

MAX BROD

(Tel Aviv)

## BEMERKUNGEN ZUR LETZTEN OPER JANÁČEKS

*Aus einem Totenhaus* ist die letzte Oper, die Janáček geschrieben hat. Er hat ihre Uraufführung, ja auch ihre Drucklegung nicht mehr erlebt. Sie erschien erst 1930, im April 1930 war auch die Uraufführung in Brünn, beinahe 2 Jahre nach des Meisters Tod.

Die zweitvorangegangene Oper *Das kluge Füchlein* ist ein heiteres Waldidyll, das „*Totenhaus*“ eine düstere Gefängnis- und Zuchthauskizze. Auch in einem anderen Punkt sind die Opern Gegenstücke. Das Textbuch des „*Füchlein*“ hat Janáček nach einem Zeitungsfortsetzungsroman geschaffen, das „*Totenhaus*“ nach einem der bedeutsamsten Werke der Weltliteratur, nach Dostojewskis autobiographischer Dichtung *Memoiren aus einem Totenhaus*; doch beidemal hat Janáček das Textbuch mehr improvisiert als aufgebaut, woraus manche Lückenhaftigkeiten des Textes resultieren.

Zu Janáčeks letztem Werk fesselt zunächst *Dostojewskis Roman als Text* unsere Aufmerksamkeit. Er schildert in einer deutlich fiktiven Rahmenhandlung seine eigene Schicksale, die Deportation nach Sibirien, die Zwangsarbeit (Ká-torga), die für den unglücklichen Dichter vier Jahre dauerte, woran sich noch fünf Jahre Militärdienst in Sibirien anschlossen. Bekannt ist, dass Dostojewski als Student wegen Teilnahme an theoretischen Diskussionen eines sozialistischen Klubs so hart bestraft wurde. Er und alle seine Gefährten. Sie wurden eigentlich zum Tode verurteilt, auf die Richtstätte geführt, hatten den Tod vor Augen, jedoch im letzten Augenblick wurde ihnen ein begnadigendes Reskript des Zaren verlesen. Welch ein barbarischer Gnadenakt, möchte man sagen. Man glaubt, dass Dostojewskis Epilepsie, an der er dann sein Leben lang litt, von diesen Vorgängen, diesem Gnadenakt in Aufführungszeichen kausiert oder noch entscheidend verstärkt worden ist. Seltsam, dass Dostojewski in seinen *Memoiren aus einem Totenhaus* auf die Gründe seiner Verurteilung nicht zu sprechen kommt. Die Vorgeschichte der Handlung hüllt er in Dunkel. Seltsam — und doch begreiflich. Dostojewski wandelte sich ja während seiner sibirischen Strafzeit in-

nerlich vollständig um. Vorher war er ein Anhänger der progressiven Partei, Bjelinskis, Alexander Herzens gewesen — ein Západník, wie sie sich damals nannte, ein Westler — wegen Zitierens einer Rede von Bjelinski erfolgte ja auch seine Verurteilung. Die lange Haftzeit hat in gewisser Hinsicht seinen Auflehnungswillen gebrochen. Die Liebe zum einfachen Volk, die ihn schon immer beseelt hat, verwandelte sich jetzt in eine Liebe zu den reaktionären Mächten, die das russische Volk beherrschten. Er wurde ein Anhänger der alten Ordnungen, ein fanatischer Verächter des Westens, ein Antipode des extremen Westlers und Flaubertfreundes, des grossen Turgenjew, den er verspottete, und zwar auf eine unwürdige Art verspottete, wo immer sich eine Gelegenheit bot. Dostojewskis Übergang aus dem Lager der Westler in das der Slawophilen, der panslawistischen Nationalisten und Imperialisten vollzog sich merkwürdigerweise gerade während seiner sibirischen Strafjahre. Gläubig war er ja schon immer gewesen, der Sohn seiner aus tiefster Seele gläubigen, frühverstorbenen Mutter, — jetzt aber wurde er gar auch noch zarengläubig. Es ist hier nicht der Ort, die psychologischen und existentialen Wurzeln dieser in den Einzelheiten rätselhaften Metamorphose aufzudecken. Uns handelt es sich nur darum, die Spiegelung der Dostojewskischen Problematik in der Oper Janáčeks darzustellen. Und da bemerken wir etwas allerdings Eigenartiges: Janáček folgt in allem und jedem seiner *Textvorlage*, die er sich selbst zusammengestellt hat, — aber in einem einzigen Punkte gestattet er sich eine Abweichung. Es ist dies die Episode des gefangenen Raubvogels, des lahmen Adlers. Sie steht bei Janáček nicht ohne Grund am Ende der Oper, in ihrem triumphalen Ausklang. Bei Dostojewski befindet sie sich mitten in den vielen Nebenerzählungen, durchaus nicht an bedeutsamer Stelle. Sie kann leicht ganz übersehen werden, geht in vielen ähnlichen Tiergeschichten unter, die bei Dostojewski ein eigenes Kapitel (das fünfte vor dem Schluss) bilden. Sie hat bei Dostojewski keinen Symbolwert. Erst Janáček, und vor allem *Janáčeks Musik* hat ihr die alles übergänzende symbolische Bedeutung verliehen. Janáček teilt auch die Szene in zwei Teile. Gleich am Anfang der Oper stossen wir auf die eine Hälfte, am Schluss folgt die krönende Ergänzung durch die zweite Hälfte. Durch diese Teilung wird die Szene zur haltenden Klammer, die das ganze Werk umschliesst.

Doch lassen Sie mich bei der *Ouvertüre* beginnen, auf die dann fast sofort die Szene mit dem lahmen Adler folgt. — Die *Ouvertüre* ist eine der schönsten, breitausgeführten Piecen der Partitur — ebenso gehören auch die Einleitungen zum 2. und 3. Akt zu den Glanznummern. Die düstere Stimmung, in der sich die ganze Oper darbietet, wird durch einen Sologesang bei geschlossenem Vorhang untermalt. Ein Hirt in der kirgisischen Steppe singt, fern, unermesslich weit, die ganze Einsamkeit der Steppe flutet an unser Herz. Dies die Einleitung zum 2. Akt. An einer andern Stelle (vor der letzten Verwandlung) erklingt bei geschlossenem Vorhang ein Chor der Sträflinge, der (ebenso wie das

Lied aus der kirgisischen Steppe) nicht aus Worten, sondern nur aus Vokalen ohne rationalen Sinn besteht. In der Ouvertüre aber, von der ich ausgegangen bin, wird diese düstere Untermalung noch packender besorgt, es erklingt Kettengerassel, rhythmisches Kettengerassel — eine Orchesterwirkung, die ähnlich wie das Hämmern der Zwerge im *Rheingold* ungeheuer suggestiv wirkt. Sie wiederholt sich mehrmals, an weit auseinanderliegenden Stellen der Oper, als solle dem Hörer immer wieder das vor die Seele geführt werden, was auch in Dostojewskis Schilderung am sinnfälligsten wirkt, am stärksten im Gedächtnis haftet — die Fesselung der Gefangenen, die Ketten, die jeden bei jedem Schritt umklirren, denn diese Ketten sind angeschmiedet — sie werden ihnen kunstvoll angelegt, sobald die Unglücklichen in der sibirischen Strafanstalt, im Geviert der Kasernen und Palisadenzäune, im „Ostrog“ (das heisst „Umzäunung“) eintreffen. Und manchen werden diese Ketten erst abgeschmiedet, wenn sie gestorben sind. Man kann sich kaum ein düsteres Momento der Sklaverei denken.

Die Ouvertüre als Tonstück bringt zunächst ein scharf akzentuiertes russisches Motiv. Von diesen russischen Volksliedermotiven ist die ganze Oper erfüllt. Man glaubt sich mehr als einmal in die Welt *Mussorgski's*, in östliche Folklore versetzt. Nur behandelt Janáček die einander ablösenden Rhythmen oft unregelmässiger, abgerissener, gleichsam gewaltsamer, härter als *Mussorgski* es tut. Auch verwendet er häufiger die *Ganztonleitern*, dieses so gefährliche Instrument, das mit der Virtuosität eines *Debussy* oder *Ravel* behandelt werden muss, sonst wirkt es leicht erfindungsarm, mechanisch. Bei aller Bewunderung, die ich für Janáček hege, muss ich gestehen, dass er dieser Gefahr der Ganztonleiter nicht immer entgangen ist. Nur in seiner Jugendoper *Jenufa* kommt sie überhaupt nicht vor, die denn auch an melodischer und harmonischer Erfindung sein reichstes Opernwerk ist. Es ist überhaupt zu bemerken, dass sich in seinen späteren Jahren eine merkwürdige Verlagerung seiner Schöpfungskraft von den Opern weg zu den Kammermusikwerken, den beiden *Quartetten*, der *Bläuersuite*, ferner zur *Glagolitischen Messe* und zur *Sinfoniette* hin vollzieht. Doch selbstverständlich gibt es auch in den Spätopern eine Unmenge von Stellen, in denen seine naive Schöpferkraft, seine urwüchsig musikalische Melodienseligkeit, seine eigenwüchsige Harmonik durchbricht.

Solch eine Stelle ist gleich die *Episode mit dem Adler*, die ziemlich rasch der Ouvertüre folgt — nachdem wir zuerst die Aufregung der Sträflinge „*Heute wird ein Neuer gebracht, ein Adeliger*“ miterlebt haben — dann sind wir Zeugen des trostlosen Empfangs dieses Neuen, des Helden unserer Oper wie der Totenhaus-Memoiren. *Alexander Petrowitsch Gorjantschikow*, hinter dessen Maske sich *Dostojewski* mit seinen traurigen Erlebnissen verbirgt. Der wahnsinnige tyrannische Platzkommandant tritt auf, der alle für nichts und wieder nichts zu grausamen Stockschlägen verurteilt. Das Wehgeschrei des Verurteilten verklingt. Dann zeigen einander die Gefangenen einen lahmen Adler, der sich in einer Ecke des

Palisadenzauns versteckt. Eine originelle Akkordverbindung erklingt, die Melodie setzt zweimal zu je fünf Takten ein, dieses Motiv beherrscht die ganze Szene, bringt uns wieder die sarmatischen Zauberweisen *M u s s o r g s k i s* nahe. Sie wird (ähnlich wie das Kettengerassel) zum melancholischen Symbol des Gefangenenlebens. Sie ist leibhaftig jener gefangene Adler, der es stolz ablehnt, sich von den Gefangenen streicheln zu lassen, der um sich hackt, wenn man ihn mit Fleischstücken füttert, unzählbar — ein Sinnbild des Stolzes, der Freiheit. Und nun die Umbildung, die Janáček (bei aller Ehrfurcht vor Dostojewski, die ihn erfüllte) sich gestattet hat. Auf sie wollte ich besonders hinweisen. Bei Dostojewski wird der Adler, mit dem sich die Sträflinge nicht befreunden konnten, vom Festungswall in die Steppe hinabgeworfen. Wörtlich sagt der Dichter: *„Es war ein Spätherbst, an einem kalten und trüben Tage. Der Wind piff über die kahle Steppe und rauschte im gelben dürren Steppengras, der Adler entfernte sich geradeaus, humpelnd und springend, und schlug mit dem gesunden Flügel, während der kranke nachschleifte — es war, als beeile er sich, so schnell wie möglich von uns fortzukommen.“*

„Sieh mal an“, sagte einer. Ein anderer: *„Er schaut sich nicht einmal um. Kein einziges Mal, Brüder, hat er sich umgesehen, er läuft nur.“*

„Du dachtest wohl, er werde noch zurückkommen, um sich bedanken?“ fragte ein dritter. — *„Das ist so eine Sache mit der Freiheit. Der hat sie jetzt gerochen.“*

So der Dichter, erbarmungslos und entschieden. Eine Szene, deren ergreifende Kraft nicht übertroffen werden kann.

*J a n á č e k* schlägt einen andern Weg ein. Bei *D o s t o j e w s k i* spürt man, ahnt man, dass der für immer verkrüppelte Adler, dieser Herrscher der Wälder, im Steppengras, das ihm keine Nahrung bietet, in der menschenleeren Steppe verkommen und jammervoll untergehen wird. Ebenso wie ja der Held Dostojewskis, Gorjantschikow, nach der Freilassung einsam dahinvegetiert, als Sonderling, als armseliger Hauslehrer, den niemand so richtig kennt und der in seiner selbstgewählten Einsamkeit auch stirbt. — Bei Janáček bringt schon die Einleitungsmusik zum letzten Akt die Melodie der Freiheit, ein strahlendes C-dur, die Akkorde der Trompeten, Posaunen und Hörner, vom Glissando der Harfe umleuchtet, ein gewaltiger Ausbruch, der sich dann in den Chören der Schlussapotheose mit grandioser Steigerung und Ausbreitung wiederholt. Hier muss man an den Archetypus aller Befreiungsszenen, an das *Fidelio-Finale* denken. *„Freiheit, liebe Freiheit“* jauchzen die Gefangenen, während Gorjantschikow, für den seine Mutter mit Erfolg um Gnade gebeten hat, den „Ostrogg“ verlässt. Aber auch der Adler wird nicht wehrlos entlassen. Hier gestattet sich Janáček die schon mehrmals angedeutete Abweichung vom Originaltext. Dem verwundeten Adler ist (bei Janáček) inzwischen die Schwinge heil geworden. man hat ihn daher in einen Käfig stecken müssen — doch jetzt, da Gorjantschikow in die Freiheit hinausschreitet, öffnen seinen Kameraden den Käfig und majestätisch fliegt —

nicht kriecht — der Adler in die Ferne, in den leuchtenden Tag von den zurückbleibenden Gefangenen mit ihren Blicken begleitet. „*Er ist frei, er ist glücklich*“ singt der Chor. „*Tag des Glücks, Tag der Freiheit.*“ Das interessant alterierte Motiv des gefangenen Adlers ist vom klaren einfachen C-dur Jubel wie weggeschwemmt, es wird gar nicht mehr erwähnt, wie interessant es auch sein mag. So endet in Freude und grosser Hoffnung das düstere Werk, das ich hauptsächlich um seiner Ouvertüre, um seiner ersten Szene willen wie wegen dieses unendlich beglückenden Schlussdithyrambus der Freiheit liebe.

Es ist ein Werk, das in einer bestimmten Hinsicht in der ganzen Opernliteratur seinesgleichen nicht hat, ein Kuriosum — *ein Werk nämlich ohne Frauen*. Ausser genau zwölf Takten, die eine Dirne zu singen hat, eine völlig bedeutungslose Episode, gibt es den ganzen Abend lang keine Frauenstimme. Es spielt ja das ganze in einem Männergefängnis. Zwar könnte ich mir vorstellen, dass der junge Tartarenknabe Alej, dessen Anmut Dichter und Komponist rühmen und der trotz des Mordanschlags, an dem er leider beteiligt war, im Grunde unschuldig ins Unglück geraten ist, — könnte mir vorstellen, dass Alej zu einer Frauenrolle umgedeutet werden könnte — gleichsam Cherubin im Zuchthaus. Aber auch in dieser Interpretation dürfte die Rolle nicht ausgiebig genug wirken, ist kein hinreichender Kontrast gegen all das Schauerliche, das vorbeizieht. Dasselbe ist von der Theateraufführung der Sträflinge zu sagen, bei der die Hauptsache notgedrungen fehlen muss: Die Vorbereitung, die naive Freude auf das Theatervergnügen, die der Dichter mit so viel bewundernswertem gutartigem Humor erzählt. Schliesslich erwähne ich, um die Fehlerliste des Libretos zu schliessen, dass die beiden dramatischsten Hauptepisoden, die von der ungetreuen deutschen Luise in Reval und die von der demütig liebenden Akulina, die immer nur geprügelt und zuletzt unschuldig wie Desdemona getötet wird, nur erzählt, nicht in unmittelbare Gegenwart, in leidenschaftlich bewegten Bildern dargestellt werden.

Dramaturgisch richtig wäre es natürlich gewesen, diese Luisa, diese Akulka als dramatis personae *aufzutreten* zu lassen, ihr Schicksal und das ihrer Liebhaber, all das Blutvolle ihrer Eifersuchtsleiden vor unsern Augen zu entrollen. Das dabei auch zwei Frauenstimmen den tiefschwarzen Grundstoff dieser Oper um einiges aufgehellt hätten — nur nebenbei. Janáček hat sich diese Möglichkeit entgehen lassen, vielleicht mit Absicht. Die Wege des Genies sind ja dunkel und ich ehre sie — wenn ich Einwände mache — so soll es nur (um eine russische Redensart zu verwenden) „eine Revolution auf den Knien“ sein. Vielleicht hat sich eben Janáček absichtlich in dieser Oper ganz und gar in das Leidvolle, Ausweglose, Dunkle vertieft, wozu ihm die Textvorlage (Dostojewski) Anhaltspunkte genug bot. — Was aber restlos zu bewundern ist, ist die Abwechslung, die der Komponist in die düstere kettenklirrende Atmosphäre durch seinen grotesken Humor hineinzuschleusen gewusst hat. Nicht nur die volkstümlich derbe,

bänkelhafte Musik in den Theaterszenen, wirft plötzlich die ganze tiefernste Welt des Grausens um, freilich um einem noch tieferen Grausen, einem lachenden Schrecken in der Art der Grotesken G o y a s Platz zu machen. Auch für den Auftritt des stets betrunkenen Platzkómandanten (am Anfang der Geschehnisse) und die bizarre Art, in der zum Schluss dieser Kommandant dem Stráfling überschwänglich Abbitte leistet, den er grundlos mit Stockschlägen traktiert hat — für diese Abgründe der Dummheit findet Janáček eine ganz neue, gleichsam prosaisch trockene Orchestrationskunst.

Fassen wir zusammen, so steht diese Gefängnisoper als ein hochoriginelles, dabei ernsthaftmahnendes Unikum vor uns. Und es scheint mir manchmal, wenn ich die Synthese dieser grossartigen musikalischen Inventionen Janáčeks in mir ziehe, den Schlussstrich, — als sei alles nur geschrieben, um *die Menschheit zur Humanität*, zur Unmöglichmachung aller Tyranie und Konzentrationslager aufzufordern, um durch all den Graus die Schlussworte, mit denen auch Dostojewski sein Werk schliesst, vorzubereiten, die Schlussworte: „*Ja, mit Gott! Freiheit, neues Leben, Auferstehung von den Toten . . . welch ein herrlicher Augenblick.*“ Und mit diesen Schlussworten bleibt die saturnisch düstere Oper uns im Gedächtnis, reiht sich ein unter die ewigen Besitztümer unserer Seele.

Am Schluss haben die Schüler Janáčeks eine Umstellung vorgenommen, die den dramatischen Impuls glücklich erhöht.