

Vysloužilová, Věra

Zum Problem des Librettos zu Leoš Janáčeks Oper Osud

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H, Řada hudebněvědná.
2007-2008, vol. 56-57, iss. H42-43, pp. [47]-51

ISBN 978-80-210-4863-8

ISSN 1212-0391

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/111896>

Access Date: 22. 02. 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.

VĚRA VYSLOUŽILOVÁ

ZUM PROBLEM DES LIBRETTOS ZU LEOŠ JANÁČEKS OPER *OSUD*

Das Libretto zu Janáčeks Oper *Osud* (komp. in den Jahren 1903–1906) ist vor allem als Frucht seiner Epoche zu betrachten, bedingt durch die gesellschaftlich-sozialen, moralischen, gedanklichen und künstlerischen Strömungen der Zeit. Seit den letzten drei Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts zeichnete sich auch an der mährischen literarischen Szene eine moderne Entwicklung ab. In den 80er Jahren sind hier der naturalistische Roman und das naturalistische Drama entstanden (Josef Merhaut, Gebrüder Mrštík, Gabriela Preissová). Im Verlaufe der 90er Jahre kristallisierten in mährischer Modifikation moderne dichterische Richtungen, der Impressionismus, der Symbolismus und die Dekadenz. Namhafte junge Dichter, wie Vilém Mrštík, Otakar Březina und Jiří Karásek ze Lvovic fanden ihre publizistische Basis in den mährischen Zeitschriften *Literární listy*, *Vesna* und *Niva*. Die impressionistischen Maler Joža Úprka und Antonín Slavíček, weiter Hanuš Schwaiger und die wohl markantesten Vertreter der Kunst der tschechischen Seession, Alfons Mucha und der Architekt Dušan Jurkovič, waren mit Mähren eng verbunden. Es entstand ein Bild reger künstlerischer Aktivität, zu dessen mährischem Zentrum sich vor allem Brno entwickelte.

Janáček verfolgte diesen Zustrom von Impulsen, und als er im Jahre 1903 die Absicht fasste, eine neue Oper zu schreiben, wusste er: der Komponist der neuen Zeit muss sich die Poetik der neuen Kunst aneignen, um dort, wo die Dichtkunst, Malerei und Architektur noch ein Stück freien Platz gelassen haben, nämlich auf der musikdramatischen Szene, mit diesen Künsten wetteifern zu können.

Wie werden also die Merkmale der neuen Oper sein? Wenn die neue Kunst sich durch das Überschreiten der Grenzen einzelner Genres und Gattungen auszeichnet, darf der Komponist jetzt einen Oper-Roman schreiben. Wird das Aufgeben der bisherigen „geschlossenen“ Form, die Lockerung des fest zusammenhaltenden Gedankengefüges und das Aufbauen des Ganzen durch Aneinanderreihung von frei verbundenen Teilthemen verlangt, so darf die neue Oper die Form von „Romanbildern“ oder „Romanfragmenten“ haben. Das Sujet muss natürlich „dem Leben“, der körpernahen Gegenwart, entnommen sein, auf dass die subjektive Aussage ermöglicht sei. Im Sinne des individualistischen und aristokratischen

Selbstbildnis der Symbolisten wird der Hauptheld ein Künstler sein, der als ausschließliche Persönlichkeit von seiner Umgebung unverstanden ist, trotzdem aber über sie erhaben bleibt – ein typischer Held übrigens, denn die Ausschließlichkeit des Künstlers, seine Vereinsamung inmitten der gleichgültigen Welt und Konzentration auf Sensationen des inneren Lebens waren um die Jahrhundertwende ein häufiges Thema in ganz Europa.

Die dramatische Handlung soll nach der neuen Poetik nicht mehr als eine in allen logischen Zusammenhängen fest zusammengefügte Konstruktion dargestellt werden, sondern hat eher zugunsten des lyrischen Eindruckes, des subjektiven inneren Erlebnisses und der psychologischen bzw. psychoanalytischen Zeichnung in den Hintergrund zu treten; sie wird eher nur als angedeutet, verschleiert und bruchstückhaft dargeboten, um vom Zuschauer kraft seiner Imagination erraten, ergänzt und weiter gedacht werden zu können. Die neue Oper soll den schwer zu enträtselnden Namen *Osud* (Das Schicksal) führen.

Was uns die Oper direkt vorführt, sind allerdings nur Fragmente. Die einzelnen Akte stellen gewissermaßen drei getrennte, aus dem Zusammenhang einer umfangreicheren Handlung herausgerissene Glieder dar; diese Glieder geben sich als fertige, angereifte Situationen, in die wir unmittelbar eingeführt werden und deren Entwicklung sich nun vor unseren Augen sehr rasch dramatisch, ja katastrophisch, vollendet. Jede von diesen Szenen hat aber ihre eigene selbständige Komposition und stellt also schließlich doch eine sorgfältig ausgestaltete, in sich abgeschlossene Form dar. Die fehlenden Teile des Romans, wiederum aber nur unvollständig und bruchstückhaft, erfahren wir aus verschiedenen Anspielungen und Andeutungen der handelnden Personen, hauptsächlich aber aus der Erzählung der beiden Protagonisten Míla und Živný. Das Fragmentarische, das mit wohldurchdachter Absicht das ganze Werk durchsetzt und sich dann besonders auch in der oft bruchstückhaften Diktion der Personen sichtlich macht, bildet einen wesenhaften Bestandteil von Janáčeks Dramaturgie.

Die auftretenden Personen sind insgesamt Leute von gewisser gesellschaftlicher Stellung. Dementsprechend treten sie mit ausgesuchter Höflichkeit auf und tragen ein erlesenes, oft beinahe ästhetenhaft affektiertes Benehmen zur Schau. Sie reden in der gepflegten Sprache der Gebildeten, bedienen sich fremder Ausdrücke und geschliffener, eleganter Wendungen und Phrasen der Büchersprache. Sie stilisieren sich, und in ihrer Selbststilisierung leiten sie sich von der Literatur her.

In subjektiven Aussagen, besonders in den Monologen der Hauptgestalten, erhebt sich ihr sprachlicher Ausdruck zum Gedicht. Es zeigen sich, wiederum fragmentarisch, Umriss der ursprünglichen Versform (vgl. das ursprüngliche Libretto von Fedora Bartošová), ein Reim huscht vorbei, deutlicher treten die Konturen von rhythmisierten, durch die Satzintonation sanft gewölbten Abschnitte. Ungewohnte Wortfolgeumkehrungen aktualisieren wirkungsvoll die Sprachmelodie, die feinfühlig Wortwahl und die euphonisch wirksame Zusammenstellung von Lauten vollenden die Musikalität der Sprache.

Die Personen drücken sich nie direkt aus, sondern immer in Andeutungen, Metaphern und Symbolen, die zu einem zusammenhängenden Gewebe ineinander

versponnen sind. Wenn jemand fragt, ob diese poetischen Bilder und Symbole irgendwie eigentümlich und originell sind, so antworten wir: Nein! Sie galten im Gegenteil in der Zeit als typisch, waren in der zeitgenössischen Dichtkunst allgemein üblich, und den Lesern wohl vertraut. Sie stellen das Wesentliche der poetischen Vorstellungswelt des gebildeten Menschen der damaligen Zeit dar, und Janáček konnte mit Recht mit ihrer Mitteilungskraft und Verständlichkeit auch in vertonter Gestalt rechnen.

Viele von diesen Metaphern rufen die visuelle Vorstellung einer schleierhaften Verhüllung („das Rufen deiner Seele klang wie im duftigen Nebel“) oder Verdunkelung („das Halbdunkel der Seele“) hervor, andere stellen einen klanglichen Vorhang her („das Leben tobte in harten Akkorden um sie“); manche Metaphern werfen die Wirklichkeit nur als Spiegelbild oder Echo zurück („das Echo unseres Lebens schlummert“), viele verbildlichen die Wirklichkeit als untergegangen oder im Untergang begriffen („der Hauch einer zerrissenen Melodie“, „die Linde ist zertrümmert [...], verweht sind ihre Zeiten“). Durch diesen metaphorischen Nebel schlagen jedoch strahlende Farben der Secession hervor: rot (rote Rosen, rote Lippen), golden (goldene Glut der Sonne, goldener Schwarm von Tönen), blau (der azurblaue Himmel, bläuliche Blitze), schwarz (schwarze Bänder der Töne, des Gewitters schwere Wolke), und schimmern zarte Pastelltöne hindurch (bleiche Lippen, silbernes Tor der Blitze), auf der verfeinerten Ausdruckspalette fehlen keineswegs auch synästhetische Sinnesempfindungen (blasse Töne, harte Akkorde); die Sehweise der Malerei der Secession macht sich in dekorativen ornamentalen Motiven (blühende Mohn, Rosen), vor allem aber in den zentralen poetischen Bildern wirksam. So scheint Míla, die Quelle und Spenderin der Liebe und der künstlerischen Inspiration, der Sonne ähnlich, während Živný sich selbst mit „der Seerose über einer Wassertiefe“ vergleicht, „die vom Sturm hin und her gerissen ist“. Die tote Míla ist eine „bleiche Blüte“, und im dritten Akt kommt nur noch eine uneingeschränkte Herrschaft der Wolken und Blitze.

Hinter dem impressionistischen Schleier dieser Metaphorik führen die Gestalten ihr Leben. Es sind jedoch nicht so ganz leibliche Menschen, sondern Seelen, die nacheinander rufen und verlangen bis zum völligen Ineinanderaufgehen („Ich folge dem Rufen deiner und meiner Seele“). Nicht dass diese Seelen keinen Körper hätten, ganz im Gegenteil: Sie sind in jedem Augenblick geneigt, sich sinnlich, vorzugsweise erotisch, zu entzünden. So entspricht den Kontrasten von Farben (rot und schwarz) und akustischen Empfindungen (Lachen und Weinen), Gefühlsregungen (Freude und Schmerz) und Naturerscheinungen (Sonne und Wolken), auch der Dualismus von Körper und Seele.

Das einzig wahre Element, in dem diese körperlich-unkörperlichen Wesen ihr eigentliches Dasein immer führen, ist keineswegs die reale Gegenwart, die gewissermaßen immer nur das Vergangene befruchtet, sondern die Vergangenheit. Die Vergangenheit erfüllt ihr inneres Leben, Erinnerung ist die Nahrung ihrer Gespräche und ihr Liebestrank, aber auch das immer von neuem erlebte Trauma. Der Liebeswirbel, ein verhängnisvolles Vergehen in den Augen der Welt, hatte sie einst in die Schmach gerissen, aus der sie sich nie wieder herauswinden kön-

nen. Das Phänomen der Schmach begleitet sie auf jedem Schritt. In der Dramaturgie der Oper ist mit großer Genauigkeit dafür gesorgt, dass der Eindruck der Peinlichkeit und Schmach stets gegenwärtig bleibt. Die Hauptgestalten werden unaufhörlich beobachtet, sei es von der Kurbadgesellschaft, von den Bedienten Žán und Nána, oder von den Studenten des Konservatoriums; alles ihr Tun wird bald mit wohlwollendem Verständnis, bald mit Spott kommentiert. Dazu gehört auch so ein drastisches Mittel wie die Karikatur. Während im ersten Akt die karikierende Nachahmung nur ein harmloses Necken ist, kündigt sich im zweiten Akt im karikierenden Echo der Mutter bereits unheilvoll der katastrophale Schlag des Schicksals an. Der dritte Akt bedient sich der karikierenden Darstellung eines Teils von Živnýs Oper durch die Studenten zur Steigerung der peinlichen und skandalösen Atmosphäre in der Exposition zur großen öffentlichen Bekenntnisszene Živnýs. Auch dieses Bekenntnis hat an sich schon etwas unangenehm Peinliches. Der ungeheure Ernst und die geradezu narzisstische Selbstspiegelung dieser Gestalt stehen zu diesem spöttelnden Sehen der Umwelt in krassem Unterschied. Der schwüle, unheimliche Dunst von Schmach und Peinlichkeit schafft also einen distanzierenden Schleier, der unsere Sicht vernebelt und uns beinahe so weit verleitet, dass wir uns von diesem Helden ebenfalls abwenden möchten. Aber es schimmert hier eben etwas Faszinierendes durch, denn was Živný hier in ekstatischer Verzückung zu offenbaren sucht, indem er bruchstückhaft den Studenten den Inhalt seiner Oper erzählt, das ist nicht nur sein persönliches Leid, sondern vielmehr die Poetik seines Schaffens und zugleich die Poetik dieser ganzen Künstlergeneration.

Die zwei ersten Voraussetzungen seines Schaffens, den Subjektivismus als grundsätzlichen Ausgangspunkt der künstlerischen Aussage, und die Erotik als Quelle der künstlerischen Invention, hatte er gleich am Anfang des ersten Aktes dargelegt: „Wenn es für einen Komponisten reicht, nur der (eigenen) Liebe Leid zu besingen? Und Groll und Hass, und die niedrigsten menschlichen Leidenschaften?“ Míla wird dem subjektiv schaffenden Živný zur nährenden Pulsader seiner schöpferischen Inspiration. Aber der Subjektivismus legt dem Künstler einen Hinterhalt. Es reicht eine unwillkürliche Entgleitung von der Wahrheit, eine unterbewusste Absicht, und das entstandene Werk wird zur „giftigen Blüte der Rache“. Der Künstler wird unversehens mit den „objektiven“ Auswirkungen seiner „subjektiven“ Kunst konfrontiert, und die Frage der Verantwortung für sein Werk wird für ihn aktuell. Seine Kunst wird ihm zur Frage des Gewissens. Aber die von „gierigen Sinnen“ aufgesogene objektiv reale Wirklichkeit reicht als Quelle der schöpferischen Invention nicht, sie muss durch Fantasie vermehrt werden. Živný proklamiert den Sensualismus und die Imagination, diese zwei Schlüsselmomente der modernen Kunst, wie folgt: „Und dort, wo die schöne Wahrheit endete, diente ihm die Fantasie, und im Rhythmus der gierigen Sinne fand er wieder den Takt.“ Aber mit Mílas Tod nimmt die „schöne Wahrheit“ für Živný endgültig ein Ende. Was übrigbleibt, ist „eine Wüste im Kopf, und nur Gottes Musik der wilden Wolken“. Sein vergeblicher Versuch, sich durch die Macht seiner Fantasie die geliebte und sowohl für seine Kunst als auch für sein Leben unentbehrliche Tote

herbeizurufen und wiederzubeleben, scheitert und endet mit seinem Nervenzusammenbruch. Živnýs Oper bleibt unbeendet, aber auch der für viele literarische und dramatische Werke der Zeit charakteristische „offene“ Schluss von Janáčeks Oper wirkt unbefriedigend und hinterlässt beunruhigende Fragen.

Janáček hat in *Osud* das ganze Arsenal von Mitteln und Instrumenten der zeitgenössischen Kunst benützt. Die Poetik des Symbolismus und der Dekadenz war ihm hier sicherlich nichts Äußerliches, sondern entsprang dem ureigensten Wesen seines Künstlertums. Innere Ausdruckskraft und dichterische Imagination stellen dauernde, immanente Merkmale seiner Kunst dar. Selbst die für viele verblüffend wirkende Vision der Míla ist bei Janáček, in dessen Werken es von erstaunlichen übernatürlichen Erscheinungen, wie Engel, traumhafte Mondbewohner, eine dreihundertjährige Frau usw., direkt wimmelt, nichts Außergewöhnliches. In seinem gesamten künstlerischen Ausdruck erscheint Janáček also als einer, der fortwährend mit einem Auge hinter den Horizont der Realität hinüberschielt, um nach nie gesehenen transzendenten Erscheinungen Umschau zu halten, der aber doch gleichzeitig fest mit beiden Füßen auf der Erde steht. Auch seine Symbole in dieser Oper neigen zugleich zur Realität. Er vermag jedoch, mittels dieses Systems von Symbolen und poetischen Bildern, uns einerseits die Sicht der Realität (die dramatische Handlung und ihre Zusammenhänge) zu verschleiern, andererseits den Gedanken zu suggerieren. Hinter allen Schleiern funkeln brennende zeitliche und überzeitliche Probleme hindurch: die soziale und gesellschaftliche Ungleichheit der Frau, die Tabuisierung und Missbrauch der Erotik zu materiell gewinnsüchtigen Zielen. Als besonders brennend wird hier das Problem der Verantwortung des Künstlers für sein Werk aktualisiert; im breiteren Blickwinkel geht es um die Verantwortung des schaffenden Subjektes für seine Schöpfung, was später zum Schlüsselthema der Literatur und Kunst im Atomzeitalter werden sollte.