

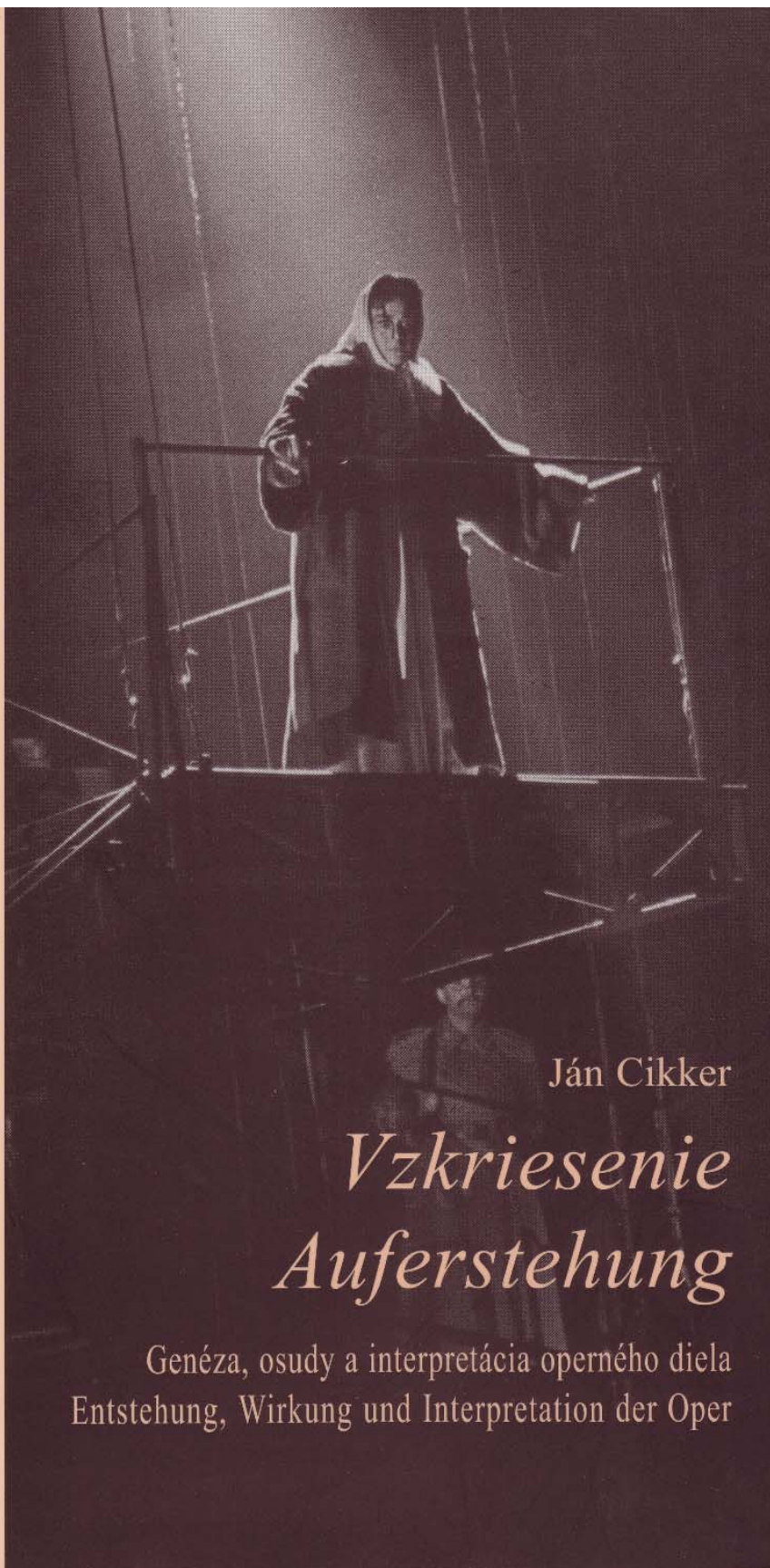
Vladimír
Zvara



VEDA
vydavateľstvo
Slovenskej akadémie vied

ASCO
art & science

Bratislava 2000



Ján Cikker

Vzkriesenie
Auferstehung

Genéza, osudy a interpretácia operného diela
Entstehung, Wirkung und Interpretation der Oper

Auszug aus dem Buch von Vladimír Zvara:

Ján Cikker: Vzkriesenie. Genéza, osudy a interpretácia operného diela / Auferstehung. Entstehung, Wirkung und Interpretation der Oper.

Verlag Veda, Bratislava 2000 (342 S.)

INHALT:

Vorwort

I. Werk im Kontext

1. Libretto
2. Musikalische Struktur
3. Text, Musik, Bühne

II. Dokumente zur Entstehungsgeschichte

1. Einleitung
2. Zwei Briefe Ján Cikkers
3. Drei Librettofassungen
4. Fünf Briefe Fritz Oesers an Cikker
5. Ján Smreks Texte für *Auferstehung*
6. Kommentare von Ján Cikker

III. Wirkungsgeschichte

1. Einleitung
2. Inszenierungen von Cikkers Opern - eine Übersicht
3. Inszenierungen von *Auferstehung* in Dokumenten und Zeugnissen
4. Beiträge zur Interpretation des Werkes

IV. Auswahlbibliographie

V. Bildnachweis

Vorwort

Dieses Buch ist das Ergebnis einer langjährigen, wenn auch nicht ununterbrochener Beschäftigung mit dem Thema. Die dramaturgische Analyse der 1961 entstandenen und 1962 am Prager Nationaltheater uraufgeführten Tolstoi-Oper *Auferstehung* (*Vzkriesenie*) des slowakischen Komponisten Ján Cikker (1911-1989) war bereits das Thema meiner Magisterarbeit, die ich unter der fachlichen Betreuung durch Professor Ivan Vojtěch am Musikwissenschaftlichen Institut der Prager Karls-Universität verfasst habe und mit der ich 1992 meine Prager Studien abschloss. Gerade die Wahl dieses Themas war es, die mir dazu verhalf, Schüler des damals nach einer (politisch bedingten) zwanzigjährigen Unterbrechung an die Universität zurückgekehrten Ivan Vojtěch zu werden. So verdanke ich der *Auferstehung* die unzähligen Gespräche mit meinem Betreuer, die sich überhaupt nicht im gegebenen Thema erschöpften und für mich eine unschätzbare Schule des wissenschaftlichen Denkens waren. Und Professor Vojtěch verdanke ich ein aufregendes Abenteuer des Durchdringens unter die Oberfläche dieses großen Werkes, der Erschließung von dessen *Ordnung* und *Sinn*, wie auch von den Zusammenhängen, die es mit seiner Umwelt verbinden.

Dank der Arbeit an diesem Thema habe ich noch eine wertvolle Bekanntschaft gemacht: mit der Witwe des Komponisten, Frau Katarína Cikkerová. Neben den authentischen und aufschlussreichen persönlichen Zeugnissen gewährte sie mir auch Einblick in Cickers Nachlass, wo ich bis dahin unbekannte Quellen zur Entstehung von *Auferstehung* entdeckte (sie wurden auszugsweise bereits zusammen mit meiner Magisterarbeit veröffentlicht¹ und werden, in viel vollständigerer Form, im zweiten Teil dieses Buches abgedruckt). Vor allem aus diesem hochinteressanten Material ergaben sich dann theoretische Probleme und Fragen, die in meiner Magisterarbeit nur zum Teil befriedigend beantwortet werden konnten und die mich auch in weiteren Jahren beschäftigten. Um so mehr, dass mit der Zeit neues Material hinzukam: die Dokumentation der zahlreichen Inszenierungen des Werkes im Ausland, die ich während meines Aufenthaltes am Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth in 1994-96 sammeln konnte.

So ist dieser Band entstanden, der neben der historischen Analyse der Oper auch eine Dokumentation von deren Entstehungs- und Wirkungsgeschichte bietet. Die Quellen zur Entstehung der *Auferstehung* halte ich für ein unersetzliches Mittel zum Verständnis der musikdramatischen Struktur des Werkes, und als solches werden sie bereits im ersten, analytischen Teil vielfach herangezogen. Dieses Quellenkomplex ist aber nicht nur in Bezug auf *Auferstehung* wichtig; als ein selten ausführliches (wenn auch bei weitem nicht komplettes) Protokoll der Genese eines Opernwerkes thematisiert es auch eine Reihe allgemeiner Fragen der Operndramaturgie des 20. Jahrhunderts. Was die im dritten Teil dieses Bandes enthaltene Dokumentation der Wirkung von *Auferstehung* betrifft, diese ist nicht als bloße Chronik der Erfolge der Oper gedacht; sie soll ebenfalls der Erschließung von verschiedenen Aspekten des Werkes dienen, wie sie in den einzelnen Inszenierungen in den Vordergrund gerückt

¹ Vladimír Zvara, *Zur Dramaturgie von Cickers Auferstehung*, *Miscellanea musicologica* (Prag) XXXIV (1994), S. 141-184; Vladimír Zvara (Hrsg.), *Fünf Briefe Fritz Oesers zur Entstehung von Cickers Auferstehung*, *Miscellanea musicologica* XXXIV, S. 185-232.

und in den Pressestimmen thematisiert wurden. Aus diesen Gründen scheint mir nicht unwichtig, dass nicht nur die analytische Studie, sondern zum Teil auch die Quellenmaterialien dem deutschsprachigen Leser zugänglich sind.

In seiner Studie *Geschichte und Geschichten* spricht Carl Dahlhaus von zwei grundlegenden historiographischen Methoden, die auch in der musikalischen Geschichtsschreibung angewandt werden. Die erste von ihnen charakterisiert er als „*Technikgeschichte, deren Subjekt 'die' Geschichte selbst ist, so daß ästhetische Urteile aus historischen - aus Hypothesen darüber, was 'an der Zeit ist' - resultieren*“.² Die zweite Methode, die Dahlhaus „*Werkgeschichte*“ nennt, geht dagegen vom einzelnen Werk und vom ästhetischen Urteil über dieses aus - von der Überzeugung von seiner künstlerischen Qualität, die sie als Begründung seiner historischen Relevanz versteht. In der historischen Reflexion der Musik des 20. Jahrhunderts überwiegt die erste von den genannten Methoden, die sich vor allem in Theodor W. Adornos Konzept der Neuen Musik manifestiert. Unter dem Gesichtspunkt dieser Methode scheint nicht nur das Werk Ján Cikkers, sondern auch das seiner Altersgenossen Alexander Moyzes, Eugen Suchoň und Dezider Kardoš - die manchmal als „*slowakische Musikmoderne*“ bezeichnet werden³ - eine eindeutig marginale Stellung einzunehmen. Auch nachdem Adornos Autorität und die Ideologie der seriellen Avantgarde der Nachkriegszeit ihre Ausschließlichkeit eingebüßt haben und alternativen Strömungen wie etwa die polnische Schule oder die Musik Alfred Schnittkes musikgeschichtliche Akzeptanz gewährt wurde, erscheint das Schaffen der „*Slowakischen Musikmoderne*“, dessen Großteil in die 40er, 50er und 60er Jahre fällt, für jene Zeit zu gemäßigt und der Tradition verpflichtet, um als ein Bestandteil der gesamteuropäischen musikgeschichtlichen Prozesse angesehen zu werden.

Gerade weil diese von „*der' Musikgeschichte*“ diktierte Sichtweise mir kaum befriedigend erscheint, wähle ich in dieser Arbeit den Weg der „*Werkgeschichte*“ - um, von einem Werk vom Rang ausgehend, die reale Beteiligung seines Autors an der Musik- und Musiktheatergeschichte seiner Zeit zu belegen. Dabei habe ich weniger eine Beteiligung als Kongruenz mit den im „Zentrum“ der historischen Prozesse - im Westen - als zeitgemäß angesehenen Tendenzen im Sinn; es geht mir vielmehr um eine Teilnahme an der Geschichte in Form von sinnvollem Anknüpfen an die Tradition und ihrer Weiterentwicklung, die zu etwas Neuem führt, das als originelle und unverwechselbare Qualität in den kulturellen Kontext Europas eingeht. Die Oper *Auferstehung* erscheint für dieses Vorgehen umso geeigneter, als sie sich in den zahlreichen Inszenierungen im In- und Ausland, die sie vor allem in den 60er und 70er Jahren erlebte (vgl. S. XXX), einen respektablen Nachhall verschafft und somit auch rezeptionsgeschichtlich die Grenzen einer kleinen Nationalkultur überschritten hat.

Auferstehung ist in einer für den Komponisten schwierigen und peinvollen Zeit entstanden, im Schatten einer schweren Erkrankung, von der er sich nur langsam erholte, und der offiziellen Kritik und des Verbots seiner vor *Auferstehung* komponierten Oper *Mister Scrooge* (nach der Erzählung *A Christmas Carol* von Charles Dickens; das Werk wurde 1958-59 komponiert und erst 1964, d.h. erst nach

² Carl Dahlhaus, *Geschichte und Geschichten*, in: Carl Dahlhaus (Hrsg.), *Die Musik der fünfziger Jahre. Versuch einer Revision*, Mainz 1985, S. 10.

³ Vgl. vor allem Ladislav Burlas, *Slovenská hudobná moderna*, Bratislava 1983 (mit deutscher Zusammenfassung).

Auferstehung, in Kassel uraufgeführt).⁴ Zur Zeit der Arbeit an *Auferstehung* war Cikker jedoch alles andere als gebrochen. Im Gegenteil, er befand sich auf seinem künstlerischen Höhepunkt und im Zustand intensiver menschlichen und moralischen Integrität, ohne die die „mit geballter Faust“ geschriebene *Auferstehung* (so äußerte sich der Komponist später⁵) kaum zu einer dermaßen überzeugenden künstlerischen Botschaft geworden wäre. Die Entstehungszeit dieses Werkes brachte den langsamen Ausklang des Stalinismus in der Tschechoslowakei und den Beginn des „Tauwetters“, das zum „Prager Frühling“ 1968 führte. In dieser Hinsicht wirkt *Auferstehung* symbolisch. Der emphatische Pathos der inneren Freiheit, den Cikker diesem Werk verliehen hat, war für ihn nämlich auch ein Protest gegen das Unrecht, das ihm geschah, und ein Mittel zu dessen innerer Bewältigung. Und so ist auch der gesamte geistig-kulturelle Aufschwung, den die Tschechoslowakei in den 60er Jahren erlebte, unter anderem auf das Bedürfnis der Bewältigung der traumatischen kollektiven Erfahrung der stalinistischen 50er Jahre zurückzuführen.

Ich möchte an dieser Stelle denen danken, die durch ihre freundliche Hilfe und Unterstützung zur Entstehung des vorliegenden Buches beigetragen haben: Frau Katarína Cikkerová, meinen Prager Lehrern Prof. Dr. Ivan Vojtěch, Univ.Doz. Dr. Jarmila Gabrielová, Univ.Doz. Dr. Marta Ottlová und Univ.Doz. Dr. Sigrid Wiesmann (der Letzteren auch für die mühevollen Korrektur der deutschen Texte), sowie Prof. Dr. Sieghart Döhring, Dr. Thomas Steiert und anderen Mitarbeitern des Forschungsinstituts für Musiktheater der Universität Bayreuth in Thurnau. Ich danke auch Frau Barbara Scheuch-Vötterle und Herrn Leonhard Scheuch, den Geschäftsführern vom Bärenreiter Verlag in Kassel, und allen anderen Personen und Institutionen - hauptsächlich Theatern und Archiven -, die mir Dokumente aus ihren Beständen zu Verfügung stellten. Mein Dank für wichtige Anregungen gebührt Ladislav Čavojský, P. Dr. Igor Vajda und nicht zuletzt meinen Eltern. Ich danke schließlich auch Dipl.Ing. Miroslav Ruttkay-Dauko, der die technische Redaktion und den Satz übernahm.

Vladimír Zvara

⁴ Zur Entstehung von *Auferstehung* vgl. S. XXX. Zur Genese der Oper *Mister Scrooge* vgl. Michal Palovčík, *Ján Cikker v spomienkach a tvorbe*, Prešov 1995, S. 210-221; Vladimír Zvara, *Osamelý hľadač. Nad umeleckým odkazom Jána Cikkera*, Tvorba T (Bratislava) 1996, S. 28-29; Marianna Bárdiová (Hrsg.), *Mister Scrooge a operná tvorba Jána Cikkera*, Konferenzbericht, Banská Bystrica 1999.

⁵ Vgl. Michal Palovčík, *Ján Cikker v spomienkach a tvorbe*, S. 225.

1. Werk im Kontext

Libretto

Als geeigneter Ausgangspunkt für die Untersuchung des Verhältnisses zwischen dem Libretto von Cikkers *Auferstehung* und dessen literarischer Vorlage erscheint mir der Vergleich zwischen zwei historischen Modellen der musikdramatischen Gestaltung von literarischen und dramatischen Vorlagen. Das erste Modell ist bezeichnend für die traditionelle Operndramaturgie des 19. Jahrhunderts und wurde von Leo Karl Gerhartz am Beispiel der nach Vorlagen von Victor Hugo, William Shakespeare und Friedrich Schiller komponierten Opern des jungen Giuseppe Verdi beschrieben.⁶ Die Umgestaltung der Schauspieltexte im Sinne der Regel der italienischen *Opera seria*, die sie bei Verdi erfahren, widerspiegelt einige grundsätzlichen Unterschiede zwischen der Dramaturgie des gesprochenen Dramas und der traditionellen Operndramaturgie. Im gesprochenen Drama wird die dialogisierte Rede zum Hauptträger des dramatischen Konflikts, wobei durch die imaginative Kraft des Wortes im Bewusstsein des Zuschauers ein zusätzlicher reflexiver Raum entsteht, wo Gegenwärtiges mit Vergangenen und Zukünftigem in Verbindung gesetzt und das geistige Problem thematisiert wird, das im Hintergrund der sichtbaren Handlung steht.⁷ In der Oper wird das Dramatische dagegen in geschlossenen Nummern sinnfällig gemacht, in den darin dargestellten Affektzuständen der handelnden Personen. Der literarische Stoff dient in der Oper demzufolge vor allem der Schaffung von klar umrissenen und affektgeladenen dramatischen Situationen. Das für die Handlung als Ganzes Wesentliche, was im gesprochenen Theater in jenem zusätzlichen reflexiven Raum situiert war, wird nun dem Zuschauer primär nicht mehr durch den rational geführten Dialog vermittelt, es wird direkt durch das Gefühl vergegenwärtigt.⁸ Der Vorlage werden einerseits einzelne Situationen entnommen, in deren affektiven Inhalt zuweilen auch gewisse Verweise auf tiefere inhaltliche Schichten erhalten bleiben, andererseits das vereinfachte Handlungsgerüst, das die einzelnen Auftritte pragmatisch verbindet und zu einer Theatervorstellung macht.

Das zweite Modell wird in der Literaturoper des 20. Jahrhunderts angewandt. In Debussys *Pelléas et Mélisande*, *Salome* und *Elektra* von Richard Strauss oder Bergs *Wozzeck* werden wörtlich übernommene, wenn auch gekürzte Schauspieltexte vertont. Diese Werke übernehmen aus der literarischen Vorlage nicht nur den Stoff und einzelne Handlungsmotive; hier wird der Text als ganzheitliche dramatische Struktur Gegenstand der Vertonung. Die dramatische Handlung beruht nicht mehr ausschließlich in der jeweils unmittelbaren, in sich geschlossenen Gegenwart der szenischen Situation und des Affektzustandes, sondern, ähnlich wie im gesprochenen Drama, auch in der kontinuierlichen Entfaltung dessen, was Aristoteles in seiner *Poetik* „μυθος“ nennt (*Mythos*, lat. *Fabula*), eines Kerns, der die Substanz und die vereinende Kraft der Handlung darstellt - wobei die *Fabel* der

⁶ Leo Karl Gerhartz: *Die Auseinandersetzungen des jungen Giuseppe Verdi mit dem literarischen Drama. Ein Beitrag zur szenischen Strukturbestimmung der Oper*. Berliner Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 15. Berlin 1968.

⁷ Ebenda, S. 299.

⁸ Ebenda, S. 110.

musikdramatischen Werkes in der literarischen Vorlage ihre unmittelbare Herkunft hat.⁹ Die Voraussetzung zu diesem neuen Umgang mit der literarischen Vorlage bildete das Musikdrama Richard Wagners: gerade im *Ring des Nibelungen* wurde zum ersten Mal in der Operngeschichte der hohe literarische Anspruch des Librettos als gedanklich „durchkomponierter“ Struktur erhoben, auf deren Grundlage Wagner das Netz der Leitmotive ausarbeitet, die die Verbindung vom szenisch präsenten Augenblick zum Vergangenen und Zukünftigen herstellen.¹⁰ Dadurch wird die „Befangenheit“ der Oper „im Unmittelbaren und jeweils Gegenwärtigen“¹¹ relativiert, und es konstituiert sich auch hier eine reflexive Sphäre, die derjenigen des gesprochenen Dramas nicht unähnlich ist, nur mit dem Unterschied, dass die reflexive Sphäre im Musikdrama nicht erst durch die Vorstellungskraft des Zuschauers entsteht, sondern vom Autor selbst - mittels der Leitmotive - fixiert wird. Eine weitere Voraussetzung zur Anwendung der dramaturgischen Elemente des gesprochenen Dramas in der Oper bildet Wagners Prinzip der „unendlichen Melodie“,¹² das die Polarität von Arie und Rezitativ aufhebt. Wichtig ist dabei Folgendes: „der Monolog und der Dialog des Musikdramas sind, zum Unterschied zur Arie und zum Duett der Oper, musikalisch-dramatische Entwicklungsformen, die weniger einen Gefühlszustand umschreiben, der stationär bleibt, als daß sie den Weg eines Gefühls oder eines Gedankens von einem Ausgangspunkt zu einem Resultat in Töne zu fassen versuchen.“¹³

Welches von diesen zwei Modellen ist charakteristisch für *Auferstehung*? Ist die Oper in Anlehnung an die traditionelle Operndramaturgie des 19. Jahrhunderts komponiert, oder eher nach dem dramaturgischen Vorbild des Musikdramas und der Literaturoper? Auf diese Frage kommen wir in unseren Ausführungen vielfach zurück, in Zusammenhang mit verschiedenen Aspekten des Werkes. Die partielle Verpflichtung diesem oder jenem historischen Modell, bzw. Gattungskonvention, die wir in unserer Analyse der *Auferstehung* feststellen werden, sollte uns jedoch nicht den Blick auf die Oper als innerlich einheitliches dramatisches Werk verstellen, das - im Unterschied zu Literaturopern in engerem Sinn - sich nicht auf die dramatische Struktur der Vorlage anlehnen kann, sondern einen bemerkenswert selbständigen Akt der *Dramatisierung* eines epischen Werkes darstellt, einer, wie ich meine, der interessantesten in der Oper des 20. Jahrhunderts. Der erste Schritt zu deren Verständnis wird die Untersuchung des inhaltlichen und motivischen Aufbaus des Librettos sein.

- - -

Der Roman *Auferstehung* (*Voskresenie*; 1899) nimmt eine besondere Stellung im Schaffen von Lew Nikolajewitsch Tolstoi ein. Es entstand in Tolstois späten Jahren, in denen seine philosophischen und religiösen Ansichten, wie auch seine Einstellung

⁹ Vgl. Carl Dahlhaus: *Zur Dramaturgie der Literaturoper*. In: Carl Dahlhaus: *Vom Musikdrama zur Literaturoper*. München-Salzburg 1983, S. 239-240.

¹⁰ Ebenda, S. 242.

¹¹ Carl Dahlhaus: *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas*. Regensburg 1971, S. 19.

¹² Der Begriff stammt aus Richard Wagners Schrift *Zukunftsmusik*. Vgl. Richard Wagner: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Bd. VII. Leipzig ⁵1911, S. 130. Zur Bedeutung dieses Begriffes vgl. Carl Dahlhaus: *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas*, S. 35-36.

¹³ Carl Dahlhaus: *Zur Dramaturgie der Literaturoper*, S. 243.

zur Literatur tiefen Wandel erfahren haben. An *Auferstehung* arbeitete er mit langen Unterbrechungen in den Jahren 1889-1890, 1895-1896 und 1898-1899, und hätte es die „Duchoborzy“ nicht gegeben, die Tolstoi mit dem Erlös des Romans zu unterstützen beabsichtigte, hätte er ihn vielleicht gar nicht abgeschlossen.¹⁴ Das Werk ist dadurch geprägt, dass der Autor in ihm eine Möglichkeit sah, „*sein soziales und religiöses Programm in zugänglicher und überzeugender Form mitzuteilen*“.¹⁵ Es ist ein Roman und ein moralistisches Traktat zugleich, im Sinne jener Tendenz, die Boris Eichenbaum im Vergleich von Tolstois Roman *Krieg und Frieden* zu seinem Frühwerk beobachtet hat: „*Er will einen Mittelweg zwischen Verallgemeinerung und Trivialität finden - und ihre Widersprüchlichkeit verbergen. Dann schwindet diese Scheu - und Krieg und Frieden stellt offen und mit schroffer Paradoxie diese zwei Vorgehen zur Schau, ohne jedes Bemühen um einen 'Mittelweg'*“.¹⁶ Die Polarität der Stellungnahme und verallgemeinernden Überlegungen des Autors einerseits und der erzählten Geschichte andererseits ist in *Auferstehung* umso deutlicher, als zwischen ihnen - im Unterschied zu *Krieg und Frieden* - kein Gleichgewicht besteht: die Geschichte nimmt weit weniger Raum ein als Tolstois Reflexion. Diese „Unausgewogenheit“ sollte nicht allein auf Tolstois Absicht zurückgeführt werden, eine Art sozialkritisches und moralisches Exempel zu verfassen. *Auferstehung* ist auch ein einzigartiges literarisches Werk, in dem Tolstoi - seinem neuen Verständnis der künstlerischen Wahrheit folgend - nicht nur die Grenzen zwischen der Gattung des Romans, der des Dokumentarberichts und der agitatorischen Publizistik verwischt, sondern zum Teil auch die Grenze zwischen der künstlerischen Darstellung und der dargestellten sozialen Realität.

Im Roman wechseln Episoden aus zwei gegesätzlichen Welten ab: der Welt der Ausnützer der amoralischen, auf Gewalt und Lüge basierenden Gesellschaftsordnung (der „besseren Gesellschaft“) und der Welt ihrer Opfer. Die Gegenüberstellung dieser zwei Welten bildet den sozialen Hintergrund der Geschichte von Katja Maslowa und ihrem Verführer Fürst Nechljudow, ihrem Wesen und ihrem gegenseitigen Verhältnis gilt in erster Linie Tolstois Interesse. In Cikkers Oper tritt dieser sozialkritische Aspekt in den Hintergrund. Im Mittelpunkt der Handlung stehen hier die Schicksale der beiden Protagonisten, konzentriert in neun Szenen (sechs Bildern und drei Intermezzi). Jede von diesen Szenen vermittelt ein wichtiges „Stadium“ der dramatischen Handlung. Der Inhalt des ersten Bildes und ersten Intermezzos der Oper wird im Roman als Vorgeschichte vergegenwärtigt, und zwar auf zweimal: zuerst aus Katjas Sicht, dann aus der Perspektive Nechjudows. Das, was im zweiten Bild der Oper - die Szene im Bordell - vorgeführt wird, erfahren wir im Roman aus der (von Tolstoi wörtlich „zitierten“) Anklage und während der Gerichtsverhandlung. Das dritte Bild gibt in komprimierter Form die Gerichtsverhandlung wieder, die im Roman durch die bereits erwähnte zweite Erzählung der Vorgeschichte unterbrochen wird. Im Text des zweiten Intermezzos werden verschiedene und an verschiedenen Stellen des Romans exponierte Handlungsmotive aufgegriffen und zusammengestellt. Im vierten Bild der Oper -

¹⁴ Zur Genese des Romans vgl. Viktor Šklovskij: *Lev Tolstoj*. Moskva 1967.

¹⁵ George Steiner: *Tolstoy or Dostojewsky*. New York 1959. Zit. nach: *Tolstoi oder Dostojewskij*. München 1990, S. 255.

¹⁶ Boris Eichenbaum: *Molodoj Tolstoj*. Peterburg-Berlin 1922, S. 40. Eichenbaum paraphrasiert Tolstois Tagebuchaufzeichnung vom 4. Juni 1852: „... zu Beginn ließ ich mich von der Verallgemeinerung hinreißen, dann von der Trivialität, und jetzt, obwohl ich keinen Mittelweg gefunden habe, ist mir dessen Notwendigkeit sehr bewusst und ich wünsche mir ihn zu finden.“ (vgl. Eichenbaum, S. 39).

Nechjudows erster Besuch im Gefängnis - werden Geschehnisse des ersten und zweiten Gefängnisbesuches des Romanhelden verknüpft. Das fünfte Bild - Nechjudows zweiter Gefängnisbesuch - geht auf weitere zwei Gefängnisbesuche im Roman, auf das Gespräch zwischen Nechjudow und Simonson im Etappengefängnis und auf Nechjudows letztes Gespräch mit Katja zurück. Auch das dritte Intermezzo verbindet und variiert Motive aus mehreren Kapiteln der Romanvorlage. Das sechste Bild kann schließlich auf keine Situation in der Handlung des Romans bezogen werden; es gibt der Geschichte einen völlig neuen Ausgang.

Im Libretto von Cickers *Auferstehung* erfährt der Stoff eine radikale Umformung. Die Handlung von Tolstois Roman wird nicht nur vereinfacht und in wenigen Szenen konzentriert; sie wird auch grundsätzlich geändert. Die auffälligste Abweichung stellt der neue Schluss dar, der im Unterschied zum Roman den Tod der Hauptheldin mit sich bringt, und die chronologische Reihenfolge der vorgeführten Geschehnisse (die Umwandlung der Vorgeschichte in unmittelbar szenisch präsente Aktion entspricht den allgemeinen Gesetzen der Operndramaturgie, die auch im Musikdrama ihre Gültigkeit nicht verlieren¹⁷). Während im Roman Reflexionen und Kommentare des Autors vorherrschten, stehen in der Oper die Gestalten von Katuscha¹⁸ und Nechjudow im Vordergrund. Das Libretto hebt die Analogie zwischen den Schicksalen beider hervor - die bereits von Tolstoi als zwei unterschiedliche, aber im Verborgenen einander weitgehend entsprechende Suchen nach dem „*richtigen Weg*“ dargestellt werden - und führt diese (im Unterschied zum Roman) gleichzeitig, parallel vor. „*War das Thema des 'unechten Wegs' [...] ursprünglich in einem einzigen Zug erzählt worden, so realisiert es Cikker nun in einer abgründig zwiespältigen Simultaneität, deren Doppelbödigkeit jeder Handlungsphase den Charakter einer Grenzsituation verleiht.*“¹⁹

Die Gestalten von Katuscha und Nechjudow bilden den Mittelpunkt und die vereinende Kraft der Handlung der Oper. Ein wichtiges Mittel zur Erschließung dieser dramatischen Charaktere und ihrer Entwicklung, wie sie im Libretto der *Auferstehung* konzipiert werden, bietet uns Fritz Oeser, der Mitautor des Librettos (vgl. S. x). Die in seinen Briefen an Cikker formulierten Kommentare, die zur Begründung der von ihm vorgeschlagenen Änderungen in Cickers Librettoentwurf dienten, thematisieren nämlich - nicht unähnlich den Kommentaren des Librettisten Hugo von Hofmannsthal in seinen Briefen an Richard Strauss - auch Aspekte der *dramatischen Grundintention* des Textes. Gewiss, diese Intention hat bereits in der frühen Phase von Cickers ersten Überlegungen zum Thema *Auferstehung* ihren Ursprung (schon damals kristallisierte sie in Diskussion mit Oeser: vgl. S. x); es ist jedoch gerade erst Oesers Redaktion des Librettos, die ihr ihre - in mancher Hinsicht konsequentere -

¹⁷ Vgl. Carl Dahlhaus: *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas*, S. 20-21.

¹⁸ Das russische Diminutiv „Катюша“ wird im Slowakischen als „Kaťuša“ transliteriert. Cikker nennt seine Heldin allerdings „Katuša“ (mit hartem „t“ statt des weichen „ť“, das in deutscher Transkription als „tj“ wiedergegeben werden müsste), im Librettoentwurf wie in dem Klavierauszug und der Partitur. Diese russisch-slowakische Form des Namens, die ihn im Slowakischen gleichsam „hemisch macht“ (die slowakischen Diminutiven zu demselben Namen sind „Katka“ und „Katuška“), ist symptomatisch für den „vertraulichen“ Umgang mit dem Kulturgut der russischen Literatur, wie er auch bei Leoš Janáček zu beobachten ist (etwa in seinen Libretti zu *Katja Kabanowa* und *Aus einem toten Haus*). Insofern sollte die Form „Katuša“ und die entsprechende deutsche Form „Katuscha“, die in Oesers Übersetzung des Librettos verwendet wird, nicht „korrigiert“ werden.

¹⁹ Ivan Vojtěch: Artikel *Ján Cikker: Auferstehung*. In: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters* (Hrsg. Carl Dahlhaus und Sieghart Döhring), Bd. 1. München-Zürich 1986, S. 581.

endgültige Form gibt, in der sie sich dann (mit nur noch kleinen Abänderungen) auch in Cikkers Vertonung niederschlug.

Wenden wir uns zuerst der Charakteristik Nechljudows zu. Im ersten Bild der Oper, in Nechljudows Monolog nach dem Weggang der Tanten, muss laut Oeser *„deutlich werden, was Nechludow wirklich bewegt: die Schönheit und Fülle des Lebens, das rauschhafte Bewußtsein von der Unwiederbringlichkeit des Augenblicks – alles legitime und positive Gefühle eines jungen Mannes, die erst dadurch Sünde werden, daß er sie auf Kosten des anderen Menschen verwirklichen will, - und das vermag er eben erst dann zu erfassen, als ihm die Folgen seiner Meinung, ´der Augenblick ist alles´, vor Auge stehen.“* (S. x) Die Verderbtheit des jungen Nechljudow ist - im Roman wie in der Oper - stellt freilich nicht sein Wesen dar und ist auf die Lebensnormen der „besseren Gesellschaft“ zurückzuführen, die er übernommen hat; die Möglichkeit der künftigen Entwicklung des Charakters im Sinne der moralischen Läuterung bleibt offen. Nachdem er im ersten Bild Katuscha verführte, erscheint Nechljudow erst im dritten Bild auf der Bühne: er kommt zum Gericht *„mit der ganzen Würde seiner sozialen Stellung, aber auch schon mit der Verdrießlichkeit des widerwillig zu einem Amt herangerufenen Weltmannes“*, wobei *„die Vertraulichkeit des Richters [vgl. S. x] unterstreicht, daß er zu dem Kreis der Erählten gerechnet wird, die richten und nicht gerichtet werden“* (S. x). Das in der Gerichtsszene erlittene Schock reflektiert er im zweiten Intermezzo; in ihm gelangt er zum Entschluss, zu versuchen, seine Schuld zu tilgen. Bereits im folgenden vierten Bild erwartet ihn eine harte, demütigende Prüfung, die aber auch *„der erste heilsame Schritt auf dem Wege zur ehrlichen inneren Wandlung“* ist, aus der sich *„ein anderer, stillerer, ernsterer Nechludow entfaltet“* (S. x). Der Bußweg Nechjudows macht dann seine Teilnahme an der Schlusskatharsis glaubwürdig. Während nämlich in Cikkers Librettoentwurf am Ende der Oper der Muschik Pjotr den Schlusssatz über Katuschas *„Auferstehung“* aussprach - *„Sie ist auferstanden!“* (S. x) - besteht Oeser darauf, dass diese Worte aus Nechljudows Mund erklingen. Der Zuschauer soll den Eindruck haben, dass Nechljudow *„nicht verzweifelt, sondern den einmal als richtig erkannten Weg weiter gehen wird; aus diesem Grunde scheint es mir eben auch richtig zu sein, daß ihm die Erkenntnis kommt, daß Katuscha nicht ´tot´ sei: indem er das ausspricht, erkennt man, daß das gleiche von ihm gesagt werden kann.“* (S. x)

Aus dem letzten Zitat geht hervor, dass Oeser die Gestalt Nechljudows als komplementär zu der der Katuscha auffasst, die in Cikkers und Oesers Dramatisierung - im Unterschied zum Roman - zur wahren Hauptheldin wird. Ihren Weg umschreibt Oeser mit folgenden Worten: *„Sie war am Anfang ein Mädchen nach dem Willen Gottes, wurde durch das Geschick und durch Nechludows Schuld brutal aus sich herausgeschleudert und sich selbst entfremdet, und ihre Auferstehung ist, daß sie durch Nechludows Bemühen wieder zu sich selbst, zu ihren Anfängen, zu ihrer Unschuld zurückgeführt wird.“* Und dies ist *„freilich nur im Angesicht des Todes möglich, wenn es wahr sein soll, und ich meine, das tritt jetzt klarer hervor als vorher: wie Schicht um Schicht des wüsten Lebens und der seelischen Verhärtung von ihr abfällt und wieder ihr unbeflecktes, eigentliches Wesen sichtbar wird.“* (S. x) Das heißt, dass die Katuscha des zweiten, dritten und vierten Bildes der Oper nicht dieselbe ist wie Katja im Roman - eine gefallene Frau nämlich, die sich laut Tolstoi *„für ihre Stellung einer Prostituierten keineswegs geschämt hat [...] - sie war damit gleichsam zufrieden, ja sie war fast stolz darauf“* (weil *„jeder, der etwas tun will, seine Tätigkeit für wichtig und nützlich halten muss“*). In der Oper ist Katuscha vor allem *„aus sich herausgeschleudert und sich selbst entfremdet“* - entfremdet ihrem wahren,

unveränderlichen Wesen. Es scheint, Cikker und Oeser verzichten einfach auf den Tolstoischen Realismus, idealisieren ihre Katuscha, um „*die Kontrastierung von äußerem Elend und innerer Unverletzlichkeit einer anima candida*“ ausspielen zu können - eine dramaturgische Konfiguration, die sich für die Oper als „Affektendrama“ viel besser eignet. Und Katuschas Tod scheint noch mehr eine Konzession zugunsten der „Opernhaftigkeit“ zu sein: der Tod in den Armen des Geliebten als rührendes Opernfinale, „*ein konventioneller Austritt, der an den Schluss von Gounods Faust erinnert*“ (S. x), wo „*das große Thema von Schuld und Sühne, vom Mitleid mit der getretenen Kreatur im rührenden Idyll versickert.*“ (S. x)

Die Heldin der wahren Geschichte, die Tolstoi als Inspiration diente, war tatsächlich im Gefängnis an Typhus gestorben, ehe ihr einstiger Verführer seinen Vorsatz, die Prostituierte zu heiraten, erfüllen konnte. Tolstoi aber ließ Katuscha schon von der ersten Version des Romans an weiterleben,²⁰ um dem religiös-mythologischen Auferstehungsverständnis, das mit dem Wunder der Auferstehung Christi verbunden ist, sein eigenes, entmythologisiertes und „aufklärerisches“ Konzept einer Auferstehung entgegenzustellen, die sich noch in diesem Leben vollzieht. Diese Tolstoische Auferstehung sieht Ludolf Müller darin, „*daß das geistige Prinzip in einem Menschen über das fleischliche siegt, daß er aufhört, den falschen Vorbildern zu folgen, die das Macht- und Luststreben des fleischlichen Ich proklamiert hat, und daß er anfängt, der Stimme der göttlichen Vernunft zu gehorchen, die im Gewissen zu uns spricht*“.²¹ Im Roman erleben beide, Katja und Nechljudow, diese „Auferstehung“, und jeder auf eine andere Weise. Im Vergleich zu Nechljudows Wandel, der relativ geradlinig die Definition Müllers erfüllt, ist aber Katjas innere Entwicklung umso komplizierter, als Katja als Prostituierte ihr ursprüngliches Ich unterdrückt und sich in ihre neue Identität weitgehend - wenn auch nicht vollständig - eingelebt hat. Die Impulse zu ihrer Läuterung von dem Bösen, das sich ihres Wesens zwar nicht völlig bemächtigte, dieses aber stark gezeichnet und geändert hat (in diesem Sinne ist sie keinesfalls nur eine Kruste aus Schmutz auf der Oberfläche ihrer reinen Seele), kommen dann eigentlich aus zwei Richtungen: von außen, von Nechljudow, und von innen, aus der tiefe ihres gedemütigten und verhärteten Herzens.

Und gerade hier, in dieser seltsamen Verknötung von Reinheit und Schmutz, Unschuld und Schuld, Gutem und Bösem, wie sie von Tolstoi skizziert wird, setzt der Dramatiker Cikker *seine* Version von Katuschas Weg an, und somit auch die gesamte dramatische Konzeption seines Werkes. Zum Hauptthema wird Katuschas Weg von der anfänglichen naiven und moralisch unbewussten Reinheit zur Reinheit anderer Art, die aus dem teuer erkauften Verständnis und bewussten und freien Annahme eines höheren moralischen Prinzips hervorgeht, das sich eindeutig - wenn auch ohne jede äußerliche Religiosität - auf den christlichen Werthorizont beruft.²² Das Katuschas „*unbeflecktes, eigentliches Wesen wieder sichtbar wird*“, ist nur ein Teil der Wahrheit: nicht weniger wichtig ist, dass Katuscha zu etwas qualitativ Neuem gelangt, zur höheren Form der Menschlichkeit, in der sie durch Vergebung, Liebe und demütige Aufopferung zu einer Versöhnung mit sich selbst, mit der Welt und mit

²⁰ Vgl. die Varianten in: Lev Nikolajewič Tolstoj: *Voskresenije*. In: Lev Nikolajewič Tolstoj: *Polnoje sobranije sočinienij*, Bd. 32-33 (Hrsg. N. Gudzij). Moskva-Leningrad 1933-1935.

²¹ Ludolf Müller: *Lev Tolstoi: Voskresenie*. In: *Kindlers neues Literaturlexikon* (Hrsg. Walter Jens), Bd. 16. München 1991, S. 683.

²² Die Annahme des höheren moralischen Prinzips durch Katuscha stellt einen freien, *schöpferischen* Akt im Sinne der christlichen Metaphysik. Vgl. dazu Claude Tresmontant: *Essai sur la pensée hébraïque*.

Gott findet. Der dramatische Charakter unterscheidet sich von der Romanfigur dadurch, dass seine Entwicklung nicht von äußeren Einwirkungen, sondern von Prozessen, die sich im Innern abspielen, abgeleitet werden muss. So erreicht Cikkers Katuscha vor allem durch *eigene Kraft* das Ziel - durch ihre Charakterstärke und die Macht ihrer wiedererwachten Liebe zu Nechljudow -, ohne Nechljudows wesentliche Mithilfe. In Katuschas Wutausbruch im vierten Bild wird zwar Katuscha die Prostituierte exponiert - noch schamloser und grober als bei Tolstoi -, zugleich aber mit der Würde einer tragischen Heroine, weil sie eben fühlt, dass sie trotz aller Verwerflichkeit ihrer Stellung Nechljudow moralisch weit überlegen ist. In diesem großen dramatischen Moment, der aus meisterlicher Erfassung und Entfaltung eines dem Roman entnommenen Keims entstand, sind Katuscha und Nechljudow einander wirklich unermesslich weit entfernt - und um sich wieder näherzukommen, werden sie beide - besonders aber er - einen weiten Weg und einen tiefgreifenden inneren Wandel durchstehen müssen.

Auch Katuschas Tod muss im dramatischen Kontext gesehen werden. Das Motiv des Todes erschüttert die Kausalität der äußeren Handlung und vermittelt zwischen ihr und der Sphäre der Reflexion, wo die Handlung tieferen gedanklichen Inhalt gewinnt. Mit Vojtěchs Worten: *„Es ist das unerbittlich trennende Phänomen des Tods, dessen Thematisierung nun durch seine Allgegenwärtigkeit die einfache realistische Oberfläche durchbricht, um das Endspiel der Auferstehungskatharsis aus der Tiefe zu begründen.“*²³ Das mächtige Existentialmotiv des Todes wird in *Auferstehung* durch eine Reihe Andeutungen und Verweise vergegenwärtigt, so dass es allmählich gleichsam aus dem Unterbewusstsein des Zuschauers und der handelnden Personen auftaucht. Diese Linie wird zwar auch in Cikkers Librettoentwurf vorgezeichnet, konsequent ausarbeitet erscheint sie allerdings erst in Oesers Redaktion. Im Librettoentwurf wird Katuschas Krankheit vor allem im fünften Bild thematisiert. Auf die Erwähnung von Katuschas Krankheit durch Nechljudow (*„Man hat mir auch gesagt, sie wären schwer krank.“*) reagierte Katuscha *„eilig“* und kramphaft (*„Das war ich... aber jetzt bin ich wieder gesund, ganz gesund!“*; S. x). Auch im weiteren Gespräch lässt Katuscha Anspielungen fallen, die dem Zuhörer auf eine auffällige Weise mitteilen sollten, dass sie sich der Unvermeidlichkeit des baldigen Todes bewusst ist, und dass sie Nechljudows Bemühungen für vergeblich hält (*„Es ist jetzt sowieso alles zu spät...“* *„Ich - ich brauche nichts mehr.“*; S. x) - obwohl Nechljudow selbst es nicht bemerkt. Oeser lässt diese Anspielungen in seiner Redaktion weg - gerade für ihre Geradlinigkeit, und weil sie Nechljudow, der sie nicht wahrnahm, zu einer traditionellen Opernfigur herabsetzten, die ihrem Schicksal ausgeliefert wird ohne Möglichkeit, es zu verstehen - und ersetzt sie durch viel weniger auffällige Erwähnungen von Katuschas Krankheit, die Gefängnisinspektor, Nechljudow und Simonson aussprechen (vgl. S. x). Dafür beginnt aber Oeser viel früher mit der Vergegenwärtigung des Todesmotivs: bereits im bezug auf das zweite Intermezzo, in das er die Gestalt des unsichtbaren Richters einführt, schreibt er: *„Ich hielte es für gut, wenn mit diesen Richterworten die Handlung von hier an gewissermaßen unter metaphysischen Zeitdruck gesetzt und langsam Katuschas Tod vorbereitet würde.“* (S. x) Am Beginn des vierten Bildes lässt er dann den Gefängnisinspektor die Bemerkung fallen: *„Sie ist nicht sehr gesund“*, und Katuscha lässt er in ihrem darauffolgenden Gespräch mit Nechljudow sagen: *„Ich weiß nichts mehr. Auch Katuscha ist tot. Nur die Masslowowa, die Diebin und Mörderin darf nach Sibirien*

²³ Ivan Vojtěch: *Ján Cikker: Auferstehung*, S. 581.

geh!“ (S. x) Und schließlich im dritten Intermezzo, das erst in Oesers Redaktion ins Libretto eingefügt wurde, wird die Ahnung des baldigen Todes nicht nur durch Katuschas Worte ausgedrückt: *„will mein Herz mir sagen, es sei ein Abschied für alle Zeit?...“* (S. x), sondern auch durch die Gesamtdisposition des Intermezzos, die Zweiteilung der Bühne, die Katuscha in einen Raum situiert, der als szenische Metapher der Vereinsamung eines aus dem Leben scheidenden Menschen wirkt.

Das allmähliche Auftauchen von Krankheitsanzeichen und der Ahnung des Todes der Heldin ist in der Oper nicht ungewöhnlich: es sei erinnert etwa an Puccinis *La Bohème* oder Verdis *La traviata*. Die Verwendung des Motivs des Todes im Libretto der *Auferstehung* liegt jedoch insofern außerhalb der Tradition der Oper des 19. Jahrhunderts, als dieses in einen breiteren gedanklichen Komplex eingegliedert wird. Der Begriff des Todes wird im Libretto in zwei Bedeutungen thematisiert: als physischer und sittlicher Tod. Im vierten Bild sagt Katuscha selbst: *„Katuscha ist tot“*, nur *„Masslowowa“* lebe weiter. Oeser hält für notwendig, dass das vierte Bild *„die äußerste Verhärtung Katuschas“* thematisiert, *„die völlige Selbstaufgabe (bei Tolstoi Nechludows Erkenntnis, 'Das ist ja eine Tote!')“* (S. x). Daraus, was wir über Katuschas Charakterentwicklung bereits wissen, ergibt sich, dass die Katuscha des vierten Bildes bestimmt nicht *„tot“* ist, innerlich erloschen im Sinne Tolstois - und auch Oeser wusste es sehr wohl. Er brauchte jedoch das Todesmotiv an dieser Stelle als Mittel zur Steigerung der Wirksamkeit des dramatischen Höhepunktes (in diesem Sinne sucht er auch Cikkers Vertonung zu beeinflussen) und als Mittel der *„metaphorischen Verklammerung“*²⁴ zwischen dem vierten Bild einerseits und den folgenden Szenen, bzw. der Handlung als Ganzes andererseits. Dabei wird ganz bewusst das Thema von zwei Arten des Todes entwickelt: *„Der Höhepunkt von Katuschas Selbstentfremdung“* ist zugleich *„der Augenblick der Krisis, von dem an die Heilung der Seele wie die tödliche Erkrankung des Leibes ihren Anfang nimmt“* (S. x). Bezug darauf wird auch im fünften Bild genommen, wenn Nechljudow sagt: *„Ich verstehe: lieben können Sie nie mehr...“* (im slowakischen Text wörtlich: *„Ich verstehe: Ihr Herz ist tot...“*) - Worte, deren Pointe gerade darin steckt, dass sie nicht wahr sind.

Das schmerzlich existentielle und zugleich subtil metaphorische Todesmotiv ist im Libretto von Cikkers Oper eng verbunden mit dem Motiv der Auferstehung. Das Osterfest der Auferstehung Christi dient bereits bei Tolstoi als ein Symbol der reinen, unschuldigen Liebe, und als solche auch als Kontrastfolie für Nechljudows Vergehen. Im ersten Bild der Oper wird (wieder dank Oeser) das Osterfest als unmittelbare Vorgeschichte thematisiert: (Marja: *„Und wie er sie geküßt hat gestern in der Ostermesse“*, Katuscha: *„Und für das Schöne, was war: für gestern, diesen Osterkuß sag ich Dir dank...“*; S. x). Dieses Motiv wölbt sich wie ein großer Bogen über die ganze Handlung und tritt wieder im fünften Bild in den Vordergrund (Nechljudow: *„von neuem beginnend, sorglos wie damals, als wir beide das Osterfest begingen...“*; S. x), und am Ende, in Katuschas allerletzten Worten: *„Jetzt bin ich wieder die Katuscha von einst! Dimitrij, bitte küß mich... so wie damals... zur Osterfeier...“* (S. x; vgl. auch die Illustration auf S. x) Katuschas Tod ist nur äußerlich ein konventioneller Operntod. Ihre letzten Worten verknüpfen metaphorisch den christlichen Auferstehungsbegriff und Katuschas sittliche und menschliche „Auferstehung“, die nur symbolisch als „Rückkehr“ zu Katuschas ursprünglichen, mädchenhaft reinen

²⁴ Zu diesem Begriff vgl. Volker Klotz: *Geschlossene und offene Form im Drama*. München 1992, S. 104-106.

Existenz bezeichnet werden kann - weil ihr wahrer Inhalt die Erreichung einer neuen Form der Menschlichkeit ist, deren beinahe überirdische Reinheit weit heller strahlt als die ursprüngliche.

Katuschas Tod hat also in der dramatischen Fabel der Oper seine Begründung. Andererseits steht außer Frage, dass im Schluss des Werkes dramaturgische Konvention der Oper des 19. Jahrhunderts zur Geltung kommt: Katuschas fieberhafte Visionen vor Nechljudows Ankunft und der darauffolgende Auftritt entsprechen dem Typus der romantischen *Wahnsinnsszene*,²⁵ und Katuschas Tod in Nechljudows Armen erinnert tatsächlich sehr nicht nur an den Schluss von Gounods *Faust*, sondern etwa auch von Verdis *La traviata*, Puccinis *La Bohème* oder *Manon Lescaut*. Cikker und Oeser entscheiden sich bewusst für die Konvention - aber legitimieren sie bereits auf der Ebene des Textes dadurch, dass sie sie nicht nur im Sinne der traditionellen Operndramaturgie, sondern auch als einen Teil der Verwirklichung der dramatischen Fabel motivieren. Gattungstradition und Tolstois Anregungen schließen sich in Cickers *Auferstehung* nicht aus. Wie wir bereits sagten, entfernt sich die Oper in der Darstellung der Katuscha in Wirklichkeit weit weniger von der literarischen Vorlage als man annehmen könnte. Cickers Dramatisierung widerspiegelt weitgehend auch die Tolstoische Auffassung der Liebe. Der alte Tolstoi hat streng unterschieden zwischen „*physischer*“ und „*wahrer Liebe*“ zwischen Mann und Frau,²⁶ und die Liebe, die er als Quelle der notwendigen Erneuerung der menschlichen Gesellschaft postulierte, stellte einen relativ abstrakten Begriff dar, der sich weniger auf die „*wahre Liebe*“ zwischen Mann und Frau bezog als auf die Nächstenliebe neutestamentarischer Prägung. In der Oper wird der Zusammenhang zwischen jener „*wahren Liebe*“ zwischen Frau und Mann einerseits und der Liebe als Prinzip der Einstellung des Einzelnen zu den anderen und zur Welt andererseits greifbare Wirklichkeit, und zwar nicht nur im „operhaften“ Sinne, durch die amalgamierende Kraft der extatischen musikalischen Expression, sondern auch mittels der dramatischen Handlung, deren Grundlage das innere Reifwerden der beiden Hauptgestalten ist. Wie am Ende des Romans, gelangen auch am Ende der Oper zwei Herzen zur Vereinigung von Liebe und Sittlichkeit, die für Tolstoi wie für Cikker die wahre göttliche Ordnung der Dinge darstellt. Die Liebe wird hier - den Gattungsnormen der Oper entsprechend - zu einer sozusagen vertikalen Kategorie: im Vordergrund steht die „*wahre*“ Liebe zwischen Katuscha und Nechljudow („*die größere, mit der Herrgott zufrieden ist*“, wie es am Ende von Janáčeks *Jenůfa* heißt) - und aus ihr heraus wächst eine Evokation von Liebe als metaphysisches Prinzip empor. Und gerade der Heroismus und die geistige Schönheit jener einfachen Frau, die am Ende des Romans mit Simonson weggeht, um dem geliebten Nechljudow das Leben nicht zu verderben, wird in der Opernszene von Katuschas Tod nur gleichsam nach außen gekehrt und opernhaft ritualisiert in einem strahlenden Bild von Katuschas „Himmelfahrt“.

Ludwig Marcuse formulierte seinerzeit zwei (idealtypische) Grundtypen der Tragödie: die echte, im wahren Sinne tragische Tragödie, die von den alten Griechen, Shakespeare und in neuerer Zeit etwa von Büchner vertreten wird, und die versöhnende, „*christlich-idealistische*“, die in der Tradition der Passions-Spiele

²⁵ Dazu vgl. Sieghart Döhring: *Die Wahnsinnsszene*. In: *Die „Couleur locale“ in der Oper des 19. Jahrhunderts* (Hrsg. H. Becker). Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 42. Regensburg 1976, S. 279-313.

²⁶ Vgl. seine Tagebuchaufzeichnung vom 8. Juni 1891 (Lev Nikolajevič Tolstoj: *Dnevniky 1847-1894*. In: Lev Nikolajevič Tolstoj: *Sobranije sočinenij v 22 tomach*, Bd. 21. Moskva 1985). Vgl. auch

wurzelt und sich im deutschen bürgerlichen Trauerspiel niedergeschlagen hat. Im ersten Typus ergeben sich tragische Widersprüche im Schopenhauerschen Sinne zwingend aus dem Tun der Menschen und aus der Wesensart der Welt; „in dieser Tragödie ist das Los des Menschen - seine Unerlösbarkeit“.²⁷ Die „christlich-idealistische“, von dem Glauben an die Erlösung abgeleitete Tragödie geht dagegen von der Voraussetzung einer höheren Ordnung und einer höheren Gerechtigkeit aus, die imstande sind, alle tragischen Widersprüche unserer Welt aufzuheben - und demzufolge erscheint auch der Untergang des tragischen Helden als ein Schritt zu diesem Ziel.²⁸ Die ernste Oper des 19. Jahrhunderts ging aus dem zweiten Typus der Tragödie aus (eine große Ausnahme ist Wagners *Ring des Nibelungen*). Auf das Piedestal des alles (selbst den Tod) überwindenden Ideals stellte sie die Liebe - ganz im Sinne der romantischen „sentimental love religion“²⁹ - und in der Musik ihrer Finales ließ sie einen feierlichen Ton erklingen, in dem der Pathos der Opferung mit der Feier der Erlösung in einer typisch opernhafte „Utopie einer besseren Welt“³⁰ verschmilzt. Aber dies wird im 20. Jahrhundert unhaltbar. In einem Zeitalter, in dem Krieg und Terror nicht nur für Jean-Paul Sartre zum „Dauerzustand“ werden, der „dem eigentlichen Wesen der Zeit“ entspricht, lässt die Literatur, das gesprochene Theater und auch die Oper von dem „christlich-idealistischen“ Auffassung des Tragischen (und der in ihrem Hintergrund stehenden Weltanschauung) ab. Dies zeichnet sich nicht nur im Schaffen derjenigen Komponisten ab, die in programmatischer Opposition gegen die Oper als psychologisches und „kulinarisches“³¹ Affektendrama standen - Stravinskij, Hindemith, Weill -, sondern auch in der Entwicklung der Literaturoper. Alban Berg vertont *Woyzeck* von Georg Büchner, der eine energische Verneinung dessen darstellt, was Leo Treitler „a doctrine of progress“ nennt, „a secular copy of the doctrine of salvation, which decrees that the misery in individual lives must be suffered for the sake of what was to come“.³² Und es ist bezeichnend, dass in einem weiteren klassischen Werk der Literaturoper des 20. Jahrhunderts, in *Die Soldaten* von Berndt Alois Zimmermann, der Schluss der Vorlage - der gleichnamigen Tragikomödie von Jakob Michael Reinhold Lenz - in sozusagen umgekehrter Richtung abgeändert wurde als in Cikkers *Auferstehung*: während in der vorletzten Szene der dramatischen Vorlage der alte Wesener wenigstens die elende Prostituierte als seine Tochter wiedererkannt hat, lässt Zimmermann ihn an ihr vorbeigehen, ohne dass er sie erkennt, um im folgenden Augenblick sie und alle anderen Opfer einer apokalyptischen Explosion werden zu lassen.

Katuschas Tod ist kein romantischer „Liebestod“, und es ist auch nicht primär durch die Gattungskonvention der Oper bedingt. Zugleich steht jedoch außer Frage, dass Cikkers *Auferstehung* von der versöhnlichen, „christlich-idealistischen“ Auslegung des Tragischen ausgeht. Dabei sind die ästhetischen und weltanschaulichen Fragen, die wir besprochen haben, eng verbunden mit der Problematik der dramatischen

²⁷ Ludwig Marcuse: *Die marxistische Auslegung des Tragischen*. In: *Tragik und Tragödie* (Hrsg. v. Sander). Wege der Forschung, Bd. 153. Darmstadt 1971, S. 107.

²⁸ Vgl. ebenda, S. 103.

²⁹ Vgl. Leslie A. Fiedler: *Love and death in the American novel*. New York 1960, S. 30.

³⁰ Leo Karl Gerhartz: *Die Oper. Aspekte der Gattung*. Laaber 1983, S. 110.

³¹ Zu diesem Begriff vgl. Bertolt Brecht: *Das moderne Theater ist das epische Theater. Anmerkungen zur Oper Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*. In: Bertolt Brecht: *Schriften zum Theater. Über eine nicht-aristotelische Dramatik*. Frankfurt am Main 1957, S. 16.

³² Leo Treitler: *Wozzeck and the Apocalypse*. In: Leo Treitler: *Music and the historical imagination*. Cambridge 1989, S. 249.

Form: während *Die Soldaten* von Lenz und Büchners *Woyzeck* in der Geschichte des Sprechtheaters zu exemplarischen Beispielen vom „Drama der offenen Form“ wurden (mit dem „bösen Ende, dessen Art das Problem [...] offen läßt“³³), stellt *Auferstehung* mit ihrer abgerundeten und teleologischen Fabel im Kontext der Operngeschichte eine relativ „geschlossene“ dramatische Form dar.³⁴ Cikker konnte sich allerdings in dieser Hinsicht auf das große Vorbild der musikdramatischen Konzeption Leoš Janáčeks stützen: bereits die „slawische Katharsis“³⁵ von *Jenůfa* ließ einen ähnlichen weltanschaulichen Hintergrund erkennen, wie auch eine ähnliche Synthese der traditionellen Operndramaturgie mit der Anwendung einer nach dem Vorbild des gesprochenen Dramas entwickelten dramatischen Fabel (wie tief Cikkers Reflexion von Janáčeks Werk war, geht aus dem Artikel des Operndramaturgen Cikker im Programmheft zur Inszenierung von *Jenůfa* am Slowakischen Nationaltheater in 1946 hervor: vgl. S. x). Schließlich verkörpert nicht nur *Jenůfa*, sondern auch *Katuscha* das Prinzip der „Durchbrechung der Stilhöhenregel“, wobei sie, „obwohl ‚niederem Standes‘, dramaturgisch wie musikalisch die Stilhöhe der Tragödie erreicht“.³⁶ Wenn aber die Cikkersche Variante der „slawischen Katharsis“, einsam und gleichsam anachronistisch in ihrer Zeit, doch Wirksamkeit und Überzeugungskraft nicht entbehrt, dann nur dank ihres Ernstes und ihrer Wahrheit, die nur daraus zu erklären ist, dass Cikkers Weltauffassung mit derjenigen, die Marcuse „christlich-idealistisch“ nannte, wirklich konvergiert hat. Mit einer Weltauffassung, die zwar im 20. Jahrhundert in den Hintergrund gedrängt wurde, die jedoch zu tief im europäischen Denken verwurzelt ist, als dass sie endgültig in die Vergangenheit verwiesen werden könnte. Das hat der Regisseur der Berner Inszenierung von *Auferstehung* Walter Oberer im Sinn, wenn er sagte, das Ende der Oper müsse „als überzeugende Idee“ ohne „Fragezeichen“ wirken, ohne dass ein „Ausweichen“ möglich wäre (S. x). Auch für Cikker, der zur Zeit der Arbeit an *Auferstehung* von so schmerzlichen Erschütterungen betroffen war, gelangte die Welt (wie Vojtěch es im Zusammenhang mit Janáčeks Oper *Aus einem toten Haus* formulierte) zu einem „Nullpunkt“, wo „jede Frage nach dem unbegreiflichen Ursprung von Gut und Böse sich mit Anstrengung erst zum ersten Ansatz durchdrängen muss, um in einer solchen Erschütterung die menschliche Existenz berühren zu können“.³⁷

- - -

Die Dramaturgie von Cikkers *Auferstehung* beruht auf zwei komplementären Kompositionsprinzipien. Das eine ist die Einheit der dramatischen Fabel; gerade haben wir angedeutet, wie diese auf der Ebene des Librettos vorbereitet wird. Das zweite Prinzip ist der dramaturgische Rhythmus des Wechsels der kontrastierenden Akzente und Spannungsschwankungen im Verlauf von einzelnen dramaturgischen

³³ Volker Klotz: *Geschlossene und offene Form im Drama*, S. 102.

³⁴ Zur Anwendung von Klotzs Begriffen der „geschlossenen“ und „offenen“ Form im Drama auf die Regeln der traditionellen Operndramaturgie vgl. Carl Dahlhaus: *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas*, S. 18-23.

³⁵ Diesen Begriff hat Vladimír Helfert geprägt; vgl. seinen Artikel *Slovanská katharse (Pod dojmem Konjovičovi Košťany)*. *Divadelní list Zemského divadla v Brně VIII* (1932-1933), S. 231-232.

³⁶ Carl Dahlhaus: *Musikalischer Realismus. Zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*. München 1982, S. 134.

³⁷ Ivan Vojtěch: *Janáček: Revival in our time*. In: Ivan Vojtěch: *Komentáře 1957/87*. Praha 1988, S. 33.

Schichten - Wort, Bühnenhandlung und Musik - und im Gewebe, das aus dem Zusammenspiel dieser Schichten entsteht. Um sich ein Bild von diesem dynamischen Prozess zu machen, durch den sich das Drama verwirklicht, untersuchen wir zunächst, wie dieser im Aufbau des Librettos angelegt ist.

Den Ausgangspunkt des dramaturgischen Aufbaus bildet die formale Einteilung der Oper: der Wechsel von mehr oder weniger realistisch gestalteten Bildern und traumhaften, irrealen Intermezzi. Wenn wir den dramaturgischen *Rhythmus* als die Grundlage der Dramaturgie von *Auferstehung* betrachten, bildet der allen drei Akten gemeinsame architektonische Rahmen Bild-Intermezzo-Bild dessen *metrischen* Ausgangspunkt. Während die Intermezzi monologische Auftritte von Katuscha und Nechljudow sind, stellen die Bilder großangelegte dramatische Szenen, die - wie Pavol Smolík bemerkte - zum Teil sogar einen selbständigen Aufbau im Sinne der Aristotelisch-klassizistischen Theorie des Dramas aufweisen. So erkennt Smolík etwa im ersten Bild der Oper, das als Ganzes die Rolle der Exposition erfüllt, die Exposition im engeren Sinne (Geschehen bis zum Eintreten Nechljudows), die Verwicklung (erste Anzeichen von Nechljudows Interesse an Katuscha), die Krise (die während des Abendessens heranreift), die Peripetie (der innere Kampf Nechljudows in seinem Monolog) und die Katastrophe (die Verführung Katuschas).³⁸ Das Prinzip des dynamischen dramatischen Aufbaus wird stellenweise durch das der architektonischen Symmetrie ergänzt, vor allem in Form von der „Umrahmung“ einzelner Szenen (wie z.B. Katuschas Ruf: „*Dimitrij!*“ am Anfang und Ende des ersten Intermezzos, die einleitende und abschließende Episode mit dem Diener Tichon im vierten Bild oder der Gefangenenchor, der den ersten Teil des sechsten Bildes umrahmt).

Die Intermezzi erfüllen in *Auferstehung* zweierlei Aufgaben. Einerseits vergegenwärtigen sie für den reflektierenden Verstand des Zuschauers die „*verdeckte Handlung*“,³⁹ die als Teil der Fabel in einem direkten Kausalzusammenhang mit der Handlung der Bilder steht und zum Verständnis der Handlung als Ganzes unentbehrlich ist. Andererseits bieten sie eine Gelegenheit zur Entfaltung von Affektzuständen - und dadurch zur musikalischen Expression -, die für das Gefühl des Zuschauers emotionale Prozesse vergegenwärtigen, in denen sich auch die Charakterentwicklung der Hauptgestalten spiegelt. Was die „*verdeckte Handlung*“ betrifft, ist es interessant, wie in den Intermezzi das Problem der Rückvergegenwärtigung von Geschehnissen gelöst wird. Während Richard Wagner sie noch in weitem Maße mit epischen Mitteln realisierte - durch das Erinnern der handelnden Personen und durch den Kommentar der Leitmotivtechnik -, übertrug sie die Oper des 20. Jahrhunderts möglichst auf die unmittelbar dramatische Aktion. Einen Schritt in dieser Richtung hat bereits Richard Strauss getan, indem er Elektra in ihrem Expositionsmonolog die Vorgeschichte der Oper in Form einer Anrede an den ermordeten Agammemnon darlegen ließ, in einer Form, die andeutet, dass „*Agammemnon hört*“, dass er für Elektra nicht nur Vergangenheit, sondern auch höchst aktuelle Gegenwart bedeutet.⁴⁰ So redet auch Katuscha im ersten Intermezzo der *Auferstehung* den abwesenden Nechljudow (der für sie im jenen Moment der

³⁸ Vgl. Pavol Smolík: *Iná koncepcia heroizmu*. Slovenská hudba XX (1994), Nr. 1, S. 48-49.

³⁹ Diesen Begriff verwendet Robert Petsch in seinem Buch *Wesen und Formen des Dramas*. *Allgemeine Dramaturgie*, Bd. 1. Halle (Saale) 1945, S. 353-356.

⁴⁰ Vgl. den Schluss der Oper, wo auf Aegisths Ruf: „*Sie morden mich! Hört mich niemand?*“ Elektras Antwort kommt: „*Agammemnon hört dich!*“. Richard Strauss: *Elektra*. *Studien-Partitur*. Richard Strauss Edition - Sämtliche Bühnenwerke. Wien 1996, S. 320-323.

Handlung auch eine Vergangenheit ist) und zum Schluss des zweiten Intermezzos Nechljudow sie an. Die Unbestimmtheit des Zeitraumes von Cikkers Intermezzi bringt doch auch eine neue kompositorische Möglichkeit: sie erlaubt dem Helden, sich frei in Raum und Zeit zu bewegen, aus einer vergegenwärtigten Handlung in andere. Dies bedeutet im Vergleich zu Elektras Monolog einen weiteren Schritt zur Aufhebung der Dichotomie des Subjekts und des Gegenstandes seiner Erzählung.

Oeser entfaltet in seiner Readaktion bewusst diese Möglichkeit. Während Cikker in seinem Librettoentwurf Katuscha im ersten Intermezzo „*auf einer unbestimmten Liege*“ liegen ließ, die noch immerhin eine reale Basis der Szene andeutete (krankhafte Fieberfantasien), von der aus die Heldin sich nur als ein erinnerndes (episches) und empfindendes (lyrisches) Subjekt in die Vergangenheit beziehen konnte, hob sie Oeser in einen undefinierten, leeren Bühnenraum empor, in dem sie die einanderfolgenden Ereignisse als Gegenwart durchlebt und durchspielt (vgl. S. x). Damit wird die indirekte Form der Vergegenwärtigung durch eine direkte ersetzt, mit dem Akzent auf den Ausdruck, der nicht nur für die darstellerische Aktion, sondern auch für die Musik mehr Raum öffnet. Das Intermezzo wird zu einer „*großen Spielszene*“ (S. x) ohne nähere Bestimmung von Raum und Zeit und ohne kausale Motivation. Obwohl die Intermezzi mit der Handlung der Bilder eng verbunden sind und die „*prosaische*“ Aufgabe der Vergegenwärtigung der in Bildern „*verdeckten Handlung*“ erfüllen, ihre szenische Gestaltung unterscheidet sich grundsätzlich von der der Bilder. Der Unterschied zwischen den Bildern und den Intermezzi besteht nicht in der simplen Polarität der dramatischen Handlung einerseits und des Versinkens in psychische Prozesse andererseits - die Intermezzi bringen ja auch unmittelbar dramatische Aktion. Aber trotzdem bleibt in den Bildern die dialogisch entwickelte Handlung der Ausgangspunkt, der *Rahmen* der Aktion, während der Rahmen der Intermezzi das Innenleben der Gestalten ist. Und aus diesem Unterschied ergibt sich verschiedener Grad von Realität, bzw. genauer: Materialität der Handlung, der eine „*rhythmisierte Gegensätzlichkeit des Äußeren und Inneren in der Raum- und Zeitbehandlung*“⁴¹ begründet. Die Intermezzi in *Auferstehung* wären ohne die Reformideen von Adolphe Appia und Edward Gordon Craig nicht denkbar, und zwar nicht nur im bezug auf deren Beitrag zur Einführung der antiillusiven, der Kulissen entledigten Theaterbühne, sondern auch auf die Rolle, die sie bei der Verselbständigung der Beleuchtung als theatralisches Ausdrucksmittel spielten. Diese Intermezzi stellen auch eine Verwirklichung dessen dar, was Appia als „*neue Schauweise*“ proklamierte: „*Die Illusion, welche ein wahres Kunstwerk hervorruft, beruht nicht darauf, daß sie uns auf Kosten der Wirklichkeit über die Natur der Dinge oder Sinneseindrücke irre führe, sondern sie will uns im Gegenteil so tief in eine neue Schauweise mit sich ziehen, daß diese Schauweise unsere eigene zu werden scheint.*“⁴² Die Wirkung von Cikkers Intermezzi mit ihrem seltsamen, halb realistischen, halb irrationalen Charakter kam in jenen Inszenierungen voll zur Geltung, in denen sie von der Regie her in den Vordergrund gerückt wurden - so dass das ganze Werk (wie einer der Kritiker über die Wiesbadener Inszenierung von Kurt Horres bemerkte) „*auf die Intermezzi hin inszeniert*“ erschien (S. x; ähnlich formulierte der Regisseur Branislav Kriška die Ziele der Bratislavaer Inszenierung von 1976: vgl. S. x) -, bzw. in denen von der schwerelosen, der Realität „*entrissenen*“ Poetik der Intermezzi die szenographische Gesamtkonzeption abgeleitet wurde (wie in Prag oder Braunschweig; vgl. S. x).

⁴¹ Ivan Vojtěch: *Ján Cikker: Auferstehung*, S. 582.

⁴² Adolphe Appia: *Die Musik und die Inszenierung*. München 1899, S. 31.

Das zentrale Medium des Dramas in der Oper ist, wie wir anfangs gesagt haben, der von einem bestimmten Affektzustand erfüllte Monolog. Wenn Katuscha im ersten Intermezzo den abwesenden Nechljudow anspricht, wird dadurch Vergangenes mitgeteilt, ohne dass eine Erzählung notwendig wäre; aber den expressive Inhalt von Katuschas Gesang bildet der aus der vergegenwärtigten Handlung resultierende Affekt, der in seinem Wesen monologisch ist. In den Bildern wird das Verhältnis zwischen Dialog und Monolog wiederum anders gestaltet. Ihre Handlung entwickelt sich, wie gesagt, primär dialogisch, wobei der Dialog der Vertonung keinerlei Probleme bereitet (schon die Oper des 19. Jahrhunderts kannte mindestens zwei ausgeprägte Kompositionstechniken, die seine Bewältigung auch auf längere Strecken ermöglicht haben: Wagners „*unendliche Melodie*“ und die fortgeschrittene Ostinatotechnik, wie sie etwa der späte Verdi anwendet). Und trotzdem bildet der Dialog in den Bildern von *Auferstehung* nicht eine autonome, selbständige dramatische Struktur wie im gesprochenen Drama. Cikker und Oeser waren sich der Beschränktheit, der Unzulänglichkeit des Dialogs als dramatisches Medium in der Oper durchaus bewusst und haben im Text der Bilder eine Reihe Abschweifungen vom dialogischen Strom angelegt, die den Raum für opernhafte „Dehnung“ des Augenblicks und musikalisch gestalteten Affekt öffnen. Als große, auffällige Abschweifungen vom rationell geführten Dialog zum affektiven Monolog seien die drei Ensembleszenen angeführt, die im dritten, fünften und sechsten Bild situiert sind,⁴³ und längere monologische Auftritte wie etwa Nechljudows Monolog im ersten Bild und die abschließende „Wahnsinnsszene“ Katuschas. Diese Monologe, wie auch diejenigen, die in den Intermezzi geführt werden, entsprechen zwar dem von Dahlhaus geprägten Begriff „*musikalisch-dramatische Entwicklungsformen*“, den wir anfangs im Zusammenhang mit dem Musikdrama erwähnt haben. Ihre wahre dramaturgische Grundlage ist jedoch - wie Oeser es mit seiner sorgfältigen textlich-inhaltlichen Gliederung der Monologe in thematische Abschnitte vor allem im ersten (vgl. S. x) und zweiten Intermezzo (vgl. S. x) unterstreicht - nicht die Entfaltung eines Gedankens, sondern der Ausdruck, der von einer Folge kleinerer, thematisch deutlich abgegrenzter Abschnitte getragen wird. Und selbst wenn im zweiten Intermezzo aus dem Monolog ein praktischer Entschluss hervorgeht, ist dieser weniger Folge einer rationalen Überlegung als vielmehr eines Gefühlszustandes - wodurch sich die ganze Szene für die Musik öffnet und nach der Musik verlangt, damit Nechljudows Entschluss (mit Wagners Worten) „*aus dem Geiste der Musik geboren*“ wird.⁴⁴

Diese großen und deutlich abgegrenzten monologischen Abschnitte sind aber nicht die einzigen Abschweifungen vom Dialogischen in den Bildern von *Auferstehung*. Wie fließend die Grenze zwischen Dialog und Monolog manchmal ist, kann am Beispiel des dritten Bildes der Oper dargelegt werden. Die Handlung der Eröffnungsszene und der eigentlichen Gerichtsverhandlung nähert sich in ihrer prosaischen Nüchternheit besonders der Dramaturgie des gesprochenen Dramas, für welches die relative Übereinstimmung der „*Darstellungszeit*“ mit der „*dargestellten Zeit*“ typisch ist.⁴⁵ Erst zum Ende des Bildes setzt ein Ensemble an, in dem die

⁴³ Zur Problematik vom Typus des „*kontemplativen Ensembles*“, dem die hier angeführten Ensembleszenen angehören, vgl. Carl Dahlhaus: *Über das „kontemplative Ensemble“*. In: Carl Dahlhaus: *Vom Musikdrama zur Literaturoper*. München-Salzburg 1983, S. 33-38.

⁴⁴ Vgl. Richard Wagner: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Bd. X. Leipzig 1883, S. 154.

⁴⁵ Vgl. Carl Dahlhaus: *Zeitstrukturen in der Oper*. In: Carl Dahlhaus: *Vom Musikdrama zur Literaturoper*. München-Salzburg 1983, S. 29.

„Darstellungszeit“ und die „dargestellte Zeit“ im Sinne der traditionellen Operndramaturgie deutlich getrennt werden: was aus der Sicht der „dargestellten Zeit“ ein bloßer Augenblick ist, wird hier in einen relativ langen Abschnitt erweitert. Der Übergang von der „schauspielmäßigen“ zur „opernhaften“ Zeitstruktur ist aber nicht so deutlich, wie es scheinen könnte: er wird durch die schrittweise *innere Schwächung* des Dialogs vorbereitet. In der äußerlich dialogischen Gerichtsszene ist es nämlich überhaupt nicht nur Nechljudow, der monologisiert. Der dialogische Charakter der Gerichtsverhandlung wird als Ganzes relativiert, indem das Gericht als mechanischer und unpersönlicher Apparat dargestellt wird, als „*Maschinerie des Gesetzes, repräsentiert von menschlichen Amtsträgern, die an sich nicht böswillig oder grausam sind, aber verständlicherweise mit berufsmäßiger Gleichgültigkeit ihren Fall als einen unter vielen abhandeln, ohne sich gefühlsmäßig zu engagieren.*“ (S. x)

Oesers Gesamtdisposition der Gerichtsszene (Cikkers ursprüngliche Version war anders; vgl. S. x) überschreitet grundsätzlich die Grenzen der traditionellen Operndramaturgie: Monolog als Folge der Unmöglichkeit und des Zerfalls der Dialogs ist ein typisches Phänomen des Schauspieltheaters im 20. Jahrhundert.⁴⁶ Oeser verschärft auch die Konturen der Nebenpersonen (ein für seine Redaktion als Ganzes bezeichnender Vorgang) und öffnet dadurch den Weg zur Gestaltung des Ensembles im Sinne der Oper des 20. Jahrhunderts: als „*Gleichzeitigkeit eines komplexen Gefüges mehrerer sprachlich-musikalischer Äußerungen*“,⁴⁷ und nicht, wie Cikker Entwurf es andeutete, ein als traditionelles, von einem einzigen vereinenden Affekt dominiertes Opernensemble (vgl. S. x). Erst dadurch wird die Verwirklichung von Cikkers ursprünglicher musikdramatischer Intention möglich: dass der dramatische Höhepunkt des Bildes nicht in der Steigerung des Ensembles erreicht wird (wie die dramaturgische Konvention, die „*solita forma*“ der *Opera seria* es voraussetzen würde⁴⁸), sondern erst in jenem Augenblick, in dem der Richter Katuscha fragt, ob sie sich noch äußern wolle - und sie, unfähig zu sprechen (bereits während des Ensembles hat sie als die einzige geschwiegen), nur dasteht, lautlos die Lippen bewegt und nach der wiederholten Frage nur „*hebt die Augen zum Richter, zu den Geschworenen, ins unbestimmte*“ (S. x). In diesem Moment, in dem Katuscha „*mit stummem Blick die ganze Welt anklagt*“ (S. x), soll im Orchester ertönen, was nicht mit Worten gesagt werden kann, das, was Richard Wagner „*tönendes Schweigen*“⁴⁹ nannte. Es sei dahingestellt, ob Oeser Recht hatte, wenn er nach dem Erhalt der Partitur Cikker geschrieben hat, er hätte die Schlüsselstellung dieses Moments musikalisch nicht genügend hervorgehoben; während Oeser sich hier eher an der Ästhetik von Strauss' *Salome* oder *Elektra* orientiert (vgl. S. x), entschied sich Cikker, wie ein Kritiker es formulierte, für eine „*leise Musik*“, die die „*Verlagerung des eigentlichen Geschehens in das Innere eines Menschen*“ zum Ausdruck bringt (S. x). Außer Frage steht jedoch, dass das vorhergehende Ensemble keine bloße „eingeschobene“ opernhafte Partie ist, sondern ein unentbehrlicher Teil der Gesamtdisposition des Bildes darstellt - als eine Steigerung der Schwächung des Dialogischen und die Vorbereitung des Höhepunktes -, und dass diejenigen, die glauben, es streichen zu können (wie es bei der Bratislavaer Produktion von 1996

⁴⁶ Vgl. Peter Szondi: *Theorie des modernen Dramas*. Frankfurt am Main 1956.

⁴⁷ Hermann Danuser: *Die Musik des 20. Jahrhunderts*. Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 7. Laaber 1984, S. 351.

⁴⁸ Vgl. Harold S. Powers: „*La solita forma*“ und „*Der Gebrauch der Konvention*“. In: *Oper heute*. Ein Almanach der Musikbühne, Bd. 12 (1990), S. 147-185.

⁴⁹ Richard Wagner: *Tagebuchblätter und Briefe* (Hrsg. G. Will). Berlin, o.J., S. 96.

der Fall war), ihr Unverständnis der dramatischen Struktur der gesamten Szene erweisen.

Ein weiteres Mittel zur Abschweifung von der dialogischen Handlung und somit auch eine Gelegenheit zur Entfaltung musikalischer Expression stellen in *Auferstehung* einige liedhaften Gebilden, komponiert auf in Versen geschriebene Texte, die zum Teil von dem bedeutenden slowakischen Dichter Ján Smrek (1898-1982) stammen (vgl. S. x). Es ist bemerkenswert, wie die künftige dramatische Funktion dieser Lieder bereits auf textlicher Ebene vorgezeichnet wird. Da zu jener Zeit, in der Cikker seinen Librettoentwurf verfasste, Smreks einschlägige Texte noch nicht existierten, hatte Cikker sie zu skizzieren versucht (Cancan im zweiten Bild; vgl. S. x), bzw. den von ihm gewünschten Inhalt durch eine Umschreibung wiedergegeben (Chorlied am Anfang des vierten Bildes, Lied der rastenden Gefangenen im sechsten Bild; vgl. S. x). Aus dem Vergleich jener Partien im Librettoentwurf und im endgültigen Librettotext geht hervor, dass Cikker vom Anfang an eine klare, genaue Vorstellung von der Funktion der Lieder im Gesamtaufbau seiner Oper hatte. Nur an einer Stelle kam es zur Änderung der Intention, und zwar am Anfang des vierten Bildes, wo auf Oesers Vorschlag der ursprünglich vorgesehene „*Fidelio-Chor*“ durch eine düstere, an die 5. Szene des zweiten Aktes von Bergs *Wozzeck* erinnernde nächtliche Szene ersetzt wurde (vgl. S. x).

Ein wichtiges und wertvolles Dokument des schöpferischen Prozesses stellt Smreks Autograph des Liedes der rastenden Gefangenen mit Cickers Aufzählung der gewünschten dichterischen Motive dar, die dieser dem Dichter unterbreitet hatte (vgl. S. x). Dass Cikker den Dichter mit konkreten poetischen Motiven lenkte, zeugt davon, dass die motivisch „durchkomponierte“ Struktur des Librettos von *Auferstehung*, die wir uns anhand der Motive des Todes und der Auferstehung näher gebracht haben, auch durch den scheinbar irrelevanten Liedtext verwirklicht wird. Die lyrischen Motive, die Cikker „vorschreibt“, beziehen sich nämlich intensiv, wenn auch indirekt, auf das zentrale Motivkomplex des Werkes: über den Umweg eines an Volksdichtung orientierten poetischen Vokabulars und Symbolik zielen sie in die Sphäre der Reflexion und der metaphysischen Überhöhung, und zwar mit einer Geradlinigkeit, die dem von Klotz geprägten metaphorischen Begriff „*Reichsunmittelbarkeit*“ entspricht.⁵⁰ Cikker knüpft dadurch einerseits auf die Tradition des Einlage-Liedes an, wie sie in der Oper des 19. Jahrhunderts gepflegt wurde⁵¹; andererseits geht er aber auch von der spezifisch slawischen Tradition der Rezeption der Volkskunst und ihrer Poetik aus, die in den osteuropäischen Kulturen auch noch im 20. Jahrhundert starken Widerhall im „artifizialen“ Kunstschaffen finden - was dann im Westen Gegenstand häufiger Missverständnisse wird.⁵² Das Lied der rastenden Gefangenen im sechsten Bild der *Auferstehung* ist bestimmt kein „*sentimentales Stück Folklore à la 'Eugen Onegin'*“ (S. x); viel näher als zu *Eugen Onegin* steht es zu Janáčeks Oper *Jenůfa*, zu ihren folkloristischen Partien, die nur scheinbar bloße Einlagen im Sinne

⁵⁰ Volker Klotz: *Geschlossene und offene Form im Drama*, S. 151.

⁵¹ Vgl. Martin Ruhnke: *Das Einlage-Lied in der Oper der Zeit von 1800 bis 1840*. In: *Die „Couleur locale“ in der Oper des 19. Jahrhunderts* (Hrsg. H. Becker). Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 42. Regensburg 1976, S. 75-98. Vgl. auch Milan Pospíšil: *Balada v české opeře 19. století*. Hudební věda 16 (1979), Nr. 1, S. 3-25.

⁵² Dieses Problem wird von Vladimír Karbusický angesprochen in seinem Artikel *Folklore, Natur und Liebe. Volksmusik und Sprechmotiv in Janáčeks „Füchslin“*. In: *Leoš Janáček: Das schlaue Füchslin*. Programmheft der Oper der Stadt Köln (Premiere: 31. Mai 1987), S. 31-37.

der Ästhetik der *Couleur locale* sind⁵³ und in Wirklichkeit eine enge und feste Beziehung zum dramatischen Kern der Handlung aufweisen.

Wir haben einige bedeutende Aspekte des dramatischen Aufbaus des Librettos von *Auferstehung* besprochen und an konkreten Beispielen dargelegt, wie seine Autoren, Elemente der traditionellen Operndramaturgie mit Elementen der Dramaturgie des (klassischen und modernen) gesprochenen Dramas verbindend, im Text das Gerüst eines künftigen dramatischen Werkes konstruieren. Der Text bildet allerdings nur einen Ansatz zur dramatischen Gesamtstruktur. Um die ganzheitliche Funktion des Werkes zu erfassen, müssen wir Wort, Musik und Bühne als seine ebenbürtige Bestandteile sehen, aus deren Zusammenspiel erst die dramatische Aktion entsteht. Wie Jindřich Honzl es formulierte: „*Die Aktion - als Substanz des Dramatischen im Theater - vereint uns das Wort, den Schauspieler, das Kostüm, die Dekoration und die Musik in dem Sinne, dass wir in ihnen Leiter eines einzigen Stroms erkennen, der sie durchdringt, indem er entweder aus einem Leiter in den anderen übergeht oder durch mehrere Leiter gleichzeitig strömt*“.⁵⁴ Nur gestreift haben wir bis jetzt den wichtigsten dramatischen „Leiter“ der *Auferstehung*: die Musik. Ihr, ihrer Struktur, ihren Ausdrucksmöglichkeiten und ihrer Rolle im Werk als Ganzes wird das nächste Kapitel gewidmet.

⁵³ Zu diesem Begriff vgl. *Die „Couleur locale“ in der Oper des 19. Jahrhunderts* (Hrsg. H. Becker). Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 42. Regensburg 1976.

⁵⁴ Jindřich Honzl: *Pohyb divadelního znaku*. In: Jindřich Honzl: *K novému významu umění. Divadelní úvahy a programy 1920-1952*. Praha 1956, S. 259.

Musikalische Struktur

Der Entwicklungsweg von Ján Cikker als Komponist bis zu jener Schaffensperiode, aus der *Auferstehung* stammt, wirft Fragen auf, die für den Historiker nicht leicht zu beantworten sind. Die weite Strecke, die er in seinem Schaffen zurücklegte, kann am einfachsten (wenn auch nicht am genauesten) anhand biografischer Umstände dargestellt werden. Während seiner Prager Studien machte sich in seinen Kompositionen vor allem die Autorität der tschechischen spätromantisch-impressionistischen Moderne (Vítězslav Novák, Josef Suk) und ein Streben nach origineller Bewältigung des Materials der Volksmusik bemerkbar, auch wenn einige seine Frühwerke (*Erstes und Zweites Streichquartett, Variationen für Klavier*) den Einfluss modernerer Kompositionsrichtungen verraten und andeuten - ähnlich wie einige frühe Kompositionen von Alexander Moyzes -, dass es auch einen hypothetischen „anderen Weg“ gibt, den der Komponist unter anderen historischen Umständen hätte einschlagen können (während es sich bei Moyzes um den Neoklassizismus und den Einfluss von der *Group de six* und Strawinski handelte, waren es bei Cikker eher gewisse Elemente des Expressionismus und eine Nähe zu Bartók und Hindemith). Nach Cickers Rückkehr in die Slowakei beginnt seine „slowakische Periode“⁵⁵ (etwa von der *Slowakischen Suite*, 1943, bis zu seiner zweiten Oper *Fürst Bajazid*, 1956), in deren vereinfachtem musikalischen Stil das rezeptive Vermögen seines damaligen Publikums und die (freilich nicht unangenehme) Bürde der „Gründerarbeit“ auf dem Feld der slowakischen Musikkultur sich widerspiegeln, wobei nach 1948 noch die Forderungen des „volksdemokratischen“ Regimes hinzukamen. Das Ende von Cickers „slowakischer Periode“ fällt in die Zeit des Rückgangs vom Stalinismus. Von der *Dramatischen Fantasie* (1957) und der Oper *Mister Scrooge* an wird seine Musiksprache komplexer und moderner - was wiederum mit dem damaligen „Tauwetter“ und der Stärkung der kulturellen Kontakte mit dem Westen konvergiert.

Obwohl diese Darstellung im Wesentlichen nicht unrichtig ist, kümmern wir durch nähere Betrachtung von Cickers Werk zur Erkenntnis, dass es nicht nur äußerliche Umstände waren, die Cickers wechsellvollen Schaffensweg bedingten, dass seine schöpferische Entwicklung innere Logik und Kontinuität aufweist. Wenn Jozef Kresánek 1966 feststellt, das „alles, was scheint, es könne als typisch Cikkerisch bezeichnet werden, in einem seiner übrigen Werke widerlegt wird“⁵⁶, klingt in seinen Worten zwar auch die verborgene Kritik eines Kollegen von minderer kompositorischen Potenz, aber mit ausgeprägten Sinn für Stilreinheit mit, gleichzeitig treffen sie jedoch auch etwas Wesentliches. Die Unbeschwertheit, mit der Cikker volkstümliche Kantilene, an Bartók erinnernde bitonale Begleitung und durch Debussy inspirierte Klangflächen verbindet (*Sonatine für Klavier*), oder mit der er einen diatonischen, volksliedbezogenen musikalischen Gedanken in einen impressionistischen Orchesterklang hüllt und dann mit ungestümmten Gestus in der Art von Richard Strauss konfrontiert (symphonische Dichtung *Sommer*) - die Tatsache also, dass in seinen frühen, aber auch noch den aus der „slowakischen Periode“ stammenden Werken sehr verschiedene Einflüsse und Stilelemente nebeneinander

⁵⁵ So nannte er sie auch selbst; vgl. Michal Palovčík: *Ján Cikker v spomienkach a tvorbe*, s. 67.

⁵⁶ Jozef Kresánek: *Nad dielom päťdesiatročného Jána Cikkera*. Slovenská hudba V (1961), Nr. 7-8, S. 295.

bestehen, stellt ein Phänomen dar, das mit Cikkers künstlerischem Naturell zu tun hat. Die schöpferische Entwicklung des Komponisten „*hat die Gestalt einer Spirale; Cikker überwindet Widersprüche in seinem Schaffen, und gelangt dadurch auf höhere Ebene in technischer, stilistischer sowie gedanklicher Hinsicht.*“⁵⁷ Dies ist der Schlüssel zum Verständnis der Kontinuität in seiner künstlerischen Entwicklung. Stehen zum Beispiel in einigen seinen Frühwerken der Folklorismus und die Klangwelt des Impressionismus relativ unvermittelt nebeneinander, werden sie in der *Slowakischen Suite* und in *Erinnerungen* (1947) auf eine gewisse Weise vereinigt - auch wenn diese Synthese sich aus der Perspektive seines späteren Schaffens wieder als eine vorläufige erweist (etwa im Vergleich mit den Klavieretüden *Bäche der Tatra*, 1954).

Die Hypothese der „*spiralförmigen Entwicklung*“ könnte für eine teleologische Konstruktion gehalten werden, deren Zweck es ist, Cikkers schöpferischen Weg um jeden Preis als konsistent und logisch erscheinen zu lassen - wenn Ivan Hrušovský und Ladislav Burlas sie durch ihre Analysen von Cikkers Musik nicht untermauert hätten. Sie haben bei Cikker eine kontinuierliche Entwicklung im Bereich der Organisation vom Tonmaterial nachgewiesen und bereits in seinem Schaffen aus den 30er und 40er Jahren die Grundlagen der Musiksprache seiner Kompositionen aus den späten 50er und den 60er Jahren festgestellt. Es handelt sich um die für Cikker typische konzentrierte thematische Arbeit, differenzierte Stimmführung und vor allem um sein harmonisches Denken.⁵⁸ Bereits in den Werken aus seiner Studienzeit kommen neben der Chromatisierung des diatonischen Materials und der Bitonalität, bzw. Polytonalität auch die Selektion von „*Präferenzintervallen*“ zum Vorschein - Sekunden, Septen und der Quart -, die dann als „*strukturell-organisatorisches Mittel*“ der vertikalen Koordination der Stimmen wirken.⁵⁹ Diese Methode tritt in Cikkers späteren Kompositionen in den Vordergrund und wird zu einem konstitutiven Kompositionsprinzip, das komplementär ist zu dem der Terzharmonik. Und während in seinen ersten zwei Opern *Juro Janoschik* (1953) und *Fürst Bajazid* noch immer die chromatische Diatonik vorherrschte, wird gerade in *Mister Scrooge* und *Auferstehung* die Intervallharmonik dominant, was auch mit Cikkers Rückkehr zum betont polyphonischen Tonsatz zusammenhängt.⁶⁰

Offen bleibt eine Frage, die Hrušovský und Burlas unterschiedlich beantworten: ob nämlich gewisse Zusammenklänge in Cikkers Musik als chromatisch oder durch Selektion aus höheren Terzmehrklängen gewonnen zu interpretieren sind.⁶¹ Während es sich allerdings bei dieser Frage teilweise nur um ein Interpretationsproblem handelt, erscheint die Polarität der nicht-diatonischen Intervallharmonik und der diatonisch verankerten Harmonik der höheren

⁵⁷ Ladislav Burlas: *Slovenská hudobná moderna*, S. 133.

⁵⁸ Cikker äußerte sich auch selbst zur Frage der Tonalität und ihrer Perspektiven in der Oper des 20. Jahrhunderts; vgl. *Ján Cikker: Vzkříšení. Rozbor inscenace Národního divadla v Praze*. Praha 1968, s. 4.

⁵⁹ Ivan Hrušovský: *Formovanie hudobného myslenia Jána Cikkera. Príspevok ku genéze tvorby skladateľa*. Masch.-Schr.; Bratislava 1965, S. 173.

⁶⁰ Vgl. Ivan Hrušovský: *Hudobná reč Cikkerovej opery Vzkriesenie*. In: *K problematike súčasnej hudby* (Hrsg. V. Donovalová). Bratislava 1963, S. 117-137.

⁶¹ Hrušovský spricht von Cikkers „*üppigen Chromatisierung der klassischen harmonischen Basis*“ (*Formovanie hudobného myslenia Jána Cikkera*, S. 172), während Burlas bemerkt, dass „*Cikkers Chromatisierung der spätromantischen Tradition nicht nahesteht und vielmehr die Rolle der von höheren Terzkombinationen abgeleiteten Dissonanzen hervorhebt*“, weil Cikkers „*scheinbar alterierte Akkorde sich nicht als Alterationen auflösen*“ (*Slovenská hudobná moderna*, S. 129-130).

Terzmehrklänge als wirklich wesentlich für reife Schaffensphase des Komponisten. Es ist gerade die schillernde Doppelbödigkeit der stets spannungsgeladenen Komplementarität der Intervallharmonik (mit der großen Septe und kleinen Sekunde als „konstruktiven Grundintervallen“⁶²) und der diatonischen Terzharmonik, die in der Musik von *Mister Scrooge* und *Auferstehung* ein faszinierendes Potenzial der musikdramatischen Gestaltung schafft. In der harmonischen Struktur von Cikker's Musik ist unter der Oberfläche der Intervallharmonik (die Hrušovský anhand von spezifischen Modi beschreibt, die von „lokaler“ Gültigkeit und vom Umfang von 8-11 Tönen sind, und natürlich ohne diatonische Funktionalität [Notenbeispiel 1 auf S. x]⁶³) eine ständige Spannung erkennbar, die aus der deutlichen tonal-funktionalen Wirkung einiger Zusammenklänge, bzw. ihrer Folgen. Cikker führt die Stimmen oft bi-, bzw. polytonal, um in einer oder mehreren dadurch entstandenen Schichten explizit diatonische Akkorde oder Akkordfolgen zu exponieren. In der Tat erweist die Musik der *Auferstehung* nicht nur in der Faktur und der Instrumentierung, sondern auch durch ständige sukzessive chromatische Bewegung in einzelnen Stimmen (meistens in Sekunden) und durch ihre „zentrifugale“ Harmonik⁶⁴ - in der tonale Wirkungen nur selten durch Auflösung bestätigt werden - eine Affinität zur Welt von Wagners *Tristan und Isolde* (vgl. S. x). Die Erwartung und das Bedürfnis des Zuhörers, dass ein Akkord in bestimmter Weise aufgelöst wird, bleibt meistens unerfüllt, was aber nicht bedeutet, dass diese erlöschen. Umso stärker wirkt es, wenn Cikker sich für einen offeneren, weniger verdeckten tonalen Effekt entscheidet, weil dieser, obwohl er den Charakter eines überraschenden „Zitats“ hat, aus harmonischer Sicht doch keine Ausnahme bedeutet (wie z.B. die tonal wirkenden Stellen in der atonalen Musik Alban Bergs), sondern nur ein Hervorquellen dessen ist, das die ganze Zeit „subkutan“ präsent war.

In diesem Sinne ist der „Wohlklang“ in der Partitur der *Auferstehung* nicht „mit rein konstruktiven Mitteln einkalkuliert“ (S. x), sondern er selbst ist ein konstitutives konstruktives Mittel. Die explizit tonalen Effekte übernehmen dabei im verschiedenen dramatischen Kontext sehr verschiedene Funktionen. Einerseits sind sie Träger des feierlich-affirmativen Ausdrucks, der mit der ideellen Handlungsebene verbunden ist (am deutlichsten in den Aktschlüssen). Andererseits verwendet Cikker tonale Effekte auch im Sinne von Brechts Kategorie der „Verfremdung“,⁶⁵ um eine groteske, karikierende Wirkung zu erzielen (etwa im zweiten Bild, Kl.A. 107/8-15,⁶⁶ oder im dritten Bild, Kl.A. 162/10-12) oder eine negative Assoziation zu hervorrufen, die mit der „leichten“ Musik verbunden ist (im ersten Bild, ab Kl.A. 19/4, im Cancan im zweiten Bild), und in diesen Fällen gestaltet er sie mit Absicht als etwas fremdes, übernommenes - als Zitat. Im zweiten Intermezzo evoziert eine überraschend wirkende diatonische Akkordfolge in den Hörnern, Bratschen und Celli (bitonal zum

⁶² Ivan Hrušovský: *Hudobná reč Cikkerovej opery Vzkriesenie*, S. 122.

⁶³ Diese Modi formuliert Hrušovský „durch Reduktion, aus dem Vertikalschnitt der Akkordfolge oder eines kurzen harmonischen Abschnittes, meistens im Rahmen eines Taktes“ (*Hudobná reč Cikkerovej opery Vzkriesenie*, s. 122).

⁶⁴ Vgl. Ernst Kurth, *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners „Tristan“*, Bern-Leipzig 1920.

⁶⁵ Vgl. Bertolt Brecht, *Die Straßenszene. Grundmodell einer Szene des epischen Theaters*, in: Bertolt Brecht, *Schriften zum Theater. Über eine nicht-aristotelische Dramatik*, Frankfurt am Main 1957, s. 99-100.

⁶⁶ Ján Cikker, *Vzkriesenie / Auferstehung*, Klavierauszug mit slowakischem und deutschem Text (deutsche Übersetzung: Paul Friedrich [in Wirklichkeit Fritz Oeser]), Slovenský hudobný fond, Bratislava 1961. Angegeben werden die Seitennummer und nach dem Schrägstrich die Taktnummer (auf der jeweiligen Seite).

ostinaten Orgelpunkt der Oboen, Klarinetten und Violinen) die unheimliche, gespenstige Atmosphäre von Nechljudows Gespräch mit dem unsichtbaren Richter (KI.A. 195/1-6; vgl. S. x). Diese Akkordfolge wiederholt sich zwar während des Gesprächs nicht mehr, aber für ihre latente Präsenz sorgt auch weiterhin die Wiederholung des ostinaten Orgelpunktes (der als „Motiv des Richters“ bezeichnet werden könnte). Nach dem Dialog mit dem Richter beginnt ein neuer musikalischer Abschnitt, dessen chromatische Bewegung gleichsam durch schrittweise Verklärung zu einer weiteren betont tonalen Stelle führt (indem sie in KI.A. 200/14-201/3 in trotz Chromatisierung ganz deutliche Kadenz II-D-T in des-moll mündet), die jedoch eine völlig andere Bedeutung hat: es ist, wie Oeser sagen würde, „*Musik des Herzens*“ (vgl. S. x), mit der Cikker den feierlichen Augenblick gestaltet, in dem Nechljudow seinen edlen Entschluss fasst.

Die liedhaften Gebilden werden in *Auferstehung* von ihrer musikalischen Umgebung deutlich abgesetzt - was dem dramaturgischen Typus des Einlage-Liedes entspricht - , auch im Sinne des musikalischen Materials. Im Lied des Sängers hinter der Bühne im ersten Bild zitiert Cikker sogar ein authentisches ukrainisches Volkslied (vgl. S. x). Der Einlage-Charakter wird im Lied der rastenden Gefangenen im sechsten Bild am deutlichsten, der als einzige „russisch klingende“ Stelle in der ganzen Oper der Ästhetik der *Couleur locale* am nächsten steht. Umso interessanter ist es zu beobachten, wie Cikker hier, wie schon im Lied des Sängers hinter der Bühne, nur den Anfang stilistisch absetzt (wobei der vom Vorsinger angeführte vierstimmige Chorgesang ähnlich schockierend und entrückt wirkt wie der Choral, der während des Gebets des Boris Godunow im vierten Akt von Mussorgskis Oper aus der Ferne erklingt) - und von der zweiten Strophe an beginnt, das homophone diatonische Lied durch Orchesterstimmen zu ergänzen, die dessen Diatonik in ihrem Intervallharmonischen Gewebe verhüllen. An anderen „liedhaften“ Stellen, wie im Cancan im zweiten Bild oder im Chor am Beginn des sechsten Bildes, ist das „zitierte“, fremde diatonisch-melodische Element die ganze Zeit polytonal von einer Musik umwoben, die seinen tonalen Charakter teilweise überdeckt und relativiert (verfährt doch der Komponist analogisch auch an anderen, rein „Cikkerschen“ Stellen), wobei im Cancan zusammen mit der tonalen Harmonik auch dessen rhythmische Periodizität „dekonstruiert“ wird. In allen erwähnten Fällen erzielt der Komponist eine kontraste Absetzung und musikalische Vereinigung mit dem umgebenden musikalischen Kontext zugleich.

Wenn wir Cikkers spezifischer Organisation vom Tonmaterial - die auf einer Synthese von Atonalität mit tonal-funktionalen Elementen beruht - *vereinigende Wirkung* zuschreiben, ist diese vereinigenden Wirkung von derselben Art wie die von einem vereinigenden *musikalischen Gedanken*. Auch bei *Auferstehung* gilt nämlich die These, die Carl Dahlhaus im Zusammenhang mit Bartóks *Violinkonzert* formuliert: „*Man muß die Gewohnheit fallen lassen, den Begriff des musikalischen Gedankens mit dem des Themas zu identifizieren. Denn in der Neuen Musik werden außer den Themen auch die Momente, auf denen die Ordnung des Tonmaterials beruht, oft nicht als allgemeines und immer gleiches Schema vorausgesetzt, sondern als individuelle musikalische Gedanken exponiert.*“⁶⁷

⁶⁷ Carl Dahlhaus, *Der Tonalitätsbegriff in der Neuen Musik*, in: Carl Dahlhaus, *Schönberg und andere. Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik*, Mainz 1978, S. 116.

- - -

Die Musik der Auferstehung weist intensive motivisch-thematische Arbeit auf; dadurch knüpft sie unverkennbar auf die Tradition des Musikdramas auf. Es war nämlich Richard Wagner, der im musikdramatischen Bereich einen von der absoluten Musik abgeleiteten Anspruch der musikalischen Einheit erhob, der an die symphonische motivisch-thematische Arbeit anknüpft. Durch die *Art* der motivisch-thematischen Arbeit und durch ihre Rolle in der Gesamtstruktur des Werkes unterscheidet sich jedoch *Auferstehung* grundsätzlich von Wagners Musikdramen. Die motivisch-thematische Arbeit, wiewohl intensiv und präsent in der Partitur des Werkes, ist in geringerem Maß das formal vereinende Element des Werkes (diese Feststellung ist völlig wertfrei gemeint). Wenn Peter Faltin in der Partitur der *Auferstehung* eine einzige „großartige Sonatendurchführung“⁶⁸ von zwei leitmotivischen Gebilden sehen will - vom „Katuscha-Motiv“ und „Nechljudow-Motiv“ -, knüpft er ungewollt eben auf Wagners emphatischen Anspruch der musikalischen Einheit an, den dieser in seinem *Ring des Nibelungen* dadurch verwirklichte, dass er das musikalische „Gewebe“ fast restlos von wenigen miteinander verwandten und auf ein gemeinsames motivisches Modell zurückgehenden Grundmotiven ableitete.⁶⁹ Diese Verknüpfung der motivisch-thematischen Arbeit mit der Leitmotivtechnik sowie der im *Ring* erreichte Grad der musikalisch-thematischen Einheitlichkeit des Werkes kann nur um den Preis weitgehend spekulativer Analyse (d.h. des Suchens nach motivischen Zusammenhängen auch auf der Ebene der kleinsten diastematischen und rhythmischen Bauelemente) in Cikkers *Auferstehung* projiziert werden.⁷⁰

Untersuchen wir zuerst „*Nechljudows motivisches Gebilde*“,⁷¹ das im ersten Bild exponiert wird. Laut Faltin sind ihre Merkmale „*schleichende chromatische Bewegung, meistens vom ansteigenden, aggressiven Charakter*“, und zwei rhythmische Elemente: die Triolenfigur in Achteln und synkopischer Rhythmus.⁷² In Wirklichkeit wird das melodisch-harmonische Motiv mit der „*schleichenden chromatischen Bewegung*“ zuerst allein exponiert (Kl.A. 25/12-26/9 [Notenbeispiel 2 auf S. x]), und die übrigen zwei Merkmale kommen erst später, in Nechljudows Monolog hinzu (ab Kl.A. 39/2 [Notenbeispiel 3 auf S. x]): die Triole als ein Mittel der Fortspinnung des chromatischen Motivs und die Synkopen als ostinate Gegenstimme. In Nechljudows Monolog und in der Szene der Verführung wird das chromatische Motiv variiert und geteilt, bis es schwindet. Die Triolenfigur und das synkopische Ostinato bewahren dagegen ihre Gestalt, und die Triolenfigur gewinnt - sich vom chromatischen Motiv verselbständigend - selbst thematischen Charakter. Im dramatischen Kontext des ganzen Abschnittes mag der aus diesen drei

⁶⁸ Peter Faltin, *Sonda do svedomia*, Nachwort zur Ausgabe des Librettos: Ján Cikker, *Vzkriesenie*, Bratislava 1963, S. 124.

⁶⁹ Vgl. Carl Dahlhaus, *Zur Geschichte der Leitmotivtechnik bei Wagner*, in: Carl Dahlhaus, *Vom Musikdrama zur Literaturoper*, München-Salzburg 1983, S. 97.

⁷⁰ Die Gewohnheit vieler Opernanalytiker, den Wert des musikdramatischen Werkes von seiner autonomen musikalischen Logik und Einheitlichkeit abzuleiten, stellt einen methodologischen Fehler dar, der in Wagners (verbalen) Anspruch auf das Erbe der Beethovenschen Symphonie seinen Ursprung hat (und der im 20. Jahrhundert etwa im vereinfachenden Verständnis der musikdramatischen Form von Bergs *Wozzeck* seine Bestätigung sieht). Vgl. dazu Carolyn Abbate und Roger Parker, *Introduction: On analyzing opera*, in: Carolyn Abbate und Roger Parker (Hrsg.), *Analyzing opera: Verdi and Wagner*, Berkeley-Los Angeles, California 1989, S. 21.

⁷¹ Peter Faltin, *Sonda do svedomia*, S. 126.

⁷² Ebenda, S. 126.

motivischen Elementen entstehende musikalisch Prozess zwar als eine Art „Nechljudow-Musik“ bezeichnet werden. Das chromatische Motiv, das den Ausdruck dieser „Nechljudow-Musik“ geprägt hat, kehrt jedoch im weiteren Verlauf der Oper nie mehr zurück⁷³; und es wäre doch naiv, jede ansteigende chromatische Bewegung, jede Triole oder jede Synkope im weiteren Verlauf der Oper als motivischen Zusammenhang zu bezeichnen.

Eine viel wichtigere Rolle kommt in der Oper als Ganzes dem „Katuscha-Motiv“ zu. Zum ersten Mal erklingt es als ein illustratives musikalisches Emblem beim ersten Auftritt Katuschas; es besteht aus zwei absteigenden Terzsritten *g-e d-h* in hoher Lage der Violinen, über einem weich klingenden bitonalen Akkordkomplex und von der Celesta verdoppelt (Kl.A. 12/10-18 [Notenbeispiel 4 auf S. x]). Das „Katuscha-Motiv“ - seine melodische Linie - wird sofort Gegenstand der thematischen Arbeit im Orchester (als Gegenthema des Hauptostinatos dieser Szene) sowie in den Singstimmen; dabei kehrt sie noch mehrmals auch als illustratives Emblem wieder, samt ihrer harmonischen und klanglichen Komponente. Nach Nechljudows Eintritt weicht das „Katuscha-Motiv“ „Nechljudows“ thematischem Material⁷⁴ und kehrt dann im Übergang vor Nechljudows Monolog zurück (Kl.A. 35/2-37/4) und nochmals in der Szene der Verführung, zuerst als ein „leitmotivisches“ Emblem (Kl.A. 45/9-16) und im weiteren wieder als Gegenstand thematischer Arbeit (wobei es immer im Zusammenhang mit Katuschas Repliken ertönt und somit - analogisch zum Bühnengeschehen - eine Art Dialog mit der dominierenden „Nechljudow-Musik“ führt [Notenbeispiel 5 auf S. x]). Im weiteren Verlauf der Oper kehrt dann das „Katuscha-Motiv“ als deutliches „Leitmotiv“ im ersten Intermezzo zurück (Kl.A. 67/11-68/1, 78/7-79/4), im zweiten (Kl.A. 95/3-7, 114/13-115/4) und dritten Bild (Kl.A. 142/7-11, 149/7-10, 181/14-182/16), im Orchesterzwischenpiel nach dem dritten Bild (Kl.A. 185/18-19),⁷⁵ im zweiten Intermezzo (Kl.A. 200/1-4), im vierten (Kl.A. 218/10-219/5), fünften (Kl.A. 281/4-8, 293/11-13) und sechsten Bild (besonders in Kl.A. 341/11-14). Wie im ersten Bild, übernimmt es auch in weiteren Szenen der Oper neben der Rolle eines auffälligen „leitmotivischen“ Gebildes auch die des Materials der motivisch-thematischen Arbeit, vor allem im ersten und zweiten Intermezzo sowie im vierten und sechsten Bild. Motivische Gebilde, die eine gewisse diastematische Verwandtschaft mit dem „Katuscha-Motiv“ aufweisen - seien es die Folge Terz-Sekunde-Terz, ihre Modifikationen oder Fragmente (etwa die Folge zweier Schritte Terz-Sekunde in derselben Richtung) - sind sehr häufig in der Partitur der *Auferstehung*; insofern erscheint das „Katuscha-Motiv“ (vor allem seine diastematische Linie) als ein sehr bedeutendes, ja als ein „Hauptmotiv“ der ganzen Oper.

⁷³ Zwei Beispiele, die Hrušovský anführt (*Hudobná reč Cikkerovej opery Vzkriesenie*, S. 136-137), können kaum für reale Motivzusammenhänge gehalten werden: Kl.A. S. 199-200 und 213-214.

⁷⁴ Noch ehe in Kl.V. 25/12 die „Nechljudow-Musik“ ansetzt, wird im Orchester das Thema entfaltet, das zum ersten Mal bei Nechljudows Eintritt ertönt (ab Kl.A. 19/1).

⁷⁵ Es war wohl das in diesem Zwischenpiel exponierte „Katuscha-Motiv“, das den Regisseur der Prager Inszenierung der *Auferstehung* Karel Jernek dazu bewegte, die vom Gericht zurück ins Gefängnis geführte Katuscha gerade in der Generalpause vor „ihrem“ Motiv (Kl.A. 185/16) ausrufen zu lassen: „*Jsem nevinná, vždyť je to hřích. Jsem nevinná! Jsem nevinná!*“ [„*Ich bin unschuldig, es ist doch eine Sünde. Ich bin unschuldig! Ich bin unschuldig!*“] (die Worte sind übernommen aus dem Roman; vgl. ...). Auf diese Worte wird dann im folgenden Monolog Nechljudows gleichsam Bezug genommen. Vgl. auch den Text von Karl Jernek in: *Ján Cikker: Vzkříšení. Rozbor inscenace Národního divadla v Praze*, S. 31.

In diesem Punkt stößt die Analyse jedoch auf ein Problem. Es ist leicht, das „Katuscha-Motiv“ in Gestalt eines auffälligen motivischen Emblems zu identifizieren. Aber wie weit soll die Analyse bei der Suche nach dem „Katuscha-Motiv“, bzw. seinen Segmenten und Derivaten im motivisch-thematischen Prozess gehen? Unproblematisch sind hier die bereits angesprochenen Abschnitte im ersten Bild, und auch der Teil des sechsten Bildes vom Weggang der Gefangenen bis zum Ende: das sind Stellen, wo das „Katuscha-Motiv“ ständig präsent ist, sowohl in der „leitmotivischen“ Funktion (mit der ursprünglichen harmonisch-instrumentatorischen „Farbe“), als auch in der motivisch-thematischen Arbeit. Ist aber auch das Motiv der zwei ansteigenden Terzen *f-as ges-b*, das im motivischen Prozess des dritten Bildes eine wichtige Rolle spielt (dort zuerst exponiert in Kl.A. 136/1-5, wobei es bereits im zweiten Bild vorkommt - ab Kl.A.114/14) und auch in das Grundostinato des zweiten Intermezzos übergeht, vom „Katuscha-Motiv“ abgeleitet? Und ist das Ostinato des fünften Bildes (ab Kl.A.258/15) von ihm abgeleitet? Ehe wir diese Fragen voreilig bejahen, sollten wir zwei Umstände in Betracht ziehen. Erstens: Die hohe Frequenz von Sekund- und Terzschriften und ihren Kombinationen in der Stimmführung ergibt sich bei Cikker bereits aus seiner Selektion des Tonmaterials, die Hrušovský an den „lokalen“ Modi dargelegt hat - die Ebene der *motivischen Zusammenhänge* übergeht also fließend in die Ebene jener Zusammenhänge, die durch die Selektion des *musikalischen Materials* bedingt sind. Und zweitens: selbst dadurch, dass wir alle motivischen Affinitäten als Verwandtschaften anerkennen, wird die motivische Struktur der *Auferstehung* nicht zu einem einheitlichen motivisch-thematischen Prozess - einfach weil dies das Verhältnis ausschließt, das in Cickers Musik zwischen motivisch-thematischen Prozessen einerseits und der „leitmotivischen“ musikalischen Charakteristik andererseits besteht.

In der Literatur zur Oper des 19. Jahrhunderts wird zwischen den Begriffen *Leitmotiv* und *Erinnerungsmotiv* unterschieden.⁷⁶ Die Erinnerungsmotive entwickelten sich in der Nummernoper, und in ihrem periodischen Satzbau haben sie entweder die Gestalt einer Periode oder die einer motivischen Interpolation, eines Zitats. Für die Leitmotivtechnik, die zum ersten Mal in Wagners *Ring* konsequent durchgeführt wurde, ist dagegen bezeichnend, dass im Kontext der „durchkomponierten“ dramatischen Musik, in der neben dem Nummernprinzip auch die „*musikalische Quadratur*“⁷⁷ des periodischen Satzes aufgehoben ist, die musikalische Charakteristik durch Leitmotive mit der motivisch-thematischen Arbeit in einen einzigen untrennbaren Prozess konvergieren. Aus dieser Sicht wird in *Auferstehung* eine Mischung aus beiden Techniken angewandt. Dies gilt auch für das „Katuscha-Motiv“: seine auffällig emblematischen Auftritte haben meistens die Form eines interpolierten Erinnerungsmotivs, selbst dann, wenn sie sich inmitten eines Feldes der motivisch-thematischen Bearbeitung desselben Motivs befinden. Eine ähnliche erinnerungsmotivische Funktion hat das „Liebesmotiv“⁷⁸ - die melodische Linie der ersten Phrase vom Lied des Sängers hinter der Bühne am Ende des ersten Bildes (Kl.A. 61/15-17 [Notenbeispiel 6 auf S. x], als Erinnerungsmotiv exponiert etwa im vierten, Kl.A. 223/6-10, und fünften Bild, Kl.A. 276/12-16). Näher zur Kategorie der Leitmotive steht dagegen das Motiv, das zum ersten Mal im dritten Bild exponiert

⁷⁶ Vgl. Christoph von Blumröder, Artikel *Leitmotiv*, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* (Hrsg. H. H. Eggebrecht), Wiesbaden 1990.

⁷⁷ Zu diesem von Wagner geprägten Begriff vgl. Carl Dahlhaus, *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas*, besonders S. 50-61.

⁷⁸ Faltin nennt ihn wörtlich: „*das Motiv der reinen, unbefleckten Liebe*“ (*Sonda do svedomia*, S. 132).

wird (Kl.A. 138/9-10 [Notenbeispiel 7 auf S. x]) und in motivisch-thematischen Prozessen des vierten und fünften Bildes eine wichtige Rolle spielt; dieses „Motiv des ´neuen´ Nechljudow“ tritt nie als interpoliertes motivisches Emblem auf, obwohl es zweifellos den Charakter eines charakteristischen Motivs hat. In *Auferstehung* finden sich jedoch auch „reine“ Erinnerungsmotive, akzidentelle Interpolationen, die das Erinnern der Personen illustrieren - etwa die Anklänge an den Cancan im dritten Bild, die Musik des fahrenden Zuges aus dem ersten Intermezzo im vierten Bild (Kl.A. 223/8-224/4), oder die wahre Mosaik aus Erinnerungsmotiven, die Katuschas Lebensrekapitulation im sechsten Bild illustrieren (ab Kl.A. 326/9). Und es gibt wiederum motivische Gebilde, die in mehreren Szenen Gegenstand motivisch-thematischer Arbeit sind, ohne dabei jeglichen leitmotivischen Inhalt zu gewinnen, wie z.B. ein Motiv aus dem zweiten Bild (zuerst in Kl.A. 82/14-83/3 [Notenbeispiel 8 auf S. x]), dessen Derivat im ganzen dritten Bild (bereits ab Kl.A. 134/2 [Notenbeispiel 9 auf S. x]), vor allem in einer weiteren Abänderung als Ostinato) sowie im zweiten Intermezzo intensiv präsent ist.

Es ist völlig irrig, Wagners Leitmotivtechnik als „*mechanisch*“, „*starr und äußerlich illustrativ*“ zu bezeichnen⁷⁹ - im Gegenteil, das „*Gewebe*“ der Leitmotive, die bei Wagner häufiger als mit Personen mit Ideen oder Geschehnissen verbunden sind, konstituiert sich als „*eine ´zweite Handlung´*“, „*ein imaginäres Drama, das nicht selten über das Bewußtsein der agierenden Personen hinauswächst*“.⁸⁰ Während Cikkers Gebrauch von charakteristischen Motiven aus formaler Sicht deutliche Zeichen der Erinnerungsmotivtechnik trägt, ist er unter dem inhaltlichen Aspekt vielmehr der entwickelten Leitmotivtechnik des Musikdramas verwandt. Dies betrifft vor allem diejenigen Motive, die sich direkt auf die ideelle Handlungsebene beziehen: das „Katuscha-Motiv“, ein Motiv der ätherisch sanften und unschuldigen Katuscha des ersten Bildes und zugleich ihrer unveränderlichen, ewigen „*anima candida*“ (bei seinen Rückkehren ist einmal der eine, ein andermal der andere Aspekt dominant), das „Liebesmotiv“, dessen Bedeutung sich der vom „Katuscha-Motiv“ nähert, nur mit stärker ausgeprägtem ersten Aspekt (der Reminiszenz), und das „Motiv des ´neuen´ Nechljudow“, das im zweiten Intermezzo Nechljudows Wandel zum Ausdruck bringt und diesen auf seinem „richtigen“, zur „Auferstehung“ führenden Weg begleitet. Wenn wir den Gebrauch dieser Motive im Verlauf der Oper betrachten, sehen wir, dass gerade ihre Beziehung zu diesen ideellen Inhalten und somit die Überhöhung der Bühnenhandlung, die auf den gedanklichen Kern der Fabel zielt, wesentlich sind, und nicht die Bindung des Motivs an ein konkretes Denotat im szenischen Geschehen.

Die direkt illustrative Bindung dieser Motive zu Realien des Bühnengeschehens werden natürlich dann geschwächt, wenn sie im motivisch-thematischen Prozess „untertauchen“, in dem sie der immanenten musikalischen Logik unterstehen und in dem ihr illustratives Verhältnis zur Bühne verschwimmt (manchmal kommt es allerdings auch zum „Auftauchen“ von emblematischen Zitaten der Motive aus dem motivisch-thematischen Prozess, wo mit diesen oder ihren Derivaten schon länger gearbeitet wurde, wie z.B. die des „Katuscha-Motivs“ im zweiten Intermezzo und sechsten Bild). Aber wer den Gebrauch der erinnerungsmotivischen Interpolationen

⁷⁹ Peter Faltin, *Sonda do svedomia*, S. 124. Dieses vereinfachte Verständnis von Wagners Leitmotivtechnik dient Faltin als Kontrastfolie für die charakteristischen Motive bei Cikker, der, im Unterschied zu Wagner, „*mit seiner Musik nicht nachzeichnen, sondern analysieren will*“.

⁸⁰ Carl Dahlhaus, „*Am Text entlang komponiert*“. *Bemerkungen zu einem Schlagwort*, in: Carl Dahlhaus, *Vom Musikdrama zur Literaturoper*. München-Salzburg 1983, S. 254.

in den einzelnen dramatischen Situationen verfolgt, wird erkennen, dass auch diese scheinbar geradlinig illustrativen Motive nicht immer in logischer und leicht fassbarer Übereinstimmung mit der Bühnenhandlung sind. Bei dem „Liebesmotiv“ und dem „Motiv des ´neuen´ Nechljudow“ ist schließlich bereits ihre Entstehung „unlogisch“: der musikalische Gedanke, der später zum „Liebesmotiv“ wird, erklingt zum ersten Mal in jenem Augenblick, in dem die Liebe getreten und zerstört wird, und das spätere „Motiv des ´neuen´ Nechljudow“ wird erstmals exponiert, wenn der noch durchaus „alte“, verdorbene Nechljudow den Gerichtssaal betritt. Gerade durch die Spannung zwischen den charakteristischen Motiven und dem Bühnengeschehen einerseits und der Bindung jener Motive an die ideelle Handlungsebene andererseits deutet der Komponist gleichsam an, dass die realistische Handlung auf der Bühne nicht nur das ist, was sie auf den ersten Blick zu sein scheint, dass hinter ihr jene geheimnisvolle Dinge verborgen sind, von denen Prinz Hamlet spricht: „*There are more things in heaven and earth, Horatio, Than are dreamt of in our philosophy.*“⁸¹

.....

⁸¹ William Shakespeare, *Hamlet* (1. Akt, 5. Auftritt).