AUS EINEM TOTENHAUS

Musiktheater / Neuproduktion

Oper in drei Akten (1927/28) von Leoš Janáček

Libretto von Leoš Janáček nach Fjodor Michailowitsch Dostojewskis *Aufzeichnungen aus einem Totenhaus*

Jahrhunderthalle Bochum

Do, 31. August_____ 21.00 Uhr
Sa, 2. September_____ 21.00 Uhr
So, 3. September_____ 21.00 Uhr
Mi, 6. September_____ 21.00 Uhr
Fr, 8. September_____ 21.00 Uhr
Sa, 9. September_____ 21.00 Uhr

Dauer: ca. 100 min

In tschechischer Sprache mit deutschen und englischen Übertiteln

Am Samstag, 2. September, gibt es im Anschluss an die Vorstellung ein Publikumsgespräch mit Künstler:innen der Produktion.

Eine Produktion der Ruhrtriennale

Gefördert durch die Kunststiftung NRW

Gefördert durch die Alfried Krupp von Bohlen und Halbach-Stiftung

© Mit freundlicher Genehmigung von Universal Edition AG Wien

Vorab in Kürze

In seinem Opernschaffen offenbarte der Komponist Leoš Janáček unmissverständlich, wohin sein thematisches Interesse tendiert: zu den Schwachen der Gesellschaft, zu jenen, die im Schatten stehen, die vom geraden Weg abgekommen sind, die nicht nur keine Rechte haben, sondern auch Unrecht begangen haben. In seinen Erfolgswerken *Jenůfa* und *Katja Kabanova* sind es gegen Sitte und Gesetz verstoßende Frauen, im *Schlauen Füchslein* ist es die schutz- und rechtelose Tierwelt. Janáček forderte in seiner Musik Mitgefühl, wo es in einer männlich dominierten Gesellschaft rar gesät war. Seine letzte Oper *Aus einem Totenhaus* ist eine reine Männeroper. Allerdings handelt sie nicht von Helden, sondern zeigt den gesammelten Abschaum der Gesellschaft: Gewaltverbrecher, Mörder, Volksverhetzer, politisch Widerständige, Betrüger, Kleinganoven, Landstreicher – allesamt verurteilt, zu Recht oder Unrecht, gefangen als Zwangsgemeinschaft der Namenlosen an einem Ort ohne Hoffnung, einem Ort von Gewalt und Demütigung, der dem Tod näherkommt als dem Leben.

Als literarische Vorlage diente Janáček das Prosawerk *Aufzeichnungen aus einem Totenhaus* von Fjodor Dostojewski, der 1849 selbst wegen seiner Mitgliedschaft in sozialistisch-intellektuellen Kreisen zum Tode verurteilt wurde und dank einer Strafmilderung stattdessen in Zwangsarbeitshaft nach Sibirien geschickt wurde – eine im Zarenreich des 19. Jahrhunderts gebräuchliche Strafe, die sich in den Gulags des 20. Jahrhunderts fortschrieb. Seine Erfahrung der vier Jahre, die er hier verbrachte, verarbeitete er in diesen Aufzeichnungen, die das Lagerleben beschreiben: Situationen, Mechanismen, Zustände und vor allem hunderte von Insassen. Unter gänzlichem Verzicht auf Handlung portraitiert er ihre Eigenschaften, ihre Gewohnheiten, ihr Sozialverhalten, ihre Verbrechen und ihre Schicksale vor dem Hintergrund von Unterdrückung, Brutalität und Willkür. Der klassische Roman, Dostojewskis literarische Domäne, hatte sich hierfür offenbar als ungeeignete Form erwiesen. Eine kunstvoll gearbeitete Handlung mit definierten Protagonisten wäre wohl der ernüchternden Realität des Lagerlebens nicht gerecht geworden.

Für seine Oper *Aus einem Totenhaus* übernahm Janáček dieses unkonventionelle Formprinzip. Bei seinem eigenhändig aus Dostojewskis Vorlage abgeleiteten Libretto verzichtet auch er auf eine klassische Handlung und Protagonisten im herkömmlichen, opernüblichen Sinn. Die Basis ist eine Collage ausgewählter Textausschnitte, die Janáček bis auf einige Übergänge und Umstellungen aus dem originalen Wortlaut Dostojewskis übernommen und in ein von eigenartigen Russismen durchzogenes Tschechisch übertragen hat. Die Ankunft von Alexandr Petrovič Gorjančikov und dessen Begnadigung am Ende der Oper bilden hier den Rahmen, dazwischen spielen sich disparate Szenen von Machtkampf, Gewalt, Unterhaltung, Demütigung und Resignation ab. Einzig vier der Sträflinge lässt Janáček eine Zäsur in den anonymen Lageralltag setzen. Sie erzählen die Geschichte ihres Verbrechens, durchleben sie noch einmal als dramatische »re-enactments«, in denen sie ihren Opfern oder Peinigern erneut gegenüberstehen.

Mit *Aus einem Totenhaus* hat Janáček aus Dostojewskis »Nicht-Roman« konsequent eine Art »Nicht-Oper« gemacht. Für die Neuproduktion in der Bochumer Jahrhunderthalle greifen der Regisseur Dmitri Tcherniakov und der Dirigent Dennis Russell Davies diese Konsequenz auf und setzen sie in einem ursprünglich kunstfremden, der Arbeit geweihten Nicht-Opernraum fort. So wie Dostojewski seiner Leserschaft und Janáček seinem Publikum diese gnadenlose Gefängniswelt möglichst ungefiltert nahebringen wollten, sucht Tcherniakov die imaginäre Trennwand zwischen Publikum und Darstellenden gänzlich zu durchbrechen. Unterschiedslos bewegen sich alle in einer Struktur, einem Raum, ohne den Schutz der sicheren Außenperspektive auf diese Welt der Verkommenen, Gefallenen, Bemitleidenswerten, als gehöre man selbst dazu, als hätte dieses Schicksal mit all seinen Konsequenzen unter weniger günstigen Vorzeichen auch das eigene sein können.

Über den QR-Code auf der Hinterseite dieses Abendprogramms finden Sie Zugang zu weiteren Originalbeiträgen zu dieser Produktion:

Möglichkeiten des Menschseins
Gespräch mit der Forensischen Psychiaterin Nahlah Saimeh (dt./engl.)

***A Propos Dostojewskis Sibirien* von Elizabeth Blake (dt./engl.)**

***Text zu Musik – wie Charons Fähre* von Olga Meerson (dt./engl.)**

Podcast von Holger Noltze im Gespräch mit dem Dirigenten Dennis Russell Davies und dem Bariton Johan Reuter

HANDLUNG / SYNOPSIS

ERSTER AKT

Die Häftlinge warten auf einen Neuankömmling. Die Wache führt Alexandr Petrovič Gorjančikov herein, der sich als politischer Gefangener vorstellt und auf Befehl des Platzmajors sofort ausgepeitscht wird. Unwillig machen sich die Sträflinge an die Arbeit und unterhalten sich dabei mit Gesang und Geschichten. Der Gefangene Skuratov gibt den Spaßvogel. Luka Kuzmič erzählt seine Geschichte: Wie er mit einigen zu Unrecht Bestraften zusammensaß, die vom dortigen Major schikaniert wurden, und sie überredete, eine Beschwerde zu unterschreiben. Als der Major wütend brüllte, er sei hier »Zar und Gott«, zog Luka ein Messer, das er versteckt hielt, und tötete ihn. Dafür wurde er vor einer großen Menschenmenge ausgepeitscht. Gorjančikov kommt mühsam zu sich und versucht, sein neues Los zu begreifen.

ZWEITER AKT

Gorjančikov hat sich mit dem jungen Tataren Aljeja angefreundet, der von seinem Zuhause erzählt. Im Straflager bereitet man sich auf den Feiertag vor. Die Sträflinge sind von der Arbeit befreit, sie bekommen mehr zu essen und sogar Alkohol zu trinken. Skuratov erzählt von seinem Verbrechen: Er wurde der Liebe wegen eingesperrt. Während seines Militärdienstes verliebte er sich in das Mädchen Luisa und wollte sie heiraten. Eines Tages kam Luisa nicht mehr zum Rendezvous und bekannte später, sie solle mit einem reichen Verwandten verheiratet werden. Erst wollte Skuratov ihrem Glück nicht im Wege stehen, doch dann ging er zu Luisa, um sie mit ihrem neuen Bräutigam anzutreffen, und erschoss ihn – zu seiner eigenen Überraschung. Die Sträflinge führen die Theaterstücke *Kedril und Don Juan* und *Die schöne Müllerin* auf. Ein betrunkener Sträfling verletzt Aljeja schwer.

DRITTER AKT

Aljeja wird ins Lagerlazarett gebracht. Dort liegt auch der sterbende Luka Kuzmič. Der Häftling Šapkin erzählt, wie er als Landstreicher zusammen mit einem zufälligen Bekannten verhaftet wurde, bei der Verhaftung einen falschen Namen nannte und beim Verhör gefoltert wurde: Man zog ihn an den Ohren, um ihn zu zwingen, das Verbrechen eines seit Langem gesuchten Mannes zu gestehen, dem er der Beschreibung nach glich. Der Sträfling Šiškov erzählt von Akulina, der Tochter eines reichen Mannes, die von einem gewissen Filka Morozov öffentlich der Hurerei bezichtigt wurde. Šiškov und Filka bestrichen ihr Tor mit Pech, um sie der Schande preiszugeben, und machten vor anderen schlüpfrige Scherze über sie. Akulinas Eltern glaubten den Verleumdungen, sperrten die Tochter ein und bestraften sie jeden Tag grausam. Schließlich wurde Akulina, da ihr Ruf besudelt war, nur mit dem armen Schlucker Šiškov verheiratet. In der Hochzeitsnacht entdeckte dieser, dass Akulina noch Jungfrau war. Šiškov stürmte zu Filka, um ihn wegen der Verleumdungen zur Rede zu stellen, doch dieser erwiderte, Šiškov sei wahrscheinlich so betrunken gewesen, dass er sich geirrt habe. Als sich dann herausstellte, dass Akulina trotz der Lügen und Demütigungen Filka Morozov über alles auf der Welt liebte, brachte Šiškov sie in den Wald und schnitt ihr die Kehle durch. Bei den letzten Worten von Šiškovs Bericht haucht Luka Kuzmič seine Seele aus. Šiškov beugt sich über Luka und erkennt in ihm Filka Morozov. Gorjančikov erfährt vom Platzmajor, dass er freigelassen wird.

ACT ONE

The prisoners are waiting for a newcomer. The guards bring in Alexandr Petrovič Gorjančikov. Having identified himself as a political prisoner, he is immediately subjected to a beating by the order of the Platzmajor. Reluctantly, everyone gets to work, trying to lighten the mood with songs and stories. Prisoner Skuratov clowns around. Luka Kuzmič tells his story. He recalls how he was once imprisoned together with a bunch of unjustly convicted inmates. They were being harrassed by the local major. Luka persuaded them to put in a complaint. When the enraged major came screaming that he was »Tsar and God«, Luka pulled out a knife, that he had hidden, and killed the major. For this offence, Luka was subjected to public physical punishment in front of a large crowd. Barely pulling himself together, Gorjančikov tries to come to terms with his new fate.

ACT TWO

Gorjančikov befriended a Tatar boy named Aljeja, who reminisces about home. The prison camp is preparing for a holiday celebration. Prisoners are allowed to rest, they are entitled to more nutritious food, even alcohol. Skuratov tells the story of his crime. He ended up in prison for love. During his military service, he fell in love with a girl named Louisa and was planning to marry her. But then, all of a sudden, Louisa stopped showing up to their dates. Eventually, she confessed that she was to marry a wealthy relative instead. At first, Skuratov intended not to interfere with her happiness, but then went over to Louisa's with the purpose of catching her with her new fiancé and, unexpectedly even for himself, shot the man point-blank. The prisoners perform the plays *Kedril and Don Juan* and *The Miller's Wife*. One drunken prisoner severely wounds Aljeja.

ACT THREE

Aljeja is taken to the prison hospital, where Luka Kuzmič lies dying. Prisoner Šapkin recounts how he was arrested for vagrancy along with casual acquaintances, how he used a false name during the arrest, and how torture was used on him during interrogation. They pulled his ears in order to frame him for the crime of a long-wanted criminal, whose description he matched. The prisoner Šiškov talks about Akulina, a rich man's daughter, who was publicly defamed by a certain Filka Morozov, who told everyone about their sexual relationship. Filka and Šiškov smeared her gates with tar in order to publicly disgrace her and made salacious jokes when meeting the girl. Akulina's family believed the accusation, locked her up and punished her cruelly on a daily basis. Disgraced, she was finally married off to the poor Šiškov. On their wedding night, Šiškov discovered that Akulina was a virgin. Šiškov rushed to look for Filka to make him answer for his slander. Filka objected, stating that Šiškov was so drunk that he obviously did not understand it right. But when it turned out that, despite all the slander and humiliation, Akulina madly loved Filka Morozov, Šiškov took her to the woods and cut her throat. On the final words of Šiškov, Luka Kuzmič takes his last breath. Šiškov leans over Luka and recognizes Filka Morozov. Gorjančikov learns about his release from the Platzmajor.

Musikalische Leitung
Dennis Russell Davies
Regie, Bühne
Dmitri Tcherniakov

Kostüme
Elena Zaytseva
Licht Design
Gleb Filshtinsky
Live Action Director
Ran Arthur Braun
Sound Design
Thomas Wegner
Associate Set Design
Danila Travin
Casting
Boris Ignatov
Dramaturgie
Barbara Eckle
Recherche
Tatiana Werestchagina
Musikalische Studienleitung
Daniel Linton-France
Rūta Lenčiauskaite
Mirela Zhulali
Regieassistenz
Joël Lauwers
Kapitolina Tsvetkova
Inspizienz
Jens Fischer
Aliaksandra Danilevich
Übertitelinspizienz
Lydia Karnolska
Videoinspizienz
Benjamin Huth

Alexandr Petrovič Gorjančikov
Johan Reuter
Aljeja, ein junger Tatar
Bekhzod Davronov
Šiškov
Leigh Melrose
Skuratov
John Daszak
Luka (Filka Morozov)
Stephan Rügamer
Šapkin
Alexey Dolgov
Der Alte
Neil Shicoff
Čekunov, Sträfling 1
Stephan Bootz
Čerevin, Fröhlicher Sträfling
Elmar Gilbertsson
Platzkommandant
Peter Lobert
Sträfling mit dem Adler, Betrunkener Sträfling, Sträfling 2
Alexander Kravets
Kedril, Junger Sträfling
Alexander Fedorov
Kleiner Sträfling, Verbitterter Sträfling
Lluís Calvet y Pey
Großer Sträfling, Sträfling 3, Schauspieler
Robin Neck
Sträfling A, Don Juan (Brahmane)/Teufel
David Nykl
Koch, Sträfling B, Schmied
Anatolii Molodets
Dirne
Vladyslav Shkarupilo
Wache 1 und 3
Jan Rusko
Stimme aus der kirgisischen Steppe
Ján Kostelanský/Pavel Valenta
Der Papst
Sergej Derda/Martin Novotný

Stunt Factory
Lasse Smed Vels Jensen
Marc Sonnleitner
Marco Lascari
Michal Derlicki
Romain Painset
Edoardo Franchetto
Oliver Exner

Guards
Dirk Turoń
Mathias Balden
Johannes Karl
Frederik Büllesbach
Alexander Bednarz

Chor der Janáček-Oper des Nationaltheaters Brno

Chorleiter
Martin Buchta

Tenöre
Václav Boštík
Jan Fila
Pavel Janečka
Tadeáš Janošek
Vladimír John
Zoltán Korda
Ján Kostelanský
Sergyi Kostov
Josef Nyilas
Michael Robotka
Milan Řihák
Ladislav Simon
František Sliž
Jan Tejkal
Pavel Valenta
Jan Valušek

Bässe
Vladimír Brázda
Filip Bula
Vratislav Daněk
Sergej Derda
Mirek Fiala
Rostislav Florian
Simeon Hána
Jan Honek
Martin Klusáček
Petr Komín
Martin Kotulan
Robert Musialek
Martin Novotný
Vladislav Renza
Ivo Šiler
Jan Šmatera
Jiří Žouželka

Bochumer Symphoniker

Violine 1
Alexander Prushinskiy
Katrin Spodzieja
Esiona Stefani
Zehui Wang
Viola Thönniß
Claudia Natzel
Stephanie Himstedt
Felizitas Strauß
Alexander Lesch
Ralf Perlowski
Eunmi Lee
Ursula Lee
Ayça Ugural
Ella Steinmetz
Violine 2
Ariane Vesper
Iwona Gadzala
Costel-Marian Boangiu
Jiwon Kim
Yoana Ducros
Eva Sophia Unterweger
Anna Luisa Volkwein
Emily Florian
Bernhard Lebeda
Hye-Bin Kim
Katharina Budack
Claudia Friedrich
Viola
Marko Genero
Louisa Spahn
Heribert Kalthoff
Susanne Beckmann
Mario Antón-Andreu
Britta Simpson
Kyungsoo Ha
Sangji Park
Almud Philippsen
Minjeong Kim
Violoncello
Wolfgang Sellner
Thomas Fleischer
Sebastian Hartung
Janet Boram Lee
Christof Kepser
Oliver Linsel
Jaewoo Jeong
Steffen Schrank
Kontrabass
Achim Köhler
Asako Tedoriya
Suye Shao
Thorsten Diekmann
Iopang Ho
Jiwon Bijun

Flöte
Alexander Schütz
Martina Overlöper
Rainer Philipp
Claudius Przemus
Oboe
Marie Lesch
Anke Eilhardt
Marion Michel
Klarinette
Julia Puls
Nemorino Scheliga
Verena Haberkorn
Fagott
Urban Heß
Monika Bennerscheid
Thomas Ritschel
Horn
Raúl Roque Tavares
Jodie Lawson
Simon Mayer
Kana Tokita
Trompete
Reiner Ziesch
Dmitri Trofimovitch
Florian Balzer
Posaune
Alexander Merz
Peter Brandrick
Douglas Simpson
Tuba
Ansgar Mayer-Rothmund
Pauke
Arend Weitzel
Schlagzeug
Diego Aldonza Crespo
Walison Souza
Sam Kim
Harfe
Meret Eve Haug
Celesta und Kirchenglocken
Mariko Sudo

Künstlerische Produktionsleitung
Charlotte Wulff
Technische Projektleitung
Georg Bugiel
Rainer Ott
Technik
Konrad Anger
Gesche Conradis-Jansen
Yannick De Wit
Daniel Dierkes
Paulina Fey
Sandro Grizzo
Leif Hetfeld
Frank Kostadimas
Daniel Lein
Franzi Luhn
Adam Petrenko
Fernando Quartana
Stefan Rausch
Uwe Renken
Stephan Schneppel
Alma Schraer
Ralph Schwarzenauer
Andy Semmler
Petar Skrivan
Stephanie von Porbeck
Dominik Wegmann
Michael Wünsch
Kostümassistenz
Nicola Gördes
Natalie Soroko
Kostüm
Daniela Bermudez
Chantal Baumann
Paula de la Haye
Laura Effsing
Lara Hohmann
Frauke Kreuder
Viktoriia Shved
Julia Strauß
Maske
Sylvia Dürnhöfer
Manuela Heukamp
Kathrin Pavlas
Anke Piorreck
Klara Riefenstahl
Freya Rottländer
Alex Schramm
Renate Wellershausen

DIRECTOR'S NOTE

ANMERKUNGEN VON DMITRI TCHERNIAKOV ZU SEINER INSZENIERUNG

Leoš Janáčeks Oper *Aus einem Totenhaus* theatertauglich umzusetzen, ist eine schwierige Aufgabe, und das aus mehreren Gründen:

Die erste Schwierigkeit liegt in der fragmentarischen Erzählweise der Oper. Natürlich scheint es einfach und naheliegend, das Geschehen mit Verweisen auf Dostojewskis *Aufzeichnungen aus einem Totenhaus* zu ergänzen, zu erklären und zu kommentieren, doch das funktioniert nicht immer. Hinsichtlich der Figuren beschränkt sich unsere Umsetzung auf das in der Partitur der Oper Vorgegebene, und darin bleiben viele Fragen unbeantwortet. Die äußere Handlungslinie muss also über den Operntext hinaus neu erdacht und gebaut werden. Die einzelnen Figuren und ihre Beziehungen zueinander müssen in eine verbindende Logik gebracht werden.

Die zweite Schwierigkeit: Das Werk ist auf unsere Reaktion angewiesen. Ohne unsere Mitwirkung ist es nicht zu realisieren. Und diese Mitwirkung lässt sich durch verschiedene Mittel erreichen.

Raum. Der uns zur Verfügung stehende einzigartige, energiegeladene und ganz und gar untheatrale Raum bietet wunderbare Möglichkeiten, die es maximal zu nutzen gilt. Wir verzichten auf die konventionelle Theaterform – die hermetische Bühne und den Zuschauerraum in sicherer Beobachtungsdistanz dazu. Wir heben Bühne und Zuschauerraum auf und nutzen die Jahrhunderthalle als einheitlichen Spielraum. Das Publikum befindet sich mittendrin, in riskanter Nähe zum Geschehen, ohne bequeme Sitzgelegenheiten und ohne die Möglichkeit, sich abzulenken oder sich dem Spiel zu entziehen. Unbehagen und Gefahr sind wichtige Komponenten dieser Nähe des Publikums.

Identifikation. Wir reproduzieren in unserer Aufführung der Oper keine explizite Gefängnis- oder Zuchthausrealität, schon gar nicht im fernen Sibirien des 19. Jahrhunderts. Wir verzichten auf jede realistische Konnotation. Es gibt keine Gefängnismauern, keine gefängnistypischen Requisiten, keinen Gefängnisalltag. Selbst die Kleidung unserer Protagonisten gleicht jener, die wir alle heute tragen, auch unsere Zuschauer:innen, die sich um das Geschehen herum bewegen; momentweise werden Akteure und Publikum kaum voneinander zu unterscheiden sein. Auf diese Weise vermeiden wir eine Stigmatisierung der Figuren nach dem Prinzip »sie« und »wir«, damit die Menschen, die unsere Aufführung besuchen, nicht von vornherein davon ausgehen, dass das Gezeigte nichts mit ihnen zu tun hat, dass sie die Unglücklichen bestenfalls bedauern und über die Ungerechtigkeit des Strafvollzugs entsetzt sind, sich im Übrigen aber darauf zurückziehen, dass die Figuren eben Wilde in einer wilden Umgebung seien und dies alles verdienten. Es ist eben keine Geschichte über die Sitten von »anderen« oder »aus dem Leben der Bösen«. Die Grenze zwischen ihnen und uns soll bewusst aufgehoben sein.

Die dritte Schwierigkeit besteht darin, die Hauptfiguren wirklich zum Sprechen zu bringen, ihre wortreichen und oft verworrenen, in hastigem Tschechisch wiedergegebenen Monologe verstehbar zu machen, hinter den persönlichen Geschichten den Mechanismus zu entdecken, der einen Menschen zu Gewalt fähig macht. Wo birgt er dieses Potenzial? Ich glaube nicht an das Motto, das Janáček seiner Oper voranstellt: »In jedem Geschöpf ein Funke Gottes«, eine versöhnliche und verschleiernde Behauptung. Weit interessanter scheint mir die Frage, wo im Menschen die Gewaltbereitschaft angelegt ist. Wir sollten die Menschen in dieser Oper hören und verstehen, sie verstehen durch die schmerzliche Erkenntnis, dass wir etwas mit ihnen gemein haben. »Die Eigenschaften eines Henkers sind im Keime in fast jedem Menschen unserer Zeit vorhanden« (Dostojewski). Im Grunde wissen wir nicht, wer wozu fähig ist und wozu ich selbst fähig bin. Wir verzichten auf eine konkrete realistische Verortung, um Mechanismen menschlichen Verhaltens bloßzulegen.

Translating Leoš Janáček's opera *From the House of the Dead* into the language of theatre is a demanding task. For a number of reasons.

Firstly, there is the opera's fragmented narrative. Of course, it seems simple and obvious to supplement, clarify and comment on what is happening in the story by using material from Dostoyevsky's novel. But this does not always work. The novel's characters and their destinies that have made their way into the opera score are what we have to deal with. And the opera itself does not offer many answers. Therefore we are obliged to build on this, invent an outer structure on top of the piece, rethink each character, all their relationships and the overall logic.

The second difficulty: this piece is designed with an expectation of our response. This cannot be achieved without our participation. And a number of steps need to be taken to organise that participation.

The Space. Having such a unique, energised and entirely untheatrical space at our disposal, we need to make the most of this opportunity. Not to try to recreate the usual theatrical conventions, with a hermetic stage world that the audience can observe from a position of safety. We have done away with the auditorium and the stage, using the Jahrhunderthalle as a single integrated space. The spectator is inside it, perilously close to the action, feeling uncomfortable, unable to sit down, get distracted or leave the game. Inconvenience and a sense of danger are important aspects of the viewer's presence.

Identification. We do not attempt to recreate the reality of a prison or penitentiary world on stage – especially not that of 19th century Russia in faraway Siberia. All realistic connotations are avoided. We see no prison walls, prison objects or daily prison routine. Even the clothes of our characters look identical to our own, to what the audience who surround the action might be wearing. At times, it may even be difficult to figure out who is a spectator and who is part of the action. This way we do not stigmatise the characters as »them« as opposed to »us«. Otherwise, everyone who attends the performance will feel that it does not concern them, that at best they should pity these unfortunates, be horrified by the injustice of the system of corrective punishment, and view the characters as savage people in a savage universe who deserve whatever they get. Ours is not a story about the morals of »others« or notes »from the lives of bad people«. The boundary between us and them must be destroyed.

The third difficulty is: getting our main characters talking, enabling their verbose and at times confusing monologues in hastily sung Czech to be heard, so that through these personal stories we can understand the process of how someone becomes capable of violence. Where does this potential exist within them? I do not believe in the statement Janáček makes in his epigraph »In every creature a divine spark«. This statement is conciliatory and nebulous. It is much more interesting to find out where the inherent capacity to be an executioner lurks inside people. In the performance, we must hear and understand these people, understand them by feeling pain and being aware of the qualities we share. »The qualities of an executioner are inherent in almost every modern person« (Dostoyevsky). In reality, we do not know who is capable of what and what I myself am capable of. So we have avoided a concrete, realistic setting in order to expose the mechanisms of human behaviour.

OPER ZWISCHEN DEN ZEILEN

BARBARA ECKLE IM GESPRÄCH MIT DEM DIRIGENTEN DENNIS RUSSELL DAVIES

Es gibt in der Oper *Aus einem Totenhaus* keine Handlung im herkömmlichen Sinn, es gibt keine klassischen Protagonisten, dargestellt wird vielmehr die Situation in einem Gefangenenlager, wo sehr unterschiedliche Persönlichkeiten aufeinandertreffen und aneinandergeraten – genau wie in Dostojewskis literarischer Vorlage *Aufzeichnungen aus einem Totenhaus*. Ist es nicht eine verrückte Idee von Janáček, eine Oper zu schreiben, in der sämtliche Hauptzutaten einer Oper fehlen?

Da Janáček selber das Libretto zusammengestellt hat aus den Stellen, die er aus Dostojevskis Text ausgesucht hat und die er erzählen und vertonen wollte, glaube ich, dass er einen ganz bewussten Plan im Kopf hatte. In diesem Plan hat die Musik, insbesondere das Orchester, eine tragende Rolle. Vieles erzählt sich zwischen den Zeilen durch die Atmosphäre der Musik, durch ihren melodischen und harmonischen Inhalt. Es gibt verhältnismäßig wenig gesungene Melodien, die man am Ende des Abends mit nach Hause nimmt, aber vieles, das das Orchester spielt, geht einem nicht mehr aus dem Ohr. Das finde ich wirklich besonders bei diesem Stück. Es beginnt mit einer relativ langen Ouverture, die eigentlich eine atmosphärische Tondichtung über die Erzählungen in dem Libretto ist und die auch als Konzertstück gut funktioniert, ähnlich der Komposition *Eifersucht*, die Janáček ursprünglich als Einleitung zu seiner Oper *Jenůfa* geschrieben hatte und später dann aus der Oper wieder entfernt hat. Nach dieser Ouverture beginnt die erste Szene von *Aus einem Totenhaus* mit einer relativ langen instrumentalen Beschreibung der Situation der Protagonisten, bevor sie überhaupt zu singen beginnen. Auch später, vorwiegend im zweiten Akt, gibt es lange »Erzählungen« des Orchesters.

Das erinnert ein bisschen an das Negativ einer Fotografie, wenn das Drama mehr in der Musik stattfindet als in den Worten.

Ich glaube, beide sind hier gleichberechtigt. Das ist ungewöhnlich, denn die meisten Komponist:innen vertonen einen Text, wenn sie eine Oper schreiben. Auch Janáček erzählt in seinem *Totenhaus* eine Geschichte, allerdings keine vollständige und nicht direkt durch die Figuren.

In Dmitri Tcherniakovs Inszenierung, wo Bühne und Zuschauerraum aufgelöst sind und Publikum und Darstellende sich in ein und demselben Raum bewegen, wird man auch als Publikum von der Musik durch verworrene und beunruhigende Situationen hindurch mitgetragen, was ein sehr ungewöhnliches Opernerlebnis ist. Aber auch die Sänger, die ja sehr oft nur fragmentarische Einsätze haben, werden vom Orchester getragen. Selbsttragende, lange Arien oder Kantilenen gibt es in dieser Oper gar nicht.

Janáček lässt die Figuren meist in abgehackten Dialogen miteinander sprechen. Auf der anderen Seite gibt es diese vier langen Episoden, wo jeweils ein Gefangener ausführlich erzählt, was ihm passiert ist oder warum er hier gelandet ist. Janáček war sein Leben lang begeistert von der besonderen Musik, die in der gesprochenen Sprache gewöhnlicher Menschen liegt. Er hat diese sorgfältig in Notenschrift übersetzt, und zwar so, dass die Gesangspartien so klingen, wie die Menschen gesprochen haben – natürlich nicht mit genau diesen Tönen und diesem Klangvolumen, aber immer in einem Sprechgestus. Ein bestimmender Aspekt dieser Melodik ist die tschechische Sprache. Würde man das Stück auf deutsch singen, müsste man die Notation leicht verändern, denn das Original entspricht ganz dem Sprachrhythmus und der Sprachmelodik des Tschechischen, das eine sehr eigene Musikalität besitzt.

Die Ableitung aus der Sprache verschiedener Individuen ist, wie Sie sagen, das definierende Stilmittel von Janáčeks Musik. Jetzt heißt es in dem Gefangenenlager, hier seien alle gleich. Keiner ist etwas Besonderes, keiner besitzt etwas, Gefühle spielen keine Rolle, überhaupt hat das Individuum keinen Stellenwert, es wird von dieser Welt quasi getilgt. Wie geht Janáček mit diesem Widerspruch um, immerhin 22 Gefangenen eine eigene Stimme zu geben, wo sie keine Stimme haben sollen?

Janáček hat etwas Kluges gemacht: Es geht in dieser Oper eigentlich um Alexandr Petrovič Gorjančikov, der aus der gebildeten Oberschicht ins Lager kommt. Am Ende wird er begnadigt, die anderen nicht, wie bei *Fidelio*. Aber Janáček gibt der Rolle von Gorjančikov eigentlich sehr wenig Raum im Vergleich zu anderen, weniger zentralen Figuren, die einfach ihre eigene Geschichte erzählen. In seiner Oper sind eben tatsächlich alle gleich, weil das auch im Gefängnis so ist. Es sind sogar sehr arme und wirklich traurige Figuren, die musikalisch die tragenden Rollen spielen. Das ist, wenn man so will, Janáčeks Antwort auf diese Frage.

Also selbst der verkappte Held ist nicht die Hauptfigur, sondern die kleinen Verbrecher.

In Dostojewskis *Aufzeichnungen aus einem Totenhaus* ist Gorjančikov die Figur, die der Autor wählt, um seine eigene Geschichte zu erzählen, denn Dostojewski hat das Strafgefangenenlager ja selber erlebt. Er erzählt alles, was er dort erfahren hat, aus dieser einen Perspektive. Man könnte sich die Oper also auch als Oratorium vorstellen, in dem Gorjančikov alles einfach als große Erzählung vorträgt. Aber bei Janáček erzählt Gorjančikov fast gar nichts. Es sind die anderen, die er beobachtet, die zur Sprache kommen, und das war ihm das wichtigste. Sogar die vier Sträflinge, die ihre Geschichte erzählen, geben diese als kleine Mini-Dramen wieder, in denen neben ihnen selbst noch andere Figuren vorkommen und eine Stimme bekommen. Als Rollenspiel ist das sehr dramatisch, und gleichzeitig liegt eine große Tragik in dem, was sie singen und wie sie es singen.

> DIE GEFANGENEN WEINEN IHREN MÜTTERN NACH, ABER DIESE MÜTTER HABEN ENTSETZLICH GELITTEN, AUCH UND GERADE WEGEN DIESER SÖHNE.
>
> Dennis Russell Davies

In Dmitri Tcherniakovs Inszenierung sind diese Rollenspiele, in denen sie in die Situation des Verbrechens zurückkehren und von außen darauf schauen, auch die Momente, in denen sich archetypische menschliche Mechanismen offenbaren: die einen begreifen ihr Unrecht und zerbrechen, andere manipulieren die Szene zu ihren Gunsten, um zu überleben und nicht zu zerbrechen.

Ich fand Dostojewskis *Aufzeichnungen aus einem Totenhaus* so wunderbar zu lesen, weil es mir ein Bild gegeben hat von einem Russland, das es nicht mehr gibt, und von diesem Sibirien, dieser Weite und dieser Mischung von Menschen verschiedener Herkunft, die natürlich bis heute besteht. Dmitri Tcherniakov erzählt eine ganz andere Geschichte. Er bringt das Ganze in unsere Zeit, und wir finden und sehen Dinge, die wir aus Fernsehberichten über die heutige Situation in Gefängnissen kennen. Mit Aktualisierung hat das nichts zu tun. Wir sind hier vielmehr persönlich als Menschen in unserer Zeit angesprochen.

Auch in seinen früheren Opern interessierte sich Janáček immer für die Schwachen der Gesellschaft: in *Jenůfa* und *Katja Kabanova* sind es fehltretende Frauen, im *Schlauen Füchslein* ist es die dem Menschen weitgehend ausgelieferte Tierwelt. Er gibt immer jenen eine Stimme, die in einer natürlich männlich dominierten Welt keine haben. Auch wenn es sich hier nicht um Helden handelt – seine letzte Oper ist nun eine reine Männeroper. Steckt in diesem Bruch auch eine Logik?

Ich denke, die Logik, dass er diesen Stoff gewählt hat, besteht in erster Line in seiner großen Liebe zur russischen Kultur und Literatur – und insbesondere zu Dostojewski. Frauen sind in diesem Stoff zwar abwesend, aber indirekt sind sie anwesend, denn Janáček lässt die Gefangenen immer wieder über sie sprechen.

Ich habe den Eindruck, dass die Abwesenheit von Frauen hier sogar noch mehr über das Frauenbild und das Verhältnis dieser Männer zu ihnen erzählt. Am vordergründigsten natürlich im Theaterintermezzo im zweiten Akt: Im Zentrum beider Stücke, die sie dort aufführen, stehen Frauen: einmal als Begierdeobjekte eines Womanizers, das andere Mal als hintertriebene Fremdgängerinnen. Aber in Šiškovs Geschichte am Ende bekommt die Abwesenheit der Frau dann fast metaphysische Züge. Immer, wenn er Akulina erwähnt, taucht diese bestimmte Akkordfolge auf, wie eine schmerzliche Erinnerung an diese Frau, die er misshandelt und ermordet hat. Es ist, als lebe sie in diesem nagenden Schmerz weiter.

Man merkt ganz klar, dass Janáček versteht, wie bitter benachteiligt Frauen in der Gesellschaft sind. Allein die Mütter! Die Gefangenen weinen ihren Müttern nach, aber diese Mütter haben entsetzlich gelitten, auch und gerade wegen dieser Söhne. Und die Frauen, die umgebracht wurden auf bestialische Weise – das war die Realität in dieser Gesellschaft! Und an manchen Orten auf der Welt ist das heute noch die Realität. Man weiß das, man spricht nicht gern darüber, aber es ist die Wahrheit und man muss das sagen.

Im Vergleich zu Janáčeks früheren Opern ist der Grundklang von *Aus einem Totenhaus* rau, trocken und perkussiv mit vielen Ecken und Kanten, vielen schnellen Tempo- und Stimmungswechseln, ständigen Brüchen und Unterbrechungen. Das, was die Sträflinge singen, sind auch keine Arien, selbst in den vier längeren Monologen, wo sie ihre Geschichte erzählen. Janáček appelliert mit seinem Leitsatz »In jedem Geschöpf ein Funke Gottes« zwar an das Mitgefühl mit diesen Gescheiterten, aber er hilft einem musikalisch so gar nicht dabei, Gefühle für diese Figuren zu entwickeln.

Ich empfinde die Musik im großen und ganzen eigentlich als sehr volkstümlich. Es gibt jedenfalls viele Stellen, die eng mit der Volksmusik verbunden sind. Janáček hat zu diesem späten Zeitpunkt in seinem Leben auch viele Ideen kombiniert. Man ist in der Partitur immer wieder mit Tempofragen konfrontiert und mit vielen verschiedenen Stilmitteln über einen kurzen Zeitraum. Wie die zueinander passen, muss man sich erst einmal erarbeiten. Ich finde aber auch, dass diese Musik eine große emotionale Aussagekraft hat. Und perkussiv ist sie, weil hier von Menschen erzählt wird, die unter sehr bitteren Umständen und unter einem großen Druck leben, und die sich ständig im Griff haben müssen, wenn sie heil davon kommen wollen. Und da muss es natürlich immer wieder Explosionen geben.

Janáčeks Kompositionsweise ist sehr originell, gilt aber nicht als besonders modern im Sinne der Avantgarde seiner Zeit. Trotzdem erscheint seine Entscheidung, auf die herkömmliche Opernform zu verzichten und dabei so radikal vorzugehen, als ein ziemlich progressives Wagnis.

Das stimmt. Es gibt allerdings auch andere Opern aus dieser Zeit, die vorrangig vom Orchester getragen werden. Ich denke da an *Herzog Blaubarts Burg* von Béla Bartók oder *Pelléas et Mélisande* von Claude Debussy. Die Sänger:innen haben dort wunderbare Partien zu singen und erzählen über sich selbst, aber die eigentliche Geschichte findet in einer sinfonischen Darbietung des Orchesters statt. Und ich glaube, dieser Ansatz hat sich in der Musikwelt dieser Zeit verbreitet. Das ist das Interessante an der Musik: dass oft dieselben Phänomene parallel an unterschiedlichen Orten auf der Welt auftauchen.

AUS EINEM TOTENHAUS
LEOŠ JANÁČEK
DENNIS RUSSELL DAVIES
DMITRI TCHERNIAKOV
BOCHUMER SYMPHONIKER
CHOR DER JANÁČEK-OPER DES NATIONALTHEATERS BRNO

RUHRTRIENNALE
FESTIVAL DER KÜNSTE 2023

Im Sinne der Nachhaltigkeit strebt die Ruhrtriennale in ihren produktionsbegleitenden Printprodukten eine größtmögliche Reduktion an.

Über den QR-Code finden Sie Zugang zu den untenstehenden Originalbeiträgen zu dieser Produktion, zu Künstler:innenbiografien und Produktionsfotos:

Möglichkeiten des Menschseins
Gespräch mit der Forensischen Psychiaterin Nahlah Saimeh (dt./engl.)

***A Propos Dostojewskis Sibirien* von Elizabeth Blake (dt./engl.)**

***Text zu Musik – wie Charons Fähre* von Olga Meerson (dt./engl.)**

Podcast von Holger Noltze im Gespräch mit dem Dirigenten Dennis Russell Davies und dem Bariton Johan Reuter

ruhr3.com/totenhaus

Herausgeberin
Kultur Ruhr GmbH
Gerard-Mortier-Platz 1
44793 Bochum
Geschäftsführung
Barbara Frey, Dr. Vera Battis-Reese
Kontakt
Tel.: +49 (0) 234 97483300
info@ruhrtriennale.de

Redaktion
Dramaturgie und Künstlerisches Betriebsbüro der Ruhrtriennale,
Texte
Dmitri Tcherniakov (Handlung/Synopsis),
Barbara Eckle (Vorab in Kürze)

Art Direction / Design
Maria José Aquilanti und Ann Christin Sievers
Satz / Layout
Dominik Blase, Sophie Schäfer, Saskia Scheele
Druck und Herstellung
Thiekötter Druck GmbH & Co KG
Fotos
Katja Illner

Gesellschafter und öffentliche Förderer

Ministerium für Kultur und Wissenschaft des Landes Nordrhein-Westfalen

REGIONALVERBAND RUHR

Gefördert durch:

Kunststiftung NRW

Alfried Krupp von Bohlen und Halbach-Stiftung