

Pečman, Rudolf

Die Principien des Musiktheaters und der Interpretationsstil der opern Janáčeks : (Randbemerkungen zur Inszenierung der Opern Das schlaue Füschein und Jenůfa in der Berliner Komischen Oper)

In: *Otázky divadla a filmu. III. Závodský, Artur (editor). Vyd. 1. Brno: Universita J.E. Purkyně, 1973, pp. 137-150*

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/120980>

Access Date: 17. 12. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

RUDOLF PEČMAN

DIE PRINZIPIEN DES MUSIKTHEATERS UND DER INTERPRETATIONSSTIL DER OPERN JANÁČEKS

*(Randbemerkungen zur Inszenierung der Opern Das schlaue Füchlein
und Jenůfa in der Berliner Komischen Oper)*

Das Musiktheater setzt sich für die szenisch-musikalische Realisierung der Fabel ein. Sein Hauptziel ist es, das humanistische Ideengut des Werkes auszuschöpfen und dem Zuschauer-Hörer die Kraft der in der Fabel enthaltenen Gedanken, Erlebnisse und Erkenntnisse zu vermitteln. Ihr Träger ist der singende Mensch. Das Werk wird im Sinne des Musiktheaters nur dann neugestaltet, wenn es zu einer unbedingten szenisch-musikalischen Verwirklichung der Grundsätze des Musiktheaters kommt, die vor allem aus der Voraussetzung einer getreuen Realisierung der Musikpartitur wachsen.

Die Fabel geht aus dem Handeln der Bühnenpersonen („Charaktere“) hervor. Diese werden von Sängern dargestellt, die sich vollkommen mit den Interessen und Emotionen ihrer Figuren identifizieren, wobei sie natürlich von den Interpretationsmöglichkeiten und der Einstellung der eigenen Persönlichkeit ausgehen. Als Voraussetzung der Verlebendigung der Bühnenfiguren gilt es ihre dramatischen und dramaturgischen Funktionen, ihre gesellschaftliche Stellung und ihre psychische Struktur zu enthüllen.

Der musikalische Ausdruck der realen Menschen auf der Bühne soll wirklichkeitsnahe sein und das Werk auf eine allgemein gültige Ebene erheben. Dieser Ausdruck wächst entweder aus dem emotionellen Habitus der Figur oder demonstriert und verdeutlicht ihr Verhalten bewußt auf der Ebene der sog. Entfremdung. Der Interpret steht bloß vor diesen beiden Möglichkeiten; ein dritter Weg existiert nicht. Er ist bestrebt, in Gesang und Spiel das Wesen der Bühnengestalt zu erfassen.

In einer ganzen Reihe von Opern und anderen musikdramatischen Werken wird die vokale Komponente schon vom Komponisten in den Vordergrund gestellt. Wenn sich der Sänger-Interpret dieser Intention anschließt, wie dies z. B. bei einem wesentlichen Teil der Repertoirekompositionen der Fall ist, sollte er darauf bedacht sein, das Singen einer realen Bühnengestalt nicht paradox erscheinen zu lassen. Der Darsteller

einer musikdramatischen Gestalt geht also notwendigerweise von ihrem seelischen Zustand aus, der von der dramatischen Situation gegeben ist. Dieser innere Zustand muß wahrheitsgetreu reproduziert werden. Die Art und Weise der Reproduktion quillt aus der richtigen Auffassung des Handelns und der Äußerungen der Bühnengestalt, aber auch aus dem eindeutigen Begreifen der Wort-Ton-Beziehung, die vom dramatischen Impuls motiviert wird. Der Darsteller antizipiert den Ausdruck des Gesanges durch seinen eigenen Seelenzustand. Nur so wird er eine Figur aus Fleisch und Blut schaffen, der der Zuschauer-Hörer vollen Glauben schenkt, weil diese Figur zur lebenskräftigen Bühnengestalt wird. Das Leben der Bühnengestalten ist demnach nicht beschränkt, sondern entwickelt sich auf der höheren Ebene der poetischen Wahrheit.

Das Innenleben der dramatischen Gestalt und die innere Spannung zwischen den dramatischen Gestalten sind auch durch die Beziehung zur Musik und zum Orchesterklang gegeben. Der Sänger möge allerdings seine Beziehung zum Orchester in jenem Sinne lösen, der ihn zu einer handelnden Schauspielerpersönlichkeit befreit, die nicht etwa bloß blind in das Schlepptau der Musik gerät. Dann erst wird er zum wahrhaften Gestalter seiner dramatischen Figur. Eine Voraussetzung ist es natürlich, daß er bei den Analysen und Proben tief in die Intentionen des Komponisten eindringt und sie übernimmt, um mühelos den Einklang mit dem Orchester und dem Dirigenten zu erreichen und zugleich auch die Wurzeln der Musik zu begreifen, weil er ihren Inhalt erfaßt hat und diesen in Spiel und Gesang ausdrückt.

Der Dirigent sollte im Mittelpunkt des gestaltenden Prozesses stehen und die Problematik der Verlebendigung der Bühnenfiguren immer von frischem angehen und lösen. Er sollte empfindlich auf die Anforderungen der Bühne reagieren und sich mit ihnen identifizieren. Der Dirigent setzt die Bühnimpulse ins Leben um und schafft den einheitlichen Gesamtspannungsbogen des Abends.

Der Zuschauer-Hörer erlebt das Zusammenspiel der Bühnenaktionen sämtlicher Figuren. Aus dem, was auf der Bühne vorgeht, resultiert er die Fabel des Werkes. Deshalb strebt auch die Bühnenhandlung zu einem vorbestimmten Ziel. Die zielstrebige Intention wirkt unmittelbar auf die Auswahl der Bühnennittel. Über die Art und Weise ihres Einsatzes entscheidet das Epische oder Dramatische der Handlung und der Stil der Musik. Die Handlung muß so eindeutig verständlich sein, daß sie im Zuschauer-Hörer keine Zweifel darüber offenläßt, von welchem Blickpunkt sie die Interpreten sehen und welche Positionen der Anschauung die Gestaltung der szenischen Form des Werkes beeinflussen.

Alle, die sich an der musizierenden Verlebendigung, an der Lichtung der Fabel und ihrer künstlerischen und gesellschaftlichen Aussage beteiligen, dienen bedingungslos dem Werk. Sie tun dies im Bewußtsein des Zusammenspiels der Einzelheiten, das das echte Theatererlebnis gewährleistet. Sie widerstreben allem, was selbstzwecklich sängerhaft, kapellmeisterlich ist. Sie lehnen den „kulinarischen“ Typ des Guckkastentheaters ab, durchdrungen von der Liebe zum echten Musiktheater, das den Zuschauer-Hörer so hinzureißen vermag, daß er die Handlung immer von neuem mit den interpretierenden Künstlern erlebt und damit zu einem

aktiven Partner der szenisch-musikalischen Realisierung des Werkes wird.

Die Gedanken, die ich soeben zusammenfaßte, wurden aus der Definition des Musiktheaters abgeleitet, die die Regisseure Götz Friedrich und Joachim Herz geboten haben.¹ Heute ist auch die Literatur über die Prinzipien des Musiktheaters ziemlich reich,² weshalb ich darauf verzichte, Gedanken, die andere Autoren bereits besser und eingehender gebracht haben, auf allgemeiner Ebene von neuem zu entwickeln. Es handelt sich mir vielmehr darum, in meinem Beitrag einige Züge der Inszenierungen von Janáčeks Opern *Das schlaue Füchlein*³ und *Jenůfa*⁴ zu besprechen, die an der Komischen Oper in Berlin bemerkenswerte Erfolge feiern konnten. Die erstgenannte Oper wurde 218mal eine Reihe von Jahren nach ihrer aufsehenerregenden Premiere im Jahr 1956 gespielt, die zweite hatte ein kürzeres Theaterleben, sie erklang seit ihrer Premiere am 15. 9. 1964 dreihundvierzigmal.

Beide Inszenierungen sind vom Geiste des Musiktheaters erfüllt und wurden vom Gründer dieses Theaterstils, Professor Walter Felsenstein (geb. 1901 in Wien), inspiriert. Felsenstein gelangte zu Janáček und seinem musikdramatischen Werk verhältnismäßig spät. Den Stil des Musiktheaters hatte er bereits früher, vor dem ersten Versuch, ihn an Janáčeks *Schlauem Füchlein* zu erproben, vollendet modelliert.⁵ Felsenstein war ursprünglich Schauspieler, dann Schauspiel- und schließlich Opernregisseur, der zwar kein Musikinstrument aktiv beherrschte, die Musik jedoch von allem Anfang liebte und sie für das ideale Medium des poetischen Ausdrucks hielt.⁶ Trotzdem ordnet er sie grundsätzlich der Regiekonzeption unter, weil er die Ansicht vertritt, die Oper sei vor allem Theater, dem nur der Regisseur eine vereinheitlichende Idee und Richtung verleihen kann. Seine Kunst der Regieführung ist bewundernswert. Er bringt das Bühnenspiel in Gang, das auf den Zuschauer-Hörer — besonders in den Massenszenen — faszinierend unmittelbar wirkt. Hinter

¹ Vergl. Götz Friedrich - Joachim Herz, *Musiktheater — Versuch einer Definition* (1960). In Buchform erschienen in der Publikation Walter Felsenstein - Götz Friedrich - Joachim Herz, *Musiktheater. Beiträge zur Methodik und zu Inszenierungs-Konzeptionen*, Leipzig 1970, S. 57—61 (herausgegeben von Stephan Stompor, Verlag Philipp Reclam jun., Reclams Universal-Bibliothek, Bd. 458).

² Ebendort, S. 387—383.

³ *Das schlaue Füchlein* hatte am 30. 5. 1956 an der Komischen Oper zu Berlin Premiere. Librettobearbeitung unter Verwendung von Max-Brods Übersetzung; Walter Felsenstein. Regie: Walter Felsenstein. Musikalische Einstudierung: Václav Neumann. Ausstattung: Rudolf Heinrich. In den Hauptrollen traten auf: Irmgard Arnold (Füchlein), Georg Baumgartner (Fuchs), Rudolf Asmus (Revierförster). Die Inszenierung wurde durch das Deutsche Fernsehen aufgenommen.

⁴ Ich sah die Premiere der Oper *Jenůfa* am 17. 9. 1964 an der Komischen Oper. Dirigent war Rudolf Vašata, Regisseur der Vorstellung Felsensteins ehemaliger Schüler und Assistent Götz Friedrich. Die Hauptrollen spielten und sangen: Jaroslav Kachel (Stewa), Jarmila Rudolfová (Jenůfa), Ruth Schob-Lipka (Küsterin).

⁵ Die Übersicht der Inszenierungen, die der Oper *Das schlaue Füchlein* vorangingen, siehe im Buch Walter Felsenstein - Siegfried Melchinger, *Musiktheater*, Bremen 1961 (Carl-Schünemann-Verlag), zitiert nach der slowakischen Übersetzung Štefan Horváths, *Hudobné divadlo*, Bratislava 1964, S. 103—106.

⁶ Vergl. ebendort, S. 32.

dieser „Unmittelbarkeit“ des Ausdrucks verbirgt sich jedoch die harte Arbeit aller Beteiligten, die sich Felsensteins Intentionen der Regie bedingungslos unterzuordnen haben. Der Regisseur steht fest auf der Kommandobrücke des Operntheaters und beherrscht alles, ja er wirkt sogar auf den Dirigenten der Vorstellung so suggestiv, daß er ihm seine Gedanken gebieterisch diktiert. Felsenstein stellt Musik und Gesang der schauspielerischen Leistung von Solisten und Komparsen hintan. Die Grundsätze des Musiktheaters wurden doch als Reaktion gegen das selbstherrliche Sängertum und aufgeblasene Gehaben der Primadonnen ins Leben gerufen. Daß das Musiktheater mit der Tradition des *deutschen expressionistischen Theaters* und folgerichtig auch mit *Stanislawski's* Intentionen zusammenhängt, pflegt man bereits weniger oft zu betonen. Jedenfalls dominiert die Komponente der Regie und schauspielerischen Leistung, sie beherrscht alle anderen Komponenten des Ausdrucks. Die Beziehungen des Musiktheaters zu den Traditionen des 19. Jahrhunderts sind evident, nicht nur in der Betonung der „realistischen“ Momente in der Regie und im Gesamtausdruck, sondern auch in der Akzentuierung naturalistischer Züge. Fruchtbar wirkt allerdings die Tatsache, daß der Regisseur die literarische Vorlage und Partitur des Werkes genauest kennt, und somit aus seiner Arbeit jedwede Zufälligkeit verbannen kann. Alles, wörtlich alles, ist hier an den Intellekt gebunden und unterliegt einem durchdachten künstlerischen Gesamtkonzept. Es nimmt deshalb nicht wunder, daß Felsenstein an das *Schlaue Fuchstein* weit eher als Kritiker der üblichen Bühnenauffassungen dieser Oper herantritt denn als schrankenlos begeisterter Bewunderer von Janáček's Partitur. Die Schärfe seiner Kritik gilt vor allem der Übersetzung Max Brods: „Ein weiterer Hauptfaktor der Interpretation ist die Übersetzung der Bühnenerwerke in andere Sprachen. Gerade weil Janáček eine einmalige Erscheinung ist und bleiben wird, jedoch für die Zukunft unsagbar viel Anregungen zu geben und Einfluß zu üben vermag, ist seine Verbreitung in allen Ländern erforderlich. Weil aber jeglicher Gesang in seinen Werken in erster Linie von der Sprechmelodie bestimmt wird, ist es von allergrößter Bedeutung, bei einer möglichst wort- und notentreuen Übersetzung auch die Diktion und Melodie der jeweiligen Sprache in ausreichendem Maße zu berücksichtigen. Leider gibt es Beweise dafür, daß dies bisher nicht überall geschehen ist.“⁷ Felsenstein hat den Eindruck, Brods Übersetzung sei den dramatischen und erotischen Momenten der Fabel nicht ganz gerecht geworden und beschließt deshalb, das Libretto der Oper selbst von neuem zu übersetzen. Er geht zwar von Brods Übersetzung aus, seine Neuübersetzung wird jedoch von einer Auffassung geprägt, die das Werk als eine Art kontrastvolles Naturtableau sieht, das Werden und Vergehen, Geburt und Tod, Liebe, Brunst und Mord „jenseits von Gut und Böse“ schildert. Diese Auffassung entfernt sich entschieden von Janáček's Grundidee, eine lyrische Apotheose der Natur zu

⁷ Vergl. Felsensteins Diskussionsbeitrag auf dem Brünner Kongreß Leoš Janáček und die zeitgenössische Musik (1958). Abgedruckt in der gleichnamigen Sammelschrift *Leoš Janáček a soudobá hudba*, Praha 1963, S. 86–87 (redigiert von Jiří Vysloužil).

komponieren. Felsensteins schlaues Füchlein bleibt zwar die tragende Gestalt des Bühnengeschehens, seine Geschicke werden vom zauberhaften Milieu des Waldes gerahmt, aber neben den Szenen aus dem Leben des Füchleins spielen sich die Geschicke der menschlichen Gegenspieler in allzu realistisch betonten, „zu Ende gedachten“ Parallelen ab. Besondere Aufmerksamkeit widmet Felsenstein dem Liebesmotiv Terynkas, das weder in Janáčeks Libretto noch in Brods ursprünglicher Übersetzung eine solche Rolle spielt. Für Felsensteins Menschen ist der Wald die Stätte seelischer Krisen und dramatischen Gedenkens, die Stätte einer sozusagen „Darwischen“ Erneuerung des Lebens. Der Frühling eint alles Lebendige in Liebe. Aber diese Liebe stimmt hier keine impressionistisch-pantheistische Hymne an, denn sie wird vom Eros des Gottes Pan beherrscht. Übrigens suchen nicht einmal die drei ländlichen Gröbler – der Pfarrer, Lehrer und Revierförster – im Walde Augenblicke stiller Muße. Im Gegenteil, in der nächtlichen Einsamkeit des Waldes quält sie die Erinnerung an ihre aussichtslose Liebe zu Terynka, jenem einfachen und natürlichen Wesen, das ihre Zuneigung ablehnt und für den Wilddieb Harašta entflammt ist – er lebt im Schoße der Natur, als sei er untrennbar mit ihr verbunden . . .

Schon aus diesen kurzen Bemerkungen geht hervor, daß Felsensteins Konzeption den ideellen Kern der Oper vom schlaun Füchlein aus jenem Bereich verbannt, den Janáček im Sinne hatte. Es handelt sich ihm kaum um eine Apotheose der Natur, die in der Gestalt des Revierförsters, jenes ewig bezauberten Pilgrims, zur Sprache kommt, es handelt sich ihm kaum um den Blick des Menschen, der in ehrfürchtigem Staunen die innere Läuterung des Werdens und Vergehens der Natur erlebt. Über Felsensteins Füchlein breitet sich die schwüle Wolke der flammenden Geschlechtsliebe aus, die Mensch und Tier im Königreich des Waldes verzehrt. Deshalb eliminierte der Regisseur auch die lyrischen Ballettfiguren und ersetzte sie durch die Komparserie des Waldgelichters im Habit seiner anliegenden, fast miniaturhaft naturalistischen, bis in die letzten Einzelheiten ausgearbeiteten Kostüme. Diese Waldwelt Felsensteins entspricht der naturalistischen Szene. Der sensible Zuschauer-Hörer, der im Theater mehr sieht als den Zwist der handelnden Personen und in der szenographischen Konzeption mehr als die bloße verdeutlichende Beschreibung der Handlung, konnte beispielsweise die Rezension eines Jacques Bourgeois nur schwer begreifen, die keine kritischen Fragen offenließ und Felsensteins Auffassung und die szenische Lösung durchaus positiv beurteilte: „Auf einer Drehbühne, die die raschesten Änderungen erlaubt, hat der Bühnenbildner Rudolf Heinrich tatsächlich einen richtigen Wald aufgebaut. Die Baumstämme sind nicht gemalt, sondern plastisch modelliert, das Gras ist künstlich, aber es fehlt weder ein Halm noch ein Blattstrang an den Blättern der Büsche noch ein Pilz im Moose. Die Zimmerdekorationen zeigen die gleiche realistische Sorgfalt: die Türen haben richtige Schlösser, und das Holzschnitzwerk ist erhaben.“⁹ Das, was

⁸ Vergl. Rudolf Pečman, *Felsensteinovo pojetí opery* (Felsensteins Auffassung der Oper), in: *Host do domu* 1962, Nr. 7, 323.

⁹ Vergl. die deutsche Übersetzung der Rezension von Jacques Bourgeois vom

diese Kritik lobend hervorhebt, erscheint uns eher als grundsätzlicher Mangel. Janáčeks Naturimpressionismus¹⁰ kann doch ein so nüchterner und folgerichtiger Realismus überhaupt nicht entsprechen, der es dem Zuschauer kaum gestattet, die Absichten des Regisseurs und Szenographen aktiv mitzuerleben und in seinen Gedanken zu vollziehen. Der Opernbesucher ist auf das passive Erleben der These angewiesen: es gibt keinen anderen Weg als den Weg des Musiktheaters.

Wenn wir auch kritische Vorbehalte gegen Felsensteins Auffassung von Janáčeks Oper *Das schlaue Fuchslein* hegen, dürfen wir doch nicht übersehen, daß der Regisseur im vorbestimmten Rahmen tatsächlich eine ausgezeichnete Arbeit leistet. Ganz abgesehen davon, daß der Dramaturg Felsenstein manches glücklich berichtigt hat, daß er die Figur des Fuchses mit einem männlichen Darsteller besetzte und auf die traditionelle „idealisierte“ Welt der Waldtiere zu Gunsten klarer Regiekonzeptionen in der berechtigten Hoffnung verzichtete, die bekannte Szene der Brautwerbung zwischen Fuchs und Füchsin werde realistischer ausklingen, muß man offen gestehen, daß es ihm gelungen ist, die komplizierte Komparserie meisterhaft zu führen und ein Theaterstück auf die Bretter zu stellen, das im Gesamtausdruck und in den mimischen und szenischen Faktoren durchaus geschlossen wirkt. Allerdings bleibt die Frage offen, ob es angemessen und überhaupt möglich ist, gerade Janáčeks Apotheose der Natur nach den Regeln des Musiktheaters zu traktieren. Wir sind geneigt, diese Frage negativ zu beantworten.

Man könnte annehmen, daß Janáčeks Oper *Jenůfa* den Grundsätzen des Musiktheaters eher entspricht; wir denken an das realistische Sujet aus dem mährischen Dorfe und die starke Betonung der Ausdruckselemente, die manchmal wenig zutreffend als veristisch bezeichnet werden.¹¹ Nachdem ich aber die Aufführung der Oper *Jenůfa* in der Komischen Oper gesehen hatte (vergl. Anm. 4), gelangte ich zur Ansicht, daß nicht einmal diese Inszenierung frei von Fragen war.

Der Regisseur der Vorstellung Götz Friedrich hat sich dieser Oper mit hohem Verantwortungsbewußtsein angenommen und ihre Inszenierung als höchst anregend bezeichnet: „Für uns ist der Prozeß einer Janáček-Einstudierung kein akademisch-ästhetischer, sondern ein alle Fragen unseres Lebens und unserer Kunst aufregend in Frage stellender Versuch.“¹² Felsensteins Grundsätzen getreu stellt Götz Friedrich gründ-

5. 6. 1957, die in der Zeitschrift ART, Paris, erschienen ist. Veröffentlicht unter dem Titel *Eine Oper, wie man sie noch nicht gesehen hat* in der Sammelschrift *Wege zum Musiktheater*, Berlin 1965, S. 162–164 (redigiert von Klaus Schlegel).

¹⁰ Diesen Begriff prägt Hans Hollander in der Studie *Der Natur-Impressionismus in Janáčeks Musik*, in: *Colloquium Leoš Janáček et musica europaea*, Brno 1970, S. 81–84 (redigiert von Rudolf Pečman).

¹¹ „Veristische“ Elemente in *Jenůfa* betont z. B. Dieter Krantz in: *Atelier und Bühne* vom 20. 9. 1964, abgedruckt in der zit. Sammelschrift *Wege zum Musiktheater*, S. 242–244. Krantz spricht offen davon, daß *Jenůfa* zum veristischen Opernbereich gehöre, und vergleicht die Oper mit Mascagnis *Cavalleria rusticana*. Über Janáčeks Beziehungen zum Verismus siehe die Studie Theodora Strakovás *Janáček und der Verismus*, in: *Colloquium Leoš Janáček et musica europaea*, S. 67–80.

¹² Götz Friedrich, *Janáčeks konzentrierter Realismus. Zum Standort der Jenůfa-Inszenierung an der Komischen Oper* (1964). In: Felsenstein-Friedrich-Herz, *Musiktheater*, 302–314. Zitat auf Seite 303.

liche Erwägungen über dieses Werk an und nennt den Bühnenrealismus als Ausgangspunkt seiner Inszenierung. Er schöpft aus der Arbeit seines großen Vorbilds an der Oper *Das schlaue Fuchsteilchen* Belehrung und ist sich der Stilunterschiede zwischen den beiden Opern Janáčeks wohl bewußt. Zwar irrt er, wenn er Jenůfa für ein Werk der frühen Schaffensperiode des Meisters hält, erfaßt aber ganz richtig, daß diese Oper das Werk eines kühnen Versuchs gewesen ist.¹³ Ob sie aber auch Gegenstand von Experimenten des Regisseurs und Dramaturgen sein kann, erscheint uns zumindest als offene Frage. Deshalb ist Friedrichs Ansicht wohl diskutabel, man habe sich bei der Bühnenrealisierung von jedweder Tradition zu befreien und den unmittelbaren, unbeschönigten und schlichten Gehalt dieses Werkes neu zu enthüllen. Friedrich meint damit offenbar, man müsse *Jenůfa* vor allem ihres folkloristischen Gewandes entledigen. Richtiger wäre es wohl, das folkloristische Element dieser Oper Janáčeks umzuwerten, wie dies z. B. der Brünner Opernregisseur Miloš Wasserbauer in seiner Inszenierung aus dem Jahr 1961 versucht hat, die bisher (1971) auf der Bühne der Oper des Brünner Staatstheaters gespielt wird. Das Folkloristische dieses Werkes ganz zu unterdrücken und bloß seine „allgemein gültigen“ und „rein dramatischen“ Elemente zu akzentuieren, hieße wohl das Werk auf eine andere Ebene verschieben. Wir werden sehen, daß dies Friedrich tatsächlich getan hat.

Götz Friedrich, einer der führenden Opernregisseure der jüngeren Generation,¹⁴ hat vor der Inszenierung von Janáčeks *Jenůfa* die einschlägigen Quellen, die Literatur und das historische Tatsachenmaterial, das sich auf diese Oper bezieht, gründlich studiert. Als Nichttschechen fesselt ihn vor allem Janáčeks Theorie der Sprechmotive und ihre Integration in die Musik der Oper. Die Eigenart von Janáčeks Genie und seine Ausdrucksweise ziehen ihn an:¹⁵ „In der Zeit, als *Jenůfa* komponiert wurde, berauschte ich mich an der Melodik gesprochener Worte [. . .]! Verstohlen horchte ich auf die Sprache der Vorübergehenden, las deren Gesichtsausdruck mit den Augen ab, suchte gierig jede Schwingung der Stimme zu erhaschen, beobachtete die Umgebung des Sprechenden, die Gesellschaft, die Tageszeit, Licht und Dämmerung, Kälte und Wärme. Einen Abglanz dessen fühlte ich in der notierten Wortmelodie. Wie viele Varianten der Melodie desselben Wortes fand ich! Hier strahlte und strömte sie, dort verhärtete sie sich und stach. Aber ich ahnte in der Melodie des Wortes etwas noch viel Tieferes — etwas das nicht offenbar, nicht erfüllt war. Ich fühlte in der Sprachmelodie den Ablauf innerer, geheimgehaltener Vorgänge. Ich erfaßte in ihnen die Trauer und das Aufblitzen der Freude, die Entschiedenheit, das Schwanken usw. Kurz, ich fühlte

¹³ Ebendort.

¹⁴ Götz Friedrich wurde am 4. August 1930 in Naumburg geboren. Er studierte 1949 bis 1953 Theaterwissenschaft am damaligen Deutschen Theaterinstitut in Weimar. Nach dem Absolutorium berief ihn Walter Felsenstein an die Komische Oper. Friedrich vertrat hier zuerst die Funktion eines Dramaturgen und Regieassistenten und wurde später zum Regisseur und wissenschaftlichen Mitarbeiter ernannt. Neben Joachim Herz gehört er zu den bedeutendsten Schülern Felsensteins.

¹⁵ Leoš Janáček, *Okolo Její pastorkyně* (Rund um *Jenůfa*), in: *Hudební revue IX*, 1915/16, 245 f.

in der Sprachmelodie das ‚Geheimnis der Seele‘.“ Im Sinne der realistischen Tendenzen des Theaters an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert erfaßt Friedrich auch richtig die humanistische Einstellung von Janáčeks *Jenůfa*, die, ein tief menschliches Werk mit ausgesprochen sozialem Untertext, von nationalistischem Gehaben weit entfernt ist. Interessanterweise war noch der erste Übersetzer der Oper, Max Brod, gezwungen, sich gegen Vorwürfe zur Wehr zu setzen, er habe ein angeblich chauvinistisches Werk protegiert. Er tut dies vom Standpunkt des modernen Literaten: „*Jenůfa* ist keine tschechische Nationaloper, sie hat nichts mit nationalen historischen Träumen zu tun, wie etwa Smetanas ‚*Dalibor*‘, der ein Entzücken des Hofopernpublikums bildet. ‚*Jenůfa*‘ ist eine menschliche Oper, die unter mährischen Bauern spielt. Ein Drama höchster Liebe, höchste Aufopferung für den Nächsten! Ein Drama des zarten Gewissens, das in Schuld gerät und zum Schluß vor der ganzen Welt öffentlich seine Schuld gesteht. [...] Mit österreichischer Nationalitätenpolitik hat diese Kunst wirklich nicht das mindeste zu schaffen.“¹⁶

Friedrichs Grundauffassung der Oper stimmt mit Brods Erklärung überein. Das humanistische Postulat des Werkes sieht der Regisseur hauptsächlich in seinen sozialen und gesellschaftlichen Kontexten. Die motorische Gestik von Friedrichs Inszenierung bilden demnach Tatsachen und Wahrheiten, die außerhalb des Werkes stehen. Die Gesellschaft und das Milieu, ihre künstlerische Transposition, kurz, die komplizierte Verflechtung des Werkes mit der sozialen Realität stehen bei Friedrich in der ersten Linie. Diese Verflechtung drückt er mit den Mitteln des Musiktheaters aus, von folgerichtigen Vergleichen Janáčeks ästhetischer und philosophischer Ansichten einerseits, seines Librettos und der Librettovorlage Gabriela Preissovás andererseits, ausgehend. Der deutsche Regisseur gelangt zur Ansicht, man müsse Janáčeks Libretto ergänzend erwägen, man müsse zur Vorgeschichte des Bühnengeschehens vorstoßen, das aus den Aktionen der handelnden Personen hervorgeht. „Bei einer vergleichenden Analyse zwischen Schauspiel und Libretto half das Schauspiel, Vorgeschichte, personelle und zeitliche Zusammenhänge der Fabel genauer zu erfassen, als dies infolge der knappen Libretto-Angaben möglich war.“ Friedrich ist also bestrebt, „sich die Fabelkenntnisse zu verschaffen, die Janáček hatte, bevor er seine Oper komponierte. Nur so kann auch die eine neue künstlerische Qualität schaffende Funktion seiner Komposition begriffen werden.“¹⁷ Man sieht also, daß er äußere Tatsachen und Umstände in das Werk projiziert, mit deren Hilfe er das Handeln der Bühnengestalten beleuchten und „rechtfertigen“ will. Die Handlung stützt sich somit auf die logischen Krücken des Satzes von Ursache und Wirkung – wie dies in Ibsens psychologischem Drama der Fall ist –, allerdings kämpft sich Friedrich zur Verallgemeinerung der eigentlichen moralischen Werte von Janáčeks Werk nicht mehr so vehement durch. Viel eher interessieren ihn die Fragen, weshalb und seit wann *Jenůfa* in der Mühle arbeitet, wie die Familienbeziehungen Lacas,

¹⁶ Max Brod, „*Jenůfa*“-Übersetzung, in: Max Brod, *Sternenhimmel. Musik- und Theatererlebnisse*, Prag-München 1923, S. 33–34.

¹⁷ *Janáčeks konzentrierter Realismus*, S. 305.

Stewas, der alten Buryjowka eigentlich aussehen, ja es beunruhigen ihn juristische Probleme des Erbrechtes der beiden Stiefbrüder. Er prüft, wie der Mann der Küsterin gestorben ist und wie ihr Bruder ums Leben kam (der Vater Stewas): beide Männer waren Alkoholiker und die neurotischen Reaktionen Jenúfas und der Küsterin angesichts von Stewas Trunksucht sind von diesem Trauma aus zu erklären.

Götz Friedrich durchdenkt also vor allem das Drama Gabriela Preissovás gründlich und projiziert in Janáčeks Version Motive, die der Komponist unterdrückt oder verschweigt. Er wertet nun jene Personal- daten der Vorlage dramaturgisch aus und steigert so – seiner Meinung nach – die „Glaubhaftigkeit“ des Librettos, das er auf die Ebene des expressiven Realismus erhebt. Damit wären die Grenzen des lokalen Milieus überschritten, zu Gunsten einer psychologisch-gesellschaftlichen Vertiefung und Verallgemeinerung. Soweit der Regisseur. Entspricht aber diese Methode tatsächlich dem Wesen der spezifisch künstlerischen Wahrheit? Inwieweit erfaßt sie die gesamte Struktur von Janáčeks musikdramatischem Werk in ihren komplizierten Wechselbeziehungen? Ohne diese Fragen gründlich zu beantworten, bin ich geneigt an der Totalität und dem Umfassenden dieser Konzeption des Regisseurs zu zweifeln, der die Elemente verabsolutiert, welche ja eigentlich bereits außerhalb der endgültigen Werkform stehen. Friedrichs Konzeption stützt sich allzusehr auf nichtmusikalische Prämissen, als daß sie imstande wäre, den nach Musik dürstenden Hörer voll zu überzeugen. Das Ziel des Regisseurs ist im voraus normativ festgelegt. Er faßt zwar die Gestalten des Dramas als einmalige Typen auf, konstruiert jedoch aus ihrem Handeln Gleichnisse allgemeiner menschlicher Situationen. Er schafft Konstellationen, die von der sozialen und triebhaften Notwendigkeit als bewegendem Moment des Bühnengeschehens sprechen. Und es ist vielleicht gerade dieser Determinismus, der den Regisseur Götz Friedrich wohl allzu weit von der Atmosphäre und dem Milieu des mährischen Dorfes entfernt: die Oper *Jenúfa* wird unter seinen Händen zu einem *symbolistisch-sozialen Schicksalsdrama*, einer Art *Ballade vom menschlichen Schicksal*, die sich auf allzu allgemeinen Bahnen bewegt und jenes individuelle und persönliche Lokalkolorit entbehrt, welches zum Wesen dieser Oper gehört. Die Gestalten von Janáčeks *Jenúfa* erinnern Friedrich sogar an die Welt der Antike: „Die Vorgänge vollziehen sich in archaischer Wucht und erinnern in ihrer Lakonik ebenso wie in ihrem Pathos an die antike Tragödie.“¹⁸ Eine derartig „verallgemeinerte“ *Jenúfa* verliert natürlich gewissermaßen den Boden unter den Füßen. Die Prämissen des Regisseurs haben die Oper eben in eine fremde Lage verschoben – im Sinne des Aischylosschen Dramas hat *Jenúfa* schwere Prüfungen zu bestehen, aus denen sie innerlich geläutert hervorgeht. Ich zweifle stark daran, daß Janáček das Muster des antiken Dramas vorschwebte, als er diese Oper komponierte. Dies hindert allerdings Götz Friedrich nicht, *Jenúfa* für eine Paraphrase von Aischylos' Drama zu halten – und dieses „Erbgut der Antike“ recht frei mit den Prinzipien der sogenannten optimistischen Tragödie zu vermengen, wie sie insbesondere in der Tradition des russischen Dramas

¹⁸ Ebendort, S. 306.

des 19. Jahrhunderts entstanden ist.¹⁹ Friedrich meint, er rette *Jenůfa* vor der Gefahr des Sentimentalen und Romantischen, während gerade aus seinem hybriden Zutritt zum Werk die Voraussetzungen einer Auffassung wachsen, die das zur Dominanz erhobene romantische Element der Schicksalhaftigkeit unterstreichen.

Bei der Bühnenrealisierung einigte sich Götze Friedrich mit dem Bühnenbildner Reinhardt Zimmermann, Janáčeks Oper antiillusionistisch zu gestalten. Den Grundsätzen des Musiktheaters getreu, wollte Friedrich gegen das Naturalistische kämpfen, gelangte jedoch mit Zimmermann – nolens volens – in der bewußten Antithese gegen das illusionistische Theater auf eine naturalistische Plattform besonderer Art: beide Künstler schufen Hand in Hand Bühnenbauten, die den Eindruck steinerne und hölzerner Quadern erwecken. Es geht um eine Art extrem pathetischen „realistischen Symbolismus“, der zwar die beschreibende Methode der szenischen Kleinmalerei verworfen hat, aber dem symbolistischen Verfahren durch ein Übermaß an Materienhaftigkeit Gewalt antut. Es wird naturalisiert und kehrt wie ein Bumerang zum Naturalismus zurück, den das Musiktheater doch ausdrücklich ablehnt. Friedrich hält sich so fest an seine Vorstellung von den antikisierenden Momenten der Oper *Jenůfa*, daß er mit Zimmermann einen Rundhorizont aus gewichtigen Teilstücken konzipiert, deren gegenseitige Proportionen die antike Vorstellungswelt evozieren. Die Spielfläche der Bühne begrenzten die beiden Künstler durch ein oval eingeschriebenes Polygon, das die ersten Parkettreihen überragte und mit dem Orchesterraum verbunden war. So entstand der optische Eindruck, daß die Musiker nicht zwischen Bühne und Publikum plaziert, sondern gewissermaßen in die Spielfläche einbezogen sind, die – abermals im Geiste des Musiktheaters – die Illusion der Guckkastenbühne annulliert. Die Auftritte wurden so arrangiert, daß sie – bildlich gesprochen – wie aus dem Horizont mitten in das Publikum geschleudert wirkten. Am stärksten trat die „Schicksalhaftigkeit“ des Geschehens im ersten Aufzug hervor. Das mächtige, 5 m große Mühlrad²⁰ stand vor dem Horizont und drehte sich langsam, als ob es den unerbittlichen Ablauf der Zeit messen sollte. Ich nehme an, daß Friedrich und Zimmermann hier u. a. auch vom „Klappern“ in Janáčeks Einleitung zu *Jenůfa* inspiriert wurden, jedoch gerade mit diesem Inszenationsmotiv die ganze Oper deskriptiv vorzeichneten. Das Symbol des Mühlrads evozierte die Vorstellung eines sozusagen veristischen, finsternen Dramas etwa aus dem Bereich von d'Alberts *Tiefland*. Auf der dunklen Szene dominierten graue bis schwarze Farbtöne und ihr nüchterner Habitus sollte im fesselnden Kontrast zu den Auftritten der Darsteller wirken, die von gezielter Beleuchtung unterstrichen waren. Der Zuschauer-Hörer sollte sich auf die Spannung des schauspielerischen Geschehens konzentrieren. Der folgende Schlüsselaufzug fiel nicht aus dieser Gesamtstimmung; in szenographischer Hinsicht überwogen hölzerne Pfosten und eine Kippdecke in der Form eines stilisierten Kreuzes. Die übrigen Requisiten der Szene (Fenster, Türen, Stiegen, Ofen, Truhe, ikonenartiger Bild-

¹⁹ Ebendort, S. 307.

²⁰ Nach Mitteilung von Götze Friedrich ebendort, S. 308.

schmuck, Armstuhl der Küsterin, langer Tisch) waren realistisch und boten den Darstellern keinen nennenswerten Bewegungsraum, sie nahmen vielmehr das nüchterne Arrangement der Personalregie des ganzen Aufzugs vorweg. Äußerst sparsam war auch die Regiekonzeption des dritten Aufzugs, die transparente szenographische Lösungen vermied. Das mächtige Tor im Hintergrund war abermals ein Symbol für Lacas und Jenúfas Eingang in ein besseres Leben. Das Landvolk, das durch dieses Tor bei der Enthüllung des Verbrechens der Küsterin eingedrungen war, öffnet es nun den beiden Leibenden als Ausdruck dessen, daß dem Menschen nur in der Kommunität mit dem Volk zu einer inneren Läuterung gelangen kann.²¹

Dieses etwas gewaltsame ideologische Betonen des Ausklangs der Oper korrespondiert kaum mit der Gesamtstimmung eines so eminent volklichen Werkes, wie es eben Janáček's *Jenúfa* ist. Der Regisseur hat dieses Volkliche in das allgemein Schicksalhafte verschoben und wird hierbei vom Kostümbildner Jan Skalický unterstützt, der die Trachten sozusagen eliminierte und dieses wichtige Element in den bekannten Chorszenen (Rekrutenszene im ersten und Hochzeitsszene im dritten Aufzug) nur schüchtern andeutete. Er konnte ja gar nicht anders, denn er hätte das Schwarz-Grau der Vorstellung gestört! Ich wiederhole, daß Friedrichs an und für sich verständliche Absicht, keine Trachtenschau zu veranstalten, weit über das Ziel geschossen hat.

Einleitend wurde bereits gesagt, daß die Regie und das schauspielerische Element die bestimmenden Komponenten von Felsensteins Musiktheater sind. Dies gilt auch für die Inszenierung der Oper *Jenúfa* durch Felsensteins Schüler Götz Friedrich. Die Musik war der dramatischen Aktion voll untergeordnet, so daß sie nicht einmal in den Orchestervorspielen zu den einzelnen Aufzügen selbständig und befreiend wirkte. Ganz im Gegenteil, sie wurde zu einem erzählenden Element, weil sie die Fabel der Handlung „kommentierte“, „erklärte“. Damit verlor sie viel von dem, was heute gerade bei Janáček's *Jenúfa* die ganze Welt bewundert: die unmittelbare, quellende Musikalität, die ausgeprägte Rhythmik, die seinerzeit entdeckte Harmonik, das ergreifend Dramatische — dies alles hat die Auffassung der Komischen Oper irgendwie gedämpft, weil sie die Musik von der dominierenden zu einer untergeordneten, deskriptiven Komponente herabspielte. Diese Verschiebung der Bedeutungsebene bewirkte auch eine Umfunktionierung der Musik, übrigens eine bekannte Erscheinung bei zahlreichen nachträglichen Bearbeitungen von Kompositionen, Anpassungen an Ballettkreationen u. a.

Die musikalische Komponente der Oper inspirierte den Regisseur allerdings zu tadellos genauen Verfahren und Methoden. Es war z. B. vor allem die Szenenbeleuchtung, die sich fast allzu eng an die Partitur hielt. So sollte im 22. Takt des Vorspiels zum ersten Aufzug ein Lichtstreifen des Reflektors die handlungsmäßige und psychische Situation Jenufas andeuten. Er folgte ihren Bewegungen auf der Bühne, „illustrierte“ also die Musik. Ein ähnliches Beispiel bietet der Lichtstrahl, der im 28. Takt des zweiten Aufzugs auf Jenúfas Gestalt verharrt, um ihre Sehnsucht zu

²¹ Ebendort, S. 309.

illustrieren, die Schwelle der versperrten Stube zu überschreiten. Im 50. Takt des dritten Aufzugs leuchtet der Regisseur zuerst den die Ehe symbolisierenden Rosmarinkranz an, dann tastet der Lichtkegel die sitzende Jenůfa und schließlich Laca ab, der Jenůfa mit langem Blicke still sucht. Eine Illustration der Kardinalfrage: Wird sich Jenůfa mit Laca im Ehebund vereinen?²² Es ist allerdings zweifelhaft, ob der Regisseur nicht gerade mit Hilfe solcher und ähnlicher, ganz eindeutig wirkender „Annäherungen an die Entwicklung der Handlung“ dem Zuschauer-Hörer den Weg zur selbständigen Ausdeutung der Handlung und Musik versperrt.

Götz Friedrich begreift Janáčeks *Jenůfa* als progressives, zu einer neuen Auffassung des Volklichen strebendes Werk, das sich von der „bukolischen Idylle“ der älteren Opern mit volkstümlichen Sujets distanziert. Deshalb meißelt er auch die dramatischen Charaktere zu, in der persönlichen Überzeugung, daß dies im Geiste Janáčeks geschehe. Sehen wir nun, inwieweit dies tatsächlich der Fall ist.

Der Regisseur stellt zwar vollblütige, aber allzu intellektualisierte Gestalten auf die Bühne. Er zögert nicht, den Ausdruck zum Krampf zu steigern, wie beispielsweise bei der Küsterin, die als Wesen vorgestellt wird, bei dem die Schizophrenie ausgebrochen ist. Janáček dagegen akzentuiert vor allem die Unnahbarkeit, den Stolz und Hochmut der Küsterin, der sie schließlich zum Kindesmord treibt. Und wenn der Regisseur Jenůfas Gestalt Züge verleiht, die einer vorzeitigen Aktivität zustreben und keine innere Entwicklung mehr zulassen, hat er sie nicht nur um bühnenwirksame und schauspielerische Möglichkeiten gebracht, sondern auch ganz daran vergessen, daß Jenůfa aus den Tiefen eines leidenden Wesens zur leuchtenden Gestalt der liebenden Frau wachsen soll, die zwar die Liebe zur Küsterin und zu Stewa verloren, aber die echte „Liebe, die Gott will“, zu Laca gewonnen hat. Am besten ist die Gestalt Lacas dramaturgisch konzipiert. Sein Inneres ist zwiespältig, er ist kein „positiver Held“. Er entwickelt sich zur wahren Liebe vom Augenblick an, in dem er Jenůfas Wange verletzt. In Friedrichs Inszenierung erscheint Laca als schwankender Typ, an dem das Bewußtsein der eigenen Schuld haftet, der aber über Jenůfas Liebe zur Läuterung gelangt. An weitesten entfernt sich der Regisseur von der üblichen Auffassung bei der Gestalt Stewas. Er traktiert ihn nicht als Typ des ländlichen Galans, weil ja sonst die ursprüngliche Tiefe und Echtheit von Jenůfas Gefühlen erschüttert wäre. Jenůfa, im Fühlen und Handeln immer ehrlich und aufrichtig, könnte doch einen so äußerlichen Menschen gar nicht lieben. Ihre Liebe zerbricht erst, als sie erkennt, daß Stewa sie nicht zu heiraten gedenkt. Stewa ist in der Berliner Inszenierung der Typ des temperamentvollen Mannes, der ein erotisches Fluidum ausstrahlt. Umsomehr sticht von diesem „dionysischen“ Charakter Stewas Beziehung zu den übrigen Dörflern, seine isolierte und stolze Halsstarrigkeit ab. Auch er ist ein irrender Mensch, aber für seine Taten sind eigentlich die Familie und die Gesellschaft verantwortlich, aus denen er gewachsen ist. Friedrichs Regieanweisung unterscheidet sich von Janáčeks Originallibretto im dritten Aufzug: Stewa läuft nicht Karolka nach, sondern bleibt in bitterem Sinnen auf der Bühne;

²² Angaben siehe ebendort, S. 309–311.

er geht erst gemeinsam mit der Küsterin ab und ist entschlossen, sich dem Gericht zu stellen. Noch eine andere Abweichung Friedrichs vom Originallibretto ist bemerkenswert: in seiner neuen Übersetzung und Librettobearbeitung entfaltet er das Motiv von Barenas Liebe zu Laca; sie denkt sogar daran, Laca zu heiraten, wird aber nicht erhört.

In die Musikstruktur des Werkes hat Götz Friedrich nicht eingegriffen. Es war allerdings notwendig, an manchen Stellen zu einer rhythmischen Umwertung der Notenlängen der Vokalparte zu schreiten, was mit der neuen Übersetzung zusammenhing. Als Mitarbeiter der Berliner Fassung von Janáčeks Oper *Jenůfa*, mit der wir uns in dieser Studie befassen, sei schließlich noch Rudolf Vařata genannt, der es versuchte, in die gedruckte Partitur einige Passagen der ursprünglichen, am Prager Nationaltheater hinterlegten Premierenversion einzuschalten. Diese Abweichungen mußten neu instrumentiert werden, weil sie bloß im Klavierauszug vorkommen. Soweit ich dies zu beurteilen vermag, waren sie nicht so wesentlich, daß man von einer neuen musikalischen Fassung der Oper *Jenůfa* sprechen könnte

*

Ich habe versucht, einige Bemerkungen zu den Prinzipien des sogenannten Musiktheaters und ihrer Anwendung auf den Interpretationsstil von Janáčeks Schlaudem Fuchslein und Jenůfa zusammenzufassen. Obwohl meine Ausführungen aus begrifflichen Gründen keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben können und ein impressiver Zutritt meinerseits nicht auszuschließen ist (ich sah doch beide Inszenierungen nur je einmal), konstatiere ich mit gutem Gewissen, daß die Methoden des Musiktheaters den dramatischen Prinzipien Janáčeks kaum voll gerecht werden. Diese Methoden heben zwar bestimmte Züge von Janáčeks Opern hervor und arbeiten sie aus, vermögen aber nicht den wahren Intentionen dieser Werke gerecht zu werden. Die Schöpfer des Musiktheaters wollen und können auch nicht Janáčeks Schaffen folgerichtig aus seinen heimischen Wurzeln ableiten und greifen deshalb zu ängstlich realistischen bis naturalistischen Stilisierungen, die Janáček den Positionen des Opernnaturalismus und Verismus nähern. Die Eingriffe in die Librettostruktur der beiden Werke verursachen eine Verschiebung ihres Standortes, der Janáčeks Auffassung widerspricht. Der ausgesprochene literarische und regiemäßige Zutritt unterdrückt die ergreifendste Seite dieser Opern – ihre Musik. Beide Inszenierungen, Felsensteins Schlaues Fuchslein und Friedrichs Jenůfa, sagen mehr über das Wesen des Musiktheaters und seiner führenden Persönlichkeiten aus als über Janáčeks schöpferisches Vermächtnis. Ich denke, daß es sich zweifellos um interessante Versuche handelt, Janáček einerseits konsequent zu „intellektualisieren“, andererseits – auf Umwegen – mit den Ansichten und Methoden des alten Theaters im 19. Jahrhundert Kontakt zu gewinnen. Man kann diese Versuche als Ausdruck einer originellen Stellungnahme zur tschechischen Musik und musikdramatischen Kultur nur begrüßen, darf sie jedoch nicht etwa zur Maxime erheben und für einen Weg zur modernen Bühnenauffassung der Opernwerke des Meisters halten.

PRINCIPY HUDEBNÍHO DIVADLA A INTERPRETAČNÍ STYL OPER JANÁČKOVÝCH

(Na okraj *Příhod lišky Bystroušky* a *Její pastorkyně* v berlínské *Komické opeře*)

Na scéně berlínské *Komické opery* znělo donedávna Janáčkovovo dílo ve dvou inscenacích: v *Příhodách lišky Bystroušky* (r. 1958 v režii Waltera Felsensteina, provedeno dvěstěosmnáctkrát, též natočeno jako dokumentační televizní záznam) a v *Její pastorkyni* (r. 1964 v režii Götze Friedricha, provedeno třiačtyřicetkrát). Obě inscenace byly připraveny a realizovány podle zásad tzv. *hudebního divadla*.

Analýza obou inscenací ukazuje, že aplikace zásad hudebního divadla na interpretační styl těchto Janáčkových oper není vhodná především proto, že se tu vyzvedávají a zdůrazňují rysy, které jdou proti Janáčkovu „přírodnímu lyrismu“ a „přírodnímu impresionismu“ (*Příhody lišky Bystroušky*) a potlačují jakýkoli náznak lidovosti (*Její pastorkyňa*). Tvůrci hudebního divadla nemohou Janáčkovu tvorbu logicky do důsledků vyvodit z českých a moravských kořenů, a proto sahají k postupům místy značně naturalistickým, čímž přibližují Janáčka až příliš k opernímu naturalismu a verismu. Zásahy do libretní struktury *Příhod lišky Bystroušky* a *Její pastorkyně* způsobují, že obě díla jsou posouvána do rovin, které se vymykají světu Janáčkovy hudby. Příliš literární a vypjatě režisérský přístup hudbu vlastně potlačuje. Obě inscenace vypovídají více o podstatě hudebního divadla a o samotných režisérských osobnostech nežli o vlastním Janáčkově tvůrčím odkazu. Jde tu zajisté o zajímavé pokusy, jak na jedné straně důsledně „zintelektualizovat“ Janáčka — a kterak zase na druhé straně, oklikou, splynout s tradicí, metodami a postupy starého divadla 19. století.

Zajímavé režisérské pokusy v berlínské *Komické opeře* dlužno přivítat jako výraz osobitého přístupu k české hudební a hudebně dramatické kultuře. Nedají se však absolutizovat a považovat za jediné východisko k modernímu pojetí jevištních děl Leoše Janáčka.