SPIELZEIT 2022.2023

DIE SACHE MAKROPULOS

&

AUS EINEM TOTENHAUS

OPER

Nº 76

Leoš Janáček

HESSISCHES STAATSTHEATER WIESBADEN

PREMIERE AM 30. APRIL 2023

IHR SEID DINGE UND SCHATTEN!

EMILIA MARTY

LEOŠ JANÁČEK (1854–1928)

DIE SACHE MAKROPULOS

VĚC MAKROPULOS

Oper in drei Akten
Libretto vom Komponisten nach dem gleichnamigen
Schauspiel (1922) von Karel Čapek
Uraufführung 1926 in Brünn

AUS EINEM TOTENHAUS

Z MRTVÉHO DOMU

Oper in drei Akten
Libretto vom Komponisten nach »Aufzeichnungen aus
einem Totenhaus« (1861–1862) von Fjodor M. Dostojewski
Uraufführung 1930 in Brünn

Musikalische Leitung **Johannes Klumpp**
Inszenierung **Nicolas Brieger**
Bühne **Raimund Bauer**
Kostüme **Andrea Schmidt-Futterer**
Choreografie **Valentí Rocamora i Torà**
Licht **Andreas Frank**
Chor **Albert Horne**
Dramaturgie **Constantin Mende**

Gefördert von:

KULTURFONDS
Frankfurt RheinMain

Bis in die tiefsten Tiefen menschlicher Existenz

NICOLAS BRIEGER

Leoš Janáček ist nicht nur wegen seiner unverwechselbaren Tonsprache ein bedeutender Komponist. Die Wahl der Themen und deren dramatisch-musikalische Umsetzung macht ihn unbestreitbar zu einem der wichtigsten Tonkünstler des 20. Jahrhunderts. Kaum jemand konnte die Unbehaustheit, Zerrissenheit und letztendlich die Einsamkeit des Menschen eines Zeitalters, dieses alles Vorherige umwälzenden 20. Jahrhunderts, so genau und vorausschauend, so ergreifend bis in die tiefsten Tiefen menschlicher Existenz beschreiben wie Janáček es tat.

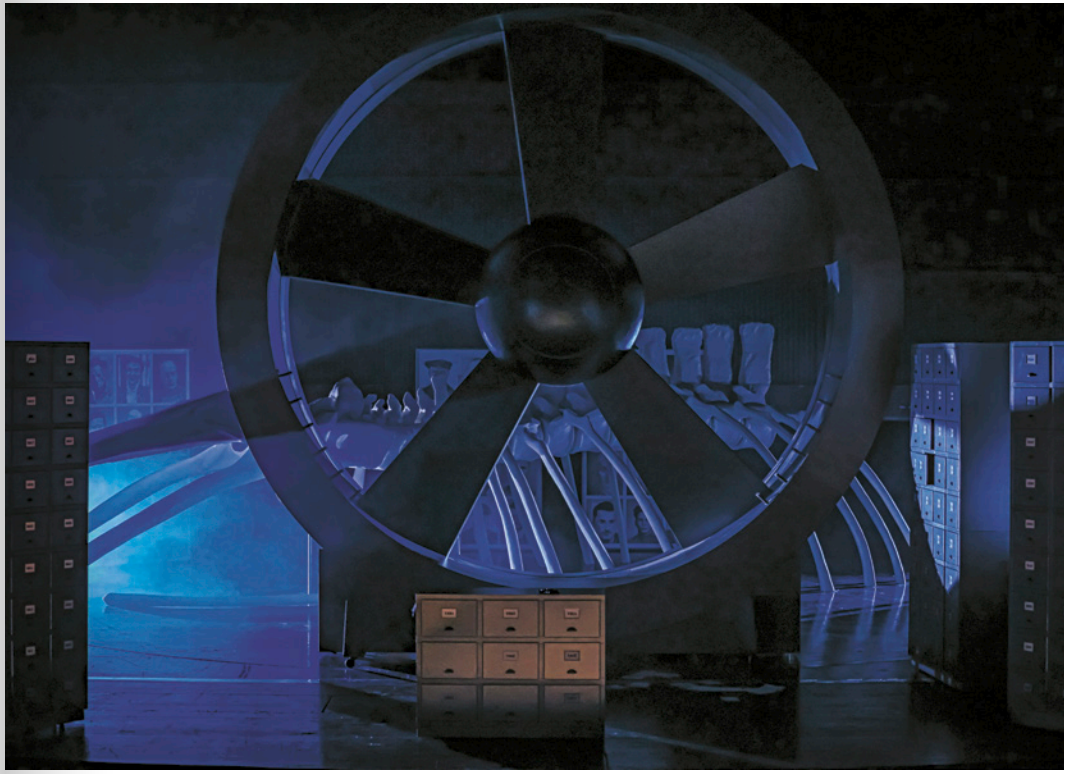
Aber kann dies ein Grund sein, seine zwei letzten Alterswerke »Die Sache Makropulos« und »Aus einem Totenhaus« – jedes für sich schwergewichtig genug, einen Abend zu füllen – zu einer Opernerfahrung wagnerischen Ausmaßes zu koppeln?

Es ist das fundamentale Menschheitsthema Zeit, das durch die Verbindung beider Opern eine Dimension erhält, zu der ein einzelnes Werk in dieser Komplexität nicht in der Lage wäre. Der durchlebte Traum vom ewigen Leben, der in »Die Sache Makropulos« auf so verzwickt grotesk-tragische Weise verhandelt wird, wird in »Aus einem Totenhaus« zum tragischen Alptraum des lebendigen Totseins. Auf der einen Seite erfährt die Hauptfigur der Emilia Marty in »Makropulos« durch ein lebensverlängerndes Elixier diesen Traum als dreihundertdreißig Jahre langen Albtraum ständiger Wiederholung, durch die ihr alles Gefühl erstirbt und einem tödlichen Zynismus weicht, wohingegen den Sträflingen in »Aus einem Totenhaus« trotz aller zersetzender Monotonie des täglich Gleichen in einem Gefangenenlager wenigstens die Hoffnung noch auf einen Rest menschenwürdigen Lebens bleibt.

Kaum jemand konnte die Unbehaustheit, Zerrissenheit und letztendlich die Einsamkeit des Menschen im 20. Jahrhundert so ergreifend beschreiben.

»Wie die Zeit vergeht«, sagen wir bedauernd und zugleich schulterzuckend über die unabänderliche Endlichkeit unseres Lebens. Dabei wissen wir, dass es *die* Zeit nicht gibt, dass die Zeit auf dem Gipfel schneller vergeht als im Tal, im All schneller als auf der Erde, ein ereignisreicher Tag subjektiv scheinbar schnell vergeht, ein langweiliger nicht enden will und viele Beispiele mehr.

Für die unterschiedlichen Zeitebenen in diesen zwei Opern mit ihrer scheinbar diametral entgegengesetzten Thematik findet Janáček immer wieder erstaunliche musikalische Ausdrücke, bildet er Motivflächen, die er wiederholt, variiert oder sequenziert. Zeit wird dabei gleichsam zu einem Röntgenbild des Menschen des 20. Jahrhunderts. Die Dramaturgie gerade in »Aus einem Totenhaus« folgt dem konsequent, indem es keine zusammenhängende Erzählung, keinen Plot, keinen dramatischen Aufbau mehr gibt, sondern nur noch den Zustand vergehender Zeit, aus dem die brutalen Geschichten der Untaten Einzelner wie Fieberkurven hervorstechen. Es scheint mir deshalb nicht weit hergeholt zu sein und wurde ein wesentlicher Blickwinkel unserer Überlegungen zu diesem Projekt, diese letzten beiden Opern Janáčeks in dieser Hinsicht als Vorläufer von Samuel Beckett und seinen (Zeit-)Stücken »Warten auf Godot« von 1952 und »Endspiel« von 1957 zu sehen.



»Makropulos« beginnt wie mit einem pochenden Chronometer einer rasend schnell vergehenden Zeit, einer Großstadtzeit, während die Introduktion von »Totenhaus« von einer Art Threnodie bestimmt wird, die den Klagegesängen dieser Landschaft abgehört zu sein scheint. Bezieht man die beiden Opern nun aufeinander, hört man sehr plastisch, auf wie unterschiedliche Weise Janáček die Zeitebenen beider Stücke moduliert: sein Vermögen, jeder der Opern ihre eigene Zeit zu geben. Rast in der ersten die Zeit voran, so dreht sie sich in der zweiten im Kreis. Spürt man in der Musik der »Sache Makropulos« noch einen spätromanischen Grund, der jäh und brüsk aufgewühlt wird und in eine gehetzte Atemlosigkeit treibt (die erst am Ende zur Ruhe kommt), so wird die erzwungene Bewegungslosigkeit der Gefangenen in »Totenhaus« bei aller Melodiehaftigkeit mit einer im besten Sinne des Wortes primitiven Musik geschildert, die gleichzeitig der Trostlosigkeit eines Gefangenenlagers Raum gibt wie aber auch dem »Funken Gottes, der jedem Geschöpf innewohnt«, einem Zitat Dostojewskis, das Janáček bei der Komposition dieses Werks Pate stand.

Dient uns das Leben dank des Todes nicht nur dazu, uns auszudrücken?

Denn: Was ist das Leben? Was macht das Leben lebenswert? Dient uns das Leben dank des Todes nicht nur dazu, uns auszudrücken (Pasolini)? Und gibt er uns also nur dadurch Gefühl und Inspiration, Erfindungsgeist oder Empathie? Und führt also das Fehlen all dieser Regungen bei Emilia Marty nicht schließlich dazu, ihr Leben nicht weiter verlängern zu wollen? Oder ist das, was wir Leben nennen, sowieso nur eine trostlose Illusion, wie es den Sträflingen in »Totenhaus« erscheinen mag, wo nur noch ein Theaterspiel einen Hauch von wahrem Leben vermitteln kann?

In einer so spannenden wie bezwingend intensiven Weise mit diesen Grundfragen konfrontiert zu werden, ist Zweck und Aufgabe dieses Doppelabends.

zu »Die Sache Makropulos« siehe Seite 17
zu »Aus einem Totenhaus« siehe Seite 31

Janáček, der Fortschrittlichere

CONSTANTIN MENDE

Ein großer Neuerer

Als Arnold Schönberg 1933 seinen bekannten Vortrag »Brahms, der Fortschrittliche« hält, ist Janáček schon seit über vier Jahren tot. Der Komponist, der heute zu den bedeutendsten Opernkomponisten gezählt wird, ist genau eine Generation (20 Jahre) vor Schönberg und genau eine Generation (19 Jahre) nach Brahms geboren. In seinem Aufsatz räumt Schönberg der Musik von Johannes Brahms eine bedeutende Stellung in der Entwicklung der modernen Musik ein. Brahms sei »ein großer Neuerer, ja, tatsächlich ein großer Fortschrittler im Bereich der musikalischen Sprache« gewesen. Was Schönberg an Brahms musikalischer Sprache für so modern hält – die entwickelnde Variation, in der das gesamte musikalische Material auseinander abgeleitet wird und die damit der romantischen Vorstellung der genialen Inspiration eine Absage erteilt – ist so ziemlich das Gegenteil dessen, was die Musik Janáčeks ausmacht. Und doch ist es Janáček, der sich problemlos einordnen lässt in die Musik des 20. Jahrhunderts, sogar in die Entwicklungen der bildenden Kunst und Literatur der Moderne. Dabei ist Janáček, Jahrgang 1854, vier Jahre früher geboren als ein anderer bedeutender Opernkomponist: Giacomo Puccini. Während Puccinis Opern ohne Zögern dem 19. Jahrhundert zugeordnet werden – obwohl seine Opern ab »Madama Butterfly« alle im 20. Jahrhundert uraufgeführt wurden – sind Janáčeks Hauptwerke, mit Ausnahme von »Jenůfa« allesamt in seinen letzten zehn Lebensjahren entstanden, Werke der musikalischen Moderne. So macht selbst Adorno in seiner »Philosophie der neuen Musik«, in der er die tonale Musik der Spätromantik für illegitim erklärt, in Bezug auf Janáček eine Ausnahme. Dieser habe zwar noch tonales Material verwendet, dies aber »ohne Schande«, denn »im Gegensatz zu den Manifestationen der Blut- und Bodenideologie« sei diese Musik »ganz anders organisiert« und habe »eine Kraft der Verfremdung, die sie der Avantgarde gesellt und nicht der nationalistischen Reaktion.«

Eine Zeit der Umwälzungen

Leoš Janáčeks Leben umfasste eine Zeit der Umwälzungen, die das Leben der Moderne geprägt haben. Geboren 1854 in Mähren, erlebte er die rasende Industrialisierung, die Neuordnung nach der Revolution von 1848, k.u.k.-Monarchie und den 1. Weltkrieg, bis er 1928 in der sich gerade anbahnenden Weltwirtschaftskrise starb. Sein Geburtsort Hukvaldy in Nordostmähren, heute in Tschechien gelegen, befand sich in der Nähe der Grenzen zu Schlesien und Galizien als Teil des Vielvölkerstaates Österreich-Ungarn. Zwar stand alles unter der Krone des Kaisers, die Sprachen und Bevölkerungen mischten sich aber. Janáček selbst hätte sich nicht als Tschechen, was ausschließlich für die böhmische Bevölkerung verwendet wurde, sondern als Mähren bezeichnet. In jedem Dorf wurde ein anderer Dialekt gesprochen, teils unterhielt man sich, jeder in seiner eigenen Sprache. Das sprachliche, ethnische und kulturelle Gemenge bildete den fruchtbaren Boden für zahlreiche künstlerische Strömungen. Zwar prägte Janáčeks Kindheit das dörfliche Leben in Hukvaldy, die gesamte Region nahm aber eine rasante Entwicklung. Nicht nur der luftgekühlte Motor wurde unweit von Janáčeks Geburtsort durch Ferdinand Porsche entwickelt, die Region wurde zu einem Motor der europäischen Industrialisierung.

Janáčeks Musik scheint weder Vorgängerin noch Nachfolgerin zu haben.

Um die geistesgeschichtlichen Entwicklungen, die in dieser Zeit stattfanden, zu umreißen, seien einige Strömungen herausgegriffen. Technische und gedankliche Durchbrüche sind dabei untrennbar miteinander verbunden. So bringt die ungebändigte Industrialisierung mit den unzähligen Fabrikarbeitern ein verändertes Menschenbild hervor, das wiederum politische Konflikte verstärkt. »Alles Ständische und Stehende verdampft.« Die Geschwindigkeit von Informationsaustausch steigt enorm. Der Ausbau des europäischen Schienennetzes ermöglicht den schnellen Ortswechsel, Telegramme und später das Telefon bringen mit der Erfahrung der Gleichzeitigkeit von Ereignissen weit entfernter Orte ein verändertes Gefühl für Zeit mit sich, das sich 1915 in Albert Einsteins spezieller Relativitätstheorie niederschlägt. In dem Bestreben,

das philosophische Problem der Wahrnehmung einer objektiven Welt durch subjektive Erkenntnisapparate mit wissenschaftlichen Methoden zu behandeln, entwickelt sich die Psychologie zu einer immer eigenständigeren Disziplin. Die Entdeckung des Unbewussten erschließt der Psychologie bald bisher unbekannte Gebiete. In der Philosophie setzt sich zunehmend eine Abkehr von den großen Theoriesystemen durch, beim Versuch, nicht nur das Verhalten von einzelnen Menschen, sondern auch das Handeln von Gruppen zu beschreiben – und das jenseits philosophischer Systeme – entsteht die Soziologie.

Unruhe

Wie lässt sich Janáčeks Werk in diese Entwicklungen einordnen? Eine Näherung auf dem Wege des Hörerlebnisses: Hört man mit dem an der klassisch-romantischen Musik des 19. Jahrhunderts geschulten Ohr die Musik Janáčeks, so fühlt man sich leicht vor den Kopf gestoßen. Schroffheiten, Kontraste, Brüche schlagen einem entgegen. Die Musik wirkt fragmentarisch, kurzatmig, zerrissen. Sucht man nach thematischem Material, das in der Tradition des 19. Jahrhunderts entwickelt und mit Bedeutung aufgeladen wird, so bekommt man die Motive in Janáčeks Musik, die immer wieder kurz erklingen, dann wieder verschwinden oder immer wieder in unterschiedlicher Gestalt wiederholt werden, kaum zu fassen. Formabschnitte sind nicht auszumachen, Neues bricht unvermittelt herein, es gibt keine Übergänge, keine Schlüsse, Abschnitte erfüllen keine Funktion. Wer versucht, die kurzen Motive zu untersuchen, bleibt im Unklaren, ob sie wie bei Wagner eine symbolische Funktion haben, ob ihre konkrete Ausgestaltung eine Aussage hat oder ob es jenseits der Musik hier überhaupt eine symbolische Bedeutungsebene gibt. »In ihnen ist die Unruhe dessen, der zu einem Ziel kommen muss, das er nicht kennt«, wie es Peter Gülke in seinem »Versuch zur Ästhetik der Musik Leoš Janáčeks« formuliert.

Leoš Janáček (1854–1928)

Heute hauptsächlich bekannt als tschechischer Komponist begann Leoš Janáček seine Karriere zunächst als Lehrer und Chorleiter in Brünn und in Prag, wo auch sein langjähriger Kontakt mit Antonín Dvořák begann. 1881 gründet er die Brünner Orgelschule, an der er als Direktor, aber auch als Lehrer arbeitet. Janáčeks Kompositionen charakterisieren sich durch wesentliche musikalische und sprachliche Einflüsse seiner tschechischen Heimat. Dies ist neben einigen Opern auch eine Reihe an Vokal-, Klavier- und Kammermusiken, Orchesterwerken und Liedern. Seine größten Opernerfolge komponiert er alle im letzten Jahrzehnt seines Lebens, darunter auch »Die Sache Makropulos« und »Aus einem Totenhaus«. Über seine kompositorischen und pädagogischen Tätigkeiten hinaus gründet Janáček außerdem seine Zeitschrift HUDEBNÍ LISTY, für die er Fachartikel und Rezensionen schreibt.

Volksmusik und Sprachmelodie

Für diese so unerhörte Musik, die keine Vorgängerin und Nachfolgerin zu haben scheint, werden immer wieder zwei Ursprünge genannt: Volksmusik und Sprachmelodie. Seit 1886 arbeitete Janáček an einer Inventarisierung von Volksliedern. In Feldforschung kam Janáček mit zahlreichen Landleuten in Kontakt, er begann nicht nur die Melodien der Volkslieder zu notieren, sondern auch Naturklänge – Vogelgesang, das Plätschern eines Baches – und Sprachmelodien. »Wir sprachen etwas«, erinnert sich Max Brod, »und plötzlich zieht Janáček sein Notizbuch, schmeißt fünf Linien hin, die nur einem Musiker als parallele Geraden oder etwas Ähnliches erscheinen können, und betupft dieses schiefwinklige Notensystem mit kleinen Köpfchen. […] Dies sei, erklärt er, der sehr interessante Ausdruck unserer augenblicklichen Frage und Antwort, an diesem besonderen Abend, in dieser besonderen Stimmung.« Selbstverständlich wird ihm bald – übrigens ebenso wie Brahms, dem Fortschrittlichen – vorgeworfen, keine eigenen Ideen zu haben. Doch Janáček möchte mehr, als bloß musikalisches Material gewinnen. Seine Notate benennt er mit dem Neologismus »nápěv«, was mit »Sprachmelodie« nur unzureichend, besser mit dem Begriff »Klangrede« übersetzt ist. Ziel dieser melodischen Momentaufnahmen ist nicht, Inspiration zur Vertonung von Operntexten zu erlangen, durch die Sprachmelodien scheint etwas hindurch, das die sprechenden Menschen zum Vorschein bringt: die Situationen, in denen sie sprechen, ihre bewussten und unbewussten Emotionen. Die Ergebnisse dieser Beobachtungen verwendet Janáček zur Komposition der Prosatexte, aus denen er seine Opern komponiert. In einem Aufsatz fordert er gar, der Ausbildung von Komponisten neben Harmonielehre, Kontrapunkt und Formenlehre auch das Skizzieren realer Sprachmelodien hinzuzufügen.

Polyphonie der Emotionen

Aus diesen in Rohform vorgefunden Motiven, baut Janáček seine musikalischen Formen auf. Diese sind auf dem Prinzip der Addition begründet. Die Kompositionsweise ist linear, Motiv reiht sich an Motiv, doch eine Entwicklung ist nicht erkennbar. In Wiederholungen werden die Motive vergößert, verkleinert und variiert, mal beben sie im Bewusstsein nach wie ein traumatischer Satz, der im Gedächtnis immer wiederholt wird, mal sind sie nur flüchtig zu erkennen wie ein Gedanke, der ohne konkrete Formulierung immer wieder im Geist auftaucht. Die Form entsteht aus dem Moment, das musikalische Material sind gegenwärtige emotionale Zustände, die aufeinanderfolgen. Jaroslav Vogel schildert den Kompositionsprozess: »Er wiederholte das Motiv mehrere Male rundum, entweder in unveränderter Gestalt oder zuweilen mit einer kleinen Änderung. Aus der Verve, mit der er spielte, war herauszufühlen, wie stark er vom Gefühlsinhalt des Motivs erregt und hingerissen war. [...] Bei diesem Beginnen komponierte er nicht – er wollte sich nur durch das ständige Wiederholen eines kleinen Motivs in eine bestimmte Stimmung versetzen, um dann ohne Klavier das zum überwiegenden Teil aus diesem Motiv gebaute Tonwerk in fieberhafter Hast unmittelbar aufs Papier zu werfen.« Janáček komponiert nicht auf Notenpapier, sondern auf dem leeren weißen Blatt, auf das er je nach Bedarf Notenlinien zieht. Der gelehrten Praxis, zunächst in einem Particell die musikalische Substanz zu schaffen und diese im nächsten Schritt zu orchestrieren, folgt er nicht. Er schreibt die Partitur auf direktem Weg, die Instrumentation und musikalische Substanz sind bei ihm eins. Folglich ist die Instrumentation zerrissen. Janáčeks Orchester klingt nicht wie das traditionelle Sinfonieorchester, der Klang ist stark gespalten, die Klänge mischen sich nicht. Er geht häufig über die technischen Möglichkeiten der Instrumentalisten hinaus, die extremen Lagen klingen schrill, mit äußerster Anstrengung müssen die Töne hervorgebracht werden. Das Orchester ist kein homogener Klangkörper mehr, sondern eine plurale, heterogene Gruppe von Individuen.

»Die Koexistenz mehrerer widersprüchlicher Emotionen in einem begrenzten Raum«, schreibt Milan Kundera in »Verratene Vermächtnisse« über Janáček, »schafft eine originelle Semantik (es ist die unerwartete Nachbarschaft der Emotionen, die erstaunt und fasziniert). Die Koexistenz der Emotionen ist horizontal (sie folgen aufeinander), doch auch (noch ungewohnter) vertikal (sie erklingen gleichzeitig als Polyphonie der Emotionen).« Es ist der Versuch, das Erleben der modernen Welt in Musik zu fassen. Die Wahrnehmungen und Emotionen fügen sich nicht einer dramatischen Entwicklung, sie sind widersprüchlich, einander fremd, ambivalent. »Die Suche nach der verlorenen Gegenwart«, so Kundera weiter, »die Suche nach der melodischen Wahrheit eines Augenblicks; der Wunsch, dieser entfliehenden Wahrheit habhaft zu werden und sie festzuhalten; der Wunsch, das Geheimnis der unmittelbaren Realität zu ergründen, die ständig aus unserem Leben entschwindet und es so zur unbekanntesten Sache der Welt macht.«

Die Kunst in der dramatischen Komposition ist, die Melodie der Sprache zu komponieren, hinter welcher wie durch einen Zauber sogleich das menschliche Wesen in einer gewissen Lebensphase erscheint.

Leoš Janáček

Augenblicksfotografie der Seele

Janáček selbst schreibt über seine Technik durch die Verwendung einer Metapher: »Das Sprechmotiv ist die treue momentane musikalische Schilderung des Menschen; es ist eine Augenblicksphotographie seiner Seele und seines ganzen Wesens.« So mancher Musikwissenschaftler korrigiert wohlwollend, treffender sei der Ausdruck »Phonografie«, denn es sei ja der Klang, der aufgezeichnet würde. Doch ist die Assoziation mit der Fotografie ergiebiger. Die schnelle Verbreitung der fotografischen Technik seit den 1840er Jahren brachte grundlegende ästhetische Diskussionen mit sich. Die Malerei stand unter dem Zwang, sich gegenüber der Fotografie rechtfertigen zu müssen. »Flüchtige Spiegelbilder festhalten zu wollen, dies ist nicht nur ein Ding der Unmöglichkeit, [...] sondern schon der Wunsch danach, dies zu wollen, ist eine Gotteslästerung«, heißt es im Leipziger Anzeiger. Die Fotografie bietet die Möglichkeit, einen einzigen Zeitpunkt optisch zu erfassen. Der Punkt dehnt sich damit für den Betrachter zeitlich aus. In Gesichtern werden Details wie Runzeln oder Fältchen sichtbar, die unter dem Gesamteindruck des Menschen nicht auffallen. Die Momentaufnahme verrät in diesen Spuren Verborgenes über die Vergangenheit und Gegenwart eines Menschen. Und während die Fotografie im Jetzt verharrt, leben die fotografierten Menschen weiter, ebenso wie die Menschen, die die Fotografie betrachten. Wie durch einen Zauberspiegel erhaschen die Betrachtenden damit einen Blick auf ihre eigene Zeitlichkeit, denn sie stehen außerhalb des Moments, der in der Fotografie festgehalten wird. Nicht den fotografierten Menschen wird Dauer geschenkt, »die Zeit schüfe aus ihnen sich Bilder«, wie Siegfried Kracauer in »Die Photographie« schreibt. Im Gegensatz zum Gedächtnis, bei dem sich immer ein Mensch erinnert – die Erinnerung steht irgendwie in Bezug zu diesem Menschen – ist die Fotografie objektiv. Sie zeichnet auch auf, was vom Fotografen nicht intendiert war – im Gegensatz zur Malerei. »Bei der Photographie begegnet man etwas Neuem und Sonderbarem«, schreibt Walter Benjamin, »was im Zeugnis für die Kunst des Photographen [...] nicht aufgeht, etwas, was nicht zum Schweigen zu bringen ist, ungebärdig nach dem Namen derer verlangend, die da gelebt hat, die auch hier noch wirklich ist und niemals gänzlich in die ›Kunst‹ wird eingehen wollen.« Wie ähnlich klingt diese Beschreibung den Aussagen Janáčeks über seine Notate! In Analogie zum Triebhaft-Unbewussten macht die Fotografie das Optisch-Unbewusste erkennbar. Siegfried Kracauer: »In der Photographie [ist] die Raumerscheinung eines Gegenstands seine Bedeutung.«

Montage

In seinen Kompositionen fügt Janáček die Momentaufnahmen zusammen. Durch die Sprechmelodien scheint etwas durch, was sich nicht vollständig unter der Kontrolle des Komponisten befindet – ähnlich wie in der Fotografie. Die Technik, Vorgefundenes in neue Zusammenhänge zu stellen, ist eine

der wesentlichen Entwicklungen in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Das *objet trouvé* ist bedeutend für Surrealismus, Kubismus und schließlich Dadaismus. Die bestimmende Technik des 20. Jahrhunderts wird in der Kunst die Collage, in der Literatur die Montage. Die Schnitttechnik des Films verbindet räumliche und zeitliche Gegensätze, die moderne Lyrik verbindet Jargon mit Fachsprache, Brecht sucht im epischen Theater die Verfremdung, die Literatur – in Janáčeks letzten Lebensjahren etwa bei John Dos Passos, Alfred Döblin und Virginia Woolf – verbindet gegensätzliche Aspekte der Wirklichkeit und Erfahrung. In der Philosophie wendet man den Blick »zurück zu den Sachen selbst«, in der Soziologie sollen die »Gegenstände die Begriffe hervorbringen und nicht umgekehrt«.

Das fragmentierte Leben

Janáčeks Musik bewegt sich in dieser Entwicklungslinie, die bis ins 21. Jahrhundert reicht. Es ist die Absage an dramatische Entwicklungskonzepte, seine Dramatik ist gestaltet durch die Montage momentaner Eindrücke. Das Kontinuitätsgebot und Wiederholungsverbot bricht er. In der Unmittelbarkeit der Motive entsteht der Eindruck permanenter Gegenwart. Das betrifft nicht nur seine Musik, sondern auch die Wahl seiner Stoffe und die Gestaltung seiner Libretti. In vielfacher Hinsicht sind seine Opern gezeichnet durch die Fragmentierung der Moderne. So gibt es in seiner letzten Oper »Aus einem Totenhaus« wie auch in Fjodor Dostojewskis Vorlage keinen wirklichen Anfang oder ein Ende. Im Straflager könnte jeder Tag der letzte sein, und es gleicht in der Gefangenschaft auch jeder Tag dem anderen. Die Gefangenen haben keine Zukunft, ihr Zeithorizont ist ausschließlich auf die Vergangenheit beschränkt. In seiner vorletzten Oper »Die Sache Makropulos« ist die Zeiterfahrung der Moderne sogar explizit Thema der Handlung. Die ewig junge Emilia Marty bzw. Elina Makropulos ist vom Leben distanziert, denn sie erfährt die Zivilisation als ewig gleiche Wiederholung – als Farce. Das Leben ist gesichert, doch ohne Sinn. Leben die lebenden Toten in »Aus einem Totenhaus«, solange sie einen Sinn haben, so lebt Emilia Marty in »Die Sache Makropulos« trotz der Sinnlosigkeit als tote Lebende.

Beide Lebensweisen sind Merkmale der Moderne: Das Gefangenenlager ist wesentlicher Ort der Geschichte des 20. Jahrhunderts. Menschen werden hier zu Masse, man denke an Stalins Zitat »der Tod eines Menschen ist eine Tragödie, der Tod von Millionen ist Statistik«. Der Mensch ist dort zurückgeworfen auf das nackte Überleben. Seinen vereinzelten Kampf ums Überleben teilt er mit den Millionen anderen Menschen,

die sich hinter den Zahlen der Statistik verbergen. Er hat keine Zukunft, ist nicht mehr eingebettet in die zeitliche Fiktion eines individuellen Lebens. Zugleich bringt die Moderne mit dieser Entkoppelung Leben hervor, das fluide – flüchtig geworden ist. Das Individuum ist flüchtig, wandelbar und der Zeit ausgesetzt. Widersteht das vergangene Feste noch der Zeit, »verdampft« in der Moderne »alles Ständische und Stehende« (Friedrich Engels/Karl Marx).

Töne, der Tonfall der menschlichen Sprache, jedes Lebewesens überhaupt, hatten für mich die tiefste Wahrheit.

Leoš Janáček

Auf der Suche nach dem verlorenen Sinn

Die Suche nach einem Sinn wird von Janáček in beiden Opern dargestellt, doch nicht beantwortet. Wie kann sich in der Moderne eine Persönlichkeit herausbilden? Emilia Marty wechselt immer wieder die Namen, eine Identität findet sie nicht. Die Lagerinsassen sind in der Gefangenschaft gezwungen, ihr Leben ungenutzt verstreichen zu lassen, in Berichten von ehemaligen Gefangenen der Katorga oder der GULAGs ist immer wieder zu spüren, wie Menschen im Nachhinein versuchen, den Jahren der Gefangenschaft einen Sinn zu geben. Emilia Marty hingegen stehen alle Möglichkeiten offen. Doch vor dem Imperativ, das Leben zu nutzen bei gleichzeitiger Fragmentierung der Lebenswelt, bleibt sie identitätslos. »Oh, wenn ihr nur wüsstet, wie leicht euer kurzes Leben ist! Für euch ist alles nah. Für euch ist alles sinnvoll! Alles ist für euch wichtig«, singt sie in ihrem Schlussmonolog. »Doch in mir hat das Leben aufgehört. [...] Elende Einsamkeit!«

Das Leben der Moderne in seiner Fragmentierung, Einsamkeit und Flüchtigkeit ist das Thema von Janáčeks letzten beiden Werken. Ist der Mensch der Moderne noch in irgendeiner Form fassbar? Womöglich

nur durch eine künstlerische Form, die der Moderne gleicht: die montierten Momentaufnahmen Janáčeks oder die Gleichzeitigkeit der Anschauungen im Kubismus. Wie entsteht aber aus diesen Einzelbildern ein Mensch? In Jorge Luis Borges, Kurzgeschichte »Das unerbittliche Gedächtnis« leidet der Protagonist Funes unter einer Erkrankung, die es ihm unmöglich macht, auch nur einen Augenblick zu vergessen. Anstatt durch die Zeit hindurch einen Menschen konstant als eine Person zu betrachten, nimmt er jede Veränderung wahr, die an einem Menschen vor sich geht – ein ausgefallenes Haar, eine sich bildende Falte – und hat Schwierigkeiten, aus diesen Einzelbildern eine Person zusammenzusetzen. Denn eine Identität bildet sich erst in Bezug auf seine Vergangenheit und Zukunft heraus. »Denken heißt, Unterschied vergessen, heißt verallgemeinern, abstrahieren. In der vollgepfropften Welt von Funes gab es nichts als Einzelheiten, fast unmittelbarer Art.« Ist das Leben fragmentiert in Einzelmomente, bleibt der Mensch identitätslos. Das Leben der Moderne besteht jedoch aus der ständigen Veränderung. Momente reihen sich aneinander, ohne mehr in eine Geschichte eingebettet zu sein. Man bedenke, wie sich diese Konstellation seit der Zeit Janáčeks noch verschärft hat, im unaufhörlichen Bildfeuer der digitalen Medien.

Das Antlitz der Zeit ist zernichtet. Das Leben ist zerlebt. Hässlich ist sie, die Zeit. Aber wahr. Sie lässt sich nicht malen, sondern fotografieren. Ob sie wahr ist, weil sie hässlich ist? Oder hässlich, weil wahr?

Joseph Roth

Der Mensch der Moderne in Janáčeks Werken scheint mehr durch die Partitur hindurch, als dass er beschrieben ist oder dramatisch agiert. Seine Bühnenfiguren reagieren häufig eher, als dass sie agieren. Sie sind der Zeit ausgeliefert. Und ähnlich erscheint Janáček als Komponist nicht als der Gestalter der Zeit; er protokolliert, stellt nebeneinander, was kein stimmiges Bild ergibt, aber dennoch zusammen vorgefunden wird. Seine Figuren sind im ständigen Wandel begriffen, ihre Unstetigkeit wird in der Oper erfahrbar, ein Sinn ist höchstens spürbar, doch erfassen kann man ihn nicht.

Doch in mir ist das Leben stehengeblieben.

EMILIA MARTY

DIE SACHE MAKROPULOS

HANDLUNG

1. AKT

Der Erbstreit der Familien Gregor und Prus läuft nun schon in der vierten Generation. Baron Josef Prus soll sein Landgut seinem Zögling Ferdinand Gregor vermacht haben. Ein Testament wurde jedoch nicht gefunden, weshalb das Erbe an die Familie Prus fiel. Heute wird ein Urteil erwartet, dass dafür sorgen soll, dass Albert Gregor seine Ansprüche verliert und das Erbe endgültig an Jaroslav Prus fällt. Gregor wartet in der Kanzlei auf das Urteil, da kommt Krista, die Tochter des Anwaltsgehilfen, herein und schwärmt von einer Opernsängerin namens Emilia Marty. Der Anwalt Dr. Kolenatý trifft ein und mit ihm besagte Emilia Marty. Diese überrascht mit neuen Details über den Erbstreit: Ferdinand Gregor sei der uneheliche Sohn von Josef Prus mit der Opernsängerin Elian MacGregor gewesen. Ein versiegeltes Testament liege in einer Schublade im Haus von Jaroslav Prus. Kolenatý bricht auf, um nach dem Testament zu suchen. Albert Gregor gesteht Emilia Marty, wie sehr er sich von ihr angezogen fühlt, sie weist ihn zurück. Kolenatý und Prus haben das Testament tatsächlich gefunden, Prus fordert dennoch den Beweis, dass Ferdinand Gregor tatsächlich der uneheliche Sohn von Josef Prus war.

2. AKT

Zahlreiche Verehrer warten nach einer Opernvorstellung auf Emilia Marty, darunter Jaroslav Prus. Dessen Sohn Janek ist mit Krista zusammen, die davon träumt, so zu sein wie Marty. Der alte Graf Hauk-Šendorf taucht auf und erkennt in Marty die Spanierin Eugenia Montez, mit der er vor fünfzig Jahren eine Affäre hatte. Prus erzählt Marty, dass sich unter den geerbten Dokumenten auch ein griechisches Schriftstück befindet. Albert Gregor bestürmt Marty abermals, sie weist ihn wieder ab und schläft ein. Janek weckt sie, und auch er gesteht ihr seine Liebe. Sie bittet ihn, seinem Vater das griechische Dokument zu stehlen. Da überrascht Prus beide, jagt seinen Sohn fort und bietet Marty einen Deal an: Wenn sie mit ihm schlafe, würde er ihr das Dokument übergeben.

3. AKT

Prus hat die Nacht mit Marty verbracht und ihr das Schriftstück überreicht. Ein Diener meldet, dass sich Janek umgebracht habe. Hauk-Šendorf taucht auf und Marty entschließt sich, mit ihm zu fliehen. Da treten Gregor, Kolenatý und dessen Gehilfe auf und beschuldigen Marty der Urkundenfälschung. Sie durchsuchen Martys Gepäck und finden Briefe, die alle mit E. M. unterschrieben sind. Marty erzählt schließlich ihre Geschichte: Sie wurde 1585 als Elina Makropulos geboren. Ihr Vater wurde von Kaiser Rudolph II. beauftragt, ein Mittel zu finden, mit dem sich der Alterungsprozess für dreihundert Jahre aufhalten ließe. An seiner Tochter probierte er das Mittel aus, das Mittel wirkte, und sie floh mit der Formel – der Sache Makropulos. Dreihundert Jahre lebte sie unter wechselnden Namen – immer mit den Initialen E. M. Nach ihrem Geständnis trifft Marty die Entscheidung, die Formel nicht mehr nutzen zu wollen, und schenkt sie Krista. Diese verbrennt die Sache Makropulos.

In den 1920er Jahren flanierte Eugène Atget durch französische Metropolen und fotografierte das Stadtleben. Die Menschen verschwinden auf seinen Fotografien hinter ihren Umständen, die Gesichter sind oft verwischt. Was bleibt, sind Mode, Werbung, Stil.

Hier seid ihr, alle, mir ist als
wärt ihr nicht mehr da.
Ihr seid Dinge und Schatten!

Sterben, und weggehen –
ganz gleich ist's, dasselbe!

Ach nein, man soll nicht
ewig sein! Oh, wenn ihr nur
wüsstet, wie leicht euer
kurzes Leben ist! Für euch ist
alles nahe! Für euch ist
alles sinnvoll! Alles ist für
euch wichtig! Narren, ihr seid
so glücklich!

Wie es der dumme Zufall
will, dass ihr so früh sterben
müsst! Ihr glaubt an Größe,
Menschlichkeit, Liebe!
Denn mehr kann nicht zu
wünschen sein!

Doch in mir ist das Leben
stehengeblieben, Jesus Maria,
für mich ist's vorbei!

Elende Einsamkeit! Es ist,
Kristinka, gleich vergeblich,
Singen und Schweigen ...

So öd' ist das Gute, so öde
das Böse.

Öde die Erde, öde der Himmel!
Man fühlt wie auch die Seele
gestorben.

Emilia Marty

Unsterblichkeit für Arme

CONSTANTIN MENDE

Wie wäre es, unendlich lange zu leben? Oder, wenn das unendliche Leben vernünftigerweise in den Bereich des Unmöglichen zu verbannen ist, wenigstens ein bisschen länger? Zumindest aber etwas länger als alle anderen Menschen zu leben, wäre doch schön.

In der Welt des Silicon Valley ist dieser Traum wieder ganz aktuell. Alles »Weltliche« haben die Herrscher der allmächtigen Tech-Konzerne schon erreicht. Die Marktkapitalisierung von Apple etwa, ist mit 2,1 Billionen US-Dollar höher als das BIP von 96 Prozent aller Staaten, darunter auch Italien, Brasilien, Kanada und Russland. Längst stehen Unternehmen wie Amazon, Facebook und Google über jeglichen staatlichen Strukturen, sie schaffen ihr eigenes Recht. Im Zuge dieser Überheblichkeit liegt es nahe, sich nun jenen Träumen zu widmen, die die restliche Menschheit bisher nicht verwirklichen konnte. Vielleicht schaffen es ja nun die gottgleichen CEOs. An die engen Grenzen der Menschheit sind diese nicht gebunden. Die »Philosophie« bzw. Ideologie des Silicon Valley wird die Menschen unsterblich machen. Oder zumindest die Krone der Schöpfung: Jeff Bezos, Elon Musk, Peter Thiel und Co.

Diese furchtbare Einsamkeit!

Emilia Marty

Und was ist mit uns Übrigen? Jeder habe sein Glück selbst in der Hand, vermitteln uns Werbung, Influencer und zahlreiche YouTube-Coaches. Und Glück bedeutet hier, einen *instagrammable* Körper ohne Krankheit und Verfallserscheinungen zu besitzen, und befreit zu sein vom großen Übel der Vergangenheit: Langeweile. »Die Methusalem-Formel ist gefunden«, titelt selbst der SPIEGEL. »Wer sich genug bewegt und ausgewogen ernährt, lebt bis zu 17 Jahre länger.« Wie das für Normalsterbliche funktionieren soll? Durch ständige Selbstoptimierung. Der Weg ist das Ziel. Die Morning-Routine, gesunde Ernährung (durch *Superfood*), tägliches Workout und

die Freiheit von Lastern wie Zigaretten und Alkohol werden transparent in den sogenannten Sozialen Medien ausgestellt. Jeder Einzelne wird verantwortlich für seine Gesundheit und damit schuldig an seinen Gebrechen.

Mit solcher *Unsterblichkeit für Arme* haben CEOs nichts zu tun. Bei ihnen soll es die Technik richten, die ja bereits die Weltherrschaft errungen hat. Peter Thiel, PayPal-Mitgründer und einer der ersten Investoren von Facebook, möchte sich Blut von jungen Männern transfundieren lassen, Elon Musk experimentiert mit *Neurolink,* wobei kürzlich wieder einmal dutzende Affen in den Laboren grausam zu Tode kamen, und träumt von einer Simulation, in der der Mensch digital, körperlos und ewig existieren wird. In asiatischen Ländern, die durch fehlende ethische Regulationen zum *Wild West* des Transhumanismus geworden sind, experimentieren Neurochirurgen an Hirntransplantationen und Biophysiker an Genmanipulationen, denn die Lebenserwartung scheint immer noch am zweitstärksten durch die genetischen Anlagen bestimmt zu sein. Am stärksten wird die Lebenserwartung selbstverständlich durch Armut reduziert. Sollte der technische Fortschritt nicht so schnell vonstatten gehen wie erhofft und innerhalb

Wie kann ein Mensch dreihundert Jahre unter den Menschen leben? Dreihundert Jahre leben?

Emilia Marty

der eigenen Lebensdauer noch keine Unsterblichkeit zu kaufen sein, so plant etwa Jeff Bezos, sich einfrieren zu lassen, damit spätere Generationen ihn wieder zum Leben erwecken können.

Bei all diesen Bemühungen rückt die Frage in den Hintergrund, was denn überhaupt mit einem langen Leben anzufangen sei. Die perfekte Oberfläche der Instagram-Körper führt nicht zu einer gesteigerten Sexualität, geschweige denn Lebenssinn. Mehrere Studien zeigen, dass diese Generation deutlich weniger Sex hat als ihre Eltern. Der Traum vom glücklichen langen Leben führt paradoxerweise in den Lustverzicht. Die größte Bedrohung sieht diese Generation durch die Langeweile. Psychoanalytisch mag man die Angst, die die äußere Bedrohung auslöst, als Projektion des Feindes, der im Inneren lauert, betrachten. Um Langeweile zu vermeiden, müssen Reize in immer kürzeren Abständen gesetzt werden. Dramaturgien, die auf einen Höhepunkt hinauslaufen, sind im Film, Theater und Literatur zunehmend unmöglich. Eher gilt es, die Gefahr der Langeweile, die zwischen 15-Sekunden-Tiktok-Videos aufkommen könnte, auch noch zu verbannen. Auch die Liebe, in vergangenen romantischen Zeiten noch zuweilen Lebenssinn, reduziert sich auf der Tiktok-App entsprechendes Weiterscrollen.

Dabei hätten wir es doch wissen können. An der Schwelle zum 20. Jahrhundert war das Kommende bereits zu ahnen. Schon Iwan Gontscharow, aber auch Kafka, Musil und die Literatur der Jahrhundertwende zeugen davon. Dass die Konsequenz der Moderne die unendliche Langeweile ist, ist die Einsicht, die Emilia Marty in »Die Sache Makropulos« in ihrem großen Schlussmonolog ausspricht:

»Hier seid ihr, alle, mir ist als wärt ihr nicht mehr da. Ihr seid Dinge und Schatten! Sterben, und Weggehen – ganz gleich ist's, dasselbe! Ach nein, man soll nicht ewig sein! [...] Diese elende Einsamkeit! Es ist gleich vergeblich, Singen und Schweigen ... So öde ist das Gute, so öde das Böse. Öde die Erde, öde der Himmel! Man fühlt, wie auch die Seele gestorben ist.«

Dass ein Mensch unglücklich sein könnte, auch wenn Alter und Tod aus dem Weg geräumt sind, ist das Rätsel, das Janáček an Karel Čapeks Vorlage interessierte. »Eine Frau, 337 Jahre alt, aber immer noch jung und schön«, schreibt Janáček, nachdem er die Aufführung von Čapeks Theaterstück in Prag gesehen hat. »Und glauben Sie, dass sie unglücklich sein könnte? Wir sind glücklich, weil wir wissen, dass unser Leben nicht lange dauert. Darum ist es nötig, jeden Moment zu nutzen, ihn dementsprechend zu nutzen.« Emilia Marty ist zwar unglücklich, doch sterben will sie auch nicht. Dass diese Tatsache Janáček wichtig war, zeigt der Streit mit dem deutschen Übersetzer Max Brod. Dieser suchte in Janáčeks Werken spätromantische Todessehnsucht und änderte den Text in der Übersetzung eigenmächtig um. Anstatt von Kopfschmerzen zu sprechen, die sie plagen, spricht Marty bei Brod die bedeutungsschweren Worte: »Ich spürte, wie der Tod nach mir griff. Es war nicht so schlimm.« Janáček reagierte erbost: »Er meint, dass das Sterben angenehm ist! [...] Dieses Lächerliche von dem Wundervollen des Todes. Davon weiß das Original nichts.«

Ach, nichts dauert ewig!

Emilia Marty

Angst vor dem Tod bei gleichzeitiger Langeweile durch das Leben. Alles was dann noch möglich ist, ist ein ewiges »Weiter-so«. Vielleicht ist der Traum von der Unsterblichkeit bloß träumenswert, in der Realität aber nicht lebenswert. Oder, wie es die Silicon-Valley- Ikone Steve Jobs, der bestimmt kein Heiliger war, allerdings zu früh gestorben ist, um in den Kreis der unsterblichen Tech-Bosse aufgenommen zu werden, in martyrischer Weisheit verkündete:

»Niemand will sterben. Nicht mal Menschen, die in den Himmel kommen wollen, wollen sterben, um dorthin zu gelangen. Und dennoch ist der Tod das Schicksal, das wir alle teilen. Niemand ist jemals entkommen. Und das ist so, wie es sein sollte, denn der Tod ist wahrscheinlich die beste Erfindung des Lebens. Er ist der Vertreter des Lebens für die Veränderung.«

Wir sind glücklich, weil wir wissen, dass unser Leben nicht lange dauert. Darum ist es nötig, jeden Moment zu nutzen, ihn dementsprechend zu nutzen.

Leoš Janáček

Was machen wir damit?

Die folgende Szene aus Karel Čapeks »Die Sache Makropulos« hat Janáček aus dramaturgischen Gründen nicht vertont. In Abwesenheit von Emilia Marty sprechen die männlichen Figuren des Stücks darüber, was denn nun mit der »Sache Makropulos« anzufangen sei. Und bilden dabei ein satirisches Tableau politischer Positionen, das wenig Hoffnung macht, dass die Menschheit nach der Abschaffung von Krankheit und Tod eine bessere Welt gestalten würde.

KOLENATÝ: *(überzeugt sich, ob beide Türen verschlossen sind)* So. Und jetzt, meine Herren, bitte ich, den Verstand zusammenzunehmen: Was machen wir damit?

VÍTEK: Wir geben sie allen. Wir geben sie der Menschheit: Alle, alle haben das gleiche Anrecht auf das Leben! Mein Gott, wir leben ja so kurz! Wie wenig ist es, o Gott, wie wenig ist es, Mensch zu sein!

KOLENATÝ: Was nützt das alles!

VÍTEK: Es ist ja zum Weinen, meine Herren! Bedenken Sie nur – die ganze menschliche Seele, der Wissensdurst, das Gehirn, die Arbeit, Liebe, Schaffensdrang, alles, alles – Mein Gott, was schafft der Mensch in den sechzig Jahren seines Lebens? Was genießt er? Was erlernt er? Du erlebst nicht das Obst am Baume, den du gepflanzt hast; du erlernst nicht all das, was die Menschheit schon vor dir kannte; du vollendest dein Werk nicht und gibst kein Beispiel; du stirbst, ohne gelebt zu haben! Es ist schrecklich ungerecht, nur so kurz leben zu dürfen. Sechzig Jahre, das ist Unfreiheit.

HAUK: Ach ja, ich bin schon sechsundsiebzig!

VÍTEK: Gott, was lässt sich in dreihundert Jahren aus einem Menschen machen! Fünfzig Jahre Kind und Schüler sein; fünfzig Jahre die Welt kennenlernen und alles sehen, was es gibt; hundert Jahre, die für alle nützlich arbeiten; und dann, wenn wir alles erkannt haben, hundert Jahre in Weisheit leben, regieren, lehren und ein Beispiel geben. Es gäbe keine Kriege! Es gäbe nicht diese widerliche Hetze. Es gäbe keine Angst und keinen Egoismus. Gebt den Menschen Leben! Gebt ihnen ein volles menschliches Leben!

GREGOR: Ich danke. Dreihundert Jahre Hilfsbuchhalter sein oder Strümpfe stricken!

KOLENATÝ: Lassen Sie sich das gesagt sein, Vítek: Juristisch und ökonomisch ist es absurd. Unser Gesellschaftssystem ist einfach auf Kurzlebigkeit begründet. Nehmen Sie zum Beispiel Verträge, Pensionen, Versicherungen, Gehälter, das Erbrecht und ich weiß nicht, was alles. Und die Ehe … Mein Lieber, niemand wird für dreihundert Jahre heiraten, niemand schließt einen Vertrag für dreihundert Jahre. Mensch, Sie sind Anarchist! Sie wollen die ganze Gesellschaftsordnung umstürzen.

HAUK: Und … gestatten Sie, bitte; dann könnte sich jeder nach dreihundert Jahren von neuem verjüngen …

KOLENATÝ: … und würde de facto ewig leben. Das geht einfach nicht.

VÍTEK: Aber bitte, das könnte man verbieten! Nach dreihundert Jahren müsste jeder sterben!

KOLENATÝ: Dreihundert Jahre, das wäre ein wenig viel, das würde so mancher – gar nicht wollen. Aber zehn Jahre würde sich jeder Mensch kaufen, nicht wahr?

KOLENATÝ: Und wir würden einen Lebensjahre-Großhandel gründen. Kinder, ist das ein Einfall! Ich sehe schon die Aufträge: »Senden Sie uns bitte postwendend eintausendzweihundert Lebensjahre, in volkstümlicher Ausfertigung. Kohn und Co.« »Per Expressgut wie Millionen Jahre, ff prima Qualität. Filiale Wien.« Hauk, das ist nicht schlecht.

Karel Čapek (1890–1938)

Karel Čapek, tschechischer Schriftsteller, Übersetzer, Journalist und Fotograf, studiert in Prag, Berlin und Frankreich und gründet 1925 mit seinem Bruder Josef und weiteren Intellektuellen den Stammtisch Pátečníci (Freitagsrunde). Sein literarisches Werk thematisiert Realismus und Utopie und reflektiert dabei immer wieder menschliche Gesellschaften und deren Entwicklungen – häufig auch satirisch. Dabei greift er zentrale Themen des frühen 20. Jahrhunderts wie industrielle Massenproduktion und andere Intelligenzen auf. Er nutzt seine Schriften aber auch, um vor dem Nationalsozialismus, dem Faschismus und dem Kommunismus zu warnen. Daneben finden sich jedoch auch Märchen, Schauspiele und Romane aus Čapeks Hand. 1922 verfasst er das Prosawerk »Věc Makropulos« (dt.: »Die Sache Makropulos«), das 1926 von Leoš Janáček als Oper vertont wird. Nach einem lebenslangen Kampf mit einem chronischen schwachen Gesundheitszustand stirbt Čapek bereits im Alter von 48 Jahren an den Folgen einer Lungenentzündung.

VÍTEK: Wir müssen das Leben aller verlängern!

Gott, was lässt sich in dreihundert Jahren aus einem Menschen machen!

PRUS: Nein. Nur das Leben der Starken. Das Leben der Fähigsten. Für den gewöhnlichen menschlichen Abschaum ist sogar das Eintagsfliegenleben zu gut.

VÍTEK: Aber entschuldigen Sie!

PRUS: Bitte, ich habe nicht die Absicht zu streiten. Gestatten Sie, aber der gewöhnliche, kleine, dumme Alltagsmensch stirbt überhaupt nicht; der kleine Mann ist ewig auch ohne Ihre Hilfe; das Kleine pflanzt sich ohne Atempause fort wie Fliegen oder Mäuse; nur das Große stirbt. Nur Stärke und Begabung sterben, denn sie lassen sich nicht ersetzen. Vielleicht haben wir es in unseren Händen, sie zu erhalten. Wir können eine Aristokratie der Langlebigkeit gründen.

VÍTEK: Eine Aristokratie! Hören Sie das? Ein Privileg auf das Leben!

PRUS: So ist es. Nur die Besten sind fürs Leben wichtig. Nur führende rassisch wertvolle, leistungsfähige Männer. Von Frauen spreche ich gar nicht. Aber es gibt auf der Welt zehn oder zwanzig oder tausend Männer, die unersetzlich sind. Wir können sie erhalten. Wir können sie zu übermenschlichem Verstand und übernatürlicher Kraft befähigen. Wir können zehn oder hundert oder tausend übermenschliche Herrscher und Schöpfer züchten.

VÍTEK: Züchtung von Lebensmagnaten!

PRUS: Richtig; eine Auslese derjeniger, die Recht auf ein unbegrenztes Leben haben.

KOLENATÝ: Ich bitte Sie, wer sollte die Auserwählten ernennen? Regierungen? Ein Plebiszit? Die schwedische Akademie?

PRUS: Keine idiotische Abstimmung! Von Hand zu Hand würden die Stärksten über die Stärksten das Leben übergeben. Die Herrscher über

die Materie den Herrschern des Geistes. Die Erfinder den Soldaten. Die Unternehmer den Despoten. Es wäre eine Dynastie der Herren des Lebens. Eine Dynastie, unabhängig von jeglichem zivilisierten Pack.

VÍTEK: Wie aber, wenn sich das Pack sein Recht auf das Leben holte?

PRUS: [...] Von Zeit zu Zeit würde der Pöbel einige von ihnen umbringen. Was tut's? Die Revolution ist das Recht der Sklaven. Aber der einzig mögliche Fortschritt der Welt ist nur so zu erreichen, dass man kleine und schwache Despoten ersetzt. Privilegierte Langlebigkeit ist die Despotie der Auserwählten. Das ist die Herrschaft der Vernunft. Eine übermenschliche Autorität des Wissens und der Leistungsfähigkeit. Die Herrschaft über die Menschen. Die Langlebigen werden unbestrittene Herren der Menschheit. Sie haben es in der Hand, meine Herren. Sie könnten es missbrauchen. Ich habe alles gesagt. *(setzt sich)*

Neues Leben!
(er küsst die Ketten)

ALEXANDER PETROWITSCH GORJANTSCHIKOFF

AUS EINEM TOTENHAUS

HANDLUNG

1. AKT

In ein russisches Gefangenenlager wird ein Neuer eingeliefert: Alexander Petrowitsch Gorjantschikoff. Als er angibt, politscher Gefangener zu sein, wird er abgeführt und ausgepeitscht. Im Gefängnis befindet sich auch ein Adler mit gebrochenen Flügeln. Luka Kusmitsch erzählt: Als er zum ersten Mal im Gefängnis saß, erstach er den dortigen Platzkommandanten. Während Luka erzählt, wie er auf den Mord hin ausgepeitscht wurde, wird Gorjantschikoff schwer misshandelt und schließlich verletzt wieder zu den anderen Insassen gebracht.

2. AKT

Zwischen Gorjantschikoff und dem jungen Häftling Aljeja entwickelt sich eine intime Freundschaft. Gorjantschikoff bringt Aljeja das Lesen und Schreiben bei. Skuratow erzählt, wie seine Geliebte, Luisa, einen reichen Mann heiraten sollte und er diesen daraufhin erschoss. Da Feiertag ist, werden im Lager eine Oper über Don Juan und anschließend eine Pantomime aufgeführt. Ein Häftling provoziert Gorjantschikoff, da dieser es sich als ehemaliger Adeliger selbst im Lager noch leisten kann, Tee zu trinken. Ein Streit entbrennt, Aljeja wird verletzt.

3. AKT

Nachts im Lazarett. Einige Gefangene sprechen miteinander, es ist das Stöhnen der Kranken zu hören. Aljeja fiebert, Luka liegt im Sterben. Schischkoff erzählt: Ein reicher Kaufmann hatte eine Tochter namens Akulka. Schischkoffs Freund Filka behauptete, mit ihr geschlafen zu haben. Akulka galt als entehrt, der betrunkene Schischkoff wurde mit ihr verheiratet. In der Hochzeitsnacht stellte sich heraus, dass sie in Wahrheit nicht mit Filka geschlafen hatte. Als Akulka Filka sagte, dass sie ihn liebe, schlug Schischkoff sie halb tot, fuhr mit ihr aufs Feld und tötete sie dort. Während der Erzählung stirbt Luka, und Schischkoff behauptet, in ihm Filka zu erkannt zu haben.

Gorjantschikoff wird zum Platzkommandanten gerufen. Der ist betrunken und verspricht Gorjantschikoff die Freiheit. Er nimmt Abschied von Aljeja. Der Adler entfliegt dem Lager, die Gefangenen blicken ihm nach und werden wieder zur Arbeit getrieben.

Was bleibt?

CONSTANTIN MENDE

In den frühen Morgenstunden des 23. April 1849 stehen plötzlich bewaffnete Mitglieder der russischen Geheimpolizei in Fjodor Dostojewkis Wohnung in St. Petersburg. Der 28-jährige Schriftsteller, der erst spät und übernächtigt nach Hause gekommen ist, wird unsanft aus dem Schlaf gerissen. Die Polizisten durchsuchen seine Wohnung nach verbotenen Büchern, dann wird er verhaftet und in die Peter-und-Paul-Festung gebracht. Es wird ihm vorgeworfen, »bestehende nationale Gesetze und die staatliche Ordnung untergraben« zu haben.

Ein Vogel, wild und frei, er gewöhnt sich nie daran!

Sträfling

Was war passiert? In Reaktion auf die Europäische Revolutionen 1848–1849 hatte Zar Nikolaus I. die Bemühungen verstärkt, revolutionäre Strömungen, die von Frankreich und Deutschland aus drohten, nach Russland überzuschwappen, zu unterbinden. Bücher wurden verboten, die Geheimpolizei verhaftete verstärkt »Dissidenten«. Zahlreiche intellektuelle Kreise, die sozialistische Ideen diskutierten und sich gegen die Leibeigenschaft und zaristische Autokratie engagierten, mussten Verfolgung fürchten. So auch Wissarion Belinski, seinerzeit der einflussreichste Literaturkritiker Russlands. Er nutzte seine prominente Position in erster Linie dazu, politisch Einfluss auszuüben. In seinem berüchtigten und bald verbotenen »Brief an Gogol« warf er dem inzwischen durch Europa reisenden Nationaldichter vor, die Lebensrealität des russischen Volks nicht zu erkennen. Der junge Fjodor Dostojewksi wurde nach der Veröffentlichung seines ersten Romans »Arme Leute« von Belinski protegiert. Nach und nach schloss er sich aber dem konspirativen Kreis um Michael Petraschewski an. Die Mitglieder dieses Kreises hatten keine einheitliche politische Ideologie, diskutierten aber insbesondere die Ideen des französischen Früh-Sozialisten Charles Fourier. Dostojewski scheint sich vor allem für die Abschaffung der Leibeigenschaft eingesetzt zu haben. Unbemerkt von den Mitgliedern des Kreises gelang es der Geheimpolizei, einen *agent provocateur* einzuschleusen, dessen Aussagen Grund für die Festnahme waren.

»ein Leben«

»was bleibt«

»eine Flucht«

Der in der Nähe von Frankfurt lebende Künstler Hannes Möller schuf in den Jahren 1994-95 den Radierzyklus »Totenhaus«, in dem er Motive aus Dostojewskis Roman und Janáčeks Oper verarbeitete.

Fjodor M. Dostojewski (1821–1881)

Seit der Veröffentlichung seines Debütromans »Arme Leute« 1844 bis zu seinem Tod verfasst der russische Schriftsteller Fjodor Michailowitsch Dostojewski Romane, Novellen, Erzählungen, aber auch nichtfiktionale Literatur. Mit seinem Werk versucht er, die politischen und sozialen Gegebenheiten im Umbruch des russischen Kaiserreiches im 19. Jahrhundert aufzuarbeiten. Ein starkes Interesse hegt er dabei jedoch auch an menschlichen Geisteszuständen und Psychologie. Aufgrund seiner sozialistischen Neigungen und seiner Kontakte zu revolutionären Gruppierungen wird Dostojewski 1849 verhaftet und zum Tode verurteilt. Einige Jahre später wird er jedoch aus der Haft entlassen und beginnt die Arbeit an seinem Werk »Aufzeichnungen aus einem Totenhaus«. Weitere Werke aus seiner Hand sind außerdem »Schuld und Sühne«, »Der Idiot«, »Die Dämonen« und »Die Brüder Karamasow«.

Mehrfach werden Dostojewski und seine Mithäftlinge verhört: »Was wissen Sie über Petraschewski? Was geschah im Kreis? Gab es einen geheimen Zweck dieser Gesellschaft?« Keiner der Gefangenen nimmt die Verhaftung wirklich ernst. Die haltlosen Anschuldigungen können unmöglich zu einer Verurteilung führen. Doch die Gefangenschaft zieht sich hin. Acht Monate verbringen sie in der Peter-und-Paul-Festung. Am Morgen des 22. Dezember 1849 werden die »Petraschewzen« auf den Semenovsky-Platz geführt. Dort ist bereits ein hölzernes Schafott errichtet. Die Häftlinge müssen sich in einer Reihe aufstellen, dann wird das Urteil verlesen. Die Angeklagten werden wegen Verschwörung zum Umsturz der Regierung zum Tode durch Erschießen verurteilt. Als Hauptanklagepunkt gegen Dostojewski wird angeführt, dass er die anderen Mitglieder des Kreises nicht denunziert habe. Ein Priester segnet die Verurteilten, die in weiße Leichengewänder gekleidet werden. Ihre Hände werden auf den Rücken gebunden, und sie werden an Pfähle gefesselt. Das Erschießungskommando nimmt Stellung. Den Gefesselten wird die Kapuze über den Kopf gezogen. Sie hören das Kommando »Zielen!«

Plötzlich wird die Hinrichtung unterbrochen. Ein Erlass wird verlesen. Zar Nikolaus I. schenkt den Verurteilten das Leben. Fjodor Dostojewski verliert sein gesamtes Vermögen, wird zu vier Jahren Zwangsarbeit verurteilt und soll anschließend als Soldat dienen.

Die Minuten von der Verkündung des Todesurteils bis zur erlösenden Begnadigung sind ein Initialmoment der Literatur Dostojewskis. In seinem Roman »Der Idiot« schreibt er Jahre später: »Der ärgste, stärkste Schmerz wird vielleicht nicht durch Verwundungen hervorgerufen, sondern dadurch, dass man mit Sicherheit weiß: nach einer Stunde, dann: nach zehn Minuten, dann: nach einer halben Minute, dann: jetzt in diesem Augenblick wird die Seele aus dem Körper hinausfliegen, und man wird aufhören, ein Mensch zu sein, und dass das sicher ist; die Hauptsache ist, dass das sicher ist.«

Einen Monat dauert die Reise zur Festung Ostrog in Omsk, wo er die »Katorga«, abgeleitet vom griechischen κάτεργον (zwingen), verbringen muss. Dabei hat Dostojewski noch Glück, dass er nicht wie viele andere Gefangene die Reise zu Fuß antreten muss. In Tobolsk macht er Station in einem Durchgangsgefängnis. Dort trifft er auf Unterstützerinnen der Dekabristen, die nach dem Dekabristenaufstand 1825 ebenfalls nach Sibirien verbannt wurden. Eine Frau steckt ihm ein Exemplar der ersten russischen Bibelübersetzung zu. Es ist das einzige Buch, das Gefangene im Gefängnis mit sich führen dürfen, Dostojewski wird es bis zu seinem Tod aufbewahren.

In Omsk angekommen, wird Dostojewski der Kopf zur Hälfte rasiert, und er muss von nun an seine Häftlingsuniform tragen. Die übliche Brandmarkung im Gesicht, das »Stigma«, bleibt ihm erspart, da er adelig ist. Als Adeliger hat er allerdings kein nützliches Handwerk gelernt, weshalb er in den nächsten Jahren zu Schwerstarbeit herangezogen wird. Die Erfahrung des Leids in der Katorga prägt Dostojewski entscheidend. Die menschliche Grausamkeit, die er dort erlebt, und die ständige Bedrohung, zu erfrieren oder an Krankheiten zugrunde zu gehen, verändern den jungen Schriftsteller. Die Wende zum Existenzialismus, der seinen Romanen zugrunde liegt, bei gleichzeitiger tiefer Religiosität und Pessimismus über die Zukunft des Menschen, findet in der Zeit der Gefangenschaft statt.

Die einen kamen, die anderen büßten ihre Zeit ab und gingen, die dritten starben.

Sträfling

Das Erlebnis der Scheinhinrichtung verfolgt ihn sein ganzes Leben. Denn der Moment, in dem ein Mensch seinem eigenen Tod scheinbar unausweichlich gegenübersteht, bietet für Dostojewski die Möglichkeit, den Blick auf die eigene Existenz zu wenden. »Was aber, wenn du nicht sterben müsstest?«, wird in »Der Idiot« ausgeführt. »Was, wenn man dir das Leben zurückgäbe – welch eine Ewigkeit! All das wäre dann mein! Jede Minute würde ich in ein ganzes Jahrhundert verwandeln, nichts würde ich verlieren, jede Minute würde ich auskosten, keinen Augenblick unnütz vergeuden.« Tatsächlich wird dem Erzählenden in »Der Idiot«, ebenso wie Dostojewski selbst, das Leben zurückgegeben. Doch wie verhält es sich nun mit dem wiedergewonnenen Leben? Im Lager stecken die Gefangenen in der Zeitlosigkeit fest. Zusammengepfercht auf engstem Raum, ohne Zeitgefühl und ohne sinnvolle Beschäftigung kann nicht die Rede davon sein, jede Minute auszukosten. Die Ewigkeit verstreicht, ohne dass sie gelebt wird. Dostojewskis Roman schildert in seiner formalen Anlage den Verlust des Zeitgefühls im Lager. Die Ankunft im Lager ist zeitlich noch zu verorten und wird chronologisch erzählt, ebenso die Entlassung aus dem Lager. Die Zeit zwischen diesem Rahmen ist aber aus den Fugen geraten, eine Abfolge der Ereignisse ist in der Erinnerung nicht mehr zu rekonstruieren. Der Blick auf das eigene Leben ist ausschließlich auf die Vergangenheit gerichtet, denn die Gegenwart ist immer gleich. Und jeder Tag unter den unmenschlichen Bedingungen des Lagers könnte der letzte sein. Die Gefangenen sind lebende Tote, denn Pläne und Träume haben sie nicht mehr, leben nur noch in der Vergangenheit.

»Begegnung«

Mit den »Aufzeichnungen aus einem Totenhaus« begründete Dostojewski eine Literaturgattung, die mit der russischen Geschichte eng verknüpft wird: Lagerliteratur. Das Leid der Katorga wurde zum Symbol des Widerstands gegen die Zarenherrschaft. Zum Zynismus der Geschichte gehört, dass der Protest gegen die Grausamkeit des Zarismus in die russische Revolution führte, die daraufhin entstandene Sowjetunion unter Stalin jedoch wieder ein System der Katorga aufbaute, das noch grausamer war. Die Versuche von Solschenizyn, Schalamow und Ginzburg, den Abgrund in Worte zu fassen, zeugen davon.

Dass Janáček den Stoff wählte, um daraus eine Oper zu machen, scheint ungewöhnlich. Noch immer war seine Schaffenskraft beflügelt zur unerwiderten, aber nicht unglücklichen Liebe zur siebenunddreißig Jahre jüngeren Kamila Stösslová. »Ich frage mich immer«, schreibt Milan Kundera über »Aus einem Totenhaus«, »wie ist es möglich, dass dieser Greis, der da so aufgeht in der späten Liebe zu einer jungen Frau, der zufrieden, ja glücklich ist, auf dem Gipfel seines Erfolges, in den

friedvollsten Jahren der Zwischenkriegszeit zumal, für seine Oper die Schilderung des Lebens in einem Gefangenenlager wählte, welches, auf die Bühne gebracht und durchdrungen von der modernen Überempfindlichkeit seiner Musik, zum Abbild heutiger Konzentrationslager wird?« Was Janáček an dem Stoff interessiert, ist neben der existenziellen Thematik von Schuld und Gefangenschaft, die Eignung für seine Opernästhetik. »Den Roman Dostojewskis habe ich in der Originalsprache gelesen, und was mich daran vor allem fesselte, waren die darin enthaltenen Sätze in direkter Rede«, schreibt er über sein Werk. »So wie ich das Buch allmählich durchlas, habe ich mir alle die markanten Sätze dieser Art bezeichnet und mein ganzes Bemühen galt dem Ziele, die in direkter Rede bei Dostojewski wiedergegebenen Sätze so zusammenzufassen, dass sie sich zwanglos zu einem fortlaufenden Text verbinden.« Aus dem quasi-dokumentarischen Text schafft Janáček dramatische Situationen. Er fasst Figuren zusammen, strafft, ordnet neu an, lässt in komplex gebauten Situationen Szenen gleichzeitig ablaufen und aufeinander Bezug nehmen. So wird Gorjantschikoff hinter der Bühne misshandelt, während Luka von seiner eigenen Misshandlung erzählt. Und im dritten Akt werden mehrere Szenen miteinander versponnen: Schischkoff erzählt von dem Mord an Akulka, Luka liegt im Sterben und hört die Erzählung sterbend mit an – angedeutet ist, dass er selbst in Wahrheit jener Filka ist, der einst die getötete Akulka liebte –, die Schwerkranken atmen schwer. Diese simultanen Ebenen in einem Kunstwerk zu verbinden, ist Janáčeks Anspruch. Gegenüber dem Roman spitzt er auch zu: Während Gorjantschikoff im Roman eine Mordgeschichte angedichtet wird, ist er in der Oper politischer Gefangener.

In jeder Kreatur ein Funke Gottes.

Janáček stellt seiner Oper ein Zitat voran, das Dostojewkis Vorlage entnommen ist: »In jeder Kreatur ein Funke Gottes.« Was bleibt vom Menschen, wenn ihm alles, was zivilisatorisch einen Menschen ausmacht, genommen wird? Wenn er zurückgeworfen wird auf das nackte Leben? Und hört man die Berichte aus den Lagern – sei es zaristische Katorga oder sowjetischer Gulag, so stellt sich angesichts des Entsetzens, das einen angesichts der menschenunwürdigen Bedingungen ergreift, die Frage, was diese Menschen noch am Leben gehalten hat. Wie kann man so ein Leben ertragen? Ein Leben ohne Zukunft, im ständigen Kampf um das Überleben im Moment. Besitzt der Einzelne in einem solchen Leben noch Würde?

Ob Leoš Janáček wusste, dass exakt zu der Zeit, in der er die Oper komponierte, in Russland wieder die ersten Gefangenenlager des GULAG-Systems entstanden? Das Publikum der Uraufführung jedenfalls bezog die Oper auf die Nachrichten, die 1929 aus der Sowjetunion herüberdrangen. »Ist das ›Totenhaus‹ bloß ein Spiegel, in dem sich ein kranker und seniler Geist spiegelt«, heißt es in einer Kritik von 1931, »oder ein Schlaglicht, das auf so schreckliche Wahrheiten gerichtet ist, denen unsere Augen lieber ausweichen würden: dass das Sibirien aus der Zeit Dostojewskis die bolschewistischen Arbeitslager von heute sind.« Über neunzig Jahre später wissen wir, dass die »schrecklichen Wahrheiten« bis heute noch real sind.

Gefängnistheater

1923 gründen die Bolschewiki das Zwangsarbeitslager »Solowezker Lager zur besonderen Verwendung«, im Russischen mit SLON abgekürzt. Dort sind politische Häftlinge und Konterrevolutionäre untergebracht. Es herrschen lebensbedrohliche Bedingungen wie Krankheit, Hunger, zu wenig Wohnraum und Folter. Ziel der Zwangsarbeit war die Umerziehung der Häftlinge. Teil des Programms war die sogenannte »Kulturerziehungsarbeit«: Theateraufführungen, die die Häftlinge für eine gewisse Zeit von ihrem Gefängnisalltag abgelenkt werden sollten, mit der Intention, diese Häftlinge damit moralisch beeinflussen zu können. Theater galt so als sinnvolle Beschäftigung im Lager.

»Während wir zwei – drei Stunden auf der Bühne oder bei einer Probe waren, das Leben unserer Theaterfiguren lebten, in unsere Musik, den Gesang und die Tänze eintauchten, vergaßen wir für kurze Zeit, wo wir waren, was mit uns passiert war, in welcher Hölle unser Leben verlief und möglicherweise enden würde! Aber die Vorführung oder das Konzert gingen zu Ende, wir gingen von der Bühne und fanden uns erneut in der allgemeinen Hölle des Lagerlebens wider. Und dieser tägliche Übergang von der fiktiven Welt in die reale war schrecklich, er brachte um den Verstand.«

Matvej Grin

Ein Haus für lebende Tote

In der Geschichte Russlands wiederholt sich eines immer wieder: die Internierung von Dissidenten in Gefangenenlagern. Drei Ausschnitte aus Texten stehen sich im Folgenden gegenüber: Dostojewski erlebte die zaristische Katorga Mitte des 19. Jahrhunderts. Warlam Schalamow verbrachte über 20 Jahre im stalinistischen GULAG. Stanilsav Aseyev schildert seine Gefangenschaft in einem russischen Lager im Donbass. Drei Texte aus drei Jahrhunderten.

FJODOR DOSTOJEWSKI: AUS EINEM TOTEN HAUS, 1861

Unser Zuchthaus lag am Rande der Festung, dicht am Festungswall. Wenn man zuweilen einen Blick durch die Spalten im Zaune auf die Welt Gottes warf, – ob man nicht etwas von ihr sehen könne, – so sah man nur ein Stückchen Himmel und den hohen von Unkraut überwucherten Festungswall, auf dem Tag und Nacht Wachposten auf und ab gingen; und man dachte sich dann: es werden noch ganze Jahre vergehen, und wenn man wieder einmal einen Blick durch eine Spalte im Zaune wirft, wird man den gleichen Wall, die gleichen Wachtposten und das gleiche Stückchen Himmel sehen, nicht den Himmel, der über dem Zuchthause ist, sondern einen anderen, freien, fernen Himmel. [...] Hinter dem Tore lag die helle freie Welt, wo Menschen wie Menschen lebten. Aber diesseits der Umzäunung stellte man sich jene Welt als ein unerfüllbares Märchen vor. Hier war eine eigene Welt, die keiner anderen ähnlich sah; hier waren eigene Gesetze, eine eigene Tracht, eigene Sitten und Gebräuche, ein Haus für lebendige Tote, ein Leben, wie sonst nirgends, und eigene Menschen. [...] Es war ein Sträfling darunter, dessen Lieblingsbeschäftigung darin bestand, in der freien Zeit die Palisadenpfähle zu zählen. Es waren ihrer an die anderthalbtausend, und er kannte jeden einzelnen Pfahl ganz genau. Jeder von ihnen bedeutete für ihn einen Tag; jeden Tag zählte er einen Pfahl ab und konnte auf diese Weise nach der Menge der noch nicht abgezählten Pfähle ersehen, wie viel Tage er noch bis zum Ablauf der Straffrist im Zuchthause bleiben musste. Er freute sich aufrichtig, wenn eine der Seiten des Sechsecks erledigt war. Er hatte noch viele Jahre zu warten, aber im Zuchthause hatte man Zeit, um Geduld zu lernen. Einmal sah ich, wie ein Arrestant, der zwanzig Jahre in der Zwangsarbeit verbracht hatte und nun in die Freiheit gelassen wurde, sich von seinen Kameraden verabschiedete. Es gab Leute, die sich noch erinnerten, wie er zum ersten Mal das Zuchthaus betreten hatte, jung, sorglos, ohne an sein Verbrechen und an die Strafe zu denken. Nun ging er als ergrauter Greis mit düsterem und traurigem Gesicht in die Freiheit. [...] Wenn es dunkelte, wurde wir alle in die Kasernen gebracht und für die ganze Nacht eingesperrt. Es fiel mir immer schwer, aus dem Freien in die Kaserne zurückzukehren. [...] Auf der Pritsche hatte ich drei Bretter zu meiner Verfügung: das war mein ganzer Raum. Auf der gleichen Pritsche lagen in unserem Zimmer allein an die dreißig Menschen. Im Winter wurde die Kaserne schon früh geschlossen, und es dauerte an die vier Stunden, bis alle eingeschlafen waren. Bis dahin war aber ein Lärm, ein Geschrei, ein Lachen, ein Geschimpfe, Klirren von Ketten, Qualm und Dunst; ein Gewirr von rasierten Köpfen, gebrandmarkten Gesichtern, gescheckten Kleidern, alles geächtet und gezeichnet ... ja, der Mensch ist eben zäh! Der Mensch ist ein Wesen, das sich an alles gewöhnt, und ich glaube, dass dies die beste Definition für ihn ist.

Sie schreit, dass sich nichts geändert hat in Russland – nicht die Schicksale, nicht die menschliche Bosheit, nicht die Gleichgültigkeit.

WARLAM SCHALAMOW: DIE AUFERWECKUNG DER LÄRCHE, 1966

Ein Mann im Hohen Norden sucht ein Ventil für seine Empfindsamkeit – die nicht zerstört, nicht verdorben wurde durch Jahrzehnte Leben an der Kolyma. Der Mann schickt per Luftpost ein Päckchen: keine Bücher, keine Photos, keine Gedichte, sondern einen Lärchenzweig, einen toten Zweig der lebendigen Natur. [...] Der Duft der Lärche war schwach, aber deutlich, und keine Kraft auf der Welt hätte diesen Duft übertäuben, hätte dieses grüne Licht und Leuchten ersticken können. Wie viele Jahre hatte die Lärche – verkrüppelt von den Winden und Frösten, nach der Sonne sich drehend – jedes Frühjahr ihre jungen grünen Nadeln in den Himmel gestreckt! [...] Dreihundert Jahre! Die Lärche [...] ist eine Altersgefährtin von Natalja Scheremetewa-Dolgurukowa und kann uns an ihr trauriges Schicksal erinnern: an die Wechselfälle des Lebens, an Treue und Festigkeit, an seelische Standhaftigkeit, an physische und moralische Qualen, die sich in nichts unterscheiden von den Qualen des Jahres siebenunddreißig mit der wütenden nördlichen Natur, die den Menschen

hasst, mit der Todesgefahr in den Frühjahrshochwassern und Winterschneestürmen, mit den Denunziationen und der groben Willkür der Chefs, mit dem Tod, mit dem Vierteilen und Rädern des Mannes, des Bruders, des Sohnes, des Vaters, die einander denunziert, die einander verraten haben. Ist denn das nicht das ewige russische Sujet? Nach der Rhetorik des Moralisten Tolstoj und der besessenen Predigt Dostojewskijs hat es Kriege, Revolutionen, Hiroshima und die Konzentrationslager, Denunziationen und Erschießungen gegeben. Die Lärche hat die Maßstäbe der Zeit verschoben, das menschliche Gedächtnis beschämt, an das Unvergessliche erinnert. Die Lärche, die den Tod Natalja Dolgorukowas gesehen hat und Millionen Leichen gesehen hat, unsterbliche im Dauerfrostboden der Kolyma, die den Tod des russischen Dichters gesehen hat, diese Lärche lebt irgendwo im Norden, und sie sieht, und sie schreit, dass sich nichts geändert hat in Russland – nicht die Schicksale, nicht die menschliche Bosheit, nicht die Gleichgültigkeit.

STANISLAV ASEYEV: HELLER WEG, 2019

Der geschlossene Raum der Zelle brachte einen von ihnen buchstäblich um den Verstand. Kaum öffnete dieser Mensch ein beliebiges Buch, reichte seine Aufmerksamkeit für zwanzig, dreißig Sekunden, wonach er es fluchend zuschlug und wütend auf sich war, dass er nicht einmal ein paar Seiten lesen konnte; alle seine Gedanken wurden vollkommen von der Situation beansprucht. So ging es, bis ein neuer Schnipsel an Nachrichten uns erreichte und die Realität durch Hoffnung ersetzte. Eine weitere Form der Psychohygiene in der Isolation war die absolute Gleichgültigkeit gegenüber dem Leiden der anderen Gefangenen, die auch mich selbst zwischendurch erfasste. Einmal, als mein Zellengenosse und ich zum Mittagessen Haferflockenbrei zubereiteten, der von daheim übergeben worden war, begannen sie in der Nachbarzelle, jemanden zu foltern. Und während die Folterungen zuvor im Keller stattfanden und dabei das Bild der Videokamera auf den ganzen Bildschirm vergrößert und der Ton bis zum Anschlag aufgedreht wurde, damit wir das Geschehen hören konnten, so war man im Herbst 2017 in der Isolation von dieser Praxis abgekommen und folterte direkt hier, auf einem

»die Nacht«

Stockwerk mit uns. [...] Neben den üblichen Depressionen, die die meisten Gefangenen der Isolation betrafen, empfand ich mehrfach im Monat aufrichtige Panik, wenn ich an die Zeit dachte, die ich hier noch verbringen könnte. All diese Gedanken führten dazu, dass mir plötzlich mitten in der Nacht in der Zelle die Luft fehlte, weswegen ich so tun musste, als müsste ich zur Toilette, die am leicht geöffneten Fenster lag. Gierig schluckte ich kleine Züge des Nachtwindes, die in unsere Zelle wehten – obwohl ich wusste, dass die Luft nicht weniger geworden war und das Problem in meinem Kopf bestand. Es gibt einen weiteren wichtigen Moment bei der Wahrnehmung des Verstreichens der Zeit. Trotz der festgelegten Strafe für den Tatbestand »Spionage« ist ein politischer Gefangener dazu gezwungen, zwischen »Austausch übermorgen« und »noch ein ganzes Jahr« zu existieren. Das ist natürlich überspitzt formuliert, aber eine solche Brechung der Zeit hat Auswirkungen auf die Psyche. Während ein Verbrecher seine Haftdauer kennt – und auch einen Anknüpfungspunkt für ihren Willen hat –, lebt ein »Politischer« in einer zähen Routine aus Jahren und Stunden. Wendet man die bekannte Skala für die Phasen der Annahme des Unvermeidlichen an, so kann man sagen, dass ein solcher Mensch nie die Phase der Akzeptanz erreicht und im Stadium des Verhandelns verbleibt, das manchmal in Depression übergeht. In der Tat, selbst nach zwei gegen mich verhängten Urteilen – jedes zu fünfzehn Jahren –, kann man dreißig Jahre Freiheitsentzug als unvermeidlich annehmen? Erst recht, wenn der Gedanke, dass eines Tages ein Austausch stattfinden wird, ein ständiger Begleiter ist? Deswegen also verwandelt die Ungewissheit einen Tag in einen Monat, und manchmal vergeht ein Monat (etwa vor dem Neujahrsfest) wie ein Tag.

IMPRESSUM

Hessisches Staatstheater Wiesbaden
Intendant Uwe Eric Laufenberg
Geschäftsführender Direktor Holger von Berg
Spielzeit 2022.2023 Heft 76
Aufführungsmaterial »Die Sache Makropulos«: Bärenreiter Praha
»Aus einem Totenhaus«: Universal Edition A. G., Wien
Premiere 30. April 2023
Inhalt & Redaktion Constantin Mende
Gestaltung formdusche, Berlin
Druck Köllen Druck + Verlag GmbH, Bonn

NACHWEISE

Die Texte von Nicolas Brieger und Constantin Mende sind Originalbeiträge für dieses Programmheft.

Die Textboxen zu Leoš Janáček, Karel Čapek, Fjodor Dostojewski und Gefängnistheater wurden für dieses Programmheft von Mignon Mangel verfasst.

Die Zitate aus »Die Sache Makropulos« und »Aus einem Totenhaus« entstammen den Originallibretti. Übersetzung: Constantin Mende, unter Berücksichtigung der Übersetzungen von Kertin Lücker, Vojtěch Spurný, Peter Zedníček und Ulrich Lenz.

Aseyev, Stanislav: *Heller Weg: Geschichte eines Konzentrationslagers im Donbass* 2017–2019, Übers. Martina Steis und Charis Haska, Stuttgart 2021.

Čapek, Karel: *Die Sache Makropulos,* Übers. B. K. Bechler, Wien, 1927.

Dostojewsi, Fjodor: *Aufzeichnungen aus einem Totenhaus,* Übers. Alexander Eliasberg, Berlin 1923.

Roth, Joseph: *Das Antlitz der Zeit,* in: *Werke 1, Das journalistische Werk 1915–1923,* Köln 1989.

Schalamow, Warlam: *Die Auferweckung der Lärche – Erzählungen aus Kolyma 4,* Übers. Gabriele Leupold, Berlin 2012.

BILDER

Szenenfotos: S. 3 + S. 12: © De-Da Productions, S. 7; © Karl & Monika Forster

Eugène Atget: Wikimedia Commons, als gemeinfrei gekennzeichnet

Hannes Möller: Totenhaus, der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Künstlers

Bild- und Tonaufnahmen sind während der Vorstellung nicht gestattet.

STIRB DU ZUERST,
ICH FOLGE DIR DANN.
STRÄFLING

WENN IHR NUR WÜSSTET, WIE LEICHT IHR LEBT!

EMILIA MARTY