»Wie überlebt man den Tag?«

Pierre Boulez und Patrice Chéreau

Patrice Chéreau und Pierre Boulez bei der Probenarbeit in Wien

Es war die »Aufführung des Jahres«, als Pierre Boulez und Patrice Chéreau in einer internationalen Koproduktion Leoš Janáčeks *Aus einem Totenhaus* 2007 neu interpretierten. Selten zuvor war Janáčeks letzte Oper derart vital realisiert worden. Man entdeckte eine große Erzählung über Leid und Hoffnung, bevölkert von Menschen in existenziellen Nöten.

Herr Boulez, ich glaube, Sie haben Aus einem Totenhaus *zum ersten Mal mit Sir Charles Mackerras gehört und so das Werk kennen gelernt.*

Boulez: Ja, das war in Paris in der Opéra Comique und ist sicher über zwanzig Jahre her. Ich kannte Werke von Janáček, besonders die sinfonischen Stücke, aus meiner New Yorker Zeit. Viele glauben, dass ich erst jetzt Janáček entdeckt habe – nein, nicht ganz. Ich habe zum Beispiel die *Sinfonietta* in New York dirigiert, das war vielleicht 1975. Janáčeks Musik kenne ich seit langem, aber die Opern habe ich nie dirigiert. Ich habe es schon mehrmals erklärt, ich

bin kein Operndirigent, der an einem Haus alle zwei, drei Tage eine andere Oper dirigiert. Ich mache besondere Projekte, die mich interessieren ... Das *Totenhaus* hat mich interessiert, nicht nur, weil es Janáeks letzte Oper ist, sondern weil Dostojewskis Post-mortem-Mitarbeit für mich interessant war. Dostojewski ist ein wunderbarer Schriftsteller. Die Handlung hat etwas wirklich Literarisches, mehr als die anderen Opern. Man sieht es auch bei *Wozzeck*. Es gibt Büchner und Berg, aber es gibt Büchner und hier gibt es Janáek, aber es gibt auch Dostojewski.

Wenn Sie Berg und Wozzeck *ansprechen. Janáek hat den* Wozzeck *sehr gemocht ...*

Boulez: Er hatte ihn in Prag gehört. Er war ganz zornig und hat sich geärgert, weil man das Werk ausgebuht hatte und nicht mehr hören wollte. Es war allerdings mehr aus nationalistischen Gründen denn aus musikalischen, schreibt er.

Weil Berg Österreicher war.

Boulez: Ja, genau.

Janáek schreibt zum Wozzeck*, jede Note sei in Blut getaucht. Und er schreibt auch über sich selbst, der reine Ton interessiere ihn nicht. Es müsse jeder Ton im Leben, Blut und der Umwelt verankert sein. Er hat zum* Wozzeck *und seinem eigenen Werk einen ähnlichen Ansatz, aber in der kompositorischen Ausführung sind Janáek und Berg doch wie Tag und Nacht.*

Boulez: Wie Tag und Nacht, das kann man wohl sagen. Berg ist wirklich ein wunderbarer Repräsentant der Durchführung und der Übergänge. Alle Motive sind durchgearbeitet. Die Motive transformieren sich. Es gibt ein Leben in diesem Motivschreiben – bei Janáek gibt es das überhaupt nicht.

Man hat mich gefragt, ob es Einflüsse von Volksmusik gäbe. Ja, aber ganz anders, als man denkt. Volksmusik kennt keine Durchführung – sie wiederholt sich. Sie wiederholt sich vielleicht in Variationen, aber sie wiederholt sich. Es ist nicht ihr Ziel, sich weiterzuentwickeln.

Bei Janáek gibt es natürlich Motive, die mehr oder weniger an eine Situation oder einen Charakter gebunden sind. Es gibt eine Idee und eine andere Idee und noch eine andere Idee. Obwohl er es nicht so konzipiert hat, ist es fast so wie in der Malerei mit dem Prinzip Collage. Man hat eine Textur und eine weitere Textur und klebt sie hintereinander zusammen. Das Gefühl ist das

Prinzip dieser Collage. Janáček hat auch so komponiert. Sieht man sich die *Sinfonietta* oder die *Glagolitische Messe* an, handelt es sich auch um eine Idee nach einer anderen, die alternieren.

Wir sind eigentlich schon beim Thema und bei dem Problem, das den Regisseur wie den Dirigenten in gleichem Maße betrifft. Es geht darum, in diesem Werk eine Verlaufsform zu finden, einen Bogen. Welche Problematik hat sich für Sie als Dirigent durch diese Kompositionsform dargestellt? Es gibt ja oft auch ganz eklatante Notationswechsel in der Partitur, einfach deswegen, weil Janáček die Arbeit immer wieder unterbrochen hat.

Boulez: Also, über die Partitur habe ich mich mit Herrn Stolba (Anm.: leitender Redakteur der Universal Edition) sehr lange unterhalten. Sie ist inkonsequent geschrieben. Es ist nicht ohne Logik, aber es ist inkonsequent. Es gibt zum Beispiel drei Halbe und derselbe Rhythmus und dasselbe Motiv sind plötzlich sechs Sechzehntel. Warum jetzt diese kleinen Werte? Man versteht überhaupt nicht, warum. Das gibt es nicht nur im *Totenhaus*, diese Inkonsequenz gibt es in allen Stücken Janáčeks. Einige Ideen hat er sich in kleinen Notenwerten vorgestellt und andere Ideen oder nur eine Variation über eine Idee hat er in Halben geschrieben. Man weiß überhaupt nicht, warum.

Wenn man sich innerhalb der Partitur entscheiden muss, was ist das Verhältnis zwischen diesem und jenem Tempo, sollte man immer daran denken, nicht auf die Schreibweise zu achten, sondern wie das Motiv gestaltet ist. Zum Beispiel in Strawinskys *Les Noces* gibt es auch diese unterschiedlichen Beziehungen der Tempi zueinander. Aber hier kann man blind erkennen, dass die 25 Minuten so konsequent geschrieben wurden, dass man immer weiß, wo man ist. Das gilt auch für die *Psalmensymphonie*.

Bei Janáček weiß man aber nie genau, will er wirklich dasselbe Tempo oder will er eine Beziehung der Tempi zueinander, zum Beispiel von zwei zu drei. Sehr häufig muss man dann eine Entscheidung treffen. Ich glaube, für den Herausgeber ist das sehr schwer zu erkennen. Für mich ist es nicht befriedigend, wenn ein Musikwissenschaftler sagt, im Manuskript stehe es so und nicht anders. Ich möchte gerne einmal erfahren, ob man den Grund finden kann, warum Janáček so schreibt und warum er *anders* schreibt. Und deswegen kommt die Antwort darauf von mir.

Ich habe mir natürlich Aufnahmen angehört, um herauszufinden, wie es Mackerras macht und welche Entscheidungen Václav Neumann trifft. Am Ende galt dann: Nein, für mich ist es logischer in dieser Reihenfolge oder mit diesem Verhältnis der Tempi zueinander. Wenn ich einmal die Entscheidung

getroffen hatte, habe ich sie nicht mehr geändert, d.h., es ist jetzt so, wie ich die Tempoverhältnisse sehe. Es war für mich das größte Problem, als ich die Partitur studierte.

»Wenn ich einmal die Entscheidung getroffen hatte, habe ich sie nicht mehr geändert.«

Pierre Boulez

Jetzt gibt es nicht nur das musikalische Problem, einen großen Bogen zu finden in diesem Werk, sondern vermutlich noch viele mehr für den Regisseur, die Oper so darzustellen, dass man eine Geschichte erkennt.

Chéreau: Ich glaube, ich könnte genau wie Pierre sagen: Die Fragen zu den Übergängen oder zum Bogen stellten in erster Linie die größten Probleme für mich dar. Pierre hat mir jetzt das Wort »Collage« gestohlen, denn eigentlich kann ich genau das Gleiche über den Text sagen. Wenn man den Text, den man hier als Libretto bezeichnet, so liest, entdeckt man, dass kein Wort (manche Worte sind russisch oder ukrainisch geblieben) nicht von Dostojewski ist. D.h., es ist eine Collage. Ich glaube, Janáček hat mit einem Stift in den Seiten des Buches markiert, was ihm gefallen hat, und hat es dann »organisiert«...

Ich habe zum Beispiel letzte Woche versucht herauszubekommen, warum Skuratow singt: »Ein General kommt und er wird ganz Sibirien inspizieren.« Es ist schwer, aber mit einem Computer doch ziemlich leicht, die Stelle bei Dostojewski zu finden. Zwei Zeilen davor gibt es jemanden, der sagt: »Essen, für wie viel? Für ein oder zwei Groschen?« Das ist genau der Übergang dieser zwei Zeilen und das hat er genauso gelassen. Der Koch sagt: »Zwei Groschen«, und dann kommt Skuratow. Manchmal, wenn die Schnitte, die er gemacht hat, zu groß oder zu grob waren, hat er vielleicht irgendwann eine Zeile für den Übergang geschrieben, aber ansonsten ist es ein ziemlich naives und gleichzeitig berührendes Vertrauen in eine Collage. D.h., hier möchte ich gerne dieses Stück, dann nehme ich dieses Stück von Dostojewski von etwas früher, und das benutze ich für den 3. Akt usw. ...

Es zwingt den Regisseur, sich zuerst sehr stark mit Dostojewski zu beschäftigen. Ich glaube, es war Max Brod, als er die deutsche Übersetzung schrieb, der meinte, dass man Janáeks Libretto nicht vollkommen verstehen könnte ohne Zuhilfenahme von Dostojewskis Text. Brod meinte auch, das Libretto wäre wie ein schneller Kommentar über ein großes Buch, weil der Text so reduziert wirkt. Meine Aufgabe war, in dieser Collage einen Bogen – und besonders wichtig für mich – die Übergänge zu finden. Wenn plötzlich eine Szene beginnt, ohne richtige Verbindung mit der Folie, muss ich diese Verbindung irgendwie bauen oder durch die Abwesenheit einer Verbindung zu einer richtigen Entscheidung führen.

Manche Probleme müssen schon im 1. Akt vorbereitet werden. Und dann soll man von dem Ganzen einen Bogen bauen. Auch mit Brüchen und mit völligem Respekt der Musik gegenüber, aber einen Übergang für eine Geschichte mit fast hundert Leuten auf der Bühne muss man unbedingt bauen.

Es war allerdings sehr interessant für mich, denn in diesem Zwang so zu arbeiten, findet man immer sehr viel Freiheit. Je größer der Zwang, desto größer ist meine Freiheit ... Wenn man ganz frei ist, ist es für mich vollkommen uninteressant.

Sie haben als Regisseur in der Oper immer das Kontinuum der Musik, so wie Sie im Film immer das Kontinuum der Zeit haben. Haben Sie sich bei besonders schwierigen Stellen mit Boulez abgesprochen, ob die Musik da helfen könne?

Chéreau: Ja, eigentlich hilft die Musik immer. Nur mit dem Text wäre ich ganz verloren.

Ja, aber bei besonders schwierigen Passagen?

Chéreau: Ich glaube, von meinem Standpunkt aus gesehen sind alle Passagen schwierig. Vom Regiestandpunkt aus gab es immer eine gewisse Lösung ... zum Beispiel höre ich immer Leute, die sagen: »Es gibt keine Hauptrollen.« Das ist falsch. »Es gibt keine Geschichte.« Ich finde, das ist vollkommen falsch. Man soll sich nicht wegen des Titels »Totenhaus« verwirren lassen. Man weiß eigentlich nicht genau, ob die Bedeutung des Titels »Aus einem Totenhaus« von Dostojewski ist. Es gibt eine neue französische Übersetzung, in der es statt »La Maison des morts« einfach »La Maison morte« heißt. Das tote Haus. Was aber eigentlich sehr interessant ist und man nicht vergessen sollte, ist, obwohl der Titel »Totenhaus« ist, dass das Werk voll, ja übervoll

mit Leben und Aktivität ist. Man darf eigentlich nie vergessen, dass ein Gefängnis oder ein Lager nicht nur der Ort einer vollkommenen und tiefen Verzweiflung ist, sondern auch ein Ort, wo sich eine andere Gesellschaft organisiert und lebt.

»Max Brod meinte auch, das Libretto wäre wie ein schneller Kommentar über ein großes Buch, weil der Text so reduziert wirkt.«

Patrice Chéreau

Eine Parallelgesellschaft?

Chéreau: Ja, ja, klar. Das ist in allen Gefängnissen der Fall, soweit ich weiß. Ich habe manchmal Theater im Gefängnis gesehen und es war sehr interessant. Dann gibt es zum Beispiel diese unglaubliche Idee, dass zehn Minuten vom eigentlichen 2. Akt nur eine Theatervorstellung sind. Zehn Minuten von dreißig. Das ist ein Stück im Stück. Die Haupterzählungen über Skuratow, Luka und im Besonderen über Schischkow sind auch einzelne Stücke für sich. Schischkow in zwanzig Minuten, das ist fast die Geschichte von Wozzeck. So ähnlich wie mit Marie und Wozzeck ist es mit Akulina und Schischkow. D. h., zwei, drei Hauptdarsteller sind schon da.

Sie sprechen über Luka, der im 3. Akt stirbt. Sie zeigen aber schon im 1. Akt, wie krank er eigentlich ist. Das sind ganz bewusste Techniken ...

Chéreau: Das ist wie beim Film. Wenn man sich den Spaß und den Genuss kaputt machen will, erzählt man das Ende, obwohl es bei Janáček keinen Unterschied machen würde. Es ist weder optimistisch noch pessimistisch. Wir sind im Gefängnis. Gefängnis bleibt immer Gefängnis, auch wenn einer der Gefangenen am Ende freikommt. Es ist nur eine Person und die anderen bleiben dort. Das hat mit Optimismus oder Pessimismus nichts zu tun. Sie sind da. Das ist der Ort, wo sie leben und kämpfen. Es ist unglaublich, was ich durch die Musik gelernt habe. Sie ist immer unglaublich lebhaft und aktiv. Die

Musik zwingt mich, genau wie beim *Wozzeck*, in gewisser Weise immer vorwärts zu gehen. Das ist selten.

Herr Boulez, der Orchesterapparat ist zum Teil sehr dick und gleichzeitig sollen die Stimmen hörbar bleiben. Wie haben Sie diese Abstimmungsprobleme gelöst?

Boulez: Ich versuche, die Sänger so hörbar wie möglich zu machen. Natürlich darf die Musik nicht schwach sein. Der Charakter der Musik ist manchmal brutal. Diese Brutalität muss man wirklich akzeptieren. Die Sänger müssen das auch akzeptieren und eben manchmal nicht schön, sondern brutal singen. Das ist für mich wichtig.

Das Orchester ist nicht sehr oft sehr laut. Natürlich gibt es Momente, die laut sind. Es gibt bei Janáček im Allgemeinen, aber besonders in dieser Oper, keine dichte Polyphonie.

Gestern probte ich Schönbergs *Pelleas und Melisande* mit den Studenten des Webern Symphonie Orchesters. Da gibt es wirklich dicke Musik mit dichter Polyphonie. Im Allgemeinen ist bei Janáček die Polyphonie nur zweistimmig. Es gibt viel öfter eine harmonische Sprache. Die Sprache ist viel mehr mit Harmonik konzipiert als mit Kontrapunktik.

Wenn Sie zum Beispiel einen Sänger schonen wollen, dann bitten Sie das Orchester, mezzoforte oder piano zu spielen. Dieser Kontrast der Dynamik ist bei Janáček einfacher herzustellen als bei Schönberg oder beim *Wozzeck*. Beim *Wozzeck* gibt es Szenen, die wirklich sehr schwer auszubalancieren sind, weil die Schreibweise dicht und rhythmisch kompliziert ist. Bei Janáček sind die Rhythmen ziemlich einfach. Das ist der Einfluss der Volksmusik. Die Rhythmen kann man ziemlich normal finden. Nein, die Schwierigkeit ist es, eine Perlenkette zu bilden. Es gibt dies und das und jenes und man muss eine Kette haben, um daraus ein Objekt zu machen. Nicht nur ein abstraktes Objekt, sondern ein wirkliches Objekt.

Welchen Zugang zum Stoff hatte Janáček im Vergleich zu Dostojewski?

Boulez: Ich glaube, Janáček war viel optimistischer als Dostojewski, weil er alles transformiert hat. Der Adler – das hat mich frappiert – der Adler spielt bei Dostojewski keine Rolle. Das arme Tier ist da und man vergisst es. Bei Janáček hingegen ist es ein riesiges Symbol. Symbol für was? Für Freiheit. Und zur gleichen Zeit weiß man, dass es eine falsche Hoffnung ist. Die Leute wissen, dass es eine falsche Hoffnung ist. Vielleicht hat sich Janáček von

Dostojewskis Leben beeinflussen lassen. Der einzige Gefangene, der freikommt, ist der Politiker. Der Politiker ist nicht zu verwechseln mit dem Kriminellen. Die einzige Rolle, die ihm zufällt, ist, Aleja die Möglichkeit von Freiheit durch Erziehung zukommen zu lassen. Das war typisch für die französische Räterepublik – durch Erziehung erlangt man Freiheit. Man sieht aber, dass es keine großen Konsequenzen hatte

»Die Musik zwingt mich, genau wie beim Wozzeck, in gewisser Weise immer vorwärts zu gehen. Das ist selten.«

Patrice Chéreau

Ich glaube, was Sie Herr Chéreau sehr schön zeigen, ist der psychosoziale und gruppendynamische Prozess, dem diese Männer auf einem so engen Raum ausgesetzt sind. Dostojewski schrieb: »Wenn diese Häftlinge keine Arbeit gehabt hätten, hätten sie einander aufgefressen, wie Spinnen in einem Glas.« Wie sind Sie mit dieser Dynamik umgegangen? Was sind die Überlebens-techniken, die Sie zeigen? Das Erzählen scheint da ja sehr wichtig zu sein .

Chéreau: Die größte Arbeit eines Gefangenen ist, zu überleben. Das ist sein Hauptberuf, würde ich sagen. Wie überlebt man den Tag? Und wenn man nicht immer vollkommen deprimiert ist, überlebt man den Tag sehr gut. Man erfindet ein anderes Leben mit seinen Regeln, mit seiner Ökonomie, mit seinen Gruppen, mit seinen Familien. Jedes Gefängnis ist so und endet so. Auch beim Theatermachen und beim Arbeiten.

Aber sie überleben auch durch die Erinnerung, zum Teil durch eine Projektion eines anderen Lebens.

Chéreau: Es ist interessant, weil zumindest drei Personen in der Oper erzählen, warum sie getötet haben, und das hat nicht nur mit Erinnerung zu tun. Ich habe einfach nur versucht, die Erzählungen so zu gestalten, als wäre es das erste Mal, dass sie endlich darüber sprechen. Rein zufällig. Ich muss ehrlicherweise sagen, dass es nicht so geschrieben ist. Es kommt in der Musik so nicht vor. Aber das wollte ich.

Man kann nicht nur eine Geschichte erzählen, vor allem, wenn sie 20 Minuten dauert und von jemandem handelt, der sie ständig jeden Tag erzählt. Deshalb habe ich immer versucht, es als Ereignis zu betrachten. Es ist musikalisch bei Luka, Skuratow und Schischkow sehr genau beschrieben. An diesem Tag spricht er plötzlich über etwas, was vorher nie aus ihm herauskommen konnte. Man darf nie vergessen, dass sie Verbrecher sind.

Interview: Wolfgang Schaufler