

Faszinierend ist etwa Janáčeks Begriff »souzvuk« (»Zusammenklang« o. ä.) als Versuch, das allzu gängige Fremdwort »Akkord« zu vermeiden. Bereits in seinem frühen Aufsatz »Die harmonische Terzverbindung« in den sog. »Musikalischen Blättern« (Jg. I, Nr. 3 vom 27. Dezember 1884), wo der Begriff vorkommt, erkennt Kerstin Lücker etwas, was vielen Analytikern auch ohne Kenntnis der Schriften Janáčeks aufgefallen ist: »Es ist möglich, daß Janáček damit der neuen Konzeption von Akkordverbindungen auch in terminologischer Hinsicht zu entsprechen versucht. Janáčeks harmonisches Denken ist stärker am horizontalen Verlauf denn an vertikal und funktionsharmonisch gedachten Akkorden orientiert; der »Zusammenklang« ist also, im Gegensatz zum Akkord, ein linear gewonnenes Ereignis. Darüber hinaus schwingt im Begriff des Zusammenklangs mit, daß es sich beim Akkord bereits um ein Zusammengesetztes handelt, dessen einzelne Bestandteile bei der Verbindung von Akkorden in Wechselwirkung miteinander treten.« (S. 19) Auch Janáčeks Begriff »melodický poměr« (»melodische Relation«) wertet die von Lücker so genannte »horizontale Achse« in der Musik auf. Konsequenterweise setzt sich Janáček auch mit melodischen Gestaltprinzipien auseinander. In »Ein Wort über den Kontrapunkt« argumentiert er zugunsten des Worts »opora« (»Stütze«) als Ersatz für »Kontrapunkt«, um dem Phänomen

ein modernes Gewand zu verleihen. »Eine Partitur würde ich mit einem hervorragenden Gemälde vergleichen: ein Gedanke spricht aus vielen Gruppen unterschiedlichster Gestalten, jedes Gesicht hat jedoch einen eigenen Ausdruck.« (S. 159) Für Janáčeks eigene Partituren gilt diese Metapher von Klang und Linie allemal.

Empfindlich reagiert Lücker auf Veröffentlichungen von Zdeněk Blažek, Michael Beckerman und (insbesondere natürlich) Meinhard Saremba. Es ist aber das gemeinsame Schicksal der Musikwissenschaftler, die sich mit nicht ganz unbekanntem, aber in der Fachwelt randständig behandelten Komponisten auseinandersetzen, dass bereits viel und unter publizistischem Zeitdruck geschrieben wurde, was es nun zu korrigieren gilt. Knappe Beispiele reichen auch hier zur Legitimation der neuen Studie.

Von kleineren orthographischen Problemen bei tschechischen Sonderzeichen und von einem unruhigen Gesamtlayout abgesehen, liegt ein schöner Band einer neuen Reihe vor, die hinsichtlich ihrer Fortsetzung zuversichtlich stimmt. Das luxuriös glänzende Papier ergibt ein bei 162 Seiten enormes Gewicht von 490 g, was aber angesichts des eher spartanischen Umschlages nicht vor Gesamtverschleiß des Quellenbandes mit Nachschlagewerkqualitäten (wenngleich ohne Index etc.) schützt. Auch über das ungewöhnlich hohe Format dürften die Leser geteilter Meinung sein. [Tomi Mäkelä]

Jan Assmann: Die Zauberflöte – Oper und Mysterium

München [u.a.] (Carl Hanser Verlag) 2005

Jan Assmanns Untersuchung »Die Zauberflöte – Oper und Mysterium« gehört mit Sicherheit nicht nur zu den spannendsten Beiträgen, die im zeitlichen Umfeld des Mozart-Jahres geschrieben wurden, sondern auch zu den profundesten. Assmann ist ein renommierter Wissenschaftler und ein exzellenter Denker, der in seinem Buch eine Reihe von unglaublich spannenden Bezügen entdeckte und das bei einem Werk, das sicherlich zu den am besten untersuchten Opern der Musikgeschichte gehört. Lautete der Titel des Bandes Nr. 3 der »Musik-Konzepte« noch »Die Zauberflöte – ein Machwerk?« und

bezog sich damit auf Hegels bekannte Äußerung, so geht Jan Assmann von einem anderen Blickwinkel aus, nämlich demjenigen, der von dem oben erwähnten Titel unterschlagen wird. Hegel schwärmte auch von jenem Surplus, das aus dem Miteinander von der Bedeutungsoffenheit des Textes und den semantisch freien Kreisen der Musik entsteht.

Assmann konzentriert sich auf drei Komplexe: 1. Das Ägyptenbild der Zauberflöte, 2. Die Freimaurerei und 3. Die Vorstellung der damaligen Zeit von den antiken Mysterien. Er erkennt in der Zauberflöte als organisierendes Prinzip eine Denkstruktur,

die auf der Theorie der doppelten Religion aufbaut (S. 286), die aber unter anderem auch freimaurerisch motiviert ist. Für Assmann ist die Zauberflöte ein Mysterienspiel. Das ist nicht neu, aber Assmann geht noch einen Schritt weiter: »Daß die Zauberflöte ein Ritual enthält, [...] ist natürlich niemandem entgangen [...]; daß sie aber insgesamt den Vollzug eines Rituals darstellt, ist bisher nicht gesehen worden.« (S. 23f.). Dabei ist es für Assmann im Prinzip gleichgültig, ob der Ritualcharakter erkannt wird oder nicht, denn er wirke auch, wenn man ihn nicht durchschaue (S. 291). Hinter diesem Gedanken steckt vielleicht Friedrich Schillers Idee des Erhabenen (S. 249): »Das Erhabene verschafft uns also den Ausgang aus der sinnlichen Welt, worin uns das Schöne gern immer gefangen halten möchte. Nicht allmählich, sondern plötzlich und durch eine Erschütterung reißt es den selbstständigen Geist aus dem Netze los, womit die verfeinerte Sinnlichkeit ihn umstricke« (Schiller). Liest man dieses Zitat genau, so liegt hier schon der Inhalt der Zauberflöte vor Augen, samt dem berühmten inhaltlichen Bruch, der aber hier als geradezu notwendig verstanden wird. Der Autor des Librettos Emanuel Schikaneder erscheint so tatsächlich als Max Reinhardt des 18. Jahrhunderts (S. 31).



Vor diesem Hintergrund ergibt sich ein erstaunlich stringenter formaler und inhaltlicher Zusammenhang. »Hier gilt es, einen verborgenen Inhalt zu entschleiern; bei einer so widersprüchlichen Oberfläche kann die Einheit nur in der Tiefe verborgen sein.« (S. 18) Assmann steht mit seiner These quer zu den meisten derzeit kursierenden Auffassungen der Zauberflöte.

»Unser Kopf ist rund, damit das Denken seine Richtung ändern kann«, formulierte Francis Picabia einmal, und genau das tut Assmann. Vielleicht liegt es aber auch daran, dass Assmann von Hause aus kein Musikwissenschaftler ist, sondern zu den renommiertesten Ägyptologen seines Faches gehört. Dass

er auch über hinreichend musikwissenschaftliches Wissen verfügt, beweisen die zahlreichen konkreten Analysen. Hier kann man zwar stellenweise anderer Auffassung sein. Die Überlegungen hinsichtlich der Finali und deren Bedeutung für die Entwicklung einer durchkomponierten Opernform, vor allem des zweiten Finales sind aber überzeugend (S. 269ff.). Assmann sieht auch einen Zusammenhang mit dem Mythos des Orpheus. Dass allerdings der Wechsel von dessen Lyra zur Flöte Taminos diesen zum »Heros der absoluten Musik« (Seite 70) stilisiere, ist wohl ein Urteil, dass der emphatischen Begeisterung Assmanns für die Zauberflöte geschuldet ist.

Die Ausführungen zur Musiktheorie und Harmonik sind manchmal etwas langatmig, hier unterlaufen dem Autor auch einige kleine Fehler (vergleiche hierzu S. 130 und 336; Anmerkung Nr. 8), auch die hieraus gezogenen Schlussfolgerungen erweisen sich nicht immer als stichhaltig. Dadurch wird aber keineswegs der Wert dieses Buches geschmälert, das einfach fasziniert durch die Breite des dargebotenen fundierten Wissens.

Geisteswissenschaftlicher Hintergrund ist auch das Projekt Gedächtnisgeschichte (S. 14), dem die These zugrunde liegt, dass es neben dem biologischen und sozialen Gedächtnis noch eine dritte Form der Zeitorientierung gibt, die Assmann »kulturelles Gedächtnis« nennt. Aus diesem Grund untersucht er umfassend das »geistige Umfeld« (S. 19) der Zauberflöte und kommt auch hier zu frappierenden Ergebnissen. Nicht nur, dass er eine immense Zahl an spannenden Autoren aus dem historischen Umfeld zu Rate zieht, auch seine Schlüsse sind ebenso überraschend wie einleuchtend. Bei seinen Überlegungen kommt er zum oxymoronischen Begriff »Aufklärungsmysterium« (S. 289), der aber schnell aufgelöst wird, indem darlegt wird, dass in der Zauberflöte »Aufklärung als ritueller und theatralischer Prozeß inszeniert und zum Gegenstand einer genuin ästhetischen Erfahrung« (S. 289) gemacht wird. Von diesem Punkt aus gewährt Assmann eine neue Sicht sowohl auf die Philosophie Kants wie auch auf die Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts. Assmann erklärt auch einleuchtend Veränderungen ästhetischer Theorien von der Aufklärung bis zur Romantik vor der Folie sich wandelnder politischer Ideologien. Vor dem Hintergrund der anfangs darlegten The-

se, dass die Zauberflöte den Vollzug eines Mysteriums darstellt, bekommen auch die zeitgenössischen Theatertheorien von Lessing und Goethe, aber auch Schillers »Theater als moralische Anstalt« ein neues Gewicht. Zumindest regt Assmann an, bisherige Sichtweisen zu überdenken. Auch seine These, dass durch die Aufhebung der strikten Opposition von Adel und Volk in der Zauberflöte, personifiziert in Tamino, Pamina und Papageno, eine Allianz zwischen Adel und Volk als Wiener Gegenentwurf zur Französischen Revolution geschaffen würde, ist recht interessant und einsichtig.

Im Schlusskapitel »Erkenntnis, Liebe und Musik« führt Assmann spannend seine Sicht der Einheit der Zauberflöte aus, indem er den Mythos von Orpheus nicht nur als »absoluten zentralen Motivstrang« (S. 293), sondern als »kohärenten Subtext« (ebd.) erkennt und das Ganze in einen Kontext mit der Entstehung der Oper (»Florentiner Camerata«), Gluck usw. bringt. Hier wird auch offensichtlich, dass man Assmann nicht vorwerfen kann, sein Buch sei nur vor dem Hintergrund freimaurerischen Gedankengutes zu verstehen. Wenn er am Ende konstatiert: »An oberster Stelle stehen die Musik und die Liebe. Diese beiden zentralen Elemente der Opernhandlung gehören offensichtlich zum Wesen nicht des Mysterienrituals, sondern der Oper« (ebd.), so wird genau dies evident. Die Schlussfolgerung – »Die Engführung von Erkenntnis und Liebe ist das Zentrum der Philosophie Platons« (S. 295) – ist stringent. Die Zauberflöte wird zum Symbol für die

Macht der Liebe, emphatisch formuliert. Die Einheit des Werkes ist im Transzendenten zu suchen: »Die Zauberflöte ist weder ein ›patchwork« [...] noch eine esoterische Allegorie, die entschlüsselt werden will, sondern eines jener überragenden Meisterwerke, die aufgrund ihrer Einzigartigkeit zum Rätsel geworden sind.« (S. 299). Die Bedeutung der »Zauberflöte« sei sogar so rätselhaft, dass nicht einmal eindeutig zu sagen sei, worin das Rätsel eigentlich bestehe. Diesem Rätselspruch des Germanisten Peter von Matt dürfte durch das sorgfältig recherchierte und mit zahlreichen Dokumenten belegte Werk Assmanns etwas von seinem Rätselcharakter genommen worden sein. Es sollte zur Pflichtlektüre eines jeden Geisteswissenschaftlers werden.

Man wird an Morgensterns Gedicht vom Lattenzaun erinnert. Selbst bei einem so einfachen Gegenstand wie einem Lattenzaun sind wir zunächst geneigt, die festen Bestandteile wahrzunehmen, alles darum herum und dazwischen wird oft vernachlässigt. Dass aber gerade das Dazwischen hochinteressant sein könnte sein könnte, dass sich womöglich in den Zwischenräumen noch mehr abspielt usw., das hat Assmann mit seinem Buch bewiesen. Man muss nicht unbedingt in allen Dingen gleicher Meinung sein, aber Assmanns Denkweise regt zu überaus interessanten Diskussionen an und hat die Sichtweise auf die Zauberflöte sicherlich ein erhebliches Stück weitergebracht. Nebenbei bemerkt ist das Buch einfach spannend zu lesen, denn Assmann ist ein brillanter Autor. [Michael Pitz-Grewenig]

Jens Malte Fischer: Vom Wunderwerk der Oper

Wien (Paul Zsolnay Verlag) 2007

Über Oper zu schreiben, gehört bekanntlich zum Schwierigsten überhaupt. Nicht nur wegen der »Unmöglichkeit« der Gattung Oper oder ihrer ausgesprochen zahlreichen und umfangreichen musikwissenschaftlichen, literatur- und theatergeschichtlichen sowie kulturwissenschaftlichen Voraussetzungen und ihren entsprechenden Ansprüchen an das Wissen des Autors. Nein, schwieriger ist noch etwas anderes: Nur wer es schafft, das alles und dazu noch das Wunderbare,

das sich in der Oper (selbst in mittelmäßigen Realisierungen) immer wieder mitteilt, zu verbinden und seinem Leser, der sich in der Regel gerade fern der Opernbühne befindet, zu vermitteln – nur der kann hier wahrlich reüssieren. Jens Malte Fischer kann das. Und das ist der Hauptgrund, warum seine Äußerungen über Oper eigentlich immer lesenswert sind – und auch lesbar. Deshalb darf er seine Essaysammlung auch – was bei anderen, weniger umfassend kompetenten Autoren sehr