

FESTSPIEL-DIALOGE 2004

Schrei und Gesang, Schmerz und Lust

Stefan Zweifel

5. August 2004

© Copyright by Stefan Zweifel

Zürich

Stefan.Zweifel@hotmail.com

SCHREI-SCHREIBEN oder das dunkle Paradox der Oper

Ein Klangteppich frei nach Rousseau, Mozart und Michel Leiris

Und ist es nicht so?: Wir liegen wieder einmal alle im Bett, draussen dunkelt die Nacht, das Unheimliche umrauscht uns, wir möchten uns, endlich, endlich ent-grenzen - etwas Einmaliges erfahren. Und werden morgen einmal mehr feststellen: Wir haben wieder „nur“ mit der Marschallin geschlafen.

Es war wieder einmal nichts mit der grenzenlosen Lust.

Gewiss, es hat kräftig gewogt in den Wellen des Bettes, die Streicher wölbten sich unter unserem Rücken, das Blech, es durchzuckte am Schluss die Lust, und zwei, drei Bläser keuchten noch etwas verloren über dem still werdenden Klangkörper.

Ja, es war nicht schlecht – oder wie Octavian zur Marschallin sagt: „Wie du warst! Wie du bist! Das weiss niemand, das ahnt keiner!“

Diese Art der Lust ist messbar, ein Vorspiel zum Morgen, wo man schon wieder das Geschirr klappern hört, untermalt vom kleinbürgerlichen Geplapper, mit dem wir uns alle über die Angst hinweglügen, allein zu sein, und über das Unvermögen, uns in der Erotik zu verlieren.

Wir mimen die Extase – doch so gekünstelt wie die Gesten der meisten Sänger, wenn sie sich im Liebesduett ans Herz greifen; nein, die Glieder haben sich nicht im Gewimmel aufgelöst, sondern schön sportiv dem Programm einer beschränkten Sexualität untergeordnet, und dabei betrachteten wir uns stets in einem imaginären Wandspiegel.

Bei Strauss erhält die Sexualität diese schneidend ironische Note. Statt ein richtiger Aufbruch ins Unbekannte bleibt der Ehebruch. Doch wollen wir uns wirklich damit zufrieden geben, mit dieser virtuosen Ironie, dem Nachgesang auf eine Wollust, die immer nur Vorspiel bleibt und dann zu Verwechslungsspielen führt? Wollen wir wirklich immer nur *Rosenkavalier* bleiben?

Und am Ende gar einen lapidaren Satz aus der gleichnamigen Nacherzählung von Anthony Burgess auf unseren Grabstein meisseln lassen: „Baron Ochs heiratete die reichste Erbin ganz Oesterreichs und starb mit einundneunzig im Bett.“¹

Sind wir dafür nach Salzburg gekommen, um mit einundneunzig zu sterben – als Baron Ochs?

Wollen wir uns wie die Marschallin mit Octavian dem modernen Konsum-Diktat GENIESSE, GENIESSE unterwerfen, dem dynamischen Ertüchtigungsspiel: „Ah wie toll du warst, wie toll ich bin“, oder aber: wollen wir den Genuss des Schmerzes in Kauf nehmen, jene

¹ zit. nach Zizek, 163

unheimliche Tiefe der Nacht? Jene Nacht, in der wie ein dunkles Tier Amfortas Wunde herumstreunt und in uns selbst aufklafft, in uns pulsiert als ersterbendes Leben?

In dieser Nacht fänden wir vielleicht wir zurück zu Kundrins „Klageheul“ in Wagners *Parzifal*, wo sie nach einem „grässlichen Schrei“ mit lallenden Fetzen, „rauh und abgebrochen“ versucht, „wieder Sprache zu gewinnen“ - der Schrei als Grenzwert des Gesangs, als Gewalt-Akt, der uns gegen unseren Willen, immer schön brav Ochs zu bleiben, zurückzwänge in eine Zeit, wo Oper und Gesang ein Spiel von Lust und Schmerz waren, eine Gefahr.

Eine Entgrenzung und zugleich der Traum von Erlösung...

Müssen wir die Oper nicht wieder hassen lernen, um sie dadurch lieben zu können, abgründiger lieben als die Marschallin? So, dass die Frage „Wie warst du?“, wieder reiner Schrei wird, ein fernhin hallendes Echo, hin und her geworfen zwischen den dunkelroten Wänden der sexuellen Schlucht, der schrundigen Schamfuge, zurückgeworfen von den Wänden und Widerwänden des Schmerzes?

Dorthin, wo der Liebesschrei nicht musikalisches Vorspiel im Orchestergraben bleibt, sondern ganz ungeschützt und nackt erklingt, wo Brangäne jählings den sehnsüchtigen immer leicht kitschigen Schmelz des Liebesduetts von Tristan und Isolde („Ohne Nennen / Ohne Trennen / Neu erkennen / Neu entbrennen / Endlos ewig ein-bewusst!“) mit ihrem Schrei abbricht, just bevor das blitzende Schwert die unübersteigliche Wunde der sexuellen Differenz noch tiefer schlägt – so dass paradoxerweise im Tod die Liebe sich vollendet?

Der Todesschrei als Balsam für die Wunde, die der Lustschrei geschlagen hat.

In Wagners *Parzifal* heisst es: „Die Wunde schliesst, der Speer nur, der sie schlug.“ Diese paradoxe Vorstellung durchzieht Wagners Libretto – und sie durchzog schon das Denken und Dichten von J.J. Rousseau.

I Rousseaus Paradox:

Wie die Künstlichkeit der Opern-Kultur zum Ur-Schrei der Natur zurückführt

Ursprünglich waren die Menschen glückliche Tiere, die in den Weiten der Wälder umherstreiften und sich in anfallartigen Schüben paarten; so schildert Rousseau die Sexualität als blitzschnelle, punktuelle Begegnung, als reinen Trieb, als reine Natur. Nur Schrei gab es; Schreie der Lust und der Angst. In Grenzsituationen wird dem Urmensch „le cri inarticulé“ entrissen, der unartikulierte Schrei als Zeichen des Unförmigen, kulturell noch nicht Geformten.

So wie der Mensch eins mit der Natur war, ist der Ur-Schrei noch unartikulierte, ungegliedert (gr. „arthros“ – „Glieder“). Und auch der Urmensch ist noch ungegliedert, er hat noch keine Kenntnis von seinen Organen, kennt nicht die Glieder *Hand Fuss und Arm*, sondern fühlt sich rundum eins mit der Natur. Er schweift durch die Wälder als reiner Trieb, ganz hin- und hergeworfen vom ungebremsten Strom der Triebe, ganz Wurf - ganz „-jekt“ (von lat. „iactare“ – „werfen“, „schleudern“ / frz. „le jet“, „Wurf“, „Strahl“).

Das war der Mensch, bevor ihn die Kultur entfremdet. Er lebte jede Regung blitzaugenblicklich aus, jeder Moment ist voll Erfüllung, denn die Natur kennt keinen Mangel. Sie ist für Rousseau riesig und freigiebig wie die grossen milchweissen und schwer wiegenden Brüste der Genfer Landmädchen; Rousseau ruht an diesem mächtigen Busen, will ihm *jekt* um *jekt* den himmlischen Nektar der MutterNaturMilch entziehen.

Er will nicht mehr in der Gesellschaft reüssieren, die für ihn immer nur ein Maskenball war. Man setzt die Miene des Opernkenners auf, statt die Oper wirklich ins Innerste vorzulassen, man schiebt sich Bonmots wie kalte Lachsbrötchen beim Apéro gegenseitig in den Mund. Man passt die Farbe des Rocks auf die Farbe der vorgeheuchelten Leidenschaft an, man ist verkleidet und in jedem Augenblick herrscht Maskenzwang.

Die Autobiographie aber ist für ihn der Raum, wo er die Gesellschaft verlässt. Er will nichts mehr repräsentieren – was sind Sie? Dr. phil., aha und Sie?: Musikjournalist, schon aber für welche Zeitung, für welchen Titel?... der Zeitschriftentitel als neuer Adelstitel... : und Sie, was sind Sie, was repräsentieren Sie? Geld oder Geist, ah beides, wie schön...

Nein: Die Autobiographie ist der Ort, wo Rousseau hinter den Masken der Re-Präsentation in die reine Selbstpräsenz zurückfinden will, so wie hinter der entfremdeten Sprache der Schrei als reine Präsenz wiederhallt.

Der gute Wilde kennt nur die Fülle des Jetzt.

Seinem Mund entströmt die Klang-Fülle des Wohllautes als Schrei des *jekt*.

Doch eben: Im ersten Schrei tut sich schon die Wunde der Differenz auf:

Man begegnet dem unheimlichen Anderen in Waldestiefe und schreit. Man steht und stellt sich mit dem Schrei dem Anderen gegenüber. Im Schrei klafft die Differenz auf, die mich zum Sub-jekt macht, zum Unter-worfenen der Angst; den anderen zum Ob-jekt der Lust.

Der Schrei ist noch ganz unmittelbar. Aber es scheint, als öffne sich in ihm gleichsam eine akustische Bruchstelle, die dann durch die Sprache und Kultur immer grösser wird, bis zuletzt unter der Tyrannei der Gegenwart jeder Mensch nur noch Unter-worfener ist. In den Schreien der Revolution würde damit die Sehnsucht nach dem goldenen Zeitalter des Anfangs wiederhallen.

Zunächst war die aus dem Schrei entstandene Sprache noch ganz Gesang. Im Süden vor allem blieb sie lange Singsang voll Vokalen, so flüssig sprudelnd wie die Quellen und tiefen Brunnen, um die sich die Menschen versammelten und ihre unschuldigen Feste feierten. Eine Sprache der Leidenschaft, wo jeder Akzent direkt eine Regung des Herzens wiedergab. Jedes „Wort“ ein Lob der Vokale.

Im Norden, wo der gallische Hahn krächzt, verhärtete und erkaltete der Lavastrom der Leidenschaft; Schrei und Gesang wurden knöchern. Die Artikulation unterbrach und verdrängte die Akzente; die Vokale wichen den Konsonanten. Und die Konsonanten verhärteten als Sinnträger die Sprache. Das sanfte, mundweiche *aimez-moi* weicht dem dental bissigen *aidez-moi*; statt *liebe mich, hilf mir*.

Die Sprache entsprang also zum einen der südländischen Liebe *aimez-moi*, zum anderen den nordländischen Bedürfnissen *aidez-moi*. Im Dienst der Bedürfnisse wurde die Sprache immer mehr zum Instrument. Und auch der Mensch wurde immer mehr Instrument. Er befriedigte die Lust nicht mehr im zufälligen Treffen im Wald, sondern er lernt, sie aufzuschieben und zu sublimieren. Aus Lust wird Leiden und Unbehagen in der Kultur.

Zugleich wird die sexuelle Kommunion sprachliche Kommunikation. Und dort kommt es ständig zu unüberbrückbaren Missverständnissen. Der Fluss der Vokale versiegt – die frei strömende Lust des Waldmenschen ist nur noch ein ferner Traum.

Doch, so Rousseau, der Speer, der die Wunde schlägt, birgt auch das Eisenspan, mit dem sie geheilt werden kann.

Gerade durch die Uebersteigerung der Kulturleistung kann man zurück zur Natur finden:

„Das Genie des Musikers unterwirft die ganze Welt seiner Kunst; er malt alle Gemälde durch Töne; er lässt selbst das Schweigen sprechen; er evoziert Vorstellungen durch Gefühle, Gefühle durch Akzente, und die Leidenschaften, die er ausdrückt, erregt er auf dem Grund des Herzens; die Wollust nimmt neuen Zauber an; der Schmerz, den er stöhnen lässt, entreisst Schreie.“²

Das ist das erste Paradox der Oper: Der Urschrei erklingt aus der Opernpartitur.

Als Rousseau seine Oper *Le Devin du village* aufführen lässt und vor Rührung selbst in Tränen ausbricht, bemerkt er: Er sei nicht der einzige gewesen, der durch den Schleier der Tränen ins ursprüngliche Paradies zurücksah, nein, viele Damen im Publikum hätten auch geweint – vereint löst sich so die hierarchische Herrschaft des Theaters mit seinen Logen und ersten Reihen sowie hinteren Rängen im Reigen der ursprünglichen Feste auf, als man um den

² Rousseau, Dictionnaire de la musique, Artikel *Génie*. V. 1013

tiefen Brunnen der Vergangenheit tanzte und jedes Herz so kristallrein war wie das Quellwasser.

Auch das eigentliche Liebespaar in der *Nouvelle Héloïse* leidet an der Entfremdung, an der Ehe; durch die Heirat ist Julie Tabu geworden. Doch im Gesang alter Volkslieder am Seeufer von Clarens wogt das Echo der goldenen Zeit ans Ufer, Tränen füllen die Augen und in ihnen verschmelzen Subjekt und Objekt zum reinen *jekt* der Liebe. Der Tränenstrom reisst die Schranken der Gesellschaft weg – statt Ehebruch zu begehen, ertrinken der Held und die unerreichbare *Nouvelle Héloïse* im gleichen Tränenmeer und Seelensee.

In diesem See ertrinken auch die Worte. Sie repräsentieren nicht mehr auf den abwesenden Sinn („le sens“), sondern sind reine Präsenz des Klangs („le son“). Auch im Operngesang ist der Klang wichtiger als der Sinn. Für ihn ist das Rezitativ zuständig, das freilich möglichst kurz gehalten werden soll. Und es soll auch deutlich vom Gesang geschieden bleiben. Deshalb polemisiert Rousseau so heftig gegen Rameau, der den Takt des Rezitatifs festlegen wollte und es damit – so Rousseau – allzu sehr der Aria nähert.

Er entwickelt als Notlösung das *obligate Rezitativ*, wo die Reden eng mit der Instrumentalpartie verbunden sind:

„Diese zwischen Rezitativ und Melodie wechselnden, mit allem Glanz des Orchesters ausgestatteten Passagen sind das Rührendste, Hinreissendste und Energischste in der modernen Musik. Der Darsteller, von einer Leidenschaft hingerissen und erregt, die ihn nicht alles sagen lässt, unterbricht sich, hält ein, macht Auslassungen, Pausen, während derer das Orchester für ihn zu sprechen beginnt. Und dieses erfüllte Schweigen berührt den Hörer unendlich stärker, als wenn der Darsteller dauernd das ausspräche, was die Musik zu verstehen gibt.“³

Doch selbst für das *obligate Rezitativ* ist Rousseau das Italienische Vorbild, denn das Französische sei zu unmelodiös und „rauh“, wobei diese Rauheit noch deutlicher zu Tage tritt, wenn man das Französische durch Melodien besänftigen wolle; nur dem Genie, etwa ihm selbst mit seinem *Devin du Village*, ist es möglich, die entartete französische Oper zum Akzent italienischer Kompositionen zurückzuführen.

Die Anhänger der französischen Oper versammelten sich damals unter der Loge des Königs, die der italienischen unter der Loge der Königin – wer im Recht war, scheint klar, denn „la donna è musica“. Die Frau - oder jene Männer, die ganz Frau sind:

Zunächst hatte Rousseau jene „Wollüstlinge“, die für ihren Kunst-Genuss Männer zu Kastraten verschneiden, verurteilt. Als er dann aber in Venedig den Kastraten Giovanni

³ Rousseau, Dictionnaire de la musique, Artikel *Recitativ*. V, 688

Carestini in der *Semiramis* von Jommelli hörte, gab er zu, noch nie solche „Entzückung“ erlebt, noch nie einen solchen „Gesang“ gehört zu haben

Die übertriebene Kunst der Oper führt zum Urschrei der Natur zurück. Und die totale Perversion der Oper durch den Einsatz von Kastraten führt dorthin zurück, wo noch niemand kastriert war, wo noch jeder seine Lust im Blitzaugenblick der Sexualität und des Schreis erfuhr.

Das also ist das erste Paradox der Oper. Ihre Künstlichkeit führt zur Natur zurück.

II. Sadomasochistisches Zwischenspiel:

Der ewige Kreislauf des Schreis

Für Rousseau beginnt die Sprache mit dem ersten Schrei. In ihm drückt sich schon der Schmerz aus, dass man aus dem Paradies der Unmittelbarkeit vertrieben wurde. Dass man selber immer mehr zum Mittel wurde. Braver Untertan, braves Subjekt das sich an die Regeln der Sprache und Grammatik hält.

Im Gesang aber kann die Grammatik wieder zerbrochen werden. Die artikulierte und also zergliederte Sprache wird wieder ungegliederter Singsang. Vor allem in den Höhen der Sopranstimme, die sich so hoch schraubt, dass unser Ohr die Vokale nicht mehr unterscheiden und der Sänger die Konsonanten nur noch unterartikuliert als kurze Pausen andeuten kann.

Im Gesang triumphiert die Leidenschaft, in ihm wird die verknöcherte Sprache wieder ganz Akzent.

So weit also Rousseau.

Sein Antipode war ja der Marquis de Sade.

Sade bezeichnet sich nicht wie Rousseau als „Liebhaber der Natur“, sondern als „Schinder“ und „Schänder der Natur“. In der Folter wird das Subjekt der Lust zergliedert, zum unförmigen Blutklumpen, zum Mutterkuchen, in dem das Chaos tobt.

Vorbereitet und gerechtfertigt wird die Folter durch die kalte abstrakte Sprache der Philosophie. Die Philosophie soll, so heisst es im letzten Satz von Juliette, „alles sagen“. Und Sades Philosophie wagt es in der Tat, alles Verbotene und Verdrängte zu sagen. Doch der unsäglichste Skandal, das Geheimnis der Schmerzlust erklingt im Schrei:

Am Ende ziehen sich die Henker in kleine dunkle Kabinette zurück aus denen nichts dringt als Schreie der Lust und Schreie des Schmerzes. Damit steht der Schrei nicht mehr wie bei Rousseau am Anfang, sondern am Ende der Sprache.

Einem Opfer stülpen Sades Helden einen Trichter über den Kopf und gehen ins Nebenzimmer. Denn es gebe nichts Wollüstigeres als die Wonne des Hörens. „Das Ohr ist das wollüstigste Organ“. Das Ohr, die Ohrmuschel sei die wahre Venusmuschel, wo die Klangorgie wogt - Brüllschrei der Schmerzlust.

Die Orgie als *Theater der Grausamkeit*. In den 1920er Jahren knüpft der französische Dichter Antonin Artaud hier an. Die Sprache versagt Artaud ihren Dienst. Er kann seine Gedanken nicht artikulieren. Die Grammatik begrabe sein Denken, sagt er. Der konventionelle Sinn ist ein Kerker. Der Schauspieler muss nicht reden lernen, so Artaud, sondern Schreien. Der Schrei sei die höchste Kunst des Schauspielers. Er steht am Anfang einer neuen Sprache, rara rena rara arita rena arita – onomatopoetische Klangwolken, wobei jeder Atemstoss eine Art akustische Hieroglyphe in den Raum zaubert, deren Sinn man erst entziffern muss.

Damit schliesst sich der Kreis.

Mit dem ersten Schrei fiel der Mensch aus dem Paradies der Unmittelbarkeit bei Rousseau.

Mit dem letzten Schrei endet das Leben der Gefolterten bei Sade, die getrennten Subjekte und Objekte strömen im *jekt* des Blutes wieder ein-einig zusammen.

Mit diesem letzten Schrei beginnt eine neue Sprache bei Artaud, die so organlos sein soll wie der Körper des neuen Menschen; ein Körper ohne jeden Mangel, ohne Glieder, unartikuliert wie die Lustschreie.

Der erste Schrei war das Zeichen der sexuellen Differenz. Das Zeichen der klaffenden Wunde.

Mann und Frau entfremden sich voneinander.

In Sades Folter wird diese Wunde so tief, dass plötzlich wieder das Blut rinnt wie aus Amfortas Wunde. Im Fluss dieses Blutes flutet man zurück in jene goldene Zeit, wo alles eins war – ozeanische grenzenlose Lust.

Die Marschallin, sie ist dafür nicht mehr empfänglich. Die Lust wogt im Orchestergraben, sie ist durch den Graben der Konvention von ihr getrennt und die Marschallin selbst ist nur noch Marionette der sextollen Akrobatik und Stimmartistik.

So wie Casanova. Tausende Frauen beschlief er – und verlor dabei nie den Kopf. Er kann alles berichten, Zählen. Es gibt aber eine Stelle, wo er ins uranfängliche Chaos vor der sexuellen Differenz eintaucht.

In der Oper.

Dort singt ein Kastrat. Die Wunde singt. Doch Casanova ahnt nichts davon, er ist von der Stimme und dem Wesen auf der Bühne verzückt. Unternimmt alles, um die wunderschön singende Frau zu erobern, und als der Rock fällt – bricht Casanova zusammen. Er schreckt

vor dem Kastraten zurück, der als Mannfrau die Grenzen der normalen Sexualität sprengt. Casanova will nur die flüchtige Lust, Sex als Sport – nicht als unendliche Ewigkeit.

III. Und Don Juan!?

Kierkegaards Paradox:

Nur die kalte Sprache der Theorie kann den Schrei von Don Giovanni erklären

Dunkel und düster, so schreibt Sören Kierkegaard in seiner erotisch-musikalischen Studie *Entweder – Oder*, dunkel und düster ziehen sich die Klangwolken der Streicher in der Ouvertüre⁴ zusammen; da zuckt fröhlich gleissend wie ein Blitz Don Giovannis Motiv durch den Raum, kündigt den Sturm der Leidenschaften an – der erst endet, wenn der Komtur Don Giovanni in die Hölle schickt.

Dass das Motiv zunächst nur kurz aufblitzt⁵, sei ein Zeichen von Angst. Ein Zurückschrecken. Es ist als würde Don Juans ejakulierender Gesang, der wie Champagner aufschäumt und voll spermatischer Lebensgeister alles überschwemmen will, aus der tiefen Finsternis der Angst geboren ...

Don Giovanni ist die Inkarnation dieser aus der Sinnlichkeit geborene Angst, „die dämonische Lebenslust“. Deshalb „kreischt die Ouvertüre vor Lust“⁶ und kündigt damit den Schrei der Höllenfahrt an. Dazwischen liegt das Reich, wo sich die Begierde in all ihren Stadien verpuppt. Diese Metamorphosen der Lust in verschiedenen erotisch-musikalischen Stadien hat Kierkegaard analysiert.

Für ihn gibt es nur eine Oper von Mozart. *Don Giovanni*.

Der Rest ist verunglückt, zutiefst antimusikalisch wie die *Zauberflöte*.⁷

Denn was ist Musik?

Sie ist reine Unmittelbarkeit.⁸

Was ist Erotik?

Sie ist ebenfalls reine Unmittelbarkeit.

Deshalb findet das Erotische seine einzig angemessene Kunstform in der Musik und die Musik ihren eigentlichen Gegenstand in der Erotik.

Kierkegaard kann und will diese Musik nicht mit Sprache nachahmen, sondern umkreisen, umschreiben. Er geht mit den Mitteln der Theorie der Grenze der Musik entlang und

⁴ Kierkegaard, 153f.

⁵ Kierkegaard, 156

⁶ Kierkegaard, 153

⁷ Kierkegaard, 96

⁸ Kierkegaard, 69, 85

vermittelt uns so eine abstrakte Stimmung dessen, was Stimme sein kann. Seine analytische Sprache liegt wie ein Zwischenbereich zwischen dem Reich der Musik und dem Reich des Schreis. Der Gesang ist ein auskomponierter Schrei, der sich mit melodösen Schwingen weit über die Sprache erhebt. Und andererseits heisst es:

„Bei einer Bewegung in entgegengesetzter Richtung stosse ich wiederum auf Musik, wenn ich nämlich von der begrifflichen Prosa abwärts gehe, bis ich bei den Interjektionen lande, die wiederum musikalisch sind, so wie ja auch das erste Lallen des Kindes musikalisch ist.“⁹

Die Sprache bewegt sich in der Mitte, im Reich der Reflexion. Sie ist nie im Unmittelbaren wie die Musik oder der Schrei. Deshalb kann die Geschichte von Don Juan weder Theater wie bei Molière¹⁰ noch Gedicht wie bei Byron werden, sondern nur:

Entweder Theorie oder Musik.

Entweder Kirkegaards Theorie der erotischen Lust in *Entweder Oder*, oder Mozarts Oper *Don Giovanni*.

Hier treffen wir wieder auf ein ähnliches Paradox wie bei Rousseaus: Indem die Sprache der Theorie sich ganz entfernt vom Unmittelbaren und reine Reflexion bleibt, kann sie das Unmittelbare so grenzgenau umschreiben, dass es mittelbar fassbar wird. Die Theorie wird so zum eigentlichen Schrei.¹¹

In ihr formt sich das Unförmige der Angst klar heraus. Sie macht begreifbar, weshalb uns Don Giovanni so tief berührt, wenn er singt.

Mit dem Christentum wurde das Erotische dämonisiert und zugleich die Musik zur höchsten Kunstform ausgestaltet – und mit vielen Tabus belegt.¹² Nie darf das Wort Gottes in den liturgischen Gesängen vom Klang gleichsam überstrahlt und ausgelöscht werden wie in den hohen Sopranpartien der Oper. Für die Anglikaner ist Musik Teufelswerk und die Orgel „der Dudelsack des Dämons“. Der Tritonus gilt als *diabolus in musica* – und genau dieser Schritt findet bei Alban Berg zwischen Woyzecks NICHT! und Maries Schrei statt. Vom *F* zum *H*.

Das Christentum entdeckt das Erotische und die Musik. Und tabuisiert sie zugleich. Diese paradoxe Philosophie kennt eben kein Entweder/oder sondern nur ein sowohl/als auch. Der Dämon der Dialektik zeugt das, was er vernichtet. Lust und Schmerz werden eins, der Tod höchste Seligkeit.¹³

⁹ Kirkegaard, 84, 86

¹⁰ Kirkegaard, 127ff.

¹¹ Kirkegaard, 85

¹² Kirkegaard, 78

¹³ Kirkegaard, 28

Don Juan also hüpfte wie ein Stein, den man übers Wasser wirft, an der Oberfläche der unendlich tiefen Angst entlang, bevor er in die Hölle sinkt.¹⁴ Er streift stets das Dämonische und Vernichtende der Lust.

Er ist der grosse Spieler im Reich der sexuellen Differenz. Er hebt die Mädchen eins nach dem andern über einen tiefen Abgrund. Nimmt sie kurz in die Arme und setzt sie dann ab.¹⁵ Doch statt Liebe empfinden die Sitzengelassenen nur „Liebeshass“.¹⁶ Und zwar, weil sie nicht bereit sind, sich auf das Wesen der Begierde einzulassen.

Begierde ist nie Besitz, sondern im Begehren stets ein Begehren nach dem nächsten Begehren.¹⁷ „Liebe ist treulos, sie existiert nur im Moment.“¹⁸ Sie ist reiner *jekt*, nicht Projekt mit Kind und Hochzeit.¹⁹

Die Opfer von Don Giovanni glauben an seine Worte. Sie glauben, dass im Wort der Sinn fixiert ist und im Wort *Liebe* eben auch die Liebe ihren festen Sitz hat. Don Giovanni dagegen glaubt nur an den Gesang – und der ist ständig im Fluss, er wechselt von Augenblick zu Augenblick, doch in jedem einzelnen Augenblick öffnet sich jeweils schon das ganze Reich der Liebe und der ganze Reichtum der Oper.

So wie jeder Liebesakt das gesamte Drama der erotischen Differenz aufzeigt und die Wunde zwischen den Geschlechtern bejaht, ist: Jede Arie schon die ganze Oper.

Kierkegaard meint, man könne auch erst im zweiten Akt verspätet in Mozarts Oper kommen - und versinke sofort im Unmittelbaren dieser Musik.²⁰ In jedem Augenblick ist die ganze Oper und das ganze Begehren enthalten. So wie in jeder Frau die ganze Weiblichkeit enthalten ist.²² Und die begehrt Don Juan. Nicht die einzelne Frau, sondern das Weibliche. Das ihm Entgegengesetzte. Und so begehrt er mit der Lust stets auch den Schmerz der Höllenfahrt. Don Juans Ja zur Lust ist immer auch ein Ja zum Tod.

Seine Lust will wirklich tiefe tiefe Ewigkeit.²³

IV Zum Ausklang ein Wehlaut von Michel Leiris – ein letztes Paradox

¹⁴ Kirkegaard, 157f.

¹⁵ Kirkegaard, 131

¹⁶ Kirkegaard, 147

¹⁷ Kirkegaard, 119

¹⁸ Kirkegaard, 114, 121

¹⁹ Kirkegaard, 101

²⁰ Kirkegaard, 145

²¹ Kirkegaard, 154

²² Kirkegaard, 118

²³ vgl. auch Leiris, 1999, 67. Leiris hat zudem Georges Bataille als eigentlichen modernen Don Juan portraitiert (Matheus, 224), der seinerseits Sade und Don Juan als seelenverwandt interpretiert hatte (in: Sade, X, 15-19)

Während bei Kirkegaard die Theorie den Klingklang der Worte scheut, um das Paradoxe der Schmerzlust in der Oper zu umschreiben, operiert Leiris gerade mit Wortspielen und Anklänge, um die Paradoxie der Oper zu erschliessen. Bei ihm wird die als Fetisch verehrte Stimme zum Ekeleregungsinstrument.²⁴

Mit dem letzten autobiographischen Werk des französischen Dichters und Ethnologen Michel Leiris schliesst sich der Kreis. Was mit Rousseaus Autobiographie als Suche nach dem verlorenen und verschütteten Ich sowie dem Schrei der Leidenschaft unter dem Schutt der Konvention begann, wird nun ein: WEHLAUT.

Hier zeigt sich ein neues Paradox: Bei Rousseau fand man in der übersteigerten Kulturleistung der Oper zurück zum ersten Schrei.

Bei Kirkegaards Interpretation des *Don Giovanni* kann die Sprache der Theorie den Rausch der Sinnlichkeit umschreiben.

Nun taucht man mit Leiris durch eine Sprache, so sanft und weich wie ein Kopfkissen im Kinderbett, hinunter in die analen Regionen, aus denen der Schrei und der Gesang auftauchen. Harmlose Kinderliedchen führen ihn zurück in die dunkle chaotische Nacht des Anfangs, zurück an jenen Anfang, wo der Schrei noch eine Sprache vor jeder Sprache war, wo sich der Mensch ohne Wissen um seine individuellen Grenzen als Teil der Natur durch die Wälder treiben liess.

Jener Urschrei ist für uns freilich nicht mehr erträglich. Leiris hört ihn bei einem Vortrag von Artaud in der Sorbonne, wo Artaud mit einem unglaublich grässlichen Schrei die Zuhörer mit Panik erfüllte und in die Flucht trieb, mehr als die Hälfte des Publikums konnte diesen Schrei nicht aushalten und verliess den Vortragssaal:

„Artauds Schrei war natürlich expressiv, gewiss, aber er bewegte sich jenseits aller Sprache und wurde von keiner Modulation verfälscht und entstellt, sondern war der Schrei im Reinzustand, anders gesagt: Der unartikulierte Schrei (wie ihn die Folter entreisst, der Schrecken, die verrückte Freude oder eine grosse Ueberraschung). Der Schrei: Verwilderung der Stimme, die – an ihren Ursprung zurückgekehrt - ihre Identität verliert, auf ihre biologische Basis reduziert wird, nicht mehr als männlich oder weiblich identifiziert werden kann, ja überhaupt kaum noch als etwas erkannt werden kann, was von einem menschlichen Wesen stammt.

Der Schrei ist ein Loch oder ein Riss im Gewebe des zivilisierten Lebens.“²⁵

²⁴ Leiris Vater wollte eigentlich Opernsänger werden und wurde doch „nur“ Bankier (Leiris, 2003, 181); seine Tante aber war eine berühmte Opernsängerin, die er als Salomé u.a. als Kind schon sah (Leiris, 193 Kapitel Salomé; Leiris 2003, 650ff., wo ihre Stimme als Ozeanwelle geschildert wird). Liste seiner Lieblingsoper (Leiris, 2003 1092f. und 1161)

²⁵ Leiris, 1988, 23f.

1947 schrie Artaud in der Sorbonne; 1988 schrieb Leiris diese Zeilen. Das Buch heisst *A Cor et à Cri*, eine Redewendung, die man auf Deutsch mit LAUTHALS wiedergeben könnte, wobei in „Cor“ auch das „Englische Horn“ und in „Cri“ natürlich der „Schrei“ mitklingt.

Das Buch ist aufgeteilt in drei Abschnitte: *crier – parler – chanter – schreien – sprechen – singen*:

Im Schrei öffnet sich eine Art Loch; man stürzt aus dem Alltag ins Namenlose des Schreckens.²⁶

In der Sprache redet man und redet und redet über das Wetter und die neuste Inszenierung in Salzburg, man redet, um die Stille des Todes zu übertönen.²⁷

Im Gesang aber erhebt man sich plötzlich über das Loch des Schreis und über die platte Ebene des Geredes; die Luftsäule aus der Lunge des Sängers wird zur Jakobsleiter²⁸, mit der man himmelan stürzt.

Luftsäule und Lustsäule. Die Melodie als steil aufragender Phallus.

Die Oper und der Phallus als jener Speer, der die Wunde heilt, die er schlug.

Als kleiner Junge fühlte sich Leiris eins mit der Welt. Er fühlt sich noch nicht von den anderen Menschen durch einen Graben getrennt. Da sieht er bei einem Spaziergang, wie andere Kinder barfuss einen Baum erklettern – und Leiris hat seine erste Erektion. Sein Glied richtet sich auf wie der Baum vor ihm; die nackten Fusssohlen der anderen Kinder reizen und reiben sein Glied.

Doch die Kinder auf dem Baum sind ihm unerreichbar; er fühlt sich in jenem Moment unendlich weit weg von den andern; doch zugleich lockt der Orgasmus als Verschmelzung mit ihnen.²⁹

Auf eine ganz ähnliche Weise fällt Leiris einmal aus dem Reich der eigenen Sprache und merkt, dass die Worte nicht ihm gehören, sondern den andern. Dass er sich an die Regeln der andern halten muss, um sich verständlich zu machen.

Als bei einem Spiel eine Soldatenfigur auf den Boden fällt und glücklicherweise nicht zerbricht, ruft Leiris statt *heureusement* nur *...reusement* aus.³⁰ Und wurde sogleich von der Mutter korrigiert. Die drei Punkte vor *...reusement* mussten mit dem konventionellen Sinn gefüllt werden. Man ist nicht *...lücklich*, sondern *g-lücklich*.

Der Aufschrei des Glücks in Form eines verstümmelten Wortes ist noch ohne genauen Sinn, er stammt direkt „aus den Eingeweiden und ist dem Schrei oder dem Lachen näher als dem

²⁶ Leiris, 1988, v.a. 103

²⁷ Leiris, 1988, 51, 53, 67, 71 u.a.

²⁸ Leiris, 2003, 38

²⁹ Leiris, 1939, 37ff.

³⁰ Leiris, 2003, 3-6

Wort“.³¹ Durch die Korrektur der Mutter wird das sinnliche freischwebende *-lücklich* zum Sinnträger *g-lücklich* im Sprachsystem, das dem Wort seinen Platz zuweist wie dem Soldaten in der Armee. Jedes Wort ist ein Soldat. Das Wort als Glücksgluckser wird so zur Waffe der Kommunikation. Dabei stirbt wie im Krieg der Soldaten etwas ab – die Kindheit.

Mit dieser Korrektur endet Leiris Kindheit. Die Welt der Erwachsenen füllt die Lücke des Wortes und drängt sich vor, dringt in Leiris Mund ein.

Doch wie der Soldat zerbricht die Kindheit deswegen nicht ganz. Nein, auch hier heilt der Speer die Wunde, die er schlug: Durch das Spiel mit der konventionellen Sprache kann Leiris seine Kindheit wieder zum Leben erwecken. Er wird zu einem der grössten Wortspieler der französischen Literatur, endlos spielt er mit dem Doppelsinn der Worte und ihren vielfachen Anklängen. Eine Sprache die eben auf die Lücke vor und in den Worten hört.

Abergläubisch wie es nur Kinder und Künstler sein können, glaubt Leiris an die Magie des Klangs. Er umschreibt die Leere der Lücke als Fülle. Der Text klingt als bläse er in ein Füllhorn – Fülle des Wohllauts und Fülle der Wollust.

Gleich im nächsten Kapitel³² erinnert er sich an ein Lied, das er als Kind hörte, ohne den Sinn der Worte zu verstehen. Die Worte werden aus dem tintenschwarzen typographischen Ozean der Textseite ans weisse Ufer der leeren Seite geschwemmt; am Ende der Liedzeile liegen sie buntschillernd wie Muscheln am Rand der Seite. Das Lied schwemmt Welle um Welle, *jekt* um *jekt* ein Wunderwort an, das sich Leiris an die Ohrmuschel hält – dabei hört er das Pulsieren des Herzens; den Puls der verdrängten Triebe.

So unterspült die Sprache den festen Sinn; dank des Klangs, dank der Phrasierung verliert die Phrase und der Satz seinen Sinn, wird wieder ein Akzent der Leidenschaft wie in der ursprünglichen Sprache bei Rousseau.

„Adieu, notre *petite table*!“³³

ti te ta

Da klingt „*téter*“ an; „saugen“. Leiris saugt wie Rousseau an der grossen Mutterbrust, *petitetable*, der Tisch verwandelt sich in die Brust, „*téton*“, in die Titte.

Schon dem einfachsten Kinderlied entströmt so die Sprachmilch. Ein Ozean der Lust, in dem der Erwachsene untergeht und wie ein Ertrinkender mit seinen Gliedern strampelt, röchelt und stöhnt.

Der Sänger nun führt uns ebenfalls an den Abgrund, an den Strand. In seinem Mund rollen die Kiesel, die Demosthenes einst am Strand in den Mund nahm, um die Artikulation zu üben.

³¹ *ibid.*

³² Leiris, 2003, 7-18

³³ Leiris, 2003 14f.

Unsere Lust wird beim Hören von Arien so grenzenlos, weil die Sänger zuletzt kapitulieren vor der Aufgabe, den scharfen Sinn der Wörter zu artikulieren; der feste Sinn der Wörter verschwimmt, reisst uns mit sich fort zurück an jenes Ufer der Urzeit, wo die Sprache noch nicht da war und man mit Schreien kommunizierte.

Opern zu untertiteln, ist so gesehen der grösste Widersinn; denn gerade wenn wir nichts mehr verstehen, werden wir wieder zum Kind, zum kleinen Wilden, der im Klang fremder unverständlicher Wörter seinen eigenen Sinn sucht.

Plötzlich wird man vom Strom der Assoziationen fortgerissen; man fühlt einen Schwindel – rettet sich dann durch den Applaus; mit dem Klatschen der Hände findet man wieder zu seinem Ich zurück, klammert sich gleichsam an sich selber fest.

Wagner verbot das Klatschen nach dem ersten Akt von *Parzifal* wohl genau aus diesem Grund. Es verhindert den Selbstverlust. Das Eintauchen in die Tiefe der Nacht.

Dorthin weisen die Wortklänge mit ihren polyphonen Sinnstrukturen. Doch die Anklänge sind noch nicht alles; für Leiris hat jeder Buchstaben einen eigenen Geschmack, erinnert ihn an Buchstabensuppe oder Biskuits, auf denen einst das ABC eingestanz war; er verschlingt die Wörter, kaut auf ihnen rum, bis sich der Geschmack zeigt.³⁴

Aber sie riechen auch; so wie eine Melodie riecht. Denn sie entstammt dem Phonographen mit seinen Wachsplatten.³⁵ „Cire“ heisst „Wachs“; dem Wachs entströmt der Duft des Schreis, „cri“.³⁶ Doch dieser Duft ist erfüllt mit Gestank aus den Eingeweiden.³⁷

„Der Gesang, der dem Mund entweicht, nachdem er die Barriere der weissen Zähne durchbrochen hat, wird in der Kehle geboren und nimmt den gleichen Weg wie die Sprache, aber er unterscheidet sich von ihr, und zwar nicht aufgrund der Melodie, sondern weil er wie von weit her zu kommen scheint. Aus dem Brustkorb und oft aus der Tiefe der Eingeweide, aus denen er aufzusteigen scheint, erfüllt mit Vibrationen, die Ausdünstungen aus der latenten Phase unten in der unterirdischen Welt sind.“³⁸

Gorge, Kehle, *glose*, Glosse, *glotte*, Stimmritze, Halszäpfchen, *grotte*, Grab, Glücksgluckser

–

Sein ganzes Werk ist mit solchen Grabungen im Wortreich durchsetzt; voller Stollen, die durchs Labyrinth der Ohmuschel führen.

³⁴ Leiris, 2003, 33-68

³⁵ Leiris, 2003, 19f.

³⁶ Leiris, 2003, 93

³⁷ Leiris, 1988, 172

³⁸ Leiris, 2003, 81

Ein solcher Gang verband sein Büro im ethnographischen Museum mit einem alten Theaterraum.³⁹ In einem solchen Stollen schleicht er heimlich zu einer Probe von *Boris Godunow* in der Mailänder Scala...⁴⁰

Es ist jener Gang, der das Zimmer von E.T.A Hoffmanns Erzähler in der Novelle *Don Juan* mit der Loge verbindet, wo ihm Donna Anna erscheint – in der gleichen Nacht aber, wo er ihr zuhört, stirbt sie. Das dunkle Gesetz der Gänge führt in die Gruft des Todes, wo jeder Gesang zum stummen Angstschrei wird.

Damit gelangen wir zur letzten Erinnerung von Leiris:

Ein leises Rieseln, ein fernes Geräusch wie von einem Wagen, der über Kieselsteine rollt, erschreckte Leiris einst zu Tode.⁴¹ Das leise Rieseln in der Nachtluft auf dem Lande, wo die Familie Leiris nach dem Abendmahl spazieren ging, traute Familie – doch da rieselt plötzlich das Unheimliche über seinen Rücken. Der riesige Nachthimmel wird zur Grotte, zum Grab; Leiris steht als kleines Halszäpfchen über der „glotte“, der Stimmritze, in dieser Grabesgrotte der Nacht.⁴² Der Wind trägt das Rieseln an sein Ohr wie die fernen Schläge der Todesbarke, die durch den unbewegten und unterirdischen See in der Grotte des Hades gleitet.

Das leise Knistern der Seiten beim Lesen evoziert für uns das Rieseln der Kieselsteine in der Ferne, der Tod lauert im Dunkel der Falte zwischen den Buchseiten. So wie Leiris winzig klein in der Nacht steht und sich ängstigt, so wie er zum Halszäpfchen in der Mundhöhle der Nacht wird, werden umgekehrt die Sänger auf der Bühne zu winzigen Figuren, die auf der Walze seines Phonographen tanzen und sich im riesigen Schalltrichter des Phonographen verlieren.

Auf der Platte hören wir eben nicht den Sänger, nicht Callas oder Schwarzkopf, sondern immer schon den eigenen Tod.⁴³

Die reinste Arie wird so zur dunklen Ahnung des Todes, zur dunklen *Ahne* aus Artauds Werk, anale Bedrohung, unförmiges Exkrement.⁴⁴

Die Stimme wird zur Ausscheidung , zum „ab-jet“, zum „Ab-fall“.⁴⁵

Die Stimme der Sopranistin ist zunächst ein Fetisch, doch wenn sie falsch singt, wird sie ausgepiffen, weggeworfen wie Abfall.

In diesem Scheitern zeigt sich vielleicht die schreckliche Wahrheit des Sängers:

³⁹ Leiris, 1999, 51

⁴⁰ Leiris, 1999, 52ff.

⁴¹ Leiris, 2003, 304ff.

⁴² Leiris, 2003, 43

⁴³ Leiris, 2003, 341

⁴⁴ Leiris, 2003, 44

Seine Lunge ist, wie Roland Barthes einmal schrieb, nur noch „ein blödes Organ – Katzenfutter“.⁴⁶

Das Ab-jekte ist jener Abfall, den wir aus unserem Leben ausscheiden und verdrängen.⁴⁷

Wenn man so besessen auf den höchsten Kunstgenuss der Opern hört wie Leiris, fällt man im Moment von Lulus Schrei zurück in die Eingeweide der Angst.

Im Schrei gelangt die Oper an ihre Grenze.

Am Schrei zerbricht sie.

Doch genau an dieser Bruchstelle öffnet sich ein Riss, durch den man in den grenzenlosen Schrecken des Todes schauen kann, in die grauenvolle Nacht vor dem nächsten Morgen, in eine Nacht, wo keine Streicher im Orchestergraben der Marschallin ihren Lustschrei abnehmen; eine Nacht, wo man sich nicht mit liebester Akrobatik retten kann, sondern nur untergehen und verstummen.

Georges Bataille/Michel Leiris:

Echanges et correspondances, Gallimard 2004

Giacomo Casanova:

Geschichte meines Lebens, C.H. Beck 1994

Christian L. Hart Nibbrig:

Geisterstimmen – Echoraum Literatur, Velbrück 2001

Sören Kirkegaard:

Entweder – Oder, dtv 1988

Michel Leiris:

Wehlaut, Matthes&Seitz, München 1999

A Cor et à Cri, Gallimard 1988

L'âge d'homme, Gallimard 1939

⁴⁵ Zizek: „Im Schrei löst sich der Schleier der Schönheit auf und steht das Subjekt dem Realen gegenüber (...) der Schrei bedeutet, dass die Frau nicht existiert, dass der Gral eine Leere ist, eine Stelle, an der man nur auf einen exkrementalen Gegenstand des Schreckens treffen kann.“ S. 66

⁴⁶ zit. nach Hart Nibbrig, 14

⁴⁷ Leiris, 2003, 386ff., 494f., 1105f., 1181f.

La Règle du Jeu – Oeuvres I, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard 2003

Claude Lévi-Strauss:

Sehen Hören Lesen, Hanser 1995

Michel Poizat:

L'opéra ou le Cri de l'ange, Editions Métailié 2001

Jean-Jacques Rousseau:

Oeuvres I-V, Bibliothèque de la Pléiade

D.A.F. de Sade:

Oeuvres, Pleiade I-III, Gallimard

Justine und Juliette, I-X, Matthes & Seitz, 1990-2002

Jean Starobinski:

jean-jacques rousseau – la transparence et l'obstacle, Gallimard 1971

Das Rettende in der Gefahr – Kunstgriffe der Aufklärung, Fischer 1992

Slavoj Žižek:

Der zweite Tod der Oper, Kadmos 2003