

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

schnell hochtrabend wirkte – »Vom Wunderwerk der Oper« übertiteln.

Auf den ersten Blick bietet dieses Buch einen sehr disparaten Inhalt. Aber nach und nach kristallisieren sich dann doch rote Fäden heraus. Es geht Fischer hier nicht oder nur selten um das Bekannte und Gewohnte. Vielmehr nimmt er die absoluten Randbereiche der Operngeschichte in den Blick: Deshalb stehen Überlegungen zu Wolfgang Rihms Artaud-Rezeption neben Gedanken zum »Happy End« von Kurt Weill und ein Überblick über Albéric Magnards Opern neben Ausführungen zur Wagner-Interpretation im Dritten Reich. Und hier wird auch gleich noch ein weiterer Schwerpunkt deutlich: Der Münchner Professor für Theaterwissenschaft bedenkt immer wieder die gesellschaftlichen Umstände und Bedingungen sowohl der Entstehung als auch der Rezeption der Opern.

Der große und unbestreitbare Vorteil Fischers in dieser Sache: Er kann wunderbar klar, deutlich und nachvollziehbar noch die verwickeltesten Entstehungsgeschichten von Werken, ihre komplexe und labyrinthartige Genese beschreiben. Böse Zungen könnten freilich behaupten, er wisse einfach zuviel und wolle das auch noch allen um jeden Preis mitteilen. Aber man muss ihm doch unbedingt zugute halten: Das Wissen ist ihm nie Selbstzweck. Es ist immer nur die notwendige, unabdingbare Basis für die ausgiebige Analyse und das ästhetische Urteil – nur so darf er es sich auch erlauben: »Geben wir es zu: *Happy End* ist kein gutes Stück« –, aber interessant findet er selbst solche Opern noch durchaus genug, um ihnen immerhin noch zwanzig Seiten zu widmen.

Immer wieder fällt bei seinen Betrachtungen eines besonders positiv auf: Die Vielseitigkeit des Autors. Denn er analysiert eben nicht nur gekonnt literarische und theatrale Qualitäten der Libretti, sondern auch die musikgeschichtliche Bedeutung der Partitur.



Und das garantiert immer geradezu umfassende Einblicke. Am wenigsten freilich gilt das gerade für den ersten Beitrag, seinen Essay über Wolfgang Rihms »Eroberung von Mexico«. Weil er nur das »falsche« Artaud-Verständnis Rihms zum Thema und Ergebnis hat (dabei ging es Rihm doch gar nicht so sehr um eine getreue Realisierung der Vorstellungen Artauds, sondern offensichtlich um die Erprobung einer relevanten, ästhetisch und dramaturgisch befriedigenden Weiterentwicklung des Musiktheaters), analysiert und redet Fischer hier immer haarscharf am Thema vorbei. Dafür gibt er aber eine schöne knappe Zusammenfassung der Thesen und Ideen Artauds – selbstverständlich wieder inklusive ihrer biographischen Verwicklungen. Sonst sind es die Aufsätze, die Fischer für Programmhefte der Bayerischen Staatsoper schrieb, die weniger begeistern: Zu allgemein plaudernd kommen sie daher. Das fällt natürlich im Kontrast zu den vielfach gründlicheren Studien ganz besonders auf. Waren sie so für ihren ursprünglichen Zweck gut geeignet, so wirken sie in diesem Umfeld leicht etwas belanglos.

Ein echter Höhepunkt dagegen ist die vergleichende und kontrastierende Studie von Pfitzners »Armen Heinrich« und Straußens »Guntram«. Die wird ihm – mit dem etwas kalauernden Titel »Der »arme Guntram« und der »reiche Heinrich« – zwar unter der Feder mehr und mehr zu einem wort- und argumentmächtigen Plädoyer für die dramatischen und musikalischen Qualitäten des frühen Pfitzner. Die Genialität des ersten Aktes des »Armen Heinrich« kann Fischer denn auch immer wieder zu wahren Lobeshymnen hinreißen.

Das »Wunderwerk der Oper« manifestiert sich also immer wieder in der Begeisterung an gelungenen Momenten – etwa bei der Charakterisierung Pfitzners als »Komponist von ersten Akten« –, die aber auch die Kehrseite, das häufige und wahrscheinlich unvermeidliche Scheitern nicht übersehen. Und wie er also »Wunder« und »Werk«, irrationale Begeisterung und handwerkliche Analyse ausbalanciert und gerade an unaufdringlichen, selten zu erlebenden Beispielen der Operngeschichte vorführt – das macht den besonderen Reiz dieses Buches aus. Oder, um es mit Goethes »Faust« zu sagen: »Wer vieles bringt, wird manchem etwas bringen; / Und jeder geht zu Frieden aus dem Haus.« [Matthias Mader]