

Vysloužil, Jiří

Zur Frage der Literaturoper im Musiktheater von Leoš Janáček

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H, Řada hudebněvědná.
2007-2008, vol. 56-57, iss. H42-43, pp. [131]-137

ISBN 978-80-210-4863-8

ISSN 1212-0391

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/111906>

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.

JIŘÍ VYSLOUŽIL

ZUR FRAGE DER LITERATUROPER IM MUSIKTHEATER VON LEOŠ JANÁČEK

Ivo Cetyl in memoriam

I. Oper in Versen und Oper in Prosa

Die besondere Bezeichnung der Oper als Oper in Versen und Oper in Prosa hat sich namentlich im Musiktheater der Komponisten verschiedener Richtungen und Schulen im 20. Jahrhundert eingelebt. Dieses Begriffspaar kommt zum Beispiel in Strawinskys *Poétique musicale* (1942) vor. Beide Operngattungen finden sich auch im Gesamtwerk Leoš Janáčeks, aber bei der Erläuterung des Genres und des Werkes wird nicht immer mit diesem Begriffspaar gerechnet. Der Begriff Literaturoper wird im Schrifttum über Janáček recht selten erwähnt, obwohl diese Gattung des modernen Musiktheaters in seinem Opernwerk eine bedeutende Stelle einnimmt.

Seine beiden ersten Opern komponierte Janáček noch auf Libretti in Versen. Die mythologische *Šárka* (1888) komponierte er auf das ursprüngliche (versifizierte) Opernlibretto von Julius Zeyer. Die zweite Oper *Počátek románu* (Anfang eines Romans, 1891, 1894), die in Wirklichkeit ein mährisches Vaudeville darstellt, komponierte er auf ein versifiziertes Libretto von Jaroslav Tichý nach der gleichnamigen Erzählung von Gabriela Preissová. Opern in Versen komponierte dann Janáček mit Ausnahme von *Osud* (Schicksal, 1907) nicht mehr. Aber die „drei Romanbilder“, wie Janáček seine Oper *Osud* auf eigenes (von Fedora Bartošová versifiziertes) Libretto manchmal bezeichnete, stehen mit ihren (freien) rhythmisierten Formen eher der Oper in Prosa als der in Versen nahe.

Der größere, bedeutendere Teil von Janáčeks Opernwerk fällt unter den Dachbegriff Oper in Prosa. Nach der Chronologie der Entstehung sind es: *Její pastorkyňa* (*Jenufa*, 1903) nach dem Drama aus dem mährischen Landleben von Gabriela Preissová; zwei Teile der Oper *Výlety páně Broučkovy* (Ausflüge des Herrn Brouček), der eine *do měsíce* (auf den Mond), der andere *do XV. století* (ins XV. Jahrhundert) (1917, mit Beteiligung einiger Dichter am Libretto) nach der Erzählung von Svatopluk Čech; *Káťa Kabanová* (1921) nach der tschechischen

Übersetzung von Vincenc Červinka des Dramas *Bouře* (Der Sturm) von Alexander Nikolajewitsch Ostrowski; *Příhody lišky Bystroušky* (Das schlaue Füchselein, 1923) auf Janáčeks Libretto nach der Erzählung von Rudolf Těsnohlídek; *Věc Makropulos* (Die Sache Makropulos, 1925) nach der Komödie von Karel Čapek; und *Z mrtvého domu* (Aus einem Totenhaus, 1928) auf Janáčeks Libretto nach *Zápisky z mrtvého domu* (Aufzeichnungen aus einem Totenhaus) von Fjodor Michailowitsch Dostojewski.

II. Prosaisierung der Opernformen

Ähnlich wie bei anderen Komponisten bildet auch bei Janáček die Dichotomie Oper in Versen und Oper in Prosa die Unterschiedlichkeit der Prosodie seiner Libretti, einerseits ihre gebundene, andererseits ihre ungebundene Sprache. Durch Vertonung der Prosa eliminierte er zugleich in seinem Opernwerk die Geltung des dualistischen Prinzips von Arie und Rezitativ, auf dem noch die Musikformen seines *Anfangs eines Romans* basierten. In der neuen Situation musste Janáček auch der durch klassizistische Poetik belastete (kompromisslerische) Deklamationsstil seiner *Šárka*, den er übrigens später auch aufgab, als wenig funktionsfähig erscheinen. Mit der *Jenufa* beginnend, fing Janáček an, seine Opern in einem neuen Stil zu komponieren. Die formal abgeschlossenen Musikformen der traditionellen Oper kannte er darin nicht mehr. Er selbst drückte sich darüber in seinem theoretischen Essay *Moderní harmonická hudba* (Die moderne harmonische Musik, 1907) folgendermaßen aus: „Ich würde keine Opern schreiben, wenn sie Arien, Rezitative, Duette, Ensembles u. ä. haben sollten“.

Musikalisch abgeschlossene quasiperiodische (in Versen gesetzte) Formen (Lieder) verwendete er nur dann, wenn es der realen Theatersituation entsprach, mit der *Jenufa* angefangen mit Ausnahme der *Sache Makropulos* in allen übrigen Opern. In Janáčeks Opern gibt es jedoch keine Arien; falls einige musikalisch exponierte Gesangsauftritte ausnahmsweise so bezeichnet werden (die Szene der Küsterin im dem zweiten Akt der *Jenufa*), geschieht es aus pragmatischen Gründen fürs Konzertpodium. Der essentielle Status der (ungebundenen) musikalischen Form ändert sich dadurch nicht. Die traditionellen Duette werden in der Oper in Prosa zum musikalischen Dialog. Die dialogisierte Melodie der Sprechmelodien ersetzt vollständig das Rezitativ. In dialogisierte Form verwandelt sich auch das Ensemble u. dgl. Janáčeks Ensembles, sofern er ihre Form verwendet, verwandeln sich in dramatische Musikszenen mit dialogisierten Melodien der einzelnen Gestalten.

Die Ursache dieser Änderung der Operndramaturgie liegt jedoch nicht allein in der Prosa der Libretti von Janáček, der sich bei ihrer Vertonung eines anderen (neuen) Musikmaterials, auf einem anderen Strukturprinzip bedient. Für seine Vorstellung eines Opernwerkes reicht ihm nicht mehr das bloße Dur und Moll. Er lehnt die „Kantigkeit der diatonischen Harmonie“, die „Takterstarrung“ (Janáčeks Termini) der gebundenen (periodischen, quadraturmäßigen) Musikformen ab, de-

ren Mangel er noch im Jahre 1885 Wagner vorwirft („Tristan und Isolde von Richard Wagner“). Den Ersatz der materiellen musikalischen Gegebenheiten sucht er in archaischen Schichten der Volkslieder, in ihrer Diatonik mit allen zwölf Intervallen der reinen Oktave (gesagt nach Alois Hába¹), in den in besonderer Art thematisierten rhythmischen Formen der Tänze (das Prinzip der Wiederholung und tonalen Verschiebung) und in der freien „rhapsodischen Form“ (ebenfalls Janáčeks Termin) der präharmonischen Volksgesänge. Direkt mit der Vertonung der Prosa der Libretti hängt Janáčeks Studium der Sprechmelodien der lebendigen Umgangssprache, die er zu einer der Maximen seiner Opernästhetik erhob (es sind „Fensterchen in die Seele“ seiner Operngestalten) zusammen. In ihren Konsequenzen ist sie für Janáčeks Realismus als Schaffensmethode, nicht für seinen Musikstil, von Bedeutung.

Die Prosaisierung bedeutete in Janáčeks Opern keineswegs das Abhandenkommen des Sinnes für Logik der musikalischen (Opern-) Formen. Sie brachte in seine Musik nur eine neue Art der thematischen Arbeit ein, eng verbunden mit der Prosodie des Wortes und mit der Situation auf der Bühne. Dem Worte kommt am Anfang bei der Strukturierung der Musikform die primäre Bedeutung zu. Daran beteiligen sich Janáčeks Sprechmelodien, die in der *Jenufa* auf entscheidende Weise die Musikdramaturgie und den Stil bestimmen. In der *Káťa Kabanová* (vorher schon in *Osud*) kommt es zum Ausgleich beider Komponenten der Opernpartitur, des Gesangs und des Orchesters. In der Partitur erscheinen rein instrumentale Motive. In den ersten zwei Akten der *Sache Makropulos* lebt die Gewichtigkeit der Sprechmelodien wieder auf. Die Musik der Opern bleibt auf dem Boden der (erweiterten) Tonalität (ein wesentlicher Unterschied im Vergleich zu den Opern Alban Bergs, mit dem Janáček oft verglichen wird).

III. Die Welt der Literaturopern von Janáček

Wir dürfen nicht meinen, dass Janáčeks drei Literaturopern einen abgeschlossenen Gattungskreis bilden. Es sind höchst individuelle Werke, die jeweils in konkretem Raum und konkreter Zeit des Lebens Janáčeks und seiner Epoche entstanden. Von der Beendigung der *Jenufa* (1903) bis zur *Sache Makropulos* (1925) sind mehr als zwanzig Jahre verflossen. Sujetmäßig und in der Reife der Musikdramaturgie und des Stils existieren zwischen beiden Opern grundsätzliche Unterschiede. Das vereinheitlichende Faktor der Werke (gemeinsam mit der *Káťa Kabanová*) ist die Prosa, in der Form des Werkes Verharrung auf den Prinzipien des aristotelischen Dramas. Janáček behandelte seine Vorlagen nach eigenen Vorstellungen. Er wendete sich in seinen Libretti nicht zum Vers, er bearbeitete den Text der Vorlagen nur durch Kürzung bzw. Weglassung einiger Szenen. Manchmal kontaminierte er einige Gestalten, und Ostrowskis *Der Sturm* von fünf Akten zog er in drei Akte zusammen. Durch den Umfang und den Charakter der

¹ Alois Hába, *Vítězslav Novák (k sedmdesátým narozeninám)*, Prag: Vyšehrad, 1940.

Bearbeitungen unterscheiden sich die einzelnen Opern Janáčeks wesentlich voneinander.

Jenufa: Direkt in den Text des Dramas aus dem mährischen Landleben von Gabriela Preissová griff Janáček nicht viel ein, er hat ihn nur bedeutend gekürzt. Er fügte dem Libretto einige Volkslieder und -tänze (mit eigener Musik) hinzu, und hob auf diese Weise das Lokalkolorit des Werkes hervor. Die *Jenufa* konnte so ab ihrer Brüner Erstaufführung die ganzen Jahrzehnte hindurch als eine Nationaloper aufgenommen werden. Die Art ihrer Rezeption hing vom Ort und der Zeit ab. Als mährisches Gegenstück zu Smetanas *Libussa* wurde die *Jenufa* im ersten Weltkrieg bei ihrer Prager Premiere (1916) empfunden. Als nationales patriotisches Werk begrüßten sie die Wiener Tschechen bei der Premiere in der Hofoper (1918). Als die *Libussa* während der deutschen Okkupation des Landes nicht gespielt werden durfte, wurde sie in gewisser Weise durch die *Jenufa* (gemeinsam mit der *Verkauften Braut*) als das „nationalste“ Werk eines tschechischen Komponisten vertreten. Die Aufführung der *Jenufa* auf dem Internationalen Musikfestival in Brünn 1989 mit prominenten ausländischen Gästen (am Vorabend der Revolution 1989) verwandelte sich in eine nationale patriotische Manifestation.

Die Rezeption der *Jenufa* als „mährische Nationaloper“ hat dem Werk keineswegs das Zeichen der Einzigartigkeit als modernes Musikdrama benommen, das sich auf andere dramaturgische und musikalische Prinzipien gründete als zum Beispiel Smetanas nationales Operntableau *Libussa*. Der Unterschied ist selbst durch die Idee und Struktur des Dramas von Gabriela Preissová gegeben, das Carl Dahlhaus berechtigt in den Kontext der modernen sozialpsychologischen Dramen Gerhart Hauptmanns, Maxim Gorkis und August Strindbergs reiht.² Parallelen mit Gorki erschienen in der tschechischen Musikpublizistik bereits in den Fünfzigerjahren, als es notwendig war, Janáček vor den Beschuldigungen des formalistischen Modernismus und anderen Unsinn des Schdanowismus zu verteidigen.³ Der angedeutete Kontext des Werkes lässt eine mehrdeutige Deutung zu, ohne dabei den regionalen Kolorit des Werkes übergehen zu müssen, der übrigens durch Janáčeks Musik garantiert wird.

Káťa Kabanová: Im letzten Dezennium der Donau-Monarchie versuchte der prorussische Janáček zwei Opern nach Werken von Tolstoj zu schreiben: die eine nach *Anna Karenina* (1907), deren Libretto er sich sogar in der russischen Sprache skizzierte (womöglich rechnete er mit der Aufführung seines künftigen Werkes auch in Russland), die andere (Literatur-)Oper nach *Die lebendige Leiche* (1916). Von den russischen Sujets beendete Janáček im Jahre 1921 nur die *Káťa Kabanová*; wie bekannt, sind viele offene Stellen auch in der Partitur der anderen „russischen“ Oper Janáčeks, *Aus einem Totenhaus*, geblieben. Die Dirigenten

² Carl Dahlhaus, *Vom Musikdrama zur Literaturoper*, überarb. Neuausg., München/Mainz: Piper/Schott, 1989, S. 294–312.

³ Ludvík Kundera, „Janáček ve světle nové hudby“, *Hudební rozhledy* 1/2–3 (1948/9), S. 35–7.

und Dramaturgen streiten sich darum, welche der „ihren“ Versionen eigentlich authentisch ist.

Die Motivation der Entstehung der *Káťa Kabanová* war jedoch nicht mehr pro-russisch. Im Text von Ostrowski reichte ihm „das erträumte Bild einer schönen, zarten Frau“, die er in der Protagonistin von Ostrowskis *Sturm* gefunden hatte. In sie projizierte er seine Vision der „großen, unsterblichen Liebe“. Gegenüber der *Jenufa* griff er wesentlich in die dramaturgische Struktur der Vorlage ein. Die Umbildung der fünf Akte zu drei Akten erforderte eine Kürzung des Textes und eine Verschiebung der einzelnen Auftritte. Die Kürzung des Textes betraf nicht nur die Form, sie wurde auch durch dramaturgische Gründe motiviert. Kuligin, eine Art politischer Agitator und bei Ostrowski eine der Schlüsselfiguren des Dramas, verwandelt sich bei Janáček in eine episodische Gestalt (Fußgänger). Einige von seinen kritischen Äußerungen über die Missstände im Lande übernimmt Kudrjasch. Der sozialkritische Stachel ist abgeschwächt (in den Fünfzigerjahren hat man es Janáček vorgehalten), um der Geschichte von der „tragischen schicksalhaften Liebe“, einem wahren musikalischen *drame lyrique*, genug freien Raum zu bieten. Janáček selbst bezeichnete die Musik seiner *Káťa Kabanová* als „lyrisch mit dramatischen Akzenten“. Dem Charakter des Genres entspricht das zarte Farbenkolorit des Orchesters, dessen Aufgabe in der musikalischen Dramaturgie des Werkes dadurch gewachsen ist. Instrumentale Motive fungieren in der Partitur als musikalische Symbole von Menschen, Situationen, Begriffen (mit der musikalischen Symbolik arbeitet Janáček schon im *Osud*). Janáček ändert mit seinen dramaturgischen Bearbeitungen den Genre seiner Vorlage und wertet ihn semantisch um.⁴

Die Sache Makropulos: Mit ihrem sozialen Hintergrund und regionalen Kolorit des Sujets verharnt Janáčeks *Káťa Kabanová* auf dem Boden des in der *Jenufa* angetretenen kritischen Realismus. Die Oper wurde jedoch nie als „Nationaloper“ empfunden und fungierte auch nie im Sinne des „Nationalismus“ der *Jenufa*. Janáček betrat mit der *Sache Makropulos* vielmehr den Boden des modernen Musiktheaters. Der Siebzigjährige begeisterte sich für die Komödie des Dramatikers der Zwischenkriegsgeneration Karel Čapek, deren Titel er auch für seine Oper übernahm. An der *Sache Makropulos* nahm ihn das Thema der Lebenslänge (Unsterblichkeit) gefangen. Čapek stellte es in seiner Science-Fiction-Komödie an der utopischen Lebensgeschichte einer Frau dar, die einst (im Rudolfinischen Prag) nicht aus eigenem Willen ein magisches Elixier zu sich genommen hatte und dann um ganze Jahrhunderte ihre Zeit überlebte. Die Bühnenhandlung wird in den Anfang der Zwanzigerjahre versetzt. Sie ist durch komplizierte Erbschaftsstreitigkeiten gekennzeichnet, unter anderem handelt es sich um ein Couvert, in dem sich das Rezept auf Herstellung jenes Elixiers, der „Sache Makropulos“, befindet. Alles wickelt sich jedoch um die rätselhafte Elina Marty ab, die ihr

⁴ Näher: Jiří Vysloužil, „Janáčeks Katja Kabanowa. Eine Oper von tragischer Schicksalsliebe aus einer russischen Provinzstadt“, in: *Die Stadt als Sujet und Herausforderung des Musik(Theaters): Vorträge und Materialien des Salzburger Symposions 1998*, Anif/Salzburg: Mueller-Speiser, 2000, S. 409–415.

Geheimnis letztlich lüftet. Čapek lässt seine Elina Marty weiter leben, in der Dramaturgie des Werkes bleibt er beim leichteren (ironisierenden) Ton des Konversationsspiels. Bei Janáček stirbt seine Diva, nachdem sie ihre Botschaft von der Unnatürlichkeit so eines langen Lebens („man soll nicht so lange leben“) und im Gegenteil vom Sinn des natürlichen Lebens der Menschen („sie sind so nahe an allem, für sie hat alles einen Sinn“) ausspricht. Janáček verleiht seiner *Sache Makropulos* eine tiefere philosophische Dimension, er vermenschlicht die ganze Geschichte. Erlösung im mitleidsvollen Tod versetzt Elina Marty in die Nähe der Gestalten Wagners (Isolde, Kundry), die Ekstase, die Elinas Sterben begleitet, bringt sie in die Nähe der exzentrischen Heroinnen, wie sie etwa die Salome und Elektra von Richard Strauss darstellen.⁵

Der Verweis auf Richard Strauss ist nicht so weit von der Sache entfernt. Die *Salome* hatte Janáček einst (1907) fasziniert, die *Elektra* studierte er mindestens im Klavierauszug. Seiner Elina Marty verlieh er auch musikalisch die Züge dieser Opernheroinen. In der Musik grenzte er sich jedoch am Ende gegenüber den „schrecklichen Worten mit schrecklicher Musik und rauhen harmonischen Klängen“ der Musikdramen von Strauss ab.⁶ Čapeks kultivierter Text, den er der ironisierenden Wendungen entledigte, erlaubte ihm auch so etwas nicht. Inspirativ wirkte auf Janáček auch Čapeks melodisierte Sprache, die er in seine Sprechmelodien umzusetzen wusste. Wegen ihres bedeutenden Anteils an der musikalischen Dramaturgie wird Janáčeks *Sache Makropulos* auch als „Sprechmelodienoper“ bezeichnet.

IV. Die tschechischen und europäischen Zusammenhänge des Werkes

Die Verweise auf Richard Wagner (dessen Musikdramen Dahlhaus als einen der Archetypen der Literaturoper betrachtet⁷) und auf Richard Strauss (im Falle der *Káťa Kabanová* sollte auch der Name Claude Debussy fallen) deuten auf weitere Zusammenhänge der Janáčekschen Literaturoper in Prosa hin. In der tschechischen Oper ist überhaupt die Stellung des Autors der *Jenufa* einzigartig. Dieses Werk ist die erste Literaturoper in Prosa, *Káťa Kabanová* und hauptsächlich *Die Sache Makropulos* vertreten dann den Genre im modernen Musiktheater, für dessen Paradigmen in der europäischen Musik gewöhnlich Debussys *Pelléas et Mélisande* (1902) und Strauss' *Salome* (1905) gehalten werden. Das Entstehungsdatum dieser Opern zeigt die Selbständigkeit des Weges Janáčeks zur Literaturoper. Zur Zeit der Komposition der *Jenufa* kannte er Debussy und Strauss

⁵ Věra Vysloužilová, „Karel Čapeks Komödie *Die Sache Makropulos* und das Libretto zur gleichnamigen Oper von Leoš Janáček“, in: *Vorträge und Materialien des Salzburger Symposions 1997*, Anif/Salzburg: Mueller-Speiser, 1999, S. 571–582.

⁶ Jiří Vysloužil, „‘Vor allem Leben!‘: Zum Oeuvre von Leoš Janáček“, *Österreichische Musikzeitschrift*, 59/1 (2004), S. 8–13.

⁷ Dahlhaus, *Vom Musikdrama zur Literaturoper*. L.c.

noch nicht. Auch kannte er damals weder Alfred Bruneaus *Messidor* (1897), noch Mussorgskis *Boris Godunow* (1871) oder den Torso *Die Heirat* (1868). Die künstlerische Bedeutung Janáčeks im Genre der Literaturoper in Prosa beruht jedoch vor allem in der Welt, die er in ihnen sowohl musikalisch als Komponist als auch als Dramaturg entdeckte.