoll Klavier spielen hörte, und später ließ sich Wieland von seiner ersten Geliebten, der katholischen Biberacher Säcklerstochter Christine Hogel, nicht zuletzt deshalb bezaubern, weil sie so schön singen konnte. Dem gemeinsamen Kind (1764) gab man den Namen „Cäcilia“ nach der Heiligen und Patronin der (Kirchen-)Musik.

Das Klavierspiel gehörte zeitlebens zu Wielands lieben Gewohnheiten. Er beherrschte es überdurchschnittlich gut. Ob er auch Melodien aus der „Zauberflöte“ intonierte – nicht ausgeschlossen, aber wer weiß es. Aussagen von Wieland zur „Zauberflöte“ sind kaum dokumentiert. Die Oper eroberte nach der Urauffüh-

rung unter dem Dirigat des todkranken Mozart am 30. September 1791 und nach einer kurzen Verzögerung (weil die Menschen anfangs mit dem Text fremdelten) rasch die Bühnen. Ihre Melodien wurden Volksgut.

Wieland fühlte sich ergötzt

Der ältere Wieland, der zeitweise in seinem Landgut in Oßmannstedt lebte (1797–1803), befand sich da aber in einer neuen Lebensorientierung als Übersetzer und als Herausgeber des „Teutschen Merkur“ (1773–1810) und des Journals „Attisches Museum“. Dadurch stand er zwar mit der großen Welt in Verbindung, aber sie zu bereisen, war ihm aufgrund seiner fragilen Physis nie ein großes Bedürfnis. Immerhin hat er die „Zauberflöte“ im Frühjahr 1794 zweimal in Weimar gesehen, woran er sich einem Brief zufolge trotz aller Unvollkommenheit der Darbietung ergötzte.

Mozart selbst war Wieland nicht ganz unvertraut, denn er hatte ihn, allerdings viel früher, im späten Dezember 1777, einmal in Mannheim getroffen: Wieland begleitete sein „Rosamunde“-Singspiel mit Schweitzers Musik, Mozart bemühte sich um eine Anstellung am kurfürstlichen Hof. Man respektierte sich. Mozart „druckte mich bey der Hand“, schrieb Wieland danach, auch „ganz bezaubert“ von einem Musik-Vorspiel Mozarts. Dieser wunderte sich jedoch in einem Brief an den Vater über das etwas gezwungene, prätentöse Auftreten von Wieland, was aber kaum verwunderlich sei, „denn die Leute sehen ihn hier an, als wenn er vom Himmel herabgefahren wäre“. Die Menschen würden ganz still in seiner Gegenwart, gäben auf jedes Wort acht, müssten aber auch oft lange darauf warten, „denn er hat einen defect in der Zunge, vermög er ganz sachte redet und nicht 6 Worte sagen kann, ohne einzuhalten.“ Trotzdem konzidiert ihm Mozart: „sonst ... ein fortrefflicher kopf“.

Zwei weitere Opern nach „Dschinnistan“

Die Betrachtung über Wielands „Dschinnistan“ und die „Zauberflöte“ muss auch darüber informieren, dass die Märchensammlung zwei weiteren Opern zur Grundlage diente, die jedoch keinen musikgeschichtlichen Rang erreichten. Ihre Entstehung war auf die allgemeine Euphorie für Märchenopern und auf den Konkurrenzkampf zweier Wiener Vorstadttheater zurück-

zuführen. Von „Dschinnistan“ benutzte Schikaneder das Märchen „Nadir und Nadine“ für die heroisch-komische Oper „Der Stein der Weisen“ (1790 im Freihaus-Theater). Dasselbe galt für „Kaspar, der Fagottist oder: Die Zauberzither“ mit der Musik des Raimund-Vertoners Wenzel Müller (1790 im Theater der Leopoldstadt). Der „Kaspar“-Text von J. Perinet beruhte auch auf Liebeskind „Lulu“, lehnte sich aber eng an die Vorlage an, was sich als dramaturgisch ungünstig erwies. Musikalisch erreichte „Kaspar“ nicht entfernt das Niveau der „Zauberflöte“. „Gar nichts daran“, urteilte Mozart.

Kein Bühnenleben war außerdem einer ersten Oberon-Oper nach Wielands Verdichtung von 1780 beschieden, 1789 von Paul Wranitzky komponiert, lange vor Webers musikalisch faszinierendem „Oberon“ von 1826.

Die Kunst – eine menschliche Grundessenz

Danken wir Wieland auf jeden Fall dafür, dass sein vielfältiges Tun und Denken für die Künste auch einem bedeutenden und bewegenden Musikwerk auf den Weg geholfen hat: Mozarts „Zauberflöte“. Sie steht unter anderem dafür, dass sich Kunst im geistig-kreativen Verbund vieler Köpfe und Phantasien fortentwickelt und entfaltet – ein Wesensmerkmal der Kunst und ein Beweis für ihre Bedeutung als menschliche Grundessenz.

Postscriptum

Wenn von Corona die Rede ist, sei daran erinnert, dass das Thema, das uns so sehr bedrängt, auch für Christoph Martin Wieland akut war, vor bald dreihundert Jahren. Als Kind bekam er (wie übrigens auch Goethe) die Pocken oder Blattern, eine Viruserkrankung mit hohen Sterberaten. Wieland überlebte, aber er behielt üble Narben im Gesicht und an der Nase (die später von allen Porträtisten extrem ignoriert wurden). Ab der Mitte des 18. Jahrhunderts konnte die Medizin Impfungen, ausgehend von der Lymphe der harmloseren Kuhpocken, also einem Serum aus infiziertem Kuh-Blut (=Vakzination, von lat. vacca, die Kuh), anbieten, so dass die Krankheit ihren Schrecken verlor. Wieland ließ in den 1770er-Jahren einige seiner Kinder mit dem neuen Mittel impfen. Klingt das nicht wie 2021?

Dank und Literatur

Mein Extra-Dank gilt Viia Ottenbacher und dem Wieland-Archiv, Bettina Berger, beide Biberach, für Literatur und Informationen.

Assmann, Jan: Die Zauberflöte, eine Oper mit zwei Gesichtern. Wien 2018.

Bock, Alfred: Deutsche Dichter in ihren Beziehungen zur Musik. Paderborn 2013.

Dieckmann, Friedrich: Aufsatz „Eine Zauberflöte aus Dschinnistan. Wielands Sammlung und Schikaneders Text“.

Heinz, Jutta (Hrsg.): Wieland-Handbuch, Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart 2008.

Hillmann, Heinz (Hrsg.): Die schlafende Schöne, französische und deutsche Feenmärchen des 18. Jahrhunderts. Wiesbaden 1974.

Lowsky, Martin: Aufsatz „Vossens Insel des Königs der Genien und Wielands ‚Dschinnistan‘: Motivgeschichtliche Notizen“. Vossische Nachrichten 1997.

Mann, William: Booklet zur EMI-CD, aufgenommen 1952, Dirigent Herbert von Karajan.

Reiber, Joachim: Wandernd erkennen, das literarische Umfeld der ‚Zauberflöte‘. In: Wege zu W. A. Mozart in Wien und Prag, die großen Opern. Wien, 1993.

Schmidt-Garre, Helmut: Von Shakespeare bis Brecht, Dichter und ihre Beziehungen zur Musik. Wilhelmshaven 1979.

Starnes, Thomas C.: Christoph Martin Wieland, Leben und Werk; aus zeitgenössischen Quellen chronologisch dargestellt. Sigmaringen 1987.

Zaremba, Michael: Christoph Martin Wieland, Aufklärer und Poet; eine Biografie. Weimar, Wien 2007.