

Jan Assmann, *Die Zauberflöte. Oper und Mysterium*. Hanser, München – Wien 2005. 383 S., € 19,80.

Dieter Borchmeyer, *Mozart oder Die Entdeckung der Liebe*. Insel, Frankfurt/M. – Leipzig 2005. 425 S., € 24,90.

Die publizistische Fülle, die sich den zuweilen ebenso qualvollen wie quälenden Aktivitäten des „Mozart-Jahres“ 2006 verdankt, ist so enorm wie wohl in keinem anderen der zurückliegenden Gedenkjahre: Weder 1956 noch 1991 wurden vergleichbare Anstrengungen unternommen, und dabei war das Jahr 2006 nicht einmal ein wirklich ‚rundes‘ Gedenkjahr. Man mag natürlich darüber *raisonnieren*, warum die Auseinandersetzung mit einem Komponisten, dessen musikhistorische Bedeutung seit dem späten 18. Jahrhundert, im Grunde seit seinen Lebzeiten außer Frage stand und steht und dessen Werk Gegenstand einer fortwährenden Gedenkpraxis ist, des Anstoßes durch ein solches Jubeljahr überhaupt bedarf. Allein, die Verquickung verlagstaktischer, publizistischer und medialer Interessen selbst bei Gegenständen, die derlei Inanspruchnahme gar nicht nötig hätten, ist inzwischen offenbar so weit fortgeschritten und so verbreitetes Allgemeingut, daß der Automatismus eben nicht reflektiert, sondern fortwährend, ununterbrochen und in bi-

zarr anmutender Verbissenheit in Gang gehalten wird, auch und gerade im Falle Mozarts. Dem Beobachter, der dennoch versucht, Distanz zu halten, fällt es deswegen mitunter schwer, in der Fülle die Spreu vom Weizen zu trennen, die Mannigfaltigkeit des Erschienenen zu ordnen, ja nur bloß zu sichten. Und noch ein weiteres Phänomen sticht ins Auge: daß der publizistische Mozart des Jahres 2006 ein Mozart der Nicht-Fachleute gewesen ist, der Theologen, Historiker, Literaturwissenschaftler, kaum der Musikwissenschaftler. Man fühlt sich an die Wirklichkeit der Opernbühnen erinnert, auf denen die Deutungshoheit inzwischen bei den Regisseuren angekommen ist, vor allem bei jenen, deren Phantasmagorien sich immer seltener mit den Texten selbst in eine produktive Beziehung setzen lassen. Die genuin musikalischen Aspekte der Auseinandersetzung mit Mozart hingegen spielten auch im Jahr 2006, sieht man von den üblichen und eigentlich nicht mehr goutierbaren Klischees wie dem „Entschlacken“ oder dem „Gegen-den-Strich-Bürsten“ ab, keine recht nennenswerte Rolle.

Kurzum, die Flut des Veröffentlichten war und ist nicht immer leicht zu differenzieren. Unter den Publikationen von Nicht-Fachleuten ragen allerdings zwei Bücher heraus, deren Entstehung offenbar eng miteinander zusammenhängt, deren Autoren sich gegenseitig bewidmet haben und deren Nähe sogar durch das ungewöhnliche Phänomen der gleichen Titelgestaltung von zwei unterschiedlichen Verlagen (Hanser und Insel) beschworen wird: die Mozart-Studien von Jan Assmann und Dieter Borchmeyer. Zwar unterscheiden sich diese Arbeiten sowohl in der Gegenstandswahl wie in der Methodik beträchtlich, doch kann der so offenkundig hergestellte (und den Autoren folglich wichtige) Zusammenhang auch in einer Rezension nicht gelegnet werden. Jan Assmanns Monographie ist der *Zauberflöte* gewidmet, dem, zumindest in der Uraufführungs-Chronologie, merkwürdigen Schlußstück von Mozarts Opernserie, das seit seiner Entstehung die Interpreten herausgefordert hat wie kein anderes seiner Werke. Ob man dazu die dem Buch vorangestellte, am Ende so viel- wie nichtssagende Einschätzung Peter von Matts bemühen muß, die *Zauberflöte* sei neben Shakespeares *Hamlet* und Leonardos *Mona Lisa* „das dritte große Rätselwerk unserer Kultur“, mag eine Geschmacksfrage sein; unbenommen bleibt freilich der Sachverhalt, daß die *Zauberflöte* ihren Interpreten seit ihrer Entstehung Rätsel aufgibt, gesteigert noch durch die sofortige und produktive Vereinnahmung in Goethes Weimar. Sie hat eine ideengeschichtliche Lesart initiiert, die einerseits hartnäckig und fortwährend Geltung beansprucht, von der andererseits mindestens zweifelhaft ist, ob sie tatsächlich in den Umständen der Werkentstehung begründet ist.

Assmanns Buch ist das Buch eines Ägyptologen – überdies, wie er selbst feststellt, nicht des ersten, der sich des Werkes angenommen hat; und es ist das Buch eines Religions- und Kulturwissenschaftlers. Dennoch oder gerade deswegen gibt sich der Autor von Beginn an bescheiden, er zögert regelrecht, in das innere Reich der Auseinandersetzung mit Musik einzutreten. Das ist wohlthuend, und es hat Konsequenzen für die Anlage eines sich unspektakulär gerierenden Bandes, der nichts weiter sein will als ein Durchgang durch die Oper, chronologisch den Nummern folgend, Schritt für Schritt, in acht etwa gleichgewichtigen Kapiteln, eine imaginäre Vierteiligkeit der Oper vorausset-

zend. In dieser Disposition entschließt sich der Autor jeweils zu kurzen, szenisch-musikalischen Bestandsaufnahmen, denen dann, in den Folgekapiteln, deutende Abschnitte gegenübergestellt werden. Wie in einem Opernführer werden in den inhaltlich orientierten Abschnitten die jeweiligen Nummern sogar am Rand vermerkt, was jedem einigermaßen kundigen Leser schnelle Orientierung verschafft.

Diese Zurückhaltung ist nicht nur eine Haltung, sie ist die produktive Antwort im Angesicht eines ausgeferten Forschungsstandes, der immer wieder und allzu leichtfertig darauf gerichtet war, das ‚Rätsel‘ der *Zauberflöte* zu lösen, sozusagen auf einen Streich, endgültig. Assmann ist viel vorsichtiger, und sein Verfahren gibt sich geradezu archäologisch: die zahllosen Unwägbarkeiten, Ungereimtheiten und Widersprüche in einem der erfolgreichsten Bühnenwerke der Geschichte werden nicht vordergründig harmonisiert, sondern Schicht um Schicht freigelegt. Dabei verankert der Autor die *Zauberflöte* in zahlreichen Wahrnehmungsgewohnheiten des 18. Jahrhunderts. Das beginnt beim Schauplatz, der eine Vielfalt von Allusionen in sich schließt, und bei der erzählten Zeit, die sich außerhalb aller Geschichte bewegt und sich doch divergierender Elemente aus ihr bedient –, und es endet bei klugen Beobachtungen zur Simultaneität des von Schikaneder geschaffenen Bühnenraums, den Assmann als ‚Parallel-Montage‘ charakterisiert. Er nimmt die Geschichtlichkeit dieser Partitur ernst, und erst das ermöglicht es ihm, das im Werk angelegte, mit den Prämissen des 18. Jahrhunderts verknüpfte Geschichtsbild freizulegen, dessen Inkohärenzen und auch Zufälligkeiten kaum beiläufig mit dem Begriff des ‚Mysteriums‘ belegt werden, der auch den Untertitel des Buches zielt. Der Autor versucht überdies stets, seine Deutungen rückzukupeln mit der Wirklichkeit nicht nur der Szene, sondern der Partitur selbst.

Man muß ihm dabei nicht immer folgen oder zustimmen, manchmal regt sich auch Widerspruch. Das kann bei grundlegenden Fragen beginnen wie der wohl doch überbewerteten (und in den letzten Jahrzehnten bis zum Überdruß diskutierten) Zugehörigkeit Mozarts zum Freimaurertum (S. 149ff.). Und es kann bei manchen Details enden, etwa der durchaus diskutierbaren Frage, ob am Schluß der Szene der drei Damen tatsächlich ein Walzer evoziert wird (S. 43). Doch alles das tut einem Buch keinen Abbruch, dessen Ernsthaftigkeit, Zurückhaltung und Eleganz dem Gegenstand so viele neue Sinndimensionen erschließt. Wenn es denn eine wirkliche Einschränkung gibt, dann vielleicht diese: daß der Autor in den genuin musikalischen Teilen seines Buches sehr oft recht konventionell bleibt, vielfach beschreibend, in einer Zurückhaltung, die dann erst in der Abenteuerlust der deutenden Kapitel aufgegeben wird. Dennoch oder gerade deswegen ist dieses *Zauberflöten*-Buch das wichtigste seit langem. Denn es liefert nicht ‚die‘ eine Deutung, sondern entschlüsselt den pluralen Raum der vielen Bedeutungen. Assmanns Buch wird den Diskussionen um das Stück eine neue Richtung geben, und es ist beruhigend, daß man hinter diesen Diskussionsstand nicht wird zurückfallen können. Vielleicht darf man sogar die Hoffnung hegen, daß es eine Wirkung über die Wissenschaft im engeren Sinne hinaus entfalten könne. Denn möglicherweise liest ja auch der eine oder andere Regisseur dieses Buch, um mit dessen Hilfe der nun über ein Vierteljahrhundert wäh-

renden katastrophischen Spirale immer abstruser werdender Inszenierungen Einhalt zu gebieten.

Ganz anders hingegen gibt sich das Buch von Dieter Borchmeyer, in dem es nicht um ein Werk, sondern gewissermaßen um ein Thema geht. Hinter dem Untertitel *Die Entdeckung der Liebe* verbirgt sich der Versuch, Mozarts Opernwerk in seiner Gesamtheit mit den aus der Empfindsamkeit hervorgegangenen ästhetischen Diskussionen des späteren 18. Jahrhunderts in eine enge Beziehung zu setzen – ein Unternehmen mithin, dem man bislang in der Mozart-Forschung, aus welchen Gründen auch immer, mit der größten Skepsis begegnet ist. Das Buch gliedert sich in sieben große Kapitel, gerahmt von einem umfänglichen Vorwort und einem ausladenden Nachwort. Neben die Anmerkungen und das Literaturverzeichnis tritt zusätzlich ein ‚Who is who‘ der Mozart-Opern, angelegt, wie man auf S. 383 erfährt, von Yvonne Nilges. Es soll dem Liebhaber den Umgang mit dem Buch erleichtern. Dieser Teil ist zwar in seiner Zielrichtung eindeutig auf den Haupttext bezogen, doch generell sind die dort gebotenen Informationen sehr leicht in einer kaum überblickbaren Vielfalt verfügbar, so daß er nicht unbedingt notwendig erscheint. Besonders bedauerlich ist dabei die Beschränkung auf die ‚großen‘ Opern, denn dieser wenig hilfreiche Forschungstypus, seit Jahren in der Mozart-Forschung nicht mehr relevant, wird von Borchmeyer in seinem Text gerade nicht bedient.

Dieser Text besteht aus verschiedenen konzentrischen Einkreisungen des Generalthemas, wobei fünf der neun Abschnitte Neubearbeitungen älterer, getrennt erschienener Aufsätze sind. Da diese an sehr heterogenen Orten publiziert wurden, ist ihre zusammenhängende Verfügbarkeit sicherlich zu begrüßen. Der Preis dafür ist manche, auch in den Revisionen nicht ausgemerzte Wiederholung, die gleichwohl veranschaulicht, wie lange den Autor gerade dieser Deutungsansatz beschäftigt. Im Mittelpunkt steht dabei der Versuch, den Komponisten Mozart als einen denkenden und handelnden Künstler des 18. Jahrhunderts zu begreifen. Für Borchmeyer fokussiert sich dieser Umstand in der Liebesthematik, die Mozarts Opern auf signifikante – das heißt: kompositorisch je eigene – Weise durchzieht und die im radikalen Experiment der *Così fan tutte* kulminiert. Die Menschen, die Mozart auf der Bühne darstellt, werden für ihn zu Zeugen einer schroff sich wandelnden Auffassung ihrer Seelenlage und dessen, was sie miteinander verbindet – oder voneinander trennt. Borchmeyer sieht ein einigendes Band zwischen allen diesen Charakteren, in denen, paradigmatisch konzentriert auf das Phänomen der Liebe, sich nicht mehr Typen zeigen, sondern differenzierte und vielschichtige Menschen. Es wird für den Autor Mozarts Theater zu einem Theater nicht bloß der Leidenschaften – das war Oper zuvor auch und vor allem –, sondern zu einem Theater der Seelenlagen. Für ihn spitzt sich der ästhetische Konflikt um die Wahrheit und Wahrscheinlichkeit dargestellter und erlebter Affekte in Mozarts Opern in einer für das 18. Jahrhundert beispielhaften Weise zu, und damit kommt dem Bühnenschaffen so etwas zu wie eine seismographisch präzise Rolle für die Erschütterungen, die dieses Jahrhundert schließlich begleiten.

Borchmeyer weiß sich sowohl dem Überblick verpflichtet als auch, wo notwendig, dem genau erörterten Detail. Dabei gelingen ihm manche ver-

blüffenden Beobachtungen, etwa im nachdrücklichen Versuch, den *Don Giovanni* von seiner Rezeptionsgeschichte zu befreien oder die *Così fan tutte* in ihrer Radikalität kurzzuschließen mit mechanistischen Seelenlehren, wie sie vor allem unter dem Eindruck La Mettries entstanden sind. Zu nennen wäre auch der Versuch, die radikale Affektivität von Frauengestalten, das also, was seit Emil Staiger die ‚rasenden Weiber‘ sind, als ein zentrales (auch kompositorisches) Handlungsmotiv in Mozarts Opern zu verfolgen. Gerade hier, wo es um die Einbettung in die ästhetischen Debatten des 18. Jahrhunderts geht, entfaltet das Buch seine Stärken. Gleichwohl hätte man sich dabei manche Weitung vorstellen können, etwa im Blick auf die intellektuellen Prägungen von Mozarts Librettisten, namentlich von Lorenzo Da Ponte.

Natürlich lassen sich auch Einwände formulieren. Sie betreffen manche methodische Voraussetzung. So suggeriert der Autor stets, Mozarts Opernwerk sei eine homogene, auktorial gesteuerte Einheit. Doch gerade der Vergleich mit dem Sprechtheater sollte die fundamental anderen Produktionsbedingungen der hypertrophen Gattung Oper offenkundig machen; die Entstehung von Mozarts Œuvre hängt in diesem Bereich mit vielen, vom Komponisten eben nur teilweise zu steuernden Voraussetzungen zusammen. Das betrifft Entstehungsorte und -zeitpunkte, Stoffe und Dichter. Natürlich weiß der Verfasser um diesen Sachverhalt, und doch drängt er ihn im Zuge seiner stringent geführten Argumentation stets zurück, um die Schlüssigkeit seines Ansatzes nicht zu gefährden. Ein weiterer Diskussionspunkt bleibt sicherlich das Bemühen, dieses Opernschaffen immer wieder in Einklang zu bringen mit den literarischen Bemühungen in Weimar. So sympathisch dem Rezensenten diese geistesgeschichtliche Verankerung ist, so stellt sich doch die Frage, ob die musikalische und literarische Kartographie Europas wirklich so bruchlos überblendet werden können. Denn ein Teil der musikalischen Klassik-Konstruktion ist ja auch der Versuch der österreichischen Musikhistoriographie um 1900, namentlich Guido Adlers, im musikalischen Wien um 1800 ein Analogon zu Weimar zu stiften, nicht nur, aber auch zur ästhetischen Selbstbeglaubigung des Kaiserstaates. Und gerade hierin folgt Borchmeyer älteren Ansätzen emphatisch, vor allem der Mozart-Deutung von Thrasylbulos Georgiades, die zwar klug beobachtet, am Ende aber doch ideengeschichtlich viel zu befangen ist.

Selbstverständlich ist das Buch von Dieter Borchmeyer das Buch eines Literaturwissenschaftlers. Die musikanalytischen Beobachtungen spielen in ihm nur am Rande eine Rolle, und doch waren die hier erörterten Themen auch kompositorische Herausforderungen größter Art. Wer über Empfindungen, Verwirrungen, Wahrheit und Wahrscheinlichkeit auf der Bühne nachdenkt, ist immer mit der so wichtigen, in der Musikwissenschaft so oft vernachlässigten Frage nach der Verknüpfung mit der Wirklichkeit der Partituren konfrontiert. Dieses wird erschwert durch den Sachverhalt, daß Opernmusik immer auch vertonte Sprache ist und daß eben deswegen die sprachlichen Voraussetzungen, wie Manfred Hermann Schmid am Beispiel Mozarts zeigen konnte, eine so bedeutsame Rolle spielen. Das alles führt freilich weit über Borchmeyers Buch hinaus, denn dazu bedarf es komplexer kompositionsgeschichtlicher und musikästhetischer Untersuchungen, die der Autor ja nicht leisten wollte. Borchmeyer hat in seinem historisch-

ästhetischen Ansatz ein wichtiges, ein herausragendes Buch geliefert, und hierin verbindet es sich mit dem ‚Gegenstück‘ von Jan Assmann. Dabei bleibt zu hoffen, daß es eben auch in der Musikforschung reiche Früchte tragen möge. Für diese, und wohl nur für diese, ist es daher eine immer noch uneingelöste Herausforderung.

Universität Zürich
Musikwissenschaftliches Institut

Laurenz Lütteken

Florhofgasse 11
CH-8001 Zürich
luetteken@access.unizh.ch