

SWR2 Essay

Musik in Aktion

Leiris, Leibowitz und die Phantome der Oper

Von J. Marc Reichow

Sendung: Sonntag, 05.03.23

Redaktion: Martina Seeber

Produktion: SWR 2022

SWR2 Essay können Sie auch im **SWR2 Webradio** unter www.SWR2.de und auf Mobilgeräten in der **SWR2 App** hören – oder als **Podcast** nachhören:
<https://www.swr.de/~podcast/swr2/programm/swr2-essay-podcast-104.xml>

Bitte beachten Sie:

Das Manuskript ist ausschließlich zum persönlichen, privaten Gebrauch bestimmt. Jede weitere Vervielfältigung und Verbreitung bedarf der ausdrücklichen Genehmigung des Urhebers bzw. des SWR.

Kennen Sie schon das Serviceangebot des Kulturradios SWR2?

Mit der kostenlosen SWR2 Kulturkarte können Sie zu ermäßigten Eintrittspreisen Veranstaltungen des SWR2 und seiner vielen Kulturpartner im Sendegebiet besuchen.

Mit dem Infoheft SWR2 Kulturservice sind Sie stets über SWR2 und die zahlreichen Veranstaltungen im SWR2-Kulturpartner-Netz informiert.

Jetzt anmelden unter 07221/300 200 oder swr2.de

Die SWR2 App für Android und iOS

Hören Sie das SWR2 Programm, wann und wo Sie wollen. Jederzeit live oder zeitversetzt, online oder offline. Alle Sendung stehen mindestens sieben Tage lang zum Nachhören bereit. Nutzen Sie die neuen Funktionen der SWR2 App: abonnieren, offline hören, stöbern, meistgehört, Themenbereiche, Empfehlungen, Entdeckungen ...

Kostenlos herunterladen: www.swr2.de/app

Sprecher: Jonathan Springer, Katharina Brenner, Barto Michalek

Presstext

In seinem lange vergessenen [und nun erstmals übersetzten] Essay von 1965 beschreibt Michel Leiris - Opernliebhaber, Autobiograph, Anthropologe und Postkolonialist avant la lettre - die Oper als das, was sie zuallererst ist: musikalische Aktion im Raum, zunächst im Bühnenraum, dann in dem der Imagination. Wichtigste Resonanz seiner Überlegungen kommt vom Widmungsträger des Textes, dem eng befreundeten Dirigenten und Komponisten René Leibowitz in seinem posthumen letzten Buch "Die Phantome der Oper". Ein halbes Jahrhundert später trifft der Autor J. Marc Reichow die Pariser Freunde auf leerer Bühne.

Anmoderation

Der französische Ethnologe und Schriftsteller Michel Leiris ist vor allem dafür bekannt, dass er vergleichsweise früh mit den kolonialen Raubzügen durch Afrika haderte. Anfang der 1930er Jahre war er selbst mit einer so genannten Forschungsexpedition durch den Kontinent gereist und hat ein 1000seitiges Buch darüber verfasst. *Phantom Afrika*. Bekannt ist Leiris aber auch dafür, dass er ganz offen auch mit sich selbst haderte, mit seiner bürgerlichen Herkunft, mit den Regungen seiner Psyche, und man kennt ihn als jemand, der er egal was er schrieb, nie den Anschein weckte, er sei objektiv. Zu den ausgelebten Widersprüchen in seinem Leben gehört auch, dass er die bürgerliche Gattung der Oper liebte. 1965 hat er in einem Essay untersucht, wie Komponisten mit dem **Raum** umgehen, in dem das Musiktheater stattfindet. Der in Frankreich erschienene Text kommt erst in diesem Jahr auch auf deutsch heraus. Wiederentdeckt hat ihn der Musiker und Autor Jan Marc Reichow, der auch der Autor der heutigen Sendung ist. Im seinem Radioessay feiert erstens der Text von Leiris Deutschlandpremiere, und zweitens – bekommt Leiris virtuelle Gesellschaft: denn er war nicht immer allein im Opernhaus. J Marc Reichow stellt ihm dessen Freund, den Dirigenten, Komponisten und gleichfalls Schriftsteller René Leibowitz an die Seite.

Musik A1 ("Aida-Jingle")

aus: Giuseppe Verdi, "Aida"

**(Solisten), (Chor), Wiener Philharmoniker, Nikolaus Harnoncourt
2001**

TELDEC 8573-85402-2 (2001)

**(hier und s.u. Ausschnitte aus der instrumentalen Einleitung zu
Beginn des 3. Akts,**

**"O Tu Che Sei D'Osiride")
daraus hier 00:05**

SPRECHERIN 1 ['AUTOR']
Prolog.

SPRECHER 2, LEIRIS:

" Beim Besuch des Museums der Mailänder Scala mit René und Mary-Jo L. haben wir es mit einem französischsprachigen Fremdenführer zu tun. In einem der Räume des Museums lässt er uns [*eine Passage*,] den mit dem Auditorium der Scala verbundenen Durchgang sehen.

Als L. ihn fragt, ob man den Opernraum besuchen könne, antwortet er, dies sei unmöglich, da im Moment geprobt werde.

In dem Moment [aber], da wir aufbrechen, besinnt er sich und sagt uns, dass wir zur Besichtigung wiederkommen und nach «Monsieur Gaston» fragen sollten.

**B1 (Atmo) - "Korrepetitor übt Boris Godunow auf der leeren Bühne der Scala" Eigenproduktion JMR 2023
daraus hier 00:48
(ab etwa hier unter dem Text)**

Zwei oder drei Vormittage darauf wird er uns heimlich in eine Loge bringen.

Verborgenen im Hintergrund (weil [Monsieur Gaston] nicht will, dass wir zu sehen sind) wohnen wir einem Teil der Proben zu *Boris Godunow* bei. (...)

Einen wundersamen Charakter haben diese versteckten Durchgänge, die als Passagen in Theatersäle führen: [siehe] Hoffmanns Erzählung *Don Juan* (das Gasthaus, in dem das Zimmer für hohe Gäste mit einer der Theaterlogen verbunden ist); [und] im alten Trocadéro-Palast gab es eine Passage, die vom Museum für Ethnographie [direkt] in eine Loge des Festsaals führte.

Das erinnert mich auch an das Kaninchen, das *Alice* in den Tunnelbau einlässt, der sie ins *Wunderland* führt.

Eine [andere] Geschichte, die ich in meiner Kindheit gelesen habe - in den *Livres roses pour la jeunesse* - erzählt auch von einem modernen Mädchen, in einem Haus, in dem es eine Art Galerie gibt

(mit Gemälden, Spiegeln oder Vitrinen), [im Buch] dargestellt als Bildfolge oder in Szenen, die jeweils eine Episode bilden und möglicherweise einem der Wochentage entsprechen.

Vielleicht führt die Galerie zu einer ganzen Reihe von Räumen? Oder es ereignen sich wunderbare Verwandlungen wahrer Elemente des Originals: [etwa der] Spiegel, Kaminfeuerflammen, Blumen oder Ranken, mit denen die Wände geschmückt sind? Diese Geschichte hat mich unter den in meiner Kindheit gelesenen mit am meisten beeindruckt, aber Tatsache ist [auch], dass ich mich sehr schlecht erinnere. " (1)

SPRECHERIN 1:
Für Michel Leiris,

SPRECHER 2, LEIRIS: (*möglichst simultan*)
... Michel Leiris ...

SPRECHERIN 1:
... den Autor dieser Zeilen, ist es nicht ungewöhnlich, Autobiographie und Fiktion vielfältig zu vermischen. Es ist, neben seiner berufsbedingten Perspektive als Ethnologe, geradezu Kern seiner Poetik.

Leiris ist mehrfachbegabt und hat sein Schreiben und Arbeiten räumlich verteilt: tagsüber sitzt er im Büro, in der ethnologischen Sammlung des *Musée de l'Homme*, im früheren Trocadéro gegenüber dem Eiffelturm;

Sein literarisches Werk hingegen, Poesie und Autofiktion verfasst er im heimischen Schlafzimmer.

Schon im Frühwerk aber, in *L'Afrique fantôme*, *Phantom Afrika*, und *L'âge d'Homme*, *Mannesalter*, finden sich die verschiedenen Fäden immer wieder verwoben:

SPRECHER 2, LEIRIS:
" [Das] sind einige der wahren großen Kraftlinien, Träume und Eindrücke, die mich immer noch 'durchziehen', mit vielen Schlacken behaftet und nicht frei von Widersprüchen (...), in diesem Werk [sind] Kindheitserinnerungen Erzählungen von wirklichen Ereignissen gegenübergestellt, [tatsächlichen] Träumen und Eindrücken.

1 Michel Leiris, MONSIEUR GASTON. aus: *Operratiques* (Paris 1992, ed. Jean Jamin), p.173f. (Übs. hier JMR) sowie Michel Leiris, Journal 1922-1989, Nouvelle édition ... par Jean Jamin, Paris 2021

In einer Art surrealistischer Collage oder vielmehr Fotomontage ...
[ist] kein Element verwendet, das nicht als streng wahrhaftig oder als
Dokument gelten dürfte. " (2)

SPRECHERIN 1:

Wie selbstverständlich wirkt es, dass [Michel Leiris] in der eingangs
zitierten Erinnerung an die Mailänder Scala - und den Durchgang
vom Opernmuseum zum berühmtesten aller Opernhäuser - auch
reale Freunde auftreten lässt. Ihre Namen kürzt er ab, - nicht aus
Distanzierung, sondern aus Diskretion -, und der ihn dort, zusammen
mit seiner Frau Mary-Jo begleitende "René L." ist niemand anders als
...

SPRECHER 3, LEIBOWITZ:

... René Leibowitz,

SPRECHERIN 1:

... ein langjähriger Freund, Diskussionspartner und Komplize des
Opernfanatiklers Leiris.

Zuhause im selben Pariser Intellektuellenmilieu der *rive gauche*, hat
sich der 1913 in Warschau geborene Leibowitz nach Besatzung,
Résistance, Aktivismus im Untergrund, Befreiung und Kriegsende
internationale Bedeutung als Dirigent, Komponist, Kompositionslehrer
und Musikpublizist erarbeitet, insbesondere als Sachwalter der
Zweiten Wiener Schule, der Schoenberg-Schule.

Auch er also *arbeitet an mehr als einem Platz*, rastlos vielseitig: am
Schreibtisch, am Hoteltisch, im Orchestergraben, am Dirigentenpult,
am *Bechstein*, an der Tafel...

Doch bei aller Freundschaft: Die Konstellation der heimlichen
Probenbesucher könnte ungleicher nicht sein:

Leiris ist einer jener Opernliebhaber, Amateure, und besessenen
Hörer, die jeder professioneller Musiker, so auch Leibowitz, kennt
und respektiert:

ihre oft lexikalische Repertoire- und Diskographiekennntnis übersteigt
das Fassungsvermögen derjenigen weit, die sich aktiv "von Berufs
wegen" im Innern der musikalischen Werke bewegen.

2 Michel Leiris, aus: *De la littérature considérée comme tauromachie* (1945/46), i.e. Prolog zu *L'âge d'homme* (1930-1935, Paris 1939ff.), p.15f. (Übs. hier JMR)

Dabei ist dem Literaten Leiris alle Überheblichkeit fremd, wenn er in professioneller Begleitung des Freundes Leibowitz die Oper besucht. Skrupulös rechtfertigt er ...

SPRECHER 2, LEIRIS:

" ... [die] Überheblichkeit - oder Naivität - eines einfachen Amateurs (weder Musiker noch Theatermann), Ansichten über die Oper zu äußern;

Sonderfall hier jedoch, dass der Amateur ein Schriftsteller ist und daher ästhetische Probleme hat, bei deren Lösung ihm solche Überlegungen helfen können, auch wenn sie sich auf ein Tun beziehen, das nicht sein eigenes ist;

Die Frage ist, wie nützlich es für Fachleute sein kann, wenn jemand seine Gedanken äußert, der nicht zu ihnen, sondern zum "guten Publikum" gehört." (3)

SPRECHERIN 1:

Die Produktivität und Originalität von Leiris' Beobachtungen soll sich hier und heute zeigen: die ungleichen Opernfreunde begegnen sich "am Rande" eines Essays von Leiris wieder, der das Verhältnis zum Raum als besondere Komponente der Oper und ihrer Musik durchdenkt.

Ungewöhnlich am eingangs von Leiris erinnerten Opernbesuch ist übrigens, dass der längst als Wiederentdecker Offenbach'scher Operetten renommierte Dirigent Leibowitz nicht etwa *von Berufs wegen* die Scala betritt. Statt des Künstlereingangs muss er wie sein touristischer Opernfreund Leiris den geheimen Zugang durchs Museum nutzen - zum Anhören fremder Proben und nur dank der Gunst eines Faktotums namens *Monsieur Gaston*. -

**Musik A2 - "Aida-Jingle Fs." (s.o.)
daraus hier 00:07**

SPRECHERIN

Erster Aufzug. Miserere und Comedy.

Wir haben uns in eine Opernloge geschlichen, aber noch keinen Ton Musik gehört. Doch sind wir mit Michel Leiris hier, und ein

3 Michel Leiris, TITRES, aus: *Operratiques*, (s.o.) p.11 (Übs. hier JMR)

Schriftsteller seiner Sprachmacht, ein Ethnograph seines Erinnerungsvermögens bedarf keiner *Aktion* auf der Bühne - er hat alle Handlung im Kopf, schon in Worten:

Dieser *Autor von Rang* blickt gleichsam von schräg oben herab und übersieht die ganze Bühnenfläche, ihren Raum und die Räume, die sie bietet, als Räume der Imagination.

1965 schreibt er seine Beobachtungen und Gedanken nieder, in einem (natürlich René Leibowitz und seiner Frau Mary-Jo gewidmeten) Essay:

**MUSIK C1 - Carleton L. Colby, "Misery Rag - A Ragtime Travesty of the Famous Miserere from 'Il Trovatore'", Chicago 1914
Eigenproduktion JMR 2023
daraus hier 00:04**

(hier nur 4T. Einleitung unter Text, endet auf Dominante)

SPRECHERIN

L'Opéra, musique en action

(doch zum Titel später noch:)

SPRECHER 2, LEIRIS (Beginn des Essays):
"Die Oper, Musik als Handlung"

für René und Mary-Jo Leibowitz

Es gibt eine Opernszene die, sofern angemessen aufgeführt, niemals ihre Wirkung auf mich verfehlt. Es ist das berühmte "*Miserere*" im letzten Akt des *Troubadour*: zu der ergreifenden Klage des vorne auf der Bühne postierten Soprans gesellen sich - als stilistisch erstaunliches Mosaik - aus den Kulissen der strahlende Gesang des vorgeblich zwischen die Mauern eines Gefängnisses gesperrten Tenors, dazu Geschrei oder Summen eines religiös getönten Chores, ebenfalls aus verborgener Quelle, aber unmöglich genau[er] zu lokalisieren. "

MUSIK D1 - Giuseppe Verdi, *Il Trovatore, Miserere*

SPRECHERIN

" Zwei klar lokalisierbare Stimmen überraschen also unser Ohr, verteilt auf genau getrennte Ebenen (die Stimme der Frau, deren Lamento wir sehen und die ein wenig im Hintergrund verbleibende, von einer unsichtbaren Figur hervorgebrachte Stimme), sowie - im

Psalmton eines *Miserere* - eine diffuse Chormasse, von der wir einzig wissen, dass ihr vom Bühnenbild verborgener Ursprungsort weiter weg von uns liegt als der Graben, in dem das Orchester seine Rolle als vierte Kraft dieser musikalischen und räumlichen Konstellation spielt. "

SPRECHERIN 1:

Doch nicht genug damit: was der Opernhörer Michel Leiris zu Beginn seines Essays beschreibt, steht bei ihm in einem - wir würden heute sagen: - *multimedialen* - Beziehungsgeflecht. Der eben gehörte Soundtrack stammt aus *A NIGHT AT THE OPERA*, 1935 von den Marx-Brothers mit großem Aufwand *vor und hinter den Kulissen* einer echten Opernproduktion gedreht.

Für Leiris wird auch die Filmgeschichte Teil der Wirkungsgeschichte einer Verdi-Oper, vielleicht auch Teil der Geschichte ihrer Kompromittierung, ihrer Trivialisierung oder (wie manche sagen) ihres Missbrauchs:

SPRECHER 2, LEIRIS:

" Diejenigen [Operngäste], die jedes missbrauchte Werk für vulgär halten (wie im Falle des *Troubadour*, von dem allzu bekannt ist, dass eines der ältesten Jazzstücke überhaupt eine Adaption des "*Miserere*" ist, oder dass später ein auf wunderbare Weise burlesker Film der Marx-Brothers auf einer Aufführung dieser Oper basiert, und obendrein noch eine haarsträubende Parodie des "*Miserere*", die die Londoner Komödiantentruppe *Crazy Gang* vor etwa zehn Jahren im Victoria Palace präsentiert hat),

[diese [Verächter] also] ebenso wie jene, denen [noch] die Furcht im Nacken sitzt, sich als "gutes Publikum" erweisen zu müssen, würden urteilen, dass sich Verdi hier wie so oft fauler Tricks bedient habe: [er schafft] eine Situation des Melodrams, in der die Verwendung des Effektmittels ausgeprägter Stilkontraste, deren Unterschiedlichkeit durch das Wechselverhältnis der Interpreten mit der Szene zusätzlich hervorgehoben wird; die Szene wird in diesem Fall selbst eine Protagonistin, die zugleich singt und [schau]spielt. "

SPRECHERIN 1:

Wohlgemerkt: Leiris nennt "die Szene", also die Bühne selbst, eine Protagonistin - ganz so übrigens, wie später Leibowitz einmal vom Orchester als "*unsichtbarem Protagonisten*" sprechen wird. (4) Michel Leiris ist sich der *Rolle* der Bühne bewusst, und es zeichnet sich ab, wohin seine Idee von der Oper, "Musik als Handlung", führen könnte. Er konstatiert "ein Verfahren", nämlich das Spiel der KomponistInnen mit der Bühne und ihren Räumen selbst: auf offener Bühne wie hinter den Kulissen, oder ihr zu Füßen im Graben -, und er schreibt diesem "besondere Wirkung" zu: Als poetisches Mittel wie als Erzählverfahren:

SPRECHER 2, LEIRIS:

Von Anfang an frappiert dabei, mit welcher Konstanz die Opernkomponisten, von Beginn des 19. Jahrhunderts bis in unsere Tage hinein, dieses Verfahren angewandt haben.

Vor Verdi wie nach Verdi, bei dem man einen Extremfall musikalischer Verteilung als Gegenstück zur Teilung des Dekors bemerkt - einen vertikalen Schnitt im Quartett des *Rigoletto* mit dem Herzog und der Donzella, die im Inneren der Herberge heruntollen, während draußen der Boufon [Rigoletto] und seine Tochter bittere Worte wechseln, oder den horizontalen Schnitt im letzten Bild der *Aida*, mit unten dem zärtlichen Duett des in der Tempelkrypta sterbenden Liebespaares ...

MUSIK E - Giuseppe Verdi, Aida, Akt 3 Nr. 22 bis (kurz vor) Schluss, (Solisten), Nikolaus Harnoncourt, Wiener Philharmoniker 2002 daraus hier 02:36

(unter den folgenden Text eingebildet)

SPRECHER

... und oben den Gesängen und Weihetänzen der Priesterinnen, sodann dem Gebet der Pharaonentochter. "

SPRECHERIN 1:

" *La scena è divisa in due piani - die Bühne ist in zwei Ebenen*

unterteilt ", schreibt Verdi zum Beginn des finalen Duetts mit Chor;

" *Auf der oberen befindet sich das Innere des Tempels des Vulkans, der mit Licht und Gold erstrahlt; auf der unteren ein Untergeschoss.*

4 vgl. René Leibowitz, *Les fantômes de l'opéra - Essais sur le théâtre lyrique* (Paris 1972), Kap. IV *Un protagoniste invisible: l'orchestre*

Lange Reihen von Bögen verlieren sich in der Dunkelheit. Kolossale Statuen von Osiris mit gekreuzten Händen stützen die Säulen des Gewölbes. Radames befindet sich im Untergeschoss auf den Stufen der Treppe, die er hinabgestiegen ist. Über ihm zwei Priester, die mit einem Stein das Untergeschoss verschließen wollen. "

SPRECHER 2, LEIRIS:

"... -, die Italiener [jedenfalls] haben [von dem Verfahren] weithin Gebrauch gemacht:

nicht nur lässt Bellini den Chor manchmal aus den Kulissen singen, in der *Norma* und den *Puritanern*, im 3. Akt dieser letzten [seiner!]

Oper[n] lässt er ebenso einen Hörnerruf hören, um dann den Helden beim Ergießen all seiner Schmerzen zu zeigen, während die verrückt gewordene Heldin hinter einem Fenster herumirrt und singt;

[...] in *Lucia di Lammermoor* lärmt ein Fest aus dem

Bühnenhintergrund während der Szene, die der ... feierlichen

Unterzeichnung des Hochzeitsvertrages vorausgeht; [...]

im *Barbier von Sevilla* beginnt der Figaro seine berühmte Arie als *Cantone* in Richtung des Publikums, ... "

MUSIK F - Gioacchino Rossini, *Il Barbiere di Siviglia*, daraus "Largo al Factotum" Dmitri Hovostorovsky, Orchestre Symphonique de Montréal, Charles Dutoit

SPRECHERIN 1:

Michel Leiris' Essay von 1965 ist mehr als eine Aufzählung solcher Opernszenen, in denen der Bühnenraum selbst Teil der Handlung wird, *in Aktion* tritt. Und der Aktivismus von Rossinis Figaro oder Barbier als Paradebeispiel direkter Publikumsansprache bildet nur einen Teil des Handlungspotentials ab, zu dem sich Bühne und Musik verbinden.

SPRECHER 2, LEIRIS:

"... uns noch näherliegend, in der *Tosca*, findet das Verfahren noch mehrmals Verwendung (so im zweiten Akt, als man aus der Wohnung des Barons Scarpia die königliche Soiree mit dem Gesang der schönen Floria hört, dann aus dem Vernehmungszimmer den seinen Folterknechten ausgelieferten Patrioten und, zu Beginn des dritten Aktes, das Singen des am Fuße der [Engelsburg] vorübergehenden Paters.) "

SPRECHERIN 1:

Bei der Lektüre, oder hier beim Anhören von Michel Leiris' Essay, einer Aneinanderreihung erinnertes und auf dieselbe Bühne szenischer Imagination gebrachter Opernsituationen, stellt sich mit der Zeit die Frage, wie einem solchen - wie André Malraux sagt: - *Musée imaginaire* durch klangliche Bebilderung überhaupt gedient wäre?

Hat es gar, um im Bilde zu bleiben, einen Sinn, dass die Passage, die geheime Tür zwischen Opernmuseum und Opernloge normalerweise verschlossen ist? Schützt sie das Opernhaus vor dem Museumsstaub oder das Museum vor *Musik und Aktion* der Bühne?

**Musik A3 - "Aida-Jingle Fs."
daraus hier 00:10**

SPRECHERIN 1
Verwandlungsmusik.

Mit Giacomo Puccini und seiner Oper *Tosca* hat es bei Michel Leiris besondere Bewandnis:

Puccinis Werk steht für ihn zunächst im autobiographischen Zusammenhang seiner *Tante Lise* - einer professionellen Opernsängerin und schon als solche prägenden Verwandten, die bereits in dem autofiktionalen Entwicklungsroman *L'âge d'homme* von 1939, ...

SPRECHER 2, LEIRIS (möglichst dicht):
... *Mannesalter* ...

SPRECHERIN 1:
... eine Schlüsselrolle spielt:

SPRECHER 2, LEIRIS:
" Ein Portrait in [der Zeitschrift] *Comœdia illustré* oder *Musica* zeigt Tante *Lise*, in der [Rolle der] Elektra [von] Richard Strauss
... Ihre muskulösen Beine, ihr Flammenschmuck, ihr Lachen, ihr aufgelöstes Haar ... Ich weiß noch, wie mein Vater sagte, dass Tante *Lise* sich beim Singen dieser Rolle die Stimme ruiniert hätte, weil sie so heftig war und weil sie so immense und zerreißende klangliche Sprünge aufwies.

Immer wieder hörte ich sie die große Arie aus Samson und Dalila singen, dieser akademischen Zumutung von Saint-Saëns [...] .

Sie sang auch Arien aus Puccinis *La Tosca*, einem weiteren Opernmachwerk nach einem Drama von Victorien Sardou, in dem (meine Tante als) die Sängerin Floria Tosca den Polizisten Scarpia ersticht, nachdem dieser ihren Geliebten, den Maler Mario Cavaradossi, hat erschießen lassen.

In diesem letzten Stück fand ich etwas pikant:

Meine Tante, eine Sängerin, spielte genau die Rolle einer Sängerin."

(5)

SPRECHERIN 1:

Wenn Michel Leiris in der ersten Fassung von *Mannesalter* Puccinis *Tosca* noch als *ordure* bezeichnet, als Machwerk und Zumutung, hat sich seine Einschätzung der Opern Puccinis später, vielleicht unter Einfluss des Freundes René Leibowitz völlig geändert.

Er selbst "geniert sich" nachträglich, so schreibt er, und relativiert seine Bemerkung 1964 in einem zusätzlichen Nachwort:

SPRECHER 2, LEIRIS:

" Seit ich, am 19. März 1951, eine Aufführung jenes gesungenen Westerns erlebt habe - das *Mädchen aus dem Goldenen Westen* im San Carlo von Neapel -, empfinde ich echte Leidenschaft für das Werk von Puccini. Zwar überstrapaziert, aber nicht vulgär, und ständig den Schwankungen des Dramas angemessen ... - eine Musik, die geeignet ist, das gesprochene Wort und seine emotionale Ladung hervorzuheben."

SPRECHERIN 1:

Leiris' *Journal* dokumentiert nicht zufällig unter unzähligen Opernbesuchen auch eine geradezu operntouristische Italienreise anlässlich der Feierlichkeiten zu Puccinis hundertstem Geburtstag 1958. (6)

Er besucht Puccinis Grab, er kommt dem Komponisten mit der Zeit immer näher und in "*Die Oper - Musik als Handlung*" beschäftigt ihn Puccinis Aufteilung von Musik- und Handlungsebenen gerade in *Tosca* merklich.

5 Michel Leiris, *L'âge d'homme*, Paris 1938f., p.95f. (Übs. hier JMR)

6 vgl. Michel Leiris, *Journal 1922-1989*, Nouvelle édition ... par Jean Jamin, Paris 2021

Kein Zufall und vielleicht naheliegend, dass auch für René Leibowitz Puccinis Oper *Tosca* eine besondere Rolle spielt. Zwar hat sich dem Dirigenten Leibowitz nie Gelegenheit geboten, das Werk zu dirigieren - dennoch ist der Komponist, Analytiker und Fachbuchautor Leibowitz mit der Partitur genauestens vertraut.

Der Puccini-Aufsatz "*Eine Protestoper: Tosca*" bildet ein ganzes Kapitel von Leibowitz' zweitem Opernbuch, an dem er seit der Zeit der politischen Unruhen im Mai 1968 arbeitet.

Noch in den 1970er Jahre war es selbst bei Verlagen wie dem Pariser Traditionshaus Gallimard üblich, Notenbeispiele in musikalischen Fachbüchern nicht fotoreprografisch aus gedruckten Noten, sondern in Abschrift zu verwenden. Leibowitz hat in seiner gut lesbaren Handschrift, in der bis heute fast alle seiner über 90 Kompositionen überliefert sind, auch die Notenbeispiele für seine Bücher von Hand kopiert und sie 'passgenau' dem gedruckten Text und seinen analytischen Überlegungen *einverleibt* - von *Schoenberg et son école* (verfasst noch während der deutschen Besatzung und erschienen 1947) bis hierher, zu den erst posthum 1972 herausgegebenen *Phantomen der Oper*.

Auch in dieser Art praktizierter Schriftlichkeit unterscheidet sich Leibowitz vom nur als Hörer und nur aus dem Gedächtnis der Beobachtung referierenden Michel Leiris.

Seine Puccini-Analyse der Protestoper *Tosca* schließt stellenweise direkt an Leiris' Aufsatz an - auch wenn die explizite Widmung von "*Die Oper - Musik als Handlung*" an René und Mary-Jo Leibowitz in *Les fantomes de l'opéra* keine Erwiderung findet - und das, obwohl Leibowitz ein großer Widmer ist und üblicherweise jedes komponierte Werk und jedes einzelne Kapitel seiner Bücher geschätzten Freunden, Freundinnen oder Kollegen zueignet.

Dem Freund Michel Leiris aber hat er bereits mehrere Werke sowie ein anderes Puccini-Kapitel gewidmet, "*Comment faut-il jouer La Bohème?*" "*Wie soll man La Bohème aufführen?*" aus dem Buch *Der Komponist und sein Double - Versuche über die musikalische Interpretation*.

Mit Leiris' Operaufsatz liegt die Sache anders: Leibowitz' Dank findet sich sehr wohl in *den Phantomen der Oper*. Er knüpft inhaltlich unmittelbar an Leiris' Beobachtungen zu Verdi und Puccini an. Bei seinen Untersuchungen der Mittel, mit denen Puccini die traditionellen Ausdrucksformen des *Verismo*, das standardisierte Rollenverständnis in der Oper und stellenweise die Tonalität in Frage stellt, bezieht sich Leibowitz direkt auf "*Die Oper - Musik als Handlung*":

Das von Leiris in der sogenannten Kantatenszene der *Tosca* beschriebene räumlich-musikalische "Verfahren" exemplifiziert für Leibowitz geradezu eine der wesentlichen Qualitäten dieser Oper:

SPRECHER 3, LEIBOWITZ:

" ... Sagen wir, dass die Oper [*Tosca*], die uns interessiert, ziemlich abrupt mit vielen traditionellen lyrischen Verfahren bricht. ...

... Auch die Kantatenszene ist ein Opernbühnen-Paradigma par excellence: Chor hinter der Bühne, zu dem sich (ebenfalls hinter der Bühne) die Stimme von Floria Tosca gesellt, und ein "überlagerter" Dialog zwischen Scarpia und Cavaradossi auf der Bühne. Diese beiden Ebenen sind - sowohl musikalisch als auch dramaturgisch - völlig getrennt voneinander, verschmelzen aber dennoch zu einem einzigen, perfekt artikulierten Diskurs. " (7)

SPRECHERIN 1:

Leibowitz verschweigt nicht die Quelle und Anregung seines eigenen Diskurses:

SPRECHER 3, LEIBOWITZ:

" Fußnote:

Diese Szene, die auch in dem [besprochenen] Artikel von Michel Leiris zitiert wird, ... verwirklicht das Konzept des "Klangraums" und der "*Musik in Aktion*" oder "*Musik als Handlung*". "

SPRECHERIN 1:

Allerdings geht, vielleicht zeitbedingt, Leibowitz' Einordnung von Puccinis Verfahrensweise weiter und in eine andere Richtung als Leiris' szenisch-klangräumliche Beobachtungen, die vor allem der Oper als Erzählmechanismus zu gelten scheinen.

7 René Leibowitz, aus: *Les fantômes de l'opéra - Essais sur le théâtre lyrique* (Paris 1972), p.261f. (Übs. hier JMR)

Leibowitz sieht in *Tosca* vielmehr den inhaltlichen und wirkungsgeschichtlichen Widerspruch zwischen ihrem Erfolg, ja ihrer Popularität und ihrem sozialkritischen Gehalt. Die simultanen Räumlichkeiten der Kantatenszene liest er als idealtypische Realisation gesellschaftlicher Machtverhältnisse. Individuelles, auch künstlerisches Schicksal und Freiheitsstreben, feudale, kirchen- und polizeistaatliche Macht treffen auf fatale Weise musikalisch-szenisch aufeinander.

Charakteristisch für Leibowitz' Position ist dabei die politische Gegenwarts Perspektive "nach Mai 1968", in Zeiten gesellschaftlicher Unruhe:

SPRECHER 3, LEIBOWITZ:

" Heutzutage hört man viel vom Protest. Obwohl es den Begriff schon seit langem gibt, wurde er wahrscheinlich nie so spezifisch verwendet.

Jetzt wird er offensichtlich fast ausschließlich auf die Infragestellung der bestehenden Macht, der offiziellen (manchmal jahrhundertealten) Institutionen und vor allem der so genannten Konsumgesellschaft angewendet. Das ist alles gut und schön, und auch wenn wir oft eine Art des Anfechtens beobachten, die etwas ins Wohlfeile abdriftet - ich meine, dass oft um des Anfechtens willen angefochten wird -, so ist es doch unbestreitbar, dass die Kräfte, die den Willen zum Anfechten selbst bestimmt haben, ebenso oft auf echte Notwendigkeiten, auf tiefe und meist gültige Bedürfnisse zurückzuführen sind.

Wie sollte es anders sein, eine solche Haltung, auf der sozialen und politischen Ebene entstanden, hat auch Auswirkungen auf die künstlerische Ebene und vor allem auf die Theaterarbeit gehabt.

... da wir hier [aber] speziell über Opern sprechen, dürfen wir uns nun [auch] fragen, wie es kommt, dass der Aspekt des Protests den Theaterleuten oft entgangen ist, wenn es um Opern geht, selbst wenn sie zu den berühmtesten gehören.

Nehmen wir den Fall *Tosca*. Zunächst ist anzumerken, dass die Konzeption dieses Werkes chronologisch dem Aufkommen der oben genannten künstlerischen Protestbewegung vorausgeht, da es 1902 zum ersten Mal aufgeführt wurde, also zu einer Zeit, als die

Bourgeoisie und die etablierte Macht noch in relativer Ruhe lebten und das "gute Gewissen" noch nicht ernsthaft beunruhigt war. ... Hier nun haben wir es mit einer Oper zu tun, deren Thema selbst der "Protest" ist. ..." (8)

SPRECHERIN 1:

Soweit René Leibowitz in seinem letzten Buch *Les fantômes de l'opéra*, "Die Phantome der Oper" - entstanden in der seit den Maiunruhen von 1968 anhaltenden *Beunruhigung* der bürgerlichen Verhältnisse und ihrer Repräsentationskultur.

Einer Beunruhigung nicht zuletzt auch für ausübende und nachschaffende Künstler wie den Komponisten und Dirigenten Leibowitz, für deren Metier die Auseinandersetzung mit historischen Formen und Traditionen ihrer Kunst genauso wie die mit ihren gesellschaftlichen Bedingungen zentral stand.

Während jüngere Kollegen oder ehemalige Schüler, längst mit den Widersprüchen der Verwurzelung im Metier konfrontiert, plakativ mit dem In-die-Luft-Sprengen der Opernhäuser kokettieren und "das Pariser Opernhaus ... [ein Museum] voller Staub und Scheiße" (9) nennen, reflektiert Leibowitz die Widersprüchlichkeit der Erfolgsgeschichte einer Oper wie *Tosca*.

Dass er nebenbei - und auf dasselbe Skizzenpapier wie die Musikbeispiele seines Opernbuches - auch seine letzte große fünfaktige Oper *Todos caeran* - "Alle werden fallen" niederschreibt, und dass es sich um eine im fiktiven südamerikanischen Raum spielende Revolutionsoper handelt, sei nur am Rande erwähnt - bis heute ist sie nicht aufgeführt und so selbst trauriges *Phantom einer Oper*...

Doch zurück, von Leibowitz' *Phantomen*, zu Michel Leiris. In seinem Essay, den er 1965 dem Freund Leibowitz widmet, untersucht er die Erscheinungsformen des konstatierten Bühnenräumlichen "Verfahrens" auch jenseits des italienischen Opernrepertoires: -

8 René Leibowitz, aus: *Les fantômes de l'opéra - Essais sur le théâtre lyrique* (Paris 1972), (p.276f.) (Übs. hier JMR)

9 Pierre Boulez, Interview mit DER SPIEGEL 40/1967

**Musik A4 - "Aida-Jingle Fs."
daraus hier 00:19**

SPRECHERIN 1

Zweiter Aufzug: Deutscher Wald, französischer Park.

SPRECHER 2, LEIRIS:

" [Auf] dem Gebiet sowohl der deutschen wie der österreichischen
Oper:

... verwendet [Carl Maria von Weber das Verfahren] in der Wolfs-
schluchtszene des *Freischütz* (dämonische Stimmen, zu denen noch
das Bellen von Hunden und das Knallen von Peitschen kommen), bei
Wagner erscheint es besonders im *Fliegenden Holländer* und im
Tristan in den Matrosenchören, im *Siegfried* [in der Szene] mit dem
Waldvogel, dessen Gesang der Drachentöter plötzlich versteht, und
im *Parsifal*, ...

**MUSIK G - Richard Wagner, *Parsifal*, Akt 1 Szene X, "Den
sündigen Welten" usw.**

Hallé Orchestra, Sir Mark Elder

Hallé Concerts Society (2017) – CD HLD 7539

Track 2/4

daraus hier 01:30

(hier eingeblendet und dem folgenden Text unterlegt)

SPRECHER 2

... als jene "Kinderstimmen aus der Höhe der Kuppel", von denen
Paul Verlaine gesprochen hat ... "

SPRECHERIN 1:

... nämlich in dem von Wagners Bühnenweihfestspiel inspirierten
Gedicht *Parsifal*; Wagner schweben für die Gralsszene des 1. Aktes
"Stimmen der Jünglinge (aus der mittleren Höhe der Kuppel
vernehmbar)" und "Knabenstimmen aus der äußersten Höhe der
Kuppel" vor:

SPRECHERIN 1 (in den Schluss hinein)

... *Im Goldkleid betet er, dem reinen Gral enthoben,*

Symbol und Ruhm, in dem erstrahlt das wahre Blut,

- *Und, o die Knabenstimmen von der Kuppel droben!* (10)

- Paul Verlaine im Gedicht "Parsifal" von 1886, in der Erinnerung von Michel Leiris.

SPRECHER 2, LEIRIS:

" Letztlich verfahren so [auch] Richard Strauss in der *Salomé* (mit dem aus der Tiefe seines Kerkers prophezeienden Jochanaan) und auch Alban Berg, der im *Wozzeck* das (ganz klassische, weil bereits von Mozart im *Don Juan* verwendete) Verfahren der Bühnenmusik wiederaufnimmt, [sowie] mit dem Stöhnen des im Teich verschwindenden *Wozzeck* eine tiefgreifende dramatische Wirkung erzielt. ...

Nicht zu vergessen auch die Rolle des manchmal sichtbaren, manchmal unsichtbaren Chores in *Boris Godunow* ..."

**MUSIK B1 (Atmo) wie anfangs (Probe Boris Godunow)
daraus hier 00:20**

SPRECHER 2

" ... und, was die französische Oper angeht, der Lärm der Stierkampfarena im letzten Akt der *Carmen* oder die aus den Kulissen gesungene Arie der jungen Bäuerin in Chabriers *Le Roi malgré*, genauso wie der Chor der Seeleute, bei dem sich im ersten Akt des *Pelléas* Debussy höchstselbst für ein solches Verfahren nicht zu schade ist - auch wenn es ihm eher um die Schaffung einer musikalischen Atmosphäre gegangen sein dürfte als darum, musikalisch die Peripetie des Dramas auszumalen

(obwohl [dann doch, im vierten Akt] das Schließen des schweren Parktores hinter den unschuldig Schuldigen, *Pelléas* und *Mélisande*, vom Orchester ausgedrückt wird). "

**MUSIK XX - 6 Claude Debussy, aus: *Pelléas et Mélisande* Akt IV,
Victoria de los Angeles, Jacques Jansen, ORNF, André Cluytens
1956**

**Angel 3561-2 (mono), LP Side 5
daraus hier 00:14
(unter Text begonnen)**

SPRECHER 2, LEIRIS

" Das sind nichts als Beispiele, fast zufällig aus der Erinnerung zitiert, und ohne Zweifel würde eine einigermaßen systematische Recherche sie vermehren helfen.

Aber in Wahrheit geht es viel weniger darum, die Konstanz dieser Vorgehensweise zu zeigen als vielmehr um das Aufschlüsseln ihrer Bedeutung.

Diese erscheint viel deutlicher, wenn man bedenkt, dass ein anderes Verfahren ebenfalls üblich ist, das sich von diesem unterscheidet, aber das gleiche Ziel verfolgt. "

Musik A5 - "Aida-Jingle Fs."

daraus hier 00:11

SPRECHERIN 1:

Dritter Aufzug: Bühnenmusik.

(harte Überblendung in folgende Musik)

MUSIK H - Wolfgang Amadeus Mozart, aus: Don Giovanni, Akt 2, Finale

(Leoporello und Don Giovanni bereiten das Mahl vor, Bühnenmusik Bläser)

SPRECHER 2, LEIRIS: (über die Musik oder am Ende hinein)
" Dass nämlich Mozart ... im ... *Don Giovanni* die Musizierenden auf der Bühne platziert, dass man im zweiten Akt des *Tristan* Jagdsignale aus den Kulissen hört oder dass die Trompeten in der *Aida* von [Orchester-]Musikern geblasen werden, die am Defilee der siegreichen ägyptischen Truppen teilnehmen, [all] das repräsentiert eine (sichtbare oder unsichtbare) Integration des Orchesters in die Handlung, während es im "*Miserere*" [des *Troubadour*] die Sänger sind, die sich bis auf eine Ausnahme der Handlung entzogen und dem Orchester eingegliedert, aber zumindest von ihm 'umklammert' finden. "

SPRECHERIN 1:

"Fast zufällig aus der Erinnerung zitiert" Michel Leiris in seinem Essay "*Die Oper - Musik als Handlung*" (oder auch "*Musik in Aktion*") musikalische Beispiele aus verschiedensten Opern - ohne allzu viele Worte über ihren Text, über Sprache oder Wortlaut zu verlieren. Ihn interessiert die Opernbühne nicht als Ort der Abbildung oder Projektion dramatischer Handlung, sondern als Raum für Konstellationen und poetische Vorgehensweisen - als Schauplatz, Teil und Bestandteil von Handlung und musikalischer Aktion. Als charakteristische künstlerische Mittel hat er zwei scheinbar gegensätzliche "Verfahren" ausgemacht, zwei Methoden der

Entgrenzung üblicherweise getrennter Räume im Opernhaus: zum
Einen die Verteilung der instrumental Musizierenden aus dem
Orchestergraben bis auf die Bühne, in die Aktion und die Handlung
hinein oder sogar hinter die Kulissen und in imaginäre Ferne, zum
Anderen die nur noch akustische Präsenz singender Figuren *aus
dem*

Jenseits außerhalb ihrer heimischen Domäne, der Szene oder
Bühne.

MUSIK Y / ATMO: O-Ton Michel Leiris 1965/66 Interviewausschnitt

Der Begriff des "Jenseits" ist hier kein beliebiger: in Michel Leiris'
Beschreibung klingt ab und zu die professionelle Wahrnehmung des
Ethnografen an, dessen Kenntnis des Musiktheaters nicht nur die
abendländische Operntradition umfasst, sondern auch afrikanische
oder fernasiatische Festrитуale, Hofmusiken, Übergangsriten, *Rites de
Passage* und religiöse Zeremonien...

**... (Interviewausschnitt, endet mit Anschluss "rituellement ... "
etc.)**

SPRECHERIN 1

Dennoch: sein Referenzrahmen bleibt "die Oper" und ihre Musik;
sogar 1932 in Abessinien, gegen Ende der Dakar-Djibouti-Expedition
und während der Entstehung seines monumentalen Reisetagebuchs
"*Phantom Afrika*", reflektiert Michel Leiris "von ferne" die Perspektive
von Meyerbeers Oper "*Die Afrikanerin*" oder Verdis "*Aida*".
Und selbst daheim, im Stadtleben, beflügeln ihn Opernerinnerungen
und ist sein Kopf voller Opernklänge. In *La vie bleue* von 1957 dichtet
er:

SPRECHER 2, LEIRIS:

DAS BLAUE LEBEN

Tag und Nacht,

in der Menge, in der Einsamkeit,

einen Taumel heller Opernflöten um die Stirn,

gehe ich im Seiltänzerschritt. (11)

SPRECHERIN 1:

In Gedanken ist Leiris in der Oper, auf der Bühne, im Orchestergraben. Im Essay "*Die Oper - Musik als Handlung*" untersucht er die Methoden ihrer gegenseitigen Durchdringung, und der Vergleich beider Spielarten von Umverteilung etablierter Raumverhältnisse, - nämlich durch Singen aus dem unsichtbaren Abseits und durch Instrumentalspiel auf der Bühne statt im Graben -, führt Leiris nahezu ins Metaphysische, doch auch bald zurück auf vertrauten Boden, zu Puccinis *Tosca* :

SPRECHER 2, LEIRIS:

" Obwohl jede der beiden Methoden auf gewisse Weise wie das Negativ der anderen wirkt - geht es nicht in beiden Fällen um den Ersatz einer einfachen Aufteilung in Sänger und Instrumentalisten, die einen auf der Bühne, die anderen an ihren Pulten, durch eine komplexere Organisationsweise?

Es scheint, als würden Komponisten beim Einsatz von Stimmen und Instrumenten größten Wert auf eine materielle Verteilung im Raum legen, die nicht einzig auf das Hören selbst ausgerichtet wäre, sondern der Voraussetzung gehorchte, dass Opernmusik ihre wahre Bedeutung [erst] im Bezug auf die[jenigen] vorgeblichen Realitäten erhalte, deren privilegierterer Teil sich im manchmal üppig ausgestatteten, manchmal nur den (einzelnen) Protagonisten überlassen Bühnenraum abspielt; manchmal aber wird dieser zur einzig sichtbaren Parzelle einer viel weiteren Umgebung, in der andere Wesen atmen, deren Anwesenheit sich

[wenn überhaupt] nur erahnen lässt. "

**MUSIK I - Giacomo Puccini, *Tosca*, Akt 3, Anfang
(Solisten) Orchestra of La Scala Opera House, Victor de Sabata
1953**

**EMI Classics 7243 5 67756 2 6 (Digitally Remastered, 2002)
aus: track 2-19 Lento (*Le Campane Suonando Mattutino*)
daraus hier 01:43
(Einblendung bereits unter Text) ...**

11 Michel Leiris, *LA VIE BLEUE* aus: *LEBENDE ASCHE, NAMENLOS* (1957-58, Übs. Waltraud Gölter, Heidelberg 1993)

(Fs.) " Innerhalb der Grenzen der Szene selbst und jenseits dieser Grenzen ist ein lebendiger Raum entstanden, moduliert von vielfältigen, hörbaren oder fast mit Händen zu greifenden Spaltungen, der zum Schauplatz eines Kommens und Gehens sowohl der (auf- und abtretenden, sich bewegenden) Figuren als auch der instrumentalen Musik selbst wird, wenn die Umstände der Handlung ihren direkten Ausdruck im Orchester finden - als besondere Art von Osmose -, etwa als Puccini im Vorspiel zum dritten Akt der *Tosca* den Lärm der Glocken von Rom, den er (so sagt man) mit größter realistischer Sorgfalt notiert hat, in Kombination mit anderen Themen für eine besondere Art musikalischer Collage nutzt. "

... (Musik I *Tosca* nun im Vordergrund, dann wieder unter folgendem Text)

(Fs.) " Sicher, diese Vorgehensweisen [, Klangcollage und Schichtungen] sind kein Vorrecht der Oper - da das andere Theater sie ebenso leisten kann, wenn es die Schauspieler direkt in den Zuschauerraum sprechen oder unsichtbare Fanfaren ertönen lässt, neben noch anderem Lärm aus den Kulissen.

Aber in der Oper entfernt sich ihre Verwendung vom puren Zufall, um Entwicklungen von gewissem Ausmaß Raum zu geben, und das liegt zweifellos am Wesen der Oper selbst. "

Musik A6 - "Aida-Jingle Fs."

daraus hier 00:20

SPRECHERIN 1:

Vierter Aufzug: Rezitativ, Arie, Duett.

SPRECHER 2, LEIRIS

" Fern davon, simple Folge einer Zusammenfügung dramatischer Aktion und musikalischer Komposition zu sein, ist Oper Musik als Handlung. Handlung, die über ihren emotionalen, ernsten wie spaßhaften Gehalt hinaus das Theater im wörtlichen Sinne als Schaubühne [, als Schauplatz und Einsatzgebiet] ihres Handelns betrachtet.

Hier erweist sich der Gesang - also die am höchsten stilisierte Variante von Sprache - als organisch mit den unmittelbar

"theatralischen" Elementen verbunden, [nämlich] den gegenseitigen Positionen der Figuren, ihren Bewegungen, ihrem Erscheinen und

ihrem Verschwinden, in einem Spiel, dessen Herrscherin die Musik bleibt und in dem das Orchester demnach nicht die passive Rolle eines klanglichen Hintergrundes spielen kann, sondern sich (graduell verschieden je nach Epochen und Komponisten) in den Gang der Handlung eingebunden findet, in die Intrige selbst, [gleich] ob [das Orch]es[ter] in seinem Graben bleibt oder sich aufteilt, um in die Szene einzugreifen und einzudringen, am Ende gar bis hinter das Bühnenbild.

In solchem Theater scheint eine ganz besondere Seinsberechtigung des Werkes in der Entfaltung eines höchst empfindsamen Raumes [selbst] zu liegen, [ganz] im Unterschied zum neutralen Raum, der im Sprechtheater nur zu oft dem Text lediglich Platz für Redefluss und spektakuläre Illustration bietet.

[Der Entfaltung] Einer Art von Klangraum sozusagen, eines *espace sonore*, welcher nicht nur durch die Anordnung der Klänge in einer imaginären Architektur suggeriert wird, sondern auch durch die frappierende Pluralität ihrer Quellen und ihre mindestens partielle Mobilität, [nämlich] die Zuweisung klar unterschiedener Gesangspartien an verteilt postiert Singende, und [schließlich] die Wechselwirkung zwischen der diesseits der Bühnenrampe hervorgebrachten Musik und dem Gesang (wenn nicht gar der Musik), die jenseits von den Ausführenden hervorgebracht wird und deren Menge und gegenseitiges Verhältnis offensichtlich variieren.

Enthält nicht die Oper, zumindest in ihren traditionellen Formen, und abgesehen von der [ihr üblichen] Exposition ihrer wichtigsten Themen in der Orchesterouvertüre, eine Reihe von Rezitativen, Arien, Duetten und zahlenmäßig mehr oder weniger wichtigen Ensembles, deren bloße Abwechslung, *bis zum Umfallen* sozusagen, bereits den Rahmen der Handlung und ihrer Inszenierung vorgibt?

Musikalische Erfindung und dramatische Bewegung hängen also voneinander ab, und das für einen Großteil des Werkes nahezu bis zur perfekten Verflechtung, und die [ganze] Handlung ist demnach

nichts als Musik in Bildern und die Musik [nichts als] schleichende oder drängende, Resonanz gewordene Handlung.

Zu sehen, wie die Musik einem Raum *in die Falle geht*, der im Ablauf der Bühnenmechanik jedesmal neu entworfen wird, aber gleichzeitig zu spüren, wie sie sich diesem Netz entzieht und [uns] mit vibrierenden Raum umgibt: das ist das Wunder der Oper.

Und auf der Grundlage der korrekten Ausführungen, die man gehört haben mag, - schwierigen Aufführungen angesichts der vielen Faktoren, die eine Rolle spielen -, ist man versucht,

Charles Baudelaire zu paraphrasieren, ..."

Musik A0 - "Aida-Jingle (lang)"

daraus hier 00:33

(unter dem Text ein- und ausgeblendet, ohne Sprecherin)

" ... demzufolge "die Musik den Himmel aushöhlt", und zu behaupten, dass sie in diesem Fall den Theaterraum auf solche Weise aushöhle und forme, wie die innere Einrichtung eines Barockgebäudes dessen Geometrie belebe und die Perspektive öffne.

Wenn ein Chor von Dämonen der Unterwelt Don Giovanni kurz vor seinem Abstieg in die Hölle bedroht,

wenn Verdi für sein "*Miserere*" den Tenor in einen Turm sperrt, von dem nur eine Vorderseite dasteht, wenn er anderswo die Dichotomie eines im Querschnitt sichtbaren Bühnenbildes musikalisch ausnutzt, wo sich in den Pulk (sic) der genau vor unserem Gestühl angesammelten Instrumente die Glocken von Rom mischen, oder wenn einzelne [InstrumentalistInnen], mit großem Pomp oder heimlich, ihrem *Graben* entsteigen: diese Abweichungen vom normalen Kader der Bühne, dieses offensichtliche Eindringen des Dramas ins Orchester selbst oder die Verdopplungen desselben zwecks Schaffung einer anderen klanglichen Ebene und die Etablierung einer "Musik in Musik", so wie es ein "Theater auf dem Theater" gibt (illustriert etwa in Shakespeares *Hamlet*, in Corneilles *Spiel der Illusionen* und zahlreichen anderen Werken),
- diese Vorgehensweisen scheinen letztlich schlicht fieberhaft angestiegene Anwendungsfälle dessen, was ich für die Goldene Regel der Oper halte:

Die enge Verbindung der Musik nicht nur mit der fiktiven Welt dramatischer Situationen und (auf verschiedene Personen verteilter) Charaktere, sondern auch die Verbindung der Musik mit der konkreten Realität, nämlich der Situation ihrer Ausführenden im Raum. "

SPRECHERIN 1:

Michel Leiris ist fast am Ende seiner Ausführungen angelangt. Er versucht, aus der Fülle erinnerter Expeditionen ins Opernhaus eine Essenz zu ziehen. Wenige Jahre später wird der Freund René Leibowitz solche Gedankengänge offiziell würdigen:

SPRECHER 3, LEIBOWITZ:

" Was Leiris uns vor allem zu verstehen geben will (und er ist meines Wissens der erste Opernexeget, der sich so umfassend mit diesem Problem beschäftigt hat), ist die Bedeutung des Bühnenraumes und seiner spezifischen, visuellen wie akustischen Strukturierung in der Oper.

Ich glaube, ich begehe keine Indiskretion, wenn ich sage, dass die beiden ersten Versionen seines Textes, mir von Leiris freundlicherweise anvertraut, den Begriff Raum im Titel enthielten (die zweite - übrigens bis auf den Titel schon finale - Version hieß *Opéra et Espace sonore*, also *Oper und Klangraum* [statt wie heute: *Die Oper, Musik als Handlung*] "

SPRECHERIN 1:

Für Leibowitz, der sich in "*Die Phantome der Oper*" verschiedentlich auf Leiris' Aufsatz bezieht, findet sich dessen Essenz wohl im Begriff des *Espace sonore* - des *Klangraums* als Teil eines systemischen Verständnisses der Oper : als Bühnen-Gesamtkunstwerk:

SPRECHER 3, LEIBOWITZ:

" Was ist eine Oper? - Die Antwort scheint einfach: Eine Oper ist ein musikalisches Drama, das heißt ein Drama - das Charaktere, eine Handlung, Situationen (topographischer wie psychologischer Art), Konflikte usw. beinhaltet, aber in dem die Charaktere sich singend ausdrücken, und wo außerdem ein Element auftritt, das im Wesentlichen und spezifisch zu dem betreffenden Genre gehört, [nämlich] das Orchester, das die Figuren, die Handlung, die Situation

und die Konflikte unterstützt, schafft, begleitet, darstellt, symbolisiert und was weiß ich noch...

Es könnte also scheinen, dass es tatsächlich zwei wesentliche und eigenständige Elemente gibt, die ins Spiel kommen: einerseits das Drama (das vom Libretto vorgegeben wird) und andererseits die Musik.

Nur ist, wie Michel Leiris so treffend bemerkt hat, eine Oper nicht nur das « einfache Ergebnis der Addition einer dramatischen Handlung und einer musikalischen Komposition » [- und] das impliziert: [erst deren] echte Synthese ist imstande, eine komplexe Realität zu definieren. " (12)

SPRECHERIN 1:

René Leibowitz ist Praktiker der Oper und Phänomenologe zugleich - und anders als Michel Leiris untersucht er ihre Phänomene nicht aus der Perspektive des Opernbesuchers sondern, indem er die Partituren aufschlägt. Im Notentext findet er die Synthese der Komponenten, die die Oper als Kompositionsform ausmachen:

SPRECHER 3, LEIBOWITZ:

" Diese Synthese [von dramatischer Handlung und musikalischer Komposition] wird uns durch die Partitur gegeben, [wenn auch] deren tiefe Dialektik sehr schwer zu verstehen ist. " (13)

SPPRECHERIN 1:

Anders sieht das Michel Leiris. Sein Blickfeld wie seine Hörperspektive bleiben die des Publikums - wenn auch in Gestalt höchster Verfeinerung: des hochgebildeten, *mélomanen* und nicht zuletzt ethnografisch geschulten Opernbesuchers.

Die Frage ist:

Was ist mit den Mechanismen der Oper

SPRECHER 2, LEIRIS: (möglichst dicht):

" Ob sie ins Gesichtsfeld des Publikums geraten oder nicht: ..."

SPRECHERIN 1:

12 Leibowitz, a.a.O.

13 Leibowitz, a.a.O.

Leiris findet für sie ein ebenso befremdliches wie faszinierendes Bild: das Phänomen der Oper wird für ihn als Welt-Mechanik greifbar, und als Summe all ihrer Einzelteile:

SPRECHER 2, LEIRIS:

"... Ihre Anordnung und ihre Annäherungen, Trennungen, ihr einsames Umherirren, ihre Formation zu Gruppen von mehr oder weniger großer Ausdehnung und Homogenität für alternierende oder gleichzeitige Gesänge, sind die fundamentalen Bestandteile der wundersamen Kombination von Klängen, artikuliertem Wort, Rhythmen, Gesten, Posen und Bildern, die die Oper zu einem Totaltheater machen - nicht nur aufgrund des Zusammenwirkens der verschiedenen Künste, sondern weil die Vermählung der Gegensätze, die hier entsteht, ein Bühnenereignis allerhöchster Spannung tragen kann.

Tatsächlich verbindet sich in der Oper lyrische Expansion (im vollen Sinne dieses Ausdrucks) mit der Strenge eines geschlossenen Uhrwerks, dessen lebendigste Dynamik sich in sozusagen schachspielartigem Ablauf vollzieht."

SPRECHERIN 1:

So weit - und so verrätst am Ende - Michel Leiris, in seinen *René und Mary-Jo Leibowitz* gewidmeten und 1965 in der Sammlung *Brisées* veröffentlichten, hier zum ersten Mal auf Deutsch zu hörenden Überlegungen und Spekulationen zur "(...) *Oper - Musik als Handlung*".

Der eng mit Leiris befreundete Dirigent, Komponist und Publizist René Leibowitz hat sie kontrapunktiert; er greift Leiris' Anregungen explizit im letzten seiner musiktheoretischen Werke auf, den erst posthum nach seinem überraschenden Tod 1972 erschienenen *Phantomen der Oper*

- und es wäre nicht zu weit hergeholt, wollte man den Titel dieses Buches ebenso auf das wiederkehrende Denkbild der Gespenster und Gespinste der Oper als komplexester musikalischer Kunstform überhaupt beziehen wie auf Michel Leiris' frühes, 1934 erschienenenes Magnum Opus *L'afrrique fantôme*, den kritischen Bericht seiner Teilnahme an der Dakar-Djibouti-Expedition, *Phantom Afrika ...*
Aber à propos [Phantom]:

was nur mag aus Monsieur Gaston geworden sein, jenem Faktotum aus dem Museum der *Scala*, das den Freunden *Michel und René L* einst den geheimen Zugang vom staubigen Opernmuseum in den von Fantasien erfüllten Handlungsraum des großen Opernhauses ermöglicht hatte?

Die Eingangsanekdote hat eine Fortsetzung, und Leiris liefert sie später in seiner Sammlung von Opernglossen, *OPERRATIQUES*, nach: In spektakulärer Szenerie begegnet man sich wieder

- doch per Zufall, und ohne dass ein Opernkomponist diesen klingenden Raum erdacht hätte.

SPRECHER 2, LEIRIS:

" Im September 1959 [dann], als ich mit Z[ette] und den Leibowitz' in Venedig bin und mit dem *Vaporetto* von S.[anta] Maria del Giglio zum Rialto fahre, sitze ich rechts neben einem großen und schweren, wie ein durchschnittlicher Tourist gekleideten Mann (graue Hose im Flanellstil, Tweedjacke unklarer Farbe). Auf den Knien hält er ein kleines Radiogerät, das gerade italienische Nachrichten sendet und dem er in seiner rinderhaften Ruhe nicht einmal zuzuhören scheint. Er trägt einen kleinen Schnurrbart, und im Profil sehe ich sein rotes Gesicht und seine bemerkenswert abgeflachte Nase. Ich erkenne «Monsieur Gaston», ganz allein, der hier wohl seinen Urlaub verbringt. " (14)

MUSIK C1' - Carleton L. Colby, aus: "Misery Rag - A Ragtime Travesty of the Famous Miserere from 'Il Trovatore'", Chicago 1914

**Eigenproduktion JMR 2023
daraus hier 01:43**

(dem Text bereits unterlegt und bis zum Schluss der Sdg.)

14 Michel Leiris, MONSIEUR GASTON. aus: *Operratiques* (Paris 1992, ed. Jean Jamin), p.173f. (Übs. hier JMR)