

David Pountney über Leo Janáček

<? echo \$this->teaser; ?>

Können Sie sich noch an das erste Werk erinnern, das Sie jemals von Janáček gehört haben?

Pountney: Es war *Katja Kabanowa*.

Wo war das?

Pountney: Daran erinnere ich mich sehr genau. Ich war zu Besuch bei meinem Freund Mark Elder in seinem Elternhaus im Norden Londons. Er ist jetzt ein sehr berühmter Dirigent. Wir waren Studenten, beide 16 oder 17 Jahre alt. Wir hatten uns Platten aus der Bibliothek von Hornsey ausgeliehen, darunter auch *Katja Kabanowa*. Ich werde nie die Eröffnungsmusik von *Katja* vergessen, den Beginn der Ouvertüre, das Vorspiel, das so einen unglaublichen Klang hat. Ich war begeistert.

Welche war Ihre erste Janáček-Oper, die Sie als Bühnenregisseur aufgeführt haben?

Pountney: Es war *Katja Kabanowa*. Etwa fünf Jahre später, 1972, beim Wexford Festival. Das war eine lustige Geschichte. Im Jahr zuvor, als ich dort als Bühnenregisseur arbeitete, langweilte ich den Leiter des Festivals ständig mit meiner Bemerkung: »Sie müssen Janáček machen, wir sollten Janáček aufführen«. Mark Elder und ich hatten als Studenten in Cambridge *Hubička* aufgeführt, wir hatten also schon ein wenig Erfahrung mit tschechischer Musik.

Im folgenden Jahr erhielt ich dann einen Brief vom Wexford Festival mit der Frage, ob ich Bellinis *Il pirata* inszenieren möchte. Ich dachte mir: »Gut, ich bin ein junger Regisseur, ich muss ja sagen, ich kann nicht nein sagen«. Aber das war nichts für mich. Drei Wochen später bekam ich einen weiteren Brief mit folgender Nachricht: »Lieber David, es tut uns sehr leid! Wir hoffen, es macht Ihnen nichts aus, aber jemand anderer Bellinis *Il pirata* leiten wird. Könnten Sie stattdessen *Katja Kabanowa* inszenieren?« [lacht]

Bis heute weiß ich nicht, ob es ein Witz war, aber es schien eine unglaubliche Ironie des Schicksals gewesen zu sein. Ich war sehr, sehr glücklich, auch weil das Werk erstaunlich besetzt war. Ich konnte mit Ivo Janáček arbeiten, zu jener Zeit ein berühmter tschechischer Tenor, mit Soňa Džurná und mit einem wunderbaren tschechischen Dirigenten namens Albert Rosen. Sie alle haben mich wirklich gelehrt, wie man mit Janáček umzugehen hat. Ich war damals sehr jung, sehr unerfahren, aber diese Besetzung war fabelhaft.

Janáček's Opern waren in Großbritannien und in Nordirland damals noch gänzlich unbekannt.

Pountney: Die ersten Aufführungen dirigierte Charles Mackerras bereits bei Sadler's Wells. Ich hatte sogar schon früher dort *Aus einem Totenhaus* gesehen. Es fanden schon ein paar Vorstellungen statt, aber die Opern waren nicht wirklich bekannt, vor allem nicht außerhalb Londons. Aber diese *Katja Kabanowa* war ein großer Erfolg in Wexford.

Wurde auf Tschechisch gesungen?

Pountney: Ja, alles war auf Tschechisch, damals gab es ja noch keine Untertitel. Das Publikum war wirklich überrascht. Irland war damals ein sehr konservatives und religiöses Land. Diese Geschichte einer Frau, die sich aus ihrer Ehe befreien will und sich am Ende wegen ihrer Schuldgefühle selbst tötet, fand in der irischen Gesellschaft einen starken Nachhall. Auch aufgrund der Größe des Theaters drang die Wirkung bis in die Magengrube.

Kurz danach arbeitete ich bereits an der Schottischen Oper. Als man mich aufforderte, an der Welsh National Opera *Jenůfa* zu inszenieren, schlug ich vor, einen *Janáček*-Zyklus in Form einer Koproduktion zwischen Wales und Schottland zu beginnen. Als Ergebnis inszenierten wir dann in den 1970er Jahren an beiden Häusern *Jenůfa*, *Katja Kabanowa*, *Die Sache Makropulos*, *Aus einem Totenhaus* und *Das schlaue Füchtlein*. Zwei dieser Produktionen werden bis heute noch aufgeführt: *Aus einem Totenhaus* und *Das schlaue Füchtlein* haben wir erst vor zwei Jahren in Wales gezeigt.

Die Stücke, die ich als cineastische Collagen bezeichne, sind für einen Regisseur so interessant, weil sich Janáček in diesen Stücken mit der Geschwindigkeit eines Cutters

bewegt.

Können Sie etwas zum Aufbau von Janáček's Opern sagen?

Pountney: *Jenůfa*, *Katja Kabanowa* und *Die Sache Makropulos* würde ich auf Englisch als „a well-made play“ bezeichnen. Es sind lineare Handlungen in drei Akten: Anfang, Mitte und Ende und mit einer sehr klaren Erzählstruktur. Die anderen Werke wie *Osud (Schicksal)*, *Brouček*, *Das schlaue Füchlein* und *Aus einem Totenhaus* sind Collagen ohne linearen Erzählstrang, sie bestehen aus einer cineastischen Gegenüberstellung von Ideen und Szenen.

Am komplexesten ist vielleicht *Das schlaue Füchlein*, das meiner Meinung nach das perfekte Stück modernistischer Dramaturgie darstellt, weil es sich so brillant aller verschiedenen Möglichkeiten szenischen Ausdrucks bedient. Janáček ist ein Meister darin, wie Tanz eingesetzt wird oder ein Orchesterzwischenstück, um einen bestimmten Gesichtspunkt der Handlung zu akzentuieren, er weiß, wie ein Lied anzusetzen ist und ebenso gut, wie man Gesang ohne Worte verwendet.

Das schlaue Füchlein enthält jegliche Art von szenischem Ausdruck, ist perfekt zusammengesetzt und gestaltet, um eine sehr komplexe Geschichte zu erzählen, die rund um eine große philosophische Idee über die Natur und den Kreislauf des Lebens angesiedelt ist. Die Oper basiert auf einer pantheistischen Idee über die Natur und die Welt, die das ganze Werk wie ein Bogen umspannt, aber im Detail erscheint sie uns auch als eine Art komischer Cartoon mit lustigen Momenten und sehr detaillierten kleinen Szenen. Es ist eine enorm komplexe Konstruktion, sehr cineastisch, sehr collage-artig, mit sehr schnellen Schnitten zwischen der einen und anderen Idee.

Das Erstaunliche ist, dass er all das wirklich aus dem Nichts geschaffen hat. Es gab zur damaligen Zeit keine Vorlage für etwas Vergleichbares in der Opern- oder Theaterszene.

Was macht seine Musik so attraktiv für ein internationales Publikum, das kein Tschechisch versteht?

Pountney: Seine Stücke sind unglaublich direkt. Sie erzählen kraftvolle

Geschichten auf eine sehr direkte und packende Weise. Es gibt keine Art von formaler Konvention, wie man sie in früheren Opern fand, mit Arien, Chören und Ensembles. In Janáček's Opern lässt man sich einfach auf das Drama ein, und die Musik folgt dem Drama, die wiederum direkt das Drama ausdrückt. Es gibt keine aufwendige, komplizierte Struktur, alles ist nur darauf konzentriert. Darum sind diese Opern wie wirklich gute Filme. Sie erzählen nur die Geschichte in sehr unmittelbarer und humaner Weise. Janáček ist zu Recht der wichtigste Opernkomponist des 20. Jahrhunderts.

Aber seine Stücke sind nicht so populär wie jene von Puccini oder Strauss, die für das Gehör einfacher zu erfassen sind.

Pountney: Janáček ist niemals sentimental, er schlachtet diese Art von emotionalen Momenten nicht wie Puccini aus. Das großartige Zwischenspiel und die Szene, die auf den Tod der Füchsin folgt, ist ein gutes Beispiel dafür, wo er, nachdem der Schuss gefallen ist, gerade nur den Moment einer außergewöhnlichen Stille zulässt. Darauf folgt eine wirklich berührende Szene, die letzte Szene im Gasthaus, wo der Schulmeister allein dasitzt und erkennt, dass Terinka, diese geheimnisvolle Frau, die ihn so faszinierte, nicht wirklich existiert oder aufgehört hat zu existieren. Diese Szene spiegelt die emotionale Verzweiflung dieses ziemlich unterdrückten kleinen Mannes wider. Es handelt sich dabei um einen höchst kontrollierten Kontext, sehr wahrheitsgetreu, ohne nachgiebig zu sein. Einen sehr konzentrierten und aufmerksamen Zuschauer kann diese Szene sehr ergreifen. Aber wenn Sie sich jemanden wünschen, der das Herz auf der Zunge trägt und Sie mit überschäumenden, großartigen Gefühlen überschwemmt - das werden Sie von Janáček nicht bekommen.

Das Erstaunliche ist, dass er all das wirklich aus dem Nichts geschaffen hat. Es gab zur damaligen Zeit keine Vorlage für etwas Vergleichbares.

Was ist für einen Regisseur so interessant daran, Janáček's Opern zu inszenieren?

Pountney: Die Stücke, die ich als cineastische Collagen bezeichne, sind für einen Regisseur so interessant, weil sich Janáček in diesen Stücken mit der Geschwindigkeit eines Cutters bewegt. Eine Idee folgt auf die andere, ein Schnitt auf den nächsten. (Er hantelt sich Schnitt für Schnitt von einer Idee zu anderen, von einer Szene zur nächsten) Das ist auf der Bühne relativ kompliziert, weil die Sachen auf der Bühne auch physikalisch verschoben werden müssen und man nicht wie im Film einen Schnitt setzen kann. Vom Konzept her sind diese Opern eine ziemliche Herausforderung und interessant für einen Regisseur.

Aus einem Totenhaus besteht aus all den Lebensgeschichten, die die versammelten Männer im Gefängnis erzählen, es gibt aber keine Handlung. Diese muss man erfinden, ein Muster konstruieren oder eine Welt erstellen, in der das Geschehen stattfindet, aber es ist keine lineare Geschichte. In der Oper *Das schlaue Füchslein* kann man eine Art Geschichte oder einen Zyklus ausmachen, in die aber sehr viele unterschiedliche, kleine Szenen eingefügt werden müssen. Eine sehr erfinderische Verwendung von Theaterraum ist dafür notwendig, um dieser schnellen Schnitttechnik gerecht zu werden.

Opern wie *Jenůfa*, *Die Sache Makropulos* und *Katja Kabanowa* sind in diesem Sinn leichter zu inszenieren, weil ihre dramaturgischen Strukturen viel geradliniger sind. Alle drei Werke enden in einer Art Theaterdonner. Janáček evoziert mit seiner Musik eine Art universelle Apotheose, die aus dem Geschehen resultiert, aber nicht direkt aus der Situation, sondern aus dem Leben und aus der Philosophie der Geschichte. Für den Regisseur ist es manchmal eine Herausforderung, dem zu folgen und einen Weg zu finden, dem Publikum diesen Moment zu vermitteln, wenn sich die Geschichte großflächig zu etwas Breiterem, Universellen, Apokalyptischen entwickelt.

Welche von Ihren Janáček-Inszenierungen ist Ihnen die liebste?

Pountney: Vielleicht *Das schlaue Füchslein*.

Gemeinsam mit Maria Björnson, der Ausstatterin, fanden wir eine sehr einfache, aber kluge Lösung für die Probleme des Stückes. Es war sehr befriedigend, es hat wirklich gut funktioniert.

Welche Janáček-Oper möchten Sie in Zukunft inszenieren?

Pountney: Gerne würde ich wieder *Die Ausflüge des Herrn Brouček* machen, weil es ein sehr kompliziertes, schwieriges, aber wunderbares Stück ist. Die Idee dahinter ist verzwickt, es handelt sich um eine doppelte Satire. Durch die

Figur des Herrn Brouček werden die verweichlichte, auf dem Mond angesiedelte Künstlerwelt und auf der Erde die lächerliche, fanatische Gemeinschaft der religiösen Fundamentalisten der mittelalterlichen Gesellschaft verspottet, aber gleichzeitig trifft Brouček als zeitgenössischer, kleinbürgerlicher Kunstbanause selbst der Spott – es ist also eine doppelte Satire. In der Regel gibt es in einer Satire eine Art von Jedermann, mit dessen Hilfe die Welt absurd gezeichnet wird. Aber in diesem Stück sind sowohl die Welt als auch der zentrale Charakter selbst absurd. Da gibt es keine Mitte.

Janáček war lange Zeit seines Lebens relativ unbekannt. Glauben Sie, dass die internationale Anerkennung seit ca. 1916 für ihn (zwingende) Beweggründe waren, Musik und Opern zu schreiben?

Pountney: Das ist sehr, sehr schwer zu sagen. Er reiste selten und unternahm keine großen Versuche, woanders zu reüssieren. Er war mehr in seiner eigenen Umgebung verwurzelt. Es gibt eine lustige Geschichte über ihn, als er einen Musikkongress in Frankfurt besuchte. Jemand sagte: »Schauen Sie, dieser Mann da hinten ist der Hausmeister des Gebäudes.« Sie nahmen an, er sei ein Raumpfleger oder so etwas Ähnliches [lacht]. Es stellte sich heraus, dass es Janáček war. Er war alles andere als ein öffentlicher Mensch. Er war wohl sehr begeistert von der Aussicht der tschechischen Unabhängigkeit und der Wiedergeburt seines nationalen Erbes. Das war für ihn eine große Inspiration.

Auch heute wundern Sie sich immer noch über seine Originalität, nicht wahr?

Pountney: Ich kann mir nicht vorstellen, wie er auf die Idee kam, ein dramatisches Stück wie *Osud* (*Schicksal*) zu schreiben. Das ist eine Collage aus verschiedenen Fragmenten atmosphärischer Informationen, Stimmen abseits der Bühne und kleinen Chorstücken hier und dort. Es ist unglaublich komplex, es zu inszenieren. Er hatte eine unbändige Fantasie, wie so etwas aufgeführt werden könnte. Meiner Meinung nach hätte er es nicht auf der Bühne realisieren können, aber er hatte eine Vorstellung davon in seinem Kopf. Ich kann mir auch nicht vorstellen, wo er eine Art Vorlage für diese Art von Sachen hätte finden können, das ist seine große Errungenschaft. Seine Musik ist natürlich unglaublich originell, auch heutzutage klingt sie immer noch originell, gerade wenn man sich *Die Sache Makropulos* anhört. Aber die dramatische Struktur dieser cineastischen Werke ist außergewöhnlich, und es gibt, soweit ich weiß, kein Vorbild dafür.

Andererseits war er so originell, weil kein anderer Komponist ihn beeinflusst hat. Man spricht oft davon, dass sich zwischen Janáček und Mussorgsky eine stilistische und eine bis zu einem gewissen Grad ideologische Verbindung

herstellen lässt. Dabei hat er *Boris Godunow* erst sehr spät in seinem Leben gesehen. Also hat ihn das Werk überhaupt nicht beeinflusst, er war zu diesem Zeitpunkt bereits vollständig gefestigt. Er sah sich so wenig an – er besuchte eine *Wozzeck*-Vorstellung, das wissen wir. Er war auch in Puccini-Aufführungen, trotzdem war er sehr isoliert und kein Teil der modernen Musikszene, die sich nicht weit entfernt in Wien abspielte.

Wir kennen die Wurzeln seiner Musik und wissen sehr viel über die Art und Weise, wie er Volksmusik studiert und Sprachrhythmen notiert hat – man kann erkennen, dass die zellenförmige Charakteristik seiner Musik dort verwurzelt ist.

Seine Musik ist wie die Natur aus Zellen aufgebaut. Sie ist eine Art von DNA von Charakteren, die er beschreibt.

Es gibt aber noch etwas anderes. Ich habe dieses Bild schon früher benutzt, wenn ich über Janáček's Werke gesprochen habe. Weil er so interessiert an der Natur war und sich seine Musik wie aus einer Zellstruktur entwickelt, erscheint sie wie aus biologischen Bestandteilen erschaffen. Wie die Natur ist sie aus Zellen aufgebaut, die mutieren und sich transformieren und so weiter. In gewisser Weise kann man behaupten, seine Musik sei eine Art von DNA von Charakteren, die er beschreibt und sie im biologischen, organischen Sinn in Musik bettet.

Welchen Platz nahm Ihrer Meinung nach Kamila Stösslová so spät in Janáček's Leben ein?

Pountney: Er war wohl von seiner Fantasie von ihr besessen, ich glaube, sie war für ihn eine notwendige Fantasie. Darum fütterte er diese Fantasie, war aber sehr vorsichtig und kam nie zu einem Schluss. Denn sonst hätte er herausgefunden, dass ihn nur eine Enttäuschung erwartete. Es blieb also eine Fantasie, an die er immer glauben konnte.

Welche Territorien könnten für Janáček künftig interessant sein?

Pountney: Russland war das interessanteste Umfeld, wo er zuletzt gespielt wurde. Sie haben jetzt in Russland ein wenig angefangen, Janáček zu inszenieren. Er selbst war ja ein großer Bewunderer der Slawen, und es ist recht interessant, dass die Russen viele Vorurteile anderen slawischen Völkern gegenüber an den Tag legen. Aber meiner Meinung nach ist das die größte Lücke. Ansonsten wird er in Europa und in Amerika aufgeführt.

Glauben Sie, dass er in seinem Leben viel gelitten hat?

Pountney: Auf jeden Fall war er zu Hause unglücklich. Also behandelte er auch seine Frau sehr schlecht. Ich glaube nicht, dass er ein besonders netter Mensch war. Warum sollte er auch einer sein? Nur weil er ein großer Komponist war? Seiner Frau gegenüber hat er sich jedenfalls nicht gut benommen.

Was kommt Ihnen in den Sinn, wenn Sie an Janáček denken?

Pountney: Man ist von der ursprünglichen Handschrift seiner Musik immer wieder ergriffen. Sogar nach hundert Jahren ist seine Musik immer noch auffallend originell und fesselnd. Sie überrascht einen irgendwie, auch wenn man sie wirklich gut kennt. Und sie hat diese erstaunliche Energie, diese echte, von tief drinnen kommende Energie. Ich denke dabei an den Satz in der Liebesszene von *Katja* [singt], das ist Janáček für mich, dieser gewaltige Ansturm von Leidenschaft, Gefühlen und Emotionen. Dieser großartige, ansteigende Ausdruck.

Sind Sie glücklich, jetzt in Brno beim Janáček-Festival zu sein?

Pountney: Ja, es ist immer sehr schön für mich hier wieder mit einem so wichtigen Teil meines Lebens in Verbindung zu setzen.

