

Leoš Janáček's Oper
Věc Makropulos

Inaugural–Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophisch–historischen Fakultät
der Ruprecht–Karls–Universität Heidelberg

vorgelegt von
Miroslav Novak

Heidelberg
November 1998

Referent: Prof.Dr. Ludwig Finscher

Korreferentin: Prof.Dr. Dorothea Redepenning

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	3
Einleitung	3
Zielsetzung	4
Vorhandene Literatur	5
Technische Anmerkungen	6
Liste der Abkürzungen	7
1 <i>Věc Makropulos</i> im Spiegel zeitgenössischer Dokumente	8
1.1 Entstehung	8
1.2 Drucklegung	20
1.3 Übersetzung ins Deutsche	29
1.4 Aufführungen	49
1.4.1 Die Uraufführung	49
1.4.2 Prag 1928	53
1.4.3 Deutsche Erstaufführung	61
1.5 Rezeption	69
2 Das Libretto	79
2.1 Die Handlung	79
2.2 Čapeks „Komödie“	82
2.3 Janáčeks Bearbeitung	87
3 Janáčeks musikalische Sprache in <i>Věc Makropulos</i>	91
3.1 Allgemeine Bemerkungen	91
3.2 Thematisch–motivische Struktur	98
4 Das Autograph	110
4.1 Einführung	110
4.2 I. Akt	112
4.3 II. Akt	121
4.3.1 Anfang	121
4.3.2 Donau–Symphonie, III. Satz — Ein Exkurs	129
4.3.3 II. Akt — Fortsetzung	136
4.4 III. Akt	140
4.5 Anmerkungen zum Autograph	159
4.6 Spätere Änderungen der Partitur	163
Fazit	168

Anhang	
A Zeittafel	171
B Entstehung des Autographs in Daten	172
C Liste der bisherigen Aufführungen	173
D Besetzung der ersten Produktionen	177
E Vertrag Janáček–Čapek (Übersetzung)	178
F Das Autograph — Tabellarische Übersicht des erhaltenen Materials	180
Erläuterungen	180
F.1 I. Akt	182
F.2 II. Akt	185
F.3 III. Akt	191
G Rekonstruktionen	198
G.1 Donau–Symphonie, III. Satz	198
G.2 Schluß des III. Aktes (EF/1)	210
H Einspielungen der Oper	212
Literaturverzeichnis	213
Danksagung	216
Lebenslauf	217

Vorwort

„[...] Janáček schuf hier sein bestes und originellstes Werk, ein Drama per excellence, dessen Qualitäten ihm den Weg auf die Bühnen der Welt öffnen werden.“

(Aus einer Rezension der Uraufführung von M. V., in: *Vlast*, 24.12.1926)

„*Sache Makropulos* [ist] eine musikalisch schwach inspirierte Oper, die schwächste vielleicht, [...]“

(Kneif, Tibor: *Die Bühnenwerke von Leoš Janáček*)

Die ausgesuchten Zitate deuten bereits die zu untersuchende Problematik dieses in der Tat etwas widersprüchlichen Werkes an. Es handelt sich dabei keineswegs um extreme Einzelfälle, vielmehr bilden solche Gegensätze bei der Beurteilung der Oper die Regel. Trotzdem soll keins der obigen Zitate als repräsentativ angesehen werden: Das erste ist mit Sicherheit durch die Begeisterung über die sehr erfolgreiche Brünner Uraufführung des Werkes geprägt, das zweite dagegen durch den verfehlten und Janáčeks Musik inadäquaten Ansatz der Studie von Tibor Kneif.

Will man die Publikumswirksamkeit als einen der Faktoren bei der Beurteilung der Oper heranziehen, so zeigt sich dabei, daß *Věc Makropulos* in der Zahl der Aufführungen hinter den meisten reifen Opern Janáčeks zurückbleibt — *Jenůfa (Její pastorkyňa)*, *Kát'a Kabanová*, *Aus einem Totenhaus (Z mrtvého domu)* und *Das schlaue Füchslein (Přihody lišky Bystroušky)*¹ können jeweils mehr Produktionen aufweisen.

In einer breiteren Perspektive betrachtet erwies sich das Werk trotz allem als überaus lebensfähig. Die zwanziger Jahre dieses Jahrhunderts, die Zeit der Entstehung dieser Oper, brachten im deutschsprachigen Raum, zu dem bis 1918 auch Böhmen und Mähren als ein Teil der Donaumonarchie gehört hatten und mit dem sie kulturell auch weiterhin eng verbunden blieben, eine fast unendliche Reihe von Uraufführungen zeitgenössischer Opern von Komponisten wie Korngold, Křenek, Pfitzner, Schreker, Zemlinsky, von Schillings und vielen anderen. Während die meisten dieser Werke (mit Ausnahme von Bergs *Wozzeck* selbstverständlich, der ebenfalls in den zwanziger Jahren seine Uraufführung erlebte) erst in der heutigen Zeit, durch den von der Tonträgerindustrie initiierten Trend bedingt, „wiederentdeckt“ werden, sicherte sich *Věc Makropulos* etwa seit den sechziger Jahren einen vergleichsweise festen Platz im Repertoire internationaler Opernhäuser (s. Kap. 1.5).

Ist es trotzdem vorstellbar, daß der Komponist mit *Věc Makropulos* ein schwaches Werk schuf? Die Entstehung der Oper fällt in Janáčeks fruchtbarste Schaffensperiode, die etwa die letzten zehn Jahre seines Lebens umfaßt (1918–28). In diesem Zeitabschnitt produzierte er

¹Im weiteren werden die üblichen, von Max Brod stammenden deutschen Titel der Opern verwendet. Es handelt sich dabei allerdings um keine wörtlichen Übersetzungen der tschechischen Originaltitel, die etwa folgendermaßen wiedergegeben werden können: *Ihre Ziehtochter [Jenůfa]*, *Aus einem toten Haus* (die falsche Übersetzung mit „Totenhaus“ ist auch bei Dostoevskijs literarischer Vorlage *Aufzeichnungen aus einem toten Haus* sehr verbreitet) und *Die Abenteuer der Füchsin Bystrouška* [etwa „...Schlaukopf“].

die meisten seiner heute zum Standardrepertoire gehörenden Werke. Einer der Faktoren, die dem mehr als sechzigjährigen Komponisten den entscheidenden Schaffensimpuls lieferten, war mit Sicherheit der langersehnte Durchbruch mit der bereits 1904 in Brünn uraufgeführten Oper *Jenůfa* (Prag 1916, Wien 1918, Berlin und New York 1924), ein anderer dann seine emotionale Beziehung zu Kamila Stösslová, die für ihn zu einer echten Muse wurde und ihn vor allem bei der Erschaffung seiner weiblichen Figuren inspirierte.² Die hohe Motivation dieser Periode hatte ohne Zweifel einen positiven Einfluß sowohl auf die Quantität der Produktion Janáčeks, als auch auf ihre Qualität — unter den späten Kompositionen Janáčeks ist kaum ein schwaches Werk auszumachen (vielleicht mit Ausnahme einiger kleiner Gelegenheits- und Auftragskompositionen).

Es deutet ebenfalls nichts darauf hin, daß der Komponist zum Zeitpunkt der Arbeit an *Věc Makropulos* eine Schaffenskrise durchgemacht hätte. Komponiert unmittelbar nach der Oper *Das schlaue Füchslin* und dem Bläsersextett *Mládí* („Die Jugend“), unterbrochen durch die Arbeit an *Říkadla* („Kinderreime“) und dem *Concertino für Klavier*, und gefolgt schließlich von einigen der meistgespielten Werken Janáčeks wie *Sinfonietta*, *Missa glagolitica* und der Oper *Aus einem Totenhaus*, besteht rein äußerlich kein Anlaß, mangelnde Inspiration oder ein Schaffenstief zu vermuten. Als eine mögliche Erklärung böte sich eventuell noch die fehlende Ausstrahlungskraft des Librettos auf den Komponisten an; diese These kann allerdings anhand der erhaltenen Korrespondenz und anderer zeitgenössischer Dokumente eindeutig widerlegt werden (s. Kap. 1.1).

Über die Wahl des Librettos gibt es bei der Kritik verschiedene Meinungen, die auch in diesem Fall extrem auseinandergehen (s. Kap. 1.5). Der Autor der literarischen Vorlage, der tschechische Schriftsteller Karel Čapek, äußerte sich anfangs selbst sehr skeptisch in bezug auf die Eignung seines Theaterstückes als Opernvorlage, änderte aber nach der Premiere der Oper seine Meinung. Auch wenn die Ansicht, daß das intellektuell geprägte Stück als Opernlibretto ungeeignet sei — insbesondere für einen so emotionalen Komponisten wie Janáček — bis zu einem gewissen Grad ihre Berechtigung haben kann, zeigt der Vergleich mit anderen Opern Janáčeks, die mit weitaus unopernhafteren Libretti arbeiten (z. B. *Das schlaue Füchslin*, entstanden nach einer Art Comicsgeschichte; *Aus einem Totenhaus*, vertonte Memoiren Dostoevskijs), daß nicht dort die Hauptursache für die Rezeptionsschwierigkeiten liegen kann. Immerhin verwendete Janáček, ähnlich wie bei seinen erfolgreichsten Opern *Jenůfa* und *Káťa Kabanová*, als Vorlage zu *Věc Makropulos* ein auf der Bühne bereits erprobtes Theaterstück, das zwar nicht zu den stärksten Werken Čapeks gehört, das aber dennoch ohne Zweifel hohe dramatische Qualitäten besitzt.

Zielsetzung

Die Untersuchung der Ursachen für die Schwierigkeiten beim Verständnis des Werkes bildet einen der Gegenstände dieser Studie. Die literarische Vorlage wird kurz vorgestellt, ebenso die Entstehungsgeschichte der eigentlichen Oper anhand von möglichst vielen das Werk betreffenden zeitgenössischen Dokumenten, wobei es sich in den meisten Fällen um die erhaltene Korrespondenz Janáčeks handelt. Des weiteren sollen die Begleitumstände der ersten drei Produktionen der Oper (Brünn, Prag, deutsche Erstaufführung) näher betrachtet werden. Von beson-

²Janáček lernte Kamila (und ihren Ehemann David Stössl) im Sommer 1917 bei einem seiner regelmäßigen Aufenthalte im Badeort Luhačovice kennen. Die daraus entstandene (wenn auch vermutlich rein platonische und vor allem von Janáček selbst ausgehende) Liebesbeziehung hielt bis zum Tod des Komponisten an und wurde mit der Zeit immer intensiver. Dieser Beziehung sind direkt oder indirekt die meisten wichtigen Kompositionen der letzten Schaffensperiode zu verdanken und nicht zuletzt auch die unzähligen Briefe Janáčeks an Kamila, die die Entstehung dieser Werke dokumentieren (s. [VOGEL], S. 343ff.).

derem Interesse ist in diesem Zusammenhang die Vorgeschichte der nicht zustande gekommenen Berliner Aufführung der Oper, deren schließliches Scheitern in der Fachliteratur bislang nicht befriedigend geklärt werden konnte.

Ein weiteres problematisches Gebiet stellt die teilweise sehr freie deutsche Übertragung bzw. Umdichtung des Librettos von Max Brod dar, die bis in die achtziger Jahre hinein bei allen deutschsprachigen Produktionen der Oper verwendet wurde. Die Freiheiten der Übersetzung wurden vor allem in der tschechischen Musikwissenschaft oft kritisiert. Es ist dagegen weniger bekannt und für die heutige Aufführungspraxis mit Sicherheit viel schwerwiegender, daß Brod auch in den tschechischen Text der Oper eingriff. Trotz verzweifelter Versuche war es Janáček bis zu seinem Tode nicht gelungen, seine eigene Version des Librettos im Aufführungsmaterial wiederherzustellen (infolge mangelnder Bereitschaft der Universal Edition, das fertige Material zu ändern). So kommt es bei heutigen Aufführungen zu der paradoxen Situation, daß einerseits versucht wird, die Werke um der Authentizität willen entweder in der Originalsprache aufzuführen oder neue, möglichst originalgetreue Übersetzungen zu schaffen, andererseits aber der bereits von Brod modifizierte tschechische Text hierzu verwendet wird. Die Änderungen Brods betreffen eine Schlüsselstelle im dritten Akt, zu der er einen vollkommen neuen (tschechischen) Text erfand.

Die Besprechung der musikalischen Sprache Janáčeks konzentriert sich vor allem auf die Eigenheiten der Musik von *Věc Makropulos*, versucht also keineswegs, anhand der Ergebnisse allgemeine Schlüsse über den Spätstil des Komponisten zu ziehen. Eine derartige Verallgemeinerung wäre nicht sonderlich sinnvoll, da viele der großen Werke der letzten Schaffensperiode Janáčeks einen eigenen, mit anderen Kompositionen aus dieser Zeit nur bedingt vergleichbaren Stil aufweisen. Dies zeigt sich deutlich beispielsweise bei der Gegenüberstellung von *Věc Makropulos* und der unmittelbar davor komponierten Oper *Das schlaue Füchslein* — es handelt sich um zwei verschiedene Welten, die sehr frei mit den gebräuchlichen Termini Expressionismus vs. Impressionismus umschrieben werden könnten. Die auf traditionelle Melodik fast vollständig verzichtende Musik von *Věc Makropulos*, die in der Tat als eine Art Auseinandersetzung mit dem musikalischen Expressionismus mit tonalen Mitteln verstanden werden könnte, ist auch in Janáčeks Schaffen einmalig. Eine ähnlich schroffe Tonsprache findet sich in einer etwas weniger extremen Ausprägung lediglich in seiner letzten Oper *Aus einem Totenhaus*.

Die Untersuchung der vorhandenen Autographe und Skizzen zu *Věc Makropulos* soll die Entstehung der Oper aus einer anderen Perspektive zeigen und gleichzeitig Janáčeks eigenartige Arbeitsweise dokumentieren. Die zum Teil erhaltene Arbeitsfassung der Oper ist sehr aufschlußreich für die Erforschung des Kompositionsprozesses. Eine besondere Aufmerksamkeit verdient in dem Zusammenhang der dritte Satz aus Janáčeks unvollendeter Symphonie *Dunaj* („Donau“), der aus dem in der Endfassung der Oper verworfenen Vorspiel zum zweiten Akt entstand. Die Erforschung der Entstehung dieses Satzes wirft ein neues Licht auf einige aufführungstechnische Unklarheiten dieser von Janáček nicht fertiggestellten Komposition.

Vorhandene Literatur

Es existiert bislang keine größere wissenschaftliche Arbeit zu Janáčeks Oper *Věc Makropulos*. Das Werk nimmt naturgemäß in allen Biographien des Komponisten einen wichtigen Platz ein (Racek, Hollander, Pulcini etc.), wobei hier immer noch die Biographie von Jaroslav Vogel aus dem Jahr 1958 als unübertroffenes Standardwerk gelten muß.

Einige Studien konzentrieren sich speziell auf das Opernwerk Janáčeks. Gegen die vorwiegend musikanalytische Arbeit von Chisholm [CHISHOLM] nimmt der Theaterwissenschaftler Mi-

chael Ewans die antike Tragödie als Ausgangsbasis für die Analyse [EWANS]. Das anfangs bereits erwähnte Buch von Tibor Kneif [KNEIF] ist äußerst problematisch — trotz einiger interessanter Ansätze ist die Auseinandersetzung mit der Materie nur sehr oberflächlich, was zu vielen Ungenauigkeiten und teilweise ausgesprochen falschen Behauptungen führt. Einen wertvollen Beitrag zum Thema leistete John Tyrrell mit dem 1992 erschienenen Buch *Janáček's Operas: A Documentary Account*, das zum ersten Mal die Entstehung aller Opern Janáčeks übersichtlich dokumentiert. Diese Studie enthält ebenfalls Zeittafeln zu den einzelnen Opern, Kurzbiographien von vielen in einem Zusammenhang mit den Opern stehenden Personen und vieles mehr, was dieses Buch zu einem unverzichtbaren Nachschlagewerk macht.

Von den ausschließlich *Věc Makropulos* betreffenden, selbständig erschienenen Analysen wäre diejenige von František Pala aus dem Jahr 1938 zu nennen [PALA38]; weiterhin das ausführliche Begleitheft der Decca-Schallplattenaufnahme der Oper, das ebenfalls von John Tyrrell verfaßt wurde.

Technische Anmerkungen

Der größte Teil des erhaltenen handschriftlichen Materials zu *Věc Makropulos* befindet sich im Janáček-Archiv des Mährischen Museums in Brünn (BmJA). Dies betrifft sowohl das Autograph der Oper, als auch die einschlägige Korrespondenz Janáčeks. Das Autograph der Endfassung des Werkes ist komplett erhalten und wird im Janáček-Archiv unter der Signatur A 7442 verwahrt. Die Arbeitsfassung der Oper ist nur teilweise überliefert, der überwiegende Teil davon ebenfalls im BmJA. Einzelne Seiten befinden sich im Eigentum anderer Institutionen (Tschechischer Rundfunk Prag, Nationalmuseum Prag) oder sind in Privatbesitz.

Die von Janáček empfangenen Briefe besitzt das Janáček-Archiv, ebenso die meisten von ihm verschickten (vor allem diejenigen an Max Brod, seine Frau Zdenka und Kamila Stösslová). Der von Janáček stammende Teil der Korrespondenz zwischen ihm und der Universal Edition Wien wird im Archiv dieses Verlags aufbewahrt (als Dauerleihgabe in der Musikabteilung der Stadt- und Landesbibliothek in Wien); das selbe gilt für die hier zitierte Korrespondenz der Universal Edition mit Erich Kleiber, Otto Klemperer und Max Brod.

Tschechische Quellen im historischen Teil der Arbeit werden der besseren Lesbarkeit halber im Text direkt in deutscher Übersetzung zitiert und das Original jeweils in der dazugehörigen Fußnote angeführt. Alle Übersetzungen stammen vom Verfasser. Die zitierten Ausschnitte aus der Korrespondenz werden möglichst genau mit allen Hervorhebungen des Originals wiedergegeben, lediglich orthographische Abweichungen werden ohne Hinweis korrigiert (eindeutige Schreib- und Tippfehler, fehlende diakritische Zeichen in tschechischen Namen und Werktiteln in den maschinengeschriebenen Briefen der Universal Edition etc.). Stilistische bzw. grammatikalische Eigenheiten, wie sie z. B. in den deutschsprachigen Briefen Janáčeks zu finden sind, werden unverändert wiedergegeben. Auslassungen sind entsprechend gekennzeichnet ([. . .]), außer am Anfang und am Ende der Zitate aus Briefen, da sie dort selbstverständlich sind. Anmerkungen des Verfassers innerhalb der Zitate werden ebenfalls in eckigen Klammern eingeschlossen.

Liste der Abkürzungen

AF	– Arbeitsfassung
BmJA	– Janáček–Archiv des Mährischen Museums in Brünn
ČMM	– <i>Časopis moravského muzea</i> — Acta musei Moraviae
EA	– Erstaufführung (Anhang C)
EF	– Endfassung
GS	– Gastspiel (Anhang C)
KA	– Klavierauszug
PA	– Partiturabschrift
Rev.	– Revision
S	– Skizze (Anhang F)
SPFFBU	– <i>Sborník prací Filozofické fakulty Brněnské univerzity</i> — Studia minora Facultatis philosophicae Universitatis brunensis
T.	– Takt(e)
TB	– Textbuch
UA	– Uraufführung (Anhang C)
UE	– Universal Edition (Wien)
UF	– Urfassung
WA	– Wiederaufnahme (Anhang C)

Kapitel 1

Věc Makropulos im Spiegel zeitgenössischer Dokumente

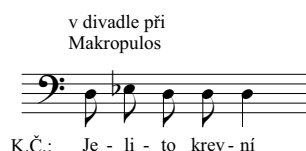
1.1 Entstehung

Die erste Begegnung Janáčeks mit dem Schauspiel *Věc Makropulos* von Karel Čapek ereignete sich im Dezember 1922. Wie ein im Janáček-Archiv erhaltenes Theaterprogramm belegt, sah der Komponist am 10.12.1922 eine Reprise des Schauspiels im Weinberger Theater (Divadlo na Královských Vinohradech) in Prag. Am 28.12.1922 berichtet er von diesem Ereignis an Kamila Stösslová:

In Prag wurde jetzt Makropulos gegeben. 337 Jahre alt, aber dabei immer jung und schön. Möchten Sie das auch?

Und wissen Sie, daß sie unglücklich war? Wir sind glücklich, weil wir wissen, daß unser Leben nicht lang ist. Deshalb muß man jeden Augenblick nutzen, ihn richtig ausleben. Lauter Eile [gibt es] in unserem Leben — und Sehnsucht. Die letztere ist mein Schicksal. Die Frau — die 337-jährige Schönheit hatte kein Herz mehr. Das ist schlimm.¹

Karel Čapek, zu der Zeit bereits ein weltbekannter Dramatiker, war in den zwanziger Jahren als Regisseur und Dramaturg des Weinberger Theaters tätig und führte bei dieser ersten Produktion seines Stückes, die am 21.11.1922 ihre Premiere erlebte, ebenfalls die Regie. Bei jener von Janáček besuchten Vorstellung war Čapek allem Anschein nach im Theater anwesend. In Janáčeks Notizbuch aus dem Jahr 1922 findet sich nämlich auf Seite 145 die Aufzeichnung einer Sprechmelodie, die „v divadle při Makropulos“ (=im Theater bei Makropulos) überschrieben ist und der die Initialen Čapeks vorangestellt sind:²



¹Dávali ted' v Praze Makropulos. 337 let stará, ale přitom stále mladá a krásná. Chtěla byste to též?

A víte, že byla nešťastná? My jsme šťastni proto, že víme, že náš věk není dlouhý. Proto třeba každé chvíle využít, náležitě využít. Sám chvat v našem životě — a touha. Ta poslední je můj úděl. Ta žena — kráska 337letá neměla už srdce. To je zlé.

²Die aufgezeichneten Worte Čapeks „jelito krevní“ (=Blutwurst) zeugen von Janáčeks eigenartigem Sinn für Humor (die Silbentrennstriche im Text des Notenbeispiels wurden vom Verfasser eingefügt).

Aus seiner Heimatstadt Brünn kannte Janáček Čapeks Schwester Helena Čapková, die in der dortigen Redaktion der Zeitung *Lidové noviny* tätig war (Karel Čapek selbst arbeitete in den Jahren 1921–38 in der Prager Filiale dieser Brünnener Zeitung). In einem Brief Janáčeks an Max Brod, der bereits einige Monate früher geschrieben worden war (Janáček → Brod, 22.8.1922), wird sie im Zusammenhang mit einem nicht näher spezifizierten Libretto erwähnt: „Kennen Sie Čapek? RUR, Aus dem Insektenleben. Seine Schwester sagte etwas von einem Libretto.“³ Da dieser Brief lange vor der Uraufführung von Čapeks *Věc Makropulos* geschrieben wurde, ist es sehr unwahrscheinlich, daß sich das erwähnte Libretto auf dieses Werk bezieht. Helena Čapková meinte vermutlich ein echtes Opernlibretto mit dem Titel *Bimini*, das ihr Bruder tatsächlich geschrieben und es Josef Suk zur Vertonung angeboten hatte, welcher diese aber nie realisierte [ANONYMUS]. Čapek zog allem Anschein nach etwas verbittert sein Libretto zurück und bot es keinem Komponisten mehr an. Er schrieb nie wieder ein Opernlibretto und lehnte es später ebenfalls entschieden ab, den Text der „Sache Makropulos“ für Janáček zu bearbeiten.

Etwas später besuchte Janáček eine weitere Vorstellung des Schauspiels *Věc Makropulos* in Brünn. Laut seiner eigenen Aussage war es erst diese Brünnener Aufführung, die ihn zum Gedanken an eine Vertonung inspirierte [VESELÝ25]: „Es hat mich gleich gefesselt, als ich eine Reprise des Schauspiels in Brünn gesehen habe.“⁴

Ein weiteres Jahr später, anlässlich der Premiere der Oper am 18.12.1926, erinnert sich Čestmír Jeřábek in einem Zeitungsfeuilleton:⁵

Gleich nach der Premiere von Čapeks „Sache Makropulos“ sprach Janáček in der „Vesna“⁶ von der Notwendigkeit einer musikalischen Bearbeitung dieses bemerkenswerten Theaterstücks. Graue Schauspiel-Prosa sei nicht einer Emilia Marty würdig, in der die Geschehnisse aus drei Jahrhunderten bewahrt sind.⁷

Von der „Notwendigkeit“ einer Vertonung versuchte Janáček anschließend auch Čapek zu überzeugen, der hierfür allerdings wenig Verständnis zeigte. Janáček ließ sich jedoch nicht entmutigen und bat Čapek durch die Vermittlung seiner Schwester um eine Erlaubnis, wie diese sich später erinnert ([ČAPKOVÁ], S. 330):

[...], als Leoš Janáček ihn [Čapek] durch mich um Erlaubnis bat, sich allein und nach eigener Vorstellung aus dem Schauspiel ein Libretto für eine neue Oper zu machen, winkte Karel nur ab und brummte: „Der alte Spinner! Bald wird er auch einen Zeitungsbericht vertonen.“⁸ Gut daß er nicht verlangt, daß ich ihm damit helfe; ich hätte keine Lust, daraus ein Libretto zu machen [Orig. „flechten“], wahrscheinlich würde ich es gar nicht schaffen, ich habe keine Zeit und selbst wenn ich Zeit hätte, hätte ich keine Lust dazu.“⁹

³ *Znáte Čapka? RUR, Ze života hmyzu. Jeho sestra cosi mluvila o libretu.*

⁴ *Zaujalo mě to hned, když jsem viděl reprisu Čapkovy hry v Brně.*

⁵ Čestmír Jeřábek: *Jak to bylo* („Wie es [damals] war“), in: *Národní osvobození*, 21.12.1996

⁶ Brünnener Frauenbildungsverein, dessen Chor Janáček leitete.

⁷ *Hned po premiéře Čapkovy „Věci Makropulos“ mluvil Janáček v brněnské „Vesně“ o potřebě hudebního vyjádření této podivuhodné hry. Šedá činoherní próza není mluvou, důstojnou takové Emilie Marty, v níž je uzavřeno dějství tří století.*

⁸ Janáček dachte wohl in der Tat bei allem, was er las, an eine mögliche Vertonung, wie unter anderem ein Ausschnitt aus seiner Korrespondenz mit Max Brod belegt (Janáček → Brod, 10.1.1922): „Ich befasse mich gerade mit Volksliedern; ich lese dabei Einstein. Aber für eine Vertonung ist seine Relativität der Zeit und des Raumes nicht geeignet.“ — *Piplu se v písničkách lidových; čtu při tom Einsteina. Ale pro tón se jeho relativita času a prostoru nehodí.*

⁹ [...], když mým prostřednictvím ho požádal Leoš Janáček o svolení, aby si směl sám a po svém udělat z té hry libreto pro novou operu, Karel jen mávl rukou a zahučel: „Ten starý podivín! Za chvíli zkomponuje i nějakou lokálku z novin. Dobře, že nežádá, abych mu s tím pomohl; nechtělo by se mi soukat z toho libreto, nesvedl bych to asi, nemám čas a ani by se mi do toho nechtělo, i kdybych ho měl dost.“

Die schriftliche Antwort an Janáček fiel um einiges höflicher aus (Čapek → Janáček, 27.2.1923):

[...] wie ich Ihnen schon sagte, habe ich von Musik — und besonders von Ihrer Musik — eine zu hohe Meinung, um sie mir mit einem sehr unpoetischen und zu geschwätzigem Konversationsstück, wie meine „Sache Makropulos“ eines ist, vorstellen zu können. Ich befürchte, daß Ihnen etwas anderes und besseres vorschwebt als mein Stück — abgesehen von der 300-jährigen Protagonistin — zu bieten hat.

Aber auf diese aufrichtigen Zweifel brauchen Sie keine Rücksicht zu nehmen; schlimmer ist, daß ich — wie ich mich bei meinem Agenten Fr. Khol informierte — in dieser Hinsicht gebunden bin, und zwar durch den Vertrag mit dem amerikanischen (und Welt-) Vertreter H. Bartsch, dem ich nach den üblichen Gewohnheiten zusichern mußte, daß das Werk 10 Jahre lang weder verfilmt noch vertont wird. Ich denke, daß man mit dieser Klausel nichts machen kann.

Aber dafür, teurer Meister, hindert Sie nichts daran, ohne Rücksicht auf mein Stück eine Handlung zu erfinden, in der das 300-jährige Leben und seine Qualen den Mittelpunkt und die Achse bilden in einem besser geeigneten Rahmen als mein Stück ihn bietet. Es ist doch nicht mein Patent; sie können als Vorlage Ahasver wählen, die Hexe aus Langers¹⁰ Erzählung (in der Sammlung „Mörder und Träumer“) und meinerwegen auch das Fräulein Makropulos, und sich den Stoff ganz unabhängig anpassen, wie Sie sich ihn — insoweit Sie mir von Ihrer Inspiration erzählt haben — auch vorstellen. Sie können doch keine langen Geschichten von einem Gerichtsprozeß, von einem verlorenen Rezept und seiner Anwendung etc. brauchen. In dem allen müßte mein Text so weitreichend geändert werden, daß es vielleicht schon günstiger ist, sich nicht daran zu halten und sich eigene Voraussetzungen zu schaffen.

Ich wiederhole, daß ich die Fiktion eines ewigen oder 300-jährigen Menschen nicht für mein literarisches Eigentum halte und folglich Ihnen nichts im Wege steht, diese Fiktion Ihren Vorstellungen entsprechend zu verwenden.¹¹

Čapeks Formulierungen deuten an, daß er die ganze Angelegenheit schon früher mündlich mit Janáček besprochen hatte, was möglicherweise bereits bei der oben erwähnten Reprise des Theaterstückes in Prag im Dezember 1922 geschehen war, die Janáček besuchte und bei der auch Čapek anwesend war. Offensichtlich konnte der Dichter mit seinen künstlerischen Bedenken Janáček nicht überzeugen, so daß er sich gezwungen sah, mit Hinweis auf die rechtliche

¹⁰František Langer (1888–1965), tschechischer Schriftsteller, Freund von Karel Čapek. Wie dieser war er in seinen Werken (überwiegend Theaterstücken) von der Philosophie des Pragmatismus beeinflusst.

¹¹[...] jak jsem Vám již říkal, mám o hudbě — a zejména o Vaší — příliš vysoké mínění, než abych si ji dovedl představit spojenou s konverzací, hodně nepoetickou a příliš povídkou hrou, jako je moje „Věc Makropulos“. Bojím se, že Vám tane na mysli něco jiného a lepšího, než můj kus — krom oné postavy 300leté — opravdu poskytuje.

Ale na tyto mé upřímné pochybnosti netřeba bráti zřetele; horší je, že — jak jsem se informoval u svého zástupce Fr. Khol — jsem po této stránce vázán, a sice smlouvou s americkým (a světovým) zástupcem H. Bartschem, jemuž jsem se musel dle běžných usancí zavázat, že dílo nebude po 10 let ani zfilmováno ani zhudebněno. Myslím, že se s tímto článkem smlouvy nedá hýbat.

Ale zato, drahý Mistře, nic Vám nebrání, abyste bez ohledu na můj kus si vymyslel děj, kde by 300letý život a jeho utrpení byly osou a středem v rámci vhodnějším, než můj kus poskytuje. Není to přece můj patent; můžete si volit za podklad Ahasvera, čarodějku z Langrovky povídky (ve sbírce Vrahové a snílkové [korrekt: Snílkové a vrazi]) a třeba i slečnu Makropulos a upravit si děj zcela nezávisle, jak také — pokud jste mi o své inspiraci vypravoval — si tu látku představujete. Nemůžete přece potřebovat dlouhého povídání o soudním procesu, o ztraceném receptu a jeho použití atd. V tom všem by můj text musel být tak dalekosáhle měněn, že už snad je výhodnější nedržet se ho a stvořit si podmínky vlastní.

Opakuji, že nepovažuji fikci věčného nebo třístaletého člověka za svůj literární majetek a že tudíž nic Vám nestojí v cestě, abyste této fikce po svém použil.

Unmöglichkeit der Vertonung Janáček von seinem Vorhaben abzubringen oder dies zumindest zu versuchen.

Da Janáček nicht die Absicht hatte, Čapeks Vorschläge aufzugreifen und sich ein eigenes Libretto mit ähnlicher Thematik zu schreiben, suchte er nach einem anderen Stoff für seine nächste Oper. Am 11.4.1923 bekam er ein Schreiben von Max Brod mit dem folgenden Inhalt:

Hier sende ich Ihnen eine Kritik über Šalda[s] „Dítě“ [=Das Kind], in der ich Sie aufmerksam mache, daß dieses Drama (erschienen in Verlag Aventinum) ein glänzender Operntext für Sie wäre.

Auch bei Šaldas Drama handelte es sich um ein neues Stück — die Uraufführung hatte am 16.3.1923 im Prager Nationaltheater stattgefunden. In seiner Rezension des Werkes (erschienen am 6.4.1923 im *Prager Abendblatt*) erwähnt Brod bereits Janáček im Zusammenhang mit dem Stoff:

Es ist genau dieselbe Konfiguration wie in Janáčeks „Její pastorkyně“ („Jenufa“, Text von Gabriele Preiß).¹² Auch da werben zwei Brüder um ein Mädchen. Der glänzende von den beiden besitzt sie, läßt sie im Stich, — der glanzlose nimmt sich ihrer und ihrer Ehre an. — Solche Analogie ist nicht der einzige Grund, der meiner Ansicht nach Šaldas Drama zu einem ganz außerordentlich passenden Vorwurf für eine Oper Janáčeks prädestiniert. Den ganzen Abend gingen mir Klänge meines geliebten mährischen Meisters durch den Kopf. Wie müßte sich an der Naturnähe und Leidenschaftlichkeit einiger, der meisten Szenen dieses Dramas Janáčeks Genius entzünden!

Janáčeks Antwort auf Brods Brief ist nicht erhalten. Aus dessen nächstem Schreiben (13.4.1923) geht aber hervor, daß Janáčeks Reaktion durchaus positiv war. Er hatte Brod vermutlich um Mitarbeit bei der Umarbeitung des Dramas zum Libretto gebeten:

[...] es freut mich, daß meine Anregung Ihnen gefallen hat. Ich kenne Šalda nur flüchtig, habe ein einziges Mal mit ihm gesprochen. Keinesfalls würde ich wagen, in einem fremden Werk zu streichen. Das kann der Komponist selbst tun, im Einvernehmen mit dem Autor. Wenden Sie sich doch an ihn direkt! [...] Durch den Verleger Šaldas, Herrn Dramaturgen Khol, habe ich ihn schon vorbereiten lassen.

Meiner Ansicht nach müßte alle philosophische Reflexion, Sozialismus u. s. f. wegfallen. Vielleicht könnte man die Mutter etwas sympathischer gestalten als bürgerliche Patrizierin von Stolz und Größe!

In der Zwischenzeit besorgte sich Janáček eine Ausgabe des Dramas und in seinem nächsten Brief an Brod (18.4.1923) bittet er ihn erneut um Mitarbeit:

Zuerst hat es mich stutzig gemacht, daß ich zu einer derartigen Gemeinheit Ríšas ein Violinsolo komponieren sollte!

Aber das läßt sich ändern. Die Violine klagt schon früher und immer leidenschaftlicher; wenn dabei eine Gemeinheit auftaucht — ist es nicht mehr die Schuld des Komponisten.

Wissen Sie was? Streichen Sie alles, was nach Ihrer Meinung in Šaldas Arbeit nicht hineinpaßt, was sie stört. Davon gibt es viel! Er würde es nicht tun. Machen Sie das in Ihrem Exemplar von „Dítě“, ich gebe Ihnen dann mein sauberes.

¹²Brod paßte hier den Originaltitel der Oper der tschechischen Standardsprache an („pastorkyně“ statt „pastorkyňa“). Der in diesem Fall verwendete deutsche Titel „Jenufa“ (statt „Jenufa“) ist auch sonst häufig anzutreffen, da wohl nicht allen deutschen Druckereien entsprechende diakritische Zeichen zur Verfügung standen.

Das Übrige — selbst die Liebe zu dem Stiefkind — läßt sich schon erklären.
An neuen Gedanken gibt es hier genug. Eine gewisse Ähnlichkeit mit „Jenůfa“ ist nebensächlich. Hier geht es um ein Kind, das leben wird. In „Jenůfa“ wird es getötet.
Beeilen Sie sich also.¹³

Weitere Korrespondenz zwischen Janáček und Brod ist verschollen (bis zum 25.10.1923). Es scheint jedoch, daß Brod seinen Grundsätzen treu blieb und in das Drama nicht eingriff. Er informierte sich dafür bei Šalda über die Möglichkeit einer Vertonung des Werkes. Šalda erinnert sich 10 Jahre später in einem Brief an Artur Rektorys (8.4.1933):

Wenn ich mich nicht täusche, schrieb mir damals Brod, ob ich es erlauben würde, daß Janáček „Das Kind“ komponiert. Aber ich lehnte es ab, da ich meinte, daß mein dramatisches Gedicht seine eigene innere Musik hat, die zuerst von der Bühne erklingen muß.¹⁴

Obwohl Janáček von der ablehnenden Haltung Šaldas mit hoher Wahrscheinlichkeit durch Brod unterrichtet worden war, spielte er weiterhin mit dem Gedanken an eine Vertonung (auch bei Čapek erging es ihm ja nicht besser). Im Juli 1923 nahm er eine gedruckte Ausgabe des Stückes zusammen mit einem Exemplar von Čapeks *Věc Makropulos* mit in den Sommerurlaub, den er wie schon oft vorher in der slowakischen Hohen Tatra verbrachte (in Štrbské pleso). Janáček studierte dort die Theaterstücke sehr gründlich — die beiden Bücher, die im BmJA erhalten sind, tragen viele Spuren von seiner Hand (Anmerkungen zur Handlung, angedeutete Kürzungen, aber auch Motivaufzeichnungen von den Klängen der umliegenden Natur). Er beschäftigte sich mit beiden Werken unmittelbar nacheinander: Šaldas Stück trägt das Datum 10.7.1923 auf dem Umschlag, dasjenige von Čapek 11.7.1923 am Schluß des letzten Aktes. Auf Seite 42 von *Věc Makropulos* — ungefähr in der Mitte des Werkes — beschreibt Janáček in seinen Eintragungen den Sonnenuntergang, so daß er vermutlich schon am 10.7 anfang zu lesen, gleich nach dem Durchlesen von *Dítě*. Die handgeschriebenen Anmerkungen in beiden Büchern verraten, daß Janáčeks Gunst am Ende eher Čapeks Stück galt. Die innere Seite des Umschlags von *Dítě* trägt sein Urteil über dieses Werk: „Es ist nicht spontan; es ist künstlich.“¹⁵

Der Regisseur des Brünner Nationaltheaters Ota Zítek erinnert sich später an Janáčeks Reaktionen auf die Lektüre [ZÍTEK-A]:

Wenn ich über Kátu Tränen vergoß — sagte er — als sie in der Wolga ertrank, so habe ich über Emilia Marty geweint. Es muß eine schreckliche Sache sein, zu leben, wenn das Leben keinen Sinn hat und nicht sterben zu können. Das hat mich an Makropulos so fasziniert und deshalb habe ich mich in das Buch so vertieft.¹⁶

¹³ *Zarazilo mne zprvu, že bych měl skládat „houslové solo“ k takové sprostotě Ríšově!*

Ale to se dá obrátit. Lkají už dříve housle a vždy vášnivěji; jestli k tomu namane se sprostota — není už vinou skladatelovou.

Víte co? Seškrtejte podle svého vše, co se do práce Šaldovy nehodí, co ji ruší. Toho je mnoho! On by to neudělal. Udělejte to ve svojím exemplaru „Dítě“, já Vám dám pak svůj čistý.

Ostatní — třeba i láska k nevlastnímu dítěti — je už vysvětlitelná.

Nového ovzduší je tu dost. Jakási shoda s „Její pastorkyní“ je vedlejší. Tu se jedná o dítě, jež bude žít. V Pastorkyni je utraceno.

Tak pospěšte si.

¹⁴ *Nemýlím-li se, dopsal mně tehdy Brod, nesvolil-li bych, aby Janáček zkomponoval „Dítě“. Ale já to odmítl, poněvadž jsem soudil, že má dramatická báseň má svou vnitřní hudbu, která se musí nejprve rozezvučet a vyznít z jeviště.*

¹⁵ *To není živelné; je to strojené.*

¹⁶ *Jestliže jsem nad Kátou ronil slzy — povídal — když se mi utopila ve Volze, tož jsem nad Emilií Marty plakal. To musí být hrozná věc, žít, když nemá život smyslu a nemoci umřít. To mne na té Makropulos tak chytlo a proto jsem se do té knihy také zakousl’.*

In seiner 1924 erschienenen Autobiographie, die er unter Mithilfe von Adolf Veselý verfaßte [VESELÝ24], äußert sich Janáček selbst zu diesem Thema:

Und als ich im Juli 1923 auf dem Weg um den Štrbáček Dítě und Věc Makropulos lese, so daß mir aus dem Textbuch bereits das eine oder andere musikalische Motiv entgegenspringt, entscheide ich mich für Věc Makropulos.¹⁷

In einem Interview mit A. Veselý vom Oktober 1925 [VESELÝ25] dokumentiert der Komponist seine Entscheidung folgendermaßen:

Wie alles andere [vorher] auch, habe ich es im Sommer in die Tatra mitgenommen. In Štrbské pleso habe ich mich mit dieser Idee befaßt. Dort fesselte mich auch Šaldas „Dítě“ — ich zögerte und entschloß mich: Es siegte dann die moderne historische Oper.¹⁸

So sah Janáček also die Sache mehr als zwei Jahre später, zur Zeit der Fertigstellung der Oper. Im Sommer 1923 konnte von einem Sieg noch keine Rede sein, da dem Komponisten immer noch Čapeks Einwilligung fehlte (Janáček → Rosa Newmarch, 13.8.1923):

Ich suche vergeblich nach einem Libretto für eine neue Oper. Ich kann mich mit K. Čapek nicht verständigen; er hat ein schönes Stück „Sache Makropulos“.¹⁹

Der hartnäckige Janáček gab aber noch lange nicht auf. Er schrieb einen Brief an Čapek (verschollen²⁰), in dem er vermutlich betonte, daß einer Vertonung in tschechischer Sprache rechtlich nichts im Wege stehen sollte. Čapek ließ sich mit seiner Antwort Zeit, gab dann aber schließlich nach (Čapek → Janáček, 10.9.1923):

[...] entschuldigen Sie, daß ich Ihren Brief betreffs Sache Makropulos so lange unbeantwortet ließ. Ich wartete nämlich auf meinen Agenten, der auf Reisen war und ohne den ich nichts unternehmen wollte.

Ich denke also, daß der amerikanische Agent (Inhaber der Weltrechte) keine Einwände gegen eine Vertonung in tschechischer Sprache erheben kann. Es steht Ihnen folglich frei, mein Stück zur Vertonung zu benutzen; und da ich selbst auf keinen Fall für eine Über- oder Bearbeitung Zeit hätte, gebe ich Ihnen das Recht, meinen Text so zu bearbeiten wie es Ihnen notwendig erscheint.

Ich möchte Ihnen gern etwas Besseres zur Vertonung anbieten als gerade dieses Stück; aber wenn Sie sich davon so angezogen fühlen, machen Sie bestimmt etwas Großartiges daraus, und ich wünsche Ihnen dazu wärmstens und aus dem ganzen Herzen viel Glück.

[...]

P.S. Die Bedingungen handeln Sie bitte mit meinem Agenten, Ingenieur Fr. Khol aus, [...]²¹

¹⁷ *A když již roku 1923 v červenci na cestičce kol Štrbského plesa čtu Dítě a Věc Makropulos tak, že v textové knížce už mi vyskakuje ten onen tónový motiv, a rozhoduji se pro Věc Makropulos.*

¹⁸ *Jako se vším, jel jsem i s tím v létě do Tater. Na Štrbském plese jsem se obíral těmi myšlenkami. Zaujalo mne tam také Šaldovo Dítě — váhal jsem a rozhodl se: vyhrála to pak ta moderní historická opera.*

¹⁹ *Marně hledám libreto pro novou operu. Nemohu se dohovorit s K. Čapkem; má pěknou věc „Věc Makropulos“.*

²⁰ Čapek war dafür bekannt, daß er erhaltene Korrespondenz vernichtete, wie der tschechische Dichter und Literaturnobelpreisträger Jaroslav Seifert sich erinnert: „Mein Freund Josef Palivec, ein Kenner und wählerischer Sammler alter Bücher und Briefe, besuchte einmal seinen Schwager Karel Čapek und traf ihn in einem Augenblick an, als dieser gerade dabei war, seine Korrespondenz aus den letzten Wochen zu vernichten. Palivec brach in Wehklagen aus. Unter den Blättern waren Briefe von Thomas Mann, Bernard Shaw und anderen Berühmtheiten. [...]“ (Seifert, Jaroslav: *Alle Schönheiten dieser Welt*, München/Hamburg 1985)

²¹ [...] *promiňte, že jsem tak dlouho neodpovídal na Váš dopis stran Věci Makropulos. Čekal jsem totiž na svého zástupce, který byl na cestách a bez něhož jsem nechtěl nic podnikat.*

Janáček, der endlich sein Ziel erreicht sah, wendete sich unverzüglich an Khol (Brief verschollen). Am 24.9.1923 erhielt er die Antwort:

Ich lege Ihren Brief Karel Čapek vor, und nach einer Absprache mit ihm erlaube ich mir, Ihnen mitzuteilen, daß seine Bedingungen für die Verwendung des Dramas „Sache Makropulos“ als Opernlibretto die folgenden sind:

33% aus allen Einnahmen, die sich aus den Aufführungen der Oper ergeben; 50% aus dem Druck des Buches, des Klavierauszugs und anderer Musiknummern, sowie der Partitur, kurz aus dem Druck von allem, wo sein Text erscheint.

Alle Verträge mit Theater und Verleger werden uns vorgelegt, und die Abrechnung der Anteile, die Karel Čapek zugehören, wird direkt zwischen den Theatern und Verlegern und uns durchgeführt.

Ich bitte um Mitteilung, ob Sie mit diesen Bedingungen einverstanden sind, damit ich Ihnen den Vertrag zur Unterschrift zuschicken kann, [...] ²²

Janáček war mit diesen in der Tat etwas übertriebenen Forderungen nicht ganz einverstanden, wie sein nächster Brief an Khol belegt (Janáček → Khol, 28.9.1923):

Ihre Forderung „33% aus allen Einnahmen, die sich aus den Aufführungen der Oper ergeben“ ist nicht klar. Es soll wohl bedeuten 33% (d. h. ein Drittel) von meinen Tantiemen?

Es ist bekannt, daß der Komponist einer Oper von den Brutto-Einnahmen einer Vorstellung höchstens 10% bekommt (Nationaltheater in Prag, Brünn, Bratislava) — aus dem Ausland noch weniger.

Aber eine Befürchtung muß ich zum Ausdruck bringen; ich werde für den Druck der Partitur und des Klavierauszugs keinen Verleger gewinnen können, wenn er nicht mit der Aufführung der Oper in anderen Sprachen rechnen kann.

Ich bitte Sie deshalb, ihre Forderung auf 30% zu reduzieren — falls es unmöglich ist, für die Oper die Rechte für Übersetzungen in andere Sprachen zu bekommen. ²³

Khol war mit der Änderung einverstanden und schickte Janáček am 4.10.1923 den ausgearbeiteten Vertrag (s. Anhang E). Janáčeks folgender Brief an Khol ist verloren, so daß nur aus

Tedy myslím, že americký agent (majitel světových práv) nemůže činiti námitek proti zhudebnění v jazyce českém. Je Vám tudíž volno užití mého kusu k zhudebnění; a poněvadž sám bych se naprosto nedostal k nějakému přepracování nebo úpravě, dávám Vám právo upravit si můj text, jak budete potřebovatí.

Rád bych Vám dal k zhudebnění něco lepšího než zrovna tenhle kus; ale táhne-li Vás to k němu, jistě z toho něco velkého uděláte, a já Vám k tomu z celého srdce a co nejvřeji přeju mnoho štěstí.

[...]

P.S. Podmínky rače dohodnout s mým zástupcem, Ing. Fr. Kholem, [...]

²²*Předložil jsem Váš dopis Karlu Čapkovi, a po úradě s ním dovoluji si Vám sdělit, že podmínky jeho za použití dramatu „Věc Makropulos“ jakožto libretta operního, jsou:*

33% ze všech příjmů z provozování opery plynoucích; z tisku knihy, klavírního výtahu a ostatních hudebních čísel, jakož i partitury, krátce z tisku všeho, kde objeví se též jeho text, 50%.

Veškeré smlouvy s divadlem i nakladateli budou nám předloženy, a vyúčtování podílů na Karla Čapka připadajících, bude prováděno přímo mezi divadly a nakladateli a námi.

Prosím za laskavé sdělení, zda s těmito podmínkami souhlasíte, abych Vám mohl poslati smlouvu k podpisu, [...]

²³*Váš požadavek „33% ze všech příjmů z provozování opery plynoucích“ není jasný. Má být asi 33% (t. j. jedna třetina) z mých tantiem?*

Je známo, že skladatel opery dostává z hrubého příjmu představení na nejvýš 10% (Nár. divadlo v Praze, Brně, Bratislavě) — ze zahraničí ještě méně.

Ale jednu obavu vyslovuji; nezískám pro tisk partitury a klavírního výtahu nakladatele, nebude-li moci číst s provozováním opery i v jiných jazycích.

Prosím Vás proto, abyste svůj požadavek snížil na 30% — nelze-li pro operu získat právo překladů do jiných jazyků.

dem Inhalt des nächsten Briefes Khols an Janáček (10.10.1923) entnommen werden kann, daß der Komponist nochmals einige Details bemängelte:

Als Anlage schicke ich Ihnen den unterschriebenen Gegenvertrag betreffs Libretto für „Makropulos“, den ich nach Ihren Wünschen modifiziert habe. Ich hoffe, daß jetzt alles in Ordnung sein wird.²⁴

Aus den später von Khol gestrichenen und korrigierten Stellen des Vertrags lassen sich Janáčeks Einwände rekonstruieren: §2 enthielt ursprünglich eine Klausel, die den Komponisten verpflichtete, die Oper innerhalb der nächsten zwei Jahre fertigzustellen, andernfalls sollte er die Rechte an Čapeks Text verlieren. Die andere Änderung betraf die finanzielle Seite des Vertrags (§7): Khol verlangte zuerst, daß alle Einnahmen aus der Oper an seine Agentur übermittelt werden, die dann die Verteilung vornimmt. Janáček konnte erreichen, daß die Verteilung direkt vom jeweiligen Theater bzw. Verleger durchgeführt werden sollte und er selbst seinen Anteil direkt von diesem erhielt. Nach den entsprechenden Modifikationen wurde der Vertrag von beiden Seiten akzeptiert.²⁵

Drei Tage später meldete der Komponist an Kamila Stösslová (Janáček → Kamila, 13.10.1923): „Ich werde [ein Stück] über eine Schönheit komponieren, die schon 300 Jahre alt ist — und sie mag niemanden mehr.“²⁶ Er begann aber nicht sofort mit der Komposition. Die erste Seite des Autographs der Oper trägt das Datum 11.11.1923. Da Janáček in der Datierung seiner Werke relativ genau war, kann mit einiger Sicherheit davon ausgegangen werden, daß die Arbeit an der Oper tatsächlich erst an diesem Tag begann. Das bestätigt ebenfalls der Brief an Kamila vom folgenden Tag (12.11.1923):

Ich habe mit einer neuen Arbeit angefangen und so habe ich keine Langeweile mehr. Eine Schönheit 300 Jahre alt — und ewig jung — aber nur ausgebrannte Gefühle! Brrr! Kalt wie Eis! Über so eine werde ich eine Oper schreiben.²⁷

Etwa einen Monat später (4.12.1923) berichtet Janáček erneut an Kamila: „An der brrr! arbeite ich schon. Aber ich werde sie wärmer machen, damit die Leute Mitleid mit ihr haben. Ich werde mich noch in sie verlieben.“²⁸

Weitere Korrespondenz, die das Fortschreiten der Komposition der Oper betrifft, ist sehr rar. Einige Briefe sind möglicherweise verschollen, es scheint aber dennoch, daß Janáček etwa bis zur Fertigstellung der Arbeitsfassung der Oper Anfang 1925 kaum schriftliche Äußerungen über seine Arbeit hinterließ.

Die letzte überlieferte Erwähnung der Oper stammt aus einem Brief an Max Brod. Dieser Brief ist allerdings ebenfalls verschollen, so daß eine genaue Datierung unmöglich ist. Aus dem Inhalt, der in Brods Janáček–Biographie [BROD24] zitiert wird, läßt sich auf etwa Mitte Dezember 1923 oder einige Tage früher schließen:

²⁴ V příloze zasílám Vám protismlovu na libretto „Makropula“, kterou jsem upravil dle Vašeho přání. Doufám, že nyní bude všechno v pořádku.

²⁵ Es ist geradezu unglaublich, daß Janáček, dessen Opern zu dieser Zeit bereits in vielen Ländern gespielt wurden und einen großen Teil seines internationalen Erfolges ausmachten, bei seinem neuen Opernwerk bereit war, auf die Übersetzungen in andere Sprachen zu verzichten. Es kann wohl nur mit seinem unbezähmbaren Schaffensdrang erklärt werden, daß er die für ihn äußerst ungünstigen Konditionen des Vertrages ohne großen Widerstand akzeptierte, ohne sich über ihre Folgen Gedanken zu machen.

²⁶ *Budu skládat o jedné krásce a je už 300 let — a nikoho nechce.*

²⁷ *Dal jsem se do nové práce, a tak už nemám dlouhou chvíli. Krasavice 300 let stará — a věčně mladá — ale jen vyhořelý cit! Brrr! Chladná jak led! O takové napíši operu.*

²⁸ *Tu brrr! už dělám. Ale udělám ji teplejší, aby lidé s ní měli soucit. Já se ještě do ní zamiluji.*

Ich habe schon an die 200 Seiten von „Věc Makropulos“ [fertig], wissen Sie, dort fliegt es nur so herum. Eine Menge von Motiven, wie ich sie reduzieren kann, werde ich erst am Ende des ersten Aktes sehen. Aber für die Feiertage werde ich doch in die Tatra fahren.²⁹

Der weitere Verlauf der Arbeit läßt sich nur aus Janáčeks Datierungen in den beiden Fassungen der handschriftlichen Partitur und in seinem Arbeitsexemplar des Čapekschen Dramas rekonstruieren.

Der erste Akt wurde laut Angabe im Textbuch (am Schluß des ersten Aktes) am 16.12.1923 beendet. Dem entspricht auch der oben zitierte Brief, der etwa 200 fertige Seiten erwähnt (Janáčeks Arbeitsfassung des ersten Aktes hatte insgesamt 269 Seiten). Sofort im Anschluß wurde der Akt einer Revision unterzogen, die am 19.2.1924 abgeschlossen war (Datierung am Schluß des 1. Aktes der Partitur).

In der Arbeitsfassung des zweiten Aktes ist nur eine einzige Datierung zu finden, und zwar der 16.6.1924 am Schluß (Textbuch + Partitur). So läßt sich nicht eindeutig bestimmen, ob Janáček den zweiten Akt gleich im Anschluß an den ersten komponierte oder ob eine Pause dazwischen lag. Falls es tatsächlich gleich im Anschluß geschah, wie analog zum unmittelbaren Übergang vom zweiten zum dritten Akt zu vermuten ist, brauchte er für den zweiten Akt etwa einen Monat länger als für den ersten.

Ein Brief Janáčeks an seinen Schüler, den Komponisten und Dirigenten Jaroslav Kvapil vom 16.4.1924 ist einer der wenigen, die während dieser Zeit die Komposition der Oper erwähnen: „Ich bin jetzt allerdings mitten in einer großen Arbeit. Es ist nicht so einfach, ‚Věc Makropulos‘ zu komponieren. Es wird gut eineinhalb Jahre dauern, bis ich damit fertig bin.“³⁰ (Janáčeks Schätzung war übrigens überraschend genau — er beendete die Oper im Dezember 1925).

Der Anfang der Arbeit am dritten Akt datiert der Autor auf dem ersten Blatt der Partitur seiner Arbeitsfassung mit dem 17.6.1924 (nachdem am 16.6. der zweite Akt abgeschlossen war). Beendet wurde der Akt schließlich erst am 18.2.1925.³¹

Kurz vor der Beendigung der Arbeitsfassung der Oper erwähnt Janáček endlich sein neues Werk in einem Brief an Kamila Stösslová (Janáček → Kamila, 5.2.1925):

Ich nähere mich dem Ende der 300-jährigen Schönheit.

Sie ist paralysiert vor Angst — und will nicht länger leben, als sie sieht, wie wir, die so kurz leben, glücklich sind. Wir freuen uns auf alles, wir wollen alles genießen — unser Leben ist so kurz.

Dieser Abschnitt meiner Oper ist rührend. Ich denke, daß ich bis Ostern damit fertig bin.³²

²⁹Na 200 stran mám již z Věci Makropulos, víte, v této jen to lita nevázaně. Motivů plno, jak je srazím, uvidím až v konci I. jednání. Ale na svátky si přeče zajedu na Tatry.

³⁰Jsem teď ovšem ve velké práci. „Věc Makropulos“ není „jen tak“ skládat. Potrvá to dobrého půl druhu roku než budu hotov.

³¹Am Schluß der Endfassung der Oper findet sich das Datum 16.12.1924 (Janáček übertrug grundsätzlich alle vorhandenen Datierungen auf die nächstfolgenden Fassungen seiner Werke), welches zuerst die Vermutung nahelegt, daß der Komponist ähnlich wie beim ersten Akt nach der Beendigung der Urfassung des Aktes (16.12.1924?) anschließend eine Revision durchführte. Die Untersuchung der Autographe läßt allerdings diese Möglichkeit als sehr unwahrscheinlich erscheinen. Es handelt sich wohl eher um einen Schreibfehler Janáčeks bei den Übertragung der Daten — es sollte vermutlich der 16.12.1923 sein, das bereits erwähnte Datum der Beendigung der Urfassung des ersten Aktes.

³²Již jsem blížký konce té 300leté krásky.

Již stydne hrůzou — a nechce dále žít, když vidí, jak jsme my, co máme tak krátký věk, šťastni. Na všechno se těšíme, všeho chceme užít — je život náš tak krátký.

Tato část mé opery je dojemná. Myslím, že do velikonoce budu s tím hotov.

Auch im Brief an Max Brod vom 13.2.1925 kündigt Janáček das Ende der Komposition an: „Ich schließe schon die letzte Szene von *Věc Makropulos*‘ ab — und doch jucken mich in den Fingern die ‚Kinderreime‘ mit ihren melodischen und harmonischen Exzessen.“³³

Am 15.2.1925 schreibt Janáček wieder an Kamila: „Es liegt mir zwar viel an ihr [an der 300-jährigen] — aber wenn ich damit fertig bin, fällt mir ein Stein vom Herzen.“³⁴

Nach der erwähnten Datierung im Autograph war der letzte Akt am 18.2.1925 abgeschlossen. Deshalb ist der Inhalt des nächsten Briefes an Kamila (19.2.1925) etwas überraschend: „Wenn ich in den nächsten Tagen mit der 300-jährigen Schönheit fertig bin, befürchte ich, daß ich ihr nachtrauern werde.“³⁵

Janáček führte also auch nach dem 18.2.1925 noch einige Änderungen der Partitur der Arbeitsfassung durch. Erst fünf Tage später meldet er endlich die Beendigung der Komposition (Janáček → Kamila, 23.2.1925):

Die 300-jährige habe ich fertig; aber jetzt kommt die schlimmste Arbeit: das Kopieren. Ich würde es Ihnen beibringen, das Durchgestrichene zu überkleben, zu ordnen, herauszureißen, zu ersetzen — dann würde es schneller gehen.³⁶

Die Arbeit an der Endfassung des Werkes (die Janáček selbst „Kopieren“ nennt — Näheres hinzu im Kapitel 4) ging um einiges zügiger voran. Der erste Akt trägt am Schluß das Datum 15.3.1925, wurde also weniger als ein Monat nach der Beendigung der Arbeitsfassung fertiggestellt. Es ist daher sehr wahrscheinlich, daß Janáček sofort im Anschluß an diese die Arbeit an der Endfassung aufnahm. Er erwähnt die Oper im Brief an Kamila vom 3.3.1925:

Um nicht „aus der Stimmung“ zu kommen, arbeitete ich auch während meiner verschiedenen Feierlichkeiten³⁷ und reiße jetzt aus und streiche durch. Aber was soll ich mit der 300-jährigen tun! Man hält sie für eine Lügnerin, Betrügerin, hysterische Frau — und sie ist so unglücklich! Ich wünsche mir, daß am Ende sie alle mögen. Ohne Liebe geht es bei mir nicht.³⁸

Der zweite Akt der Endfassung wurde mehr als 4 Monate später beendet, am 27.7.1925. Zwischen dem ersten und zweiten Akt der Oper komponierte Janáček noch sein *Concertino* für Klavier und Kammerensemble (beendet am 29.4.1925) und die erste Fassung der „Kinderreime“ (*Říkadla*). Im Mai 1925 verbrachte er außerdem einige Tage in Prag, wo zu dieser Zeit das Internationale Festival zeitgenössischer Musik stattfand (und in dessen Rahmen am 18.5. die Prager Premiere seiner Oper *Das schlaue Füchslein* zustande kam). Der Anfang der Arbeit am zweiten Akt läßt sich anhand der erhaltenen Korrespondenz nur ungefähr datieren. Am 9.7.1925 abends schreibt er an Kamila (aus Brünn): „In Hukvaldy will ich den zweiten Akt der Kühlen ‚säubern‘.“³⁹ Drei Tage später schreibt er bereits aus seinem Geburtsort Hukvaldy, wo er ein Ferienhaus besaß (Janáček → Kamila, 12.7.1925):

³³ *Dokončuji již poslední scénu Věci Makropulos — a přece mi do prstů u pera lezou „dětská říkadla“ s kotrmelci melodickými i harmonickými.*

³⁴ *Leží mi sice na srdci — ale až s ní budu hotov, padne ze mne kámen.*

³⁵ *Až já těchto dnů dokončím mou 300letou krásku, bojím se, že budu — truchlit.*

³⁶ *300letou mám hotovou; ale teď tu nejhörší práci: opisovat. Vás bych naučil začmárané přelepít, rovnat, trhat, nahrazovat — pak by mi to šlo rychle.*

³⁷ Janáček meint wohl die festlichen Konzerte, die in der ganzen Republik zur Feier seines siebzigsten Geburtstags stattfanden. Anfang 1925 (28.1.1925) wurde ihm ebenfalls aus diesem Anlaß ein Ehrendoktorat der Brüner Universität verliehen.

³⁸ *Abych nepřišel „z nálady“, pracoval jsem i za těch všelijakých svých oslav a teď to trhám a škrtám. Ale co s tou 300letou! Mají ji za lhářku, podvodnici, hysterickou ženu — a ona je tak nešťastna! Chtěl bych, aby ji pak měli všichni rádi. Bez lásky to u mne nejde.*

³⁹ *Na Hukvaldech chci „vyčistit“ II. jednání té chladné.*

Hier bleibe ich etwa einen Monat. Ich arbeite hier leicht; ich will, wie ich Ihnen bereits schrieb, den zweiten Akt der „Kühlen“ sauber haben, damit ich dann in Brünn meine Ruhe habe.⁴⁰

Die Endfassung des zweiten Aktes entstand folglich etwa zwischen dem 12.7.1925 und dem 27.7.1925. Den schnellen Fortgang der Arbeit während dieser relativ kurzen Zeit bezeugen die Briefe an Janáčeks Frau Zdenka. Der erste davon ist mit 24.7.1925 datiert, der Poststempel ist allerdings schon vom 23.7.1925 — Janáček verlor anscheinend in der Klausur seines Ferienhauses ein wenig das Zeitgefühl: „Ich arbeite fleißig an den Vormittagen, zwei Szenen fehlen mir noch, allerdings die längsten.“⁴¹ Auch am nächsten Tag geht ein Schreiben an seine Frau (Janáček → Zdenka, datiert 25.7.1925, Poststempel 24.7.1925): „Ich möchte hier wenigstens den zweiten Akt beenden. Aber es ist noch viel.“⁴² Drei Tage später ist die Arbeit abgeschlossen (Janáček → Zdenka, 27.7.1925): „Es ist der 27. Juli und ich habe die Säuberung des zweiten Aktes beendet!“⁴³

Am gleichen Tag schreibt der Komponist an Kamila (Janáček → Kamila, 27.7.1925):

Ich habe die Säuberung des zweiten Aktes der „Eisigen“ beendet.
Ewig schön — jeder verliebt sich in sie — viele sterben für sie — ist es ein Chaos! Aber ich habe es geordnet.⁴⁴

Janáček kehrte später noch einmal zum zweiten Akt zurück. Dies geschah im November 1925, bereits während der Arbeit am dritten Akt. Diese letzte Revision des zweiten Aktes erklärt die zuerst überraschende Datierung am Ende der Endfassung des zweiten Aktes (12.11.1925).

Der dritte Akt wurde in der Endfassung am 27.11.1925 fertiggestellt. In den folgenden Tagen führte Janáček offenbar noch einige Korrekturen an der Partitur durch, die eine weitere, spätere Datierung erklären (3.12.1925). Die endgültige Beendigung der Arbeit an der Oper Anfang Dezember 1925 bestätigt ein Brief an Kamila vom 5.12.1925:

Mit der Sache Makropulos bin ich fertig. Die arme dreihundertjährige Schönheit! Die Menschen hielten sie für eine Diebin, eine Lügnerin, für ein gefühlloses Tier. Sie schimpften sie eine Bestie, eine Canaille, sie wollten sie würgen — und ihre Schuld? Daß sie lange leben mußte.

Ich hatte Mitleid mit ihr. Dreijährige Arbeit ist am Ende. Was jetzt?⁴⁵

Auch in den nächsten Tagen revidierte der Komponist allerdings noch einige Stellen. Die Autograph-Seite 214 (Endfassung) des zweiten Aktes trägt z. B. die Datierung 6.12.[1925].

Das bereits mehrmals erwähnte Interview Janáčeks mit Adolf Veselý vom Oktober 1925 [VESELÝ25] enthält bezüglich der Datierungen nur sehr ungenaue Informationen. Die Angaben beziehen sich offensichtlich auf die Arbeitsfassung der Oper, die jedoch schon im Februar 1925 abgeschlossen war — die Endfassung war zu diesem Zeitpunkt ja noch nicht fertig. Mit

⁴⁰Tu zůstanu asi měsíc. Lehce tu pracuji; chci mít, jak jsem Vám již psal, II. jednání „té chladné“ čisté, abych měl pak v Brně pokoj.

⁴¹Pracuji ráno pilně, chybí mi ještě 2 scény, ovšem ty nejdelší.

⁴²Rád bych tu aspoň dokončil to II. jednání. Ale je toho ještě mnoho.

⁴³Je 27.července a dokončil jsem čistku II. jednání!

⁴⁴Dokončil jsem tu čistku II. jednání té „ledové“.

Věčně krásná — kdekdo se do ní zamiluje — kdekdo pro ni umírá — ach to je zmatek! Ale srovnal jsem to.

⁴⁵S Věcí Makropulos jsem hotov. Ubohá třistaletá krasavice! Lidé ji měli za zlodějku, lhářku, za necitné zvíře. Bestií, kanálií ji nadávali, škrtili ji chtěli — a její vina? Že dlouho musela žít.

Lítost jsem měl s ní. Tříletá práce u konce. Co teď?

dem Abschreiben der Partitur meint Janáček die Niederschrift der Endfassung (das tschechische Wort „přepisování“ impliziert genau genommen sowohl „Abschreiben“ oder „Kopieren“ als auch „Umschreiben“):

Leoš Janáček beendete im Sommer eine neue dreiaktige Oper *Věc Makropulos* — vorläufig hat er es aber mit der Aufführung nicht eilig. — Es war genug letztes Jahr. Jetzt sollen andere sprechen. Ich kann warten. Das Abschreiben der Partitur wird bestimmt ein ganzes Jahr erfordern — es ist eine anstrengende Arbeit. Und dann der Klavierauszug und das Herauskopieren der Stimmen — und so, wenn Gott Gesundheit und Leben gewährt, würde ich damit irgendwann im Jahr 1927 herauskommen.

[...]

Věc Makropulos — sagte Leoš Janáček — werde ich beenden und dann werde ich noch ganz langsam und bequem nachdenken und meine Donau-Symphonie komponieren.⁴⁶

Auf die spätere Anfrage der Universal Edition⁴⁷ liefert der Komponist ganz andere Informationen: Nach seinen Angaben wurde die Oper zwischen dem 15.8.1924 und dem 15.11.1926 komponiert (Janáček → UE, 19.11.1926). Die erste Datierung ist vollkommen unverständlich (zu jenem Zeitpunkt war Janáček etwa in der Mitte der Arbeit am dritten Akt der Arbeitsfassung). Das zweite Datum bezeichnet auch keineswegs den Abschluß der Komposition der Oper, hat allerdings doch eine gewisse Berechtigung, da an diesem Tag die letzten Korrekturen für die Partitur und den Klavierauszug an die Universal Edition abgeschickt wurden.

Mehr als zwei Jahre später kommentiert der Komponist selbst noch einmal die Entstehung der Oper in einem Interview für die Zeitschrift *Literární svět* (8.3.1928):

Makropulos. Nach dem Schlaunen Füchslin. Ich wußte nicht, was ich anfangen sollte. Was das Schicksal so bringt. Leben, ich will Leben. Es war in Štrbské pleso, ich lese *Šaldas Dítě*, jeder lobte es mir — und gleichzeitig *Makropulos*. Es hat mich gefesselt. Wissen Sie, das Schreckliche, die Gefühle eines Menschen, der nie ein Ende haben wird. Ein reines Unglück. Er will nichts, er erwartet nichts. Daraus muß etwas werden. Den dritten Akt, den schätze ich sehr: das Gefälle, die Spannung! Das fühlte ich, das wollte ich. Ich arbeitete etwa ein Jahr daran. Ich trug es im Kopf, ich dachte viel nach — aber dann schrieb es sich! — wie eine Maschine! [...]⁴⁸

Mit der Fertigstellung des Autographs war die Arbeit an der Oper für Janáček allerdings noch nicht ganz zu Ende. Vor der Übergabe des Werkes an ein Theater oder an einen Verlag mußte

⁴⁶ *Leoš Janáček dokončil v létě novou tříaktovou operu Věc Makropulos — zatím však s ní nespěchá na scénu. — Bylo toho dost za minulý rok. At' mluví zase jiní! Počkám. Přepisování partitury vyžádá si jistě celého roku — je to perná práce. A pak klavírní výtah a pak rozepisování hlasů — a tak, dá-li bůh zdraví a života, vyšel bych s tím někdy roku 1927.*

[...]

Věc Makropulos — říkal Leoš Janáček — dokončím a pak budu ještě docela pomalu a pohodlně přemýšlet a komponovat svou symfonii Dunaj.

⁴⁷ UE → Janáček, 18.11.1926: „Wir würden gerne in den Klavierauszug von ‚Makropulos‘ die Jahreszahl der Komposition anbringen und bitten Sie, uns mitzuteilen, ob Sie damit einverstanden sind, daß wir das Jahr 1926 als Kompositionsjahr angeben. Da Sie Ihre Werke nicht mit Opuszahlen versehen, ist es nämlich aus den Klavierauszügen niemals ersichtlich, in welcher Schaffensperiode die Werke geschrieben sind.“

⁴⁸ *Makropulos*. Po Lišce Bystroušce. Nevěděl jsem do čeho. Co osud dá. Život, chci život. Bylo to na Štrbském plesu, čtu Šaldovo Dítě, každý mi to chválil — a současně *Makropulos*. Chytlo mně to. Víte, to hrozné, ono citové člověka, který nikdy nebude mít konce. Neštěstí holé. Nic nechce, nic nečeká. Z toho musí něco být. Třetí dějství, na tom si zakládám: ten spád, ten sráz! To jsem cítil, to jsem chtěl. Dělal jsem to asi rok. Chodil jsem s tím, napřemýšlel se — ale pak se psalo! — jako stroj! [...]

das Autograph in eine geordnete und leserliche Form gebracht werden. Janáčeks extrem schwer lesbare Handschrift und die Tatsache, daß im Autograph vieles nur angedeutet und nur für den Komponisten selbst verständlich war, schlossen eine einfache Weitergabe des Autographs an einen Kopisten praktisch aus.

In der Korrespondenz finden sich nur sehr wenige Hinweise auf das Verfahren bei den Kopierarbeiten. Die einzige diesbezügliche Bemerkung Janáčeks ist im Brief an Max Brod erhalten, der bereits am 25.9.1925 geschrieben wurde, also noch lange vor der Beendigung der Oper: „Der zweite Akt der Sache Makropulos wird bereits kopiert.“⁴⁹

Dieser Hinweis legt die Vermutung nahe, daß Janáček die einzelnen Akte der Oper jeweils sofort nach ihrer Fertigstellung zum Kopieren freigab. Es kann davon ausgegangen werden, daß hierbei auf eine ähnliche Art und Weise verfahren wurde wie bei anderen reifen Opern Janáčeks, bei denen der Vorgang in der Korrespondenz ausführlich dokumentiert ist (dies ist vor allem bei *Aus einem Totenhaus* der Fall), d. h. in enger Zusammenarbeit zwischen Janáček und dem jeweiligen Kopisten, welcher während der Kopierarbeiten oft bis zu einigen Stunden täglich in Janáčeks Wohnung zubrachte. Da die erste Partiturabschrift verschollen ist und keine diesbezüglichen Hinweise in der Korrespondenz vorhanden sind, ist nicht genau bekannt, von wem diese Abschrift hergestellt wurde. In Frage kommen vor allem die beiden Mitglieder des Brünner Theaterorchesters Václav Sedláček und Jaroslav Kulhánek, die zu dieser Zeit die meisten Kopierarbeiten für Janáček erledigten (Kulhánek fertigte jedenfalls später nach der ersten eine zweite Abschrift der Partitur an, die vom Brünner Nationaltheater für die Uraufführung des Werkes in Auftrag gegeben wurde). Die erste Partiturabschrift war am 24.2.1926 beendet, weniger als drei Monate nach dem Autograph. Janáček vermerkte dieses Datum eigenhändig mit dem Zusatz „opsáno“ (=kopiert [am]) auf dem letzten Blatt seiner Autograph-Partitur.

1.2 Drucklegung

Bereits am 27.9.1924, also mehr als ein Jahr vor der Beendigung der Oper, erkundigte sich der Direktor der Universal Edition in Wien Dr. Emil Hertzka brieflich bei Janáček:

Ich wurde in den letzten Tagen wegen Ihrer neuen Oper „Die Sache Makropulos“ [. . .] interpelliert und es würde mich sehr interessieren, von Ihnen zu erfahren 1., ob das Werk schon fertig ist, 2., ob Sie wegen des Verlages noch frei sind und schließlich, ob eine Aufführung noch in dieser Saison in Aussicht steht.

Janáčeks Antwort ist nicht bekannt. Angesichts der Tatsache, daß der Komponist zu dieser Zeit erst mit der Arbeitsfassung der Oper beschäftigt war (3. Akt), war Hertzkas Anfrage allerdings noch sehr verfrüht. Immerhin scheint Janáček der Universal Edition das Publikationsrecht zugesichert zu haben, denn im nächsten erhaltenen Brief Hertzkas, der *Věc Makropulos* betrifft (UE → Janáček, 7.1.1926), wird der Verlagschef bereits konkreter:

Wir möchten die Gelegenheit benützen und Sie bitten, daß wir gleichzeitig mit dem Abschluß über „Šárka“ auch die Vertragsangelegenheit der „Sache Makropulos“ erledigen, zumal wir bereits von mehreren Bühnen in Deutschland, darunter einer besonders bedeutenden, Bewerbungen wegen Aufführung der „Sache Makropulos“ haben und die Erledigung des Vertragsabschlusses mit Ihnen die Voraussetzung für unsere prinzipielle Antwort gegenüber diesen Bühnen ist. Sie haben selbst, auch unserem Herrn Dr. Kalmus gegenüber, sich

⁴⁹ *Věci Makropulos se již II. jednání opisuje.*

dahin geäußert, daß Ihnen die Vereinigung Ihres dramatischen Schaffens in der Universal-Edition sehr erwünscht sei und wir würden auf diese Weise gleichzeitig mit Ihrem Jugendwerk [Šárka] auch Ihr jüngstes Opernkind erwerben.

Janáček ließ jedoch mit der Zustimmung zum Vertragsabschluß noch einige Zeit auf sich warten. In seinem nächsten Brief an die UE vom 14.1.1926 befaßt er sich mit einem anderen Thema:

Im Jahre 1926 ist in Philadelphia eine Weltausstellung. Es sind ausgeschrieben für eine Oper, Symphonie etc. Wettbewerbspreise. Soll ich mich mit der Oper

Sache Makropulos

daran beteiligen?

Ist nicht schon jemand auserlesen? Mascagni?

Der Termin — 4 Monate — ist unbegreiflich.

In 4 Monaten kann man doch nicht eine Oper zustande bringen in Partitur — Klavierauszug!

Verlockend wäre es zu siegen. Aber meine Methode ist:
die fertige Arbeit eine Zeit liegen lassen,
dann wieder sie durchsehen,
dann bei Proben eventuelle Korrekturen machen.

Das Alles ist bis zum 1. Februar unmöglich.

Und durchfallen, wenn auch in Amerika, will ich auch nicht.

Können Sie etwas Näheres erfahren?

[...]

Über Sache Makropulos am Tage, wo die Partitur rein vor mir liegen wird, werden wir sprechen.

Hertzka zeigte sich sehr skeptisch in bezug auf die Weltausstellung in Philadelphia und es gelang ihm auch tatsächlich, Janáček von diesem Gedanken abzubringen (UE → Janáček, 16.1.1926):

[...] erkläre mich damit einverstanden, daß die Abmachung über die „Sache Makropulos“ erst getroffen werden soll, wenn die Partitur rein vorliegen wird.

Was nun Ihre Anfrage bezüglich der Uraufführung von „Makropulos“ betrifft, so bin ich offen gestanden nicht sehr dafür, daß Sie sich wegen der Uraufführung des Werkes bzw. der Prämierung des Werkes in Philadelphia bewerben. Ich halte es schon für technisch nicht durchführbar, bis zum 1. Februar eine derartige Arbeit zu beenden und überdies erscheint es mir [ein] viel zu gefährliches Unternehmen zu sein, die Uraufführung einer wichtigen Oper in Philadelphia, wo gar keine ständige Opernbühne existiert, im Rahmen eines großen Weltjahrmarktes herauszubringen. Die Voraussetzung einer solchen Aufführung wäre unbedingt, daß Sie auf viele Wochen früher nach Philadelphia reisen müßten, um dort die Proben zu überwachen, denn einer ganz anonymen Opernunternehmung kann man unmöglich heute eine Uraufführung anvertrauen. Wenn die Sache dann schief ausgeht, so könnte dem Werke ein nicht wieder gutzumachender Schaden zugefügt werden.

Der nächste Brief Janáčeks betrifft jenen Vertrag, den er mit Čapek bzw. mit der Agentur Centrum als dessen Vertretung am 8.4.1926 abgeschlossen hatte. Die äußerst ungünstigen finanziellen Bedingungen, die er in seinem anfänglichen Enthusiasmus über Čapeks Erlaubnis zur Komposition akzeptiert hatte, sollten möglichst geändert werden, da sich auch Čapek durchaus entgegenkommend zeigte (Janáček → UE, 22.1.1926):

Im Jahr 1923 trat ich in Verhandlung mit dem Schriftsteller Dr. Čapek. Sein Vertreter machte mit mir den beiliegenden Vertrag ab. Es sind das schwere Bedingungen. [...] Dr. Čapek sieht das ein und ist bereit, eine neue Abmachung zu machen.

Hertzka bestätigte Janáček die Ungünstigkeit der Konditionen:

Ich habe mir den soeben erhaltenen Čapek Vertrag sofort übersetzen lassen und gebe Ihnen ganz recht in Bezug auf die wenig günstigen Anteile, die Ihnen darin zugedacht sind. Bezüglich der Aufführungstantiemen könnte es eventuell noch bei einer Verteilung von 70% für Sie und 30% für Čapek bleiben, obzwar meiner Ansicht nach für die Benützung des schon zum Teile abgespielten Stückes 25% für Herrn Čapek und 75% für Sie das Richtige wäre. Ganz ungewöhnlich ist aber die Verteilungsquote bei den Verlagserträgen. 50% vom Klavierauszugsertragnis oder vom Ertragnis des Materials ist noch niemals an einen Textautor abgetreten worden. Ob sich Herr Čapek damit einverstanden erklären wird, von den Musikausgaben überhaupt keine Anteile zu erhalten, und ebenso auch von dem Opernmaterial (er meint offenbar wenn von Partitur die Rede ist = Material) nicht, kann man natürlich im vorhinein nicht wissen. Man könnte schon den Versuch machen, den Vorschlag, den Sie selbst andeuten, u. zw. Herrn Čapek die Anteile aus dem Textbuchverkauf und Ihnen wieder alle Anteile aus den musikalischen Verkäufen zu überlassen, durchzuführen.

Ganz unabhängig von dieser Verteilungsfrage möchte ich nur noch bemerken, daß der Vertrag für Sie im allgemeinen einige heikle Punkte enthält:

Erstens ist überhaupt noch eine Abmachung mit der Autorenvertretung Centrum notwendig, denn ohne eine solche Abmachung können Sie mit der Komposition gar nichts anfangen und bezüglich derselben nicht mit einem Verleger kontrahieren.

Die zweite wichtige Sache ist, daß diese Agentur Centrum auch bei allen Übersetzungen in fremde Sprachen ihre Zustimmung zu geben hat und

drittens, daß man bezüglich einer eventuellen Aufführung in Amerika erst mit dem amerikanischen Vertreter, Herrn Bartsch in New York, eine Abmachung treffen muß.

Es erscheint mir unbedingt in Ihrem Interesse gelegen, wenn man mit Herrn Čapek unter Zustimmung der Agentur Centrum eine neue Abmachung treffen könnte und ich bin sehr gerne bereit, bei meiner nächsten Anwesenheit in Prag in dieser Sache das Nötige zu veranlassen und wenn Sie dann auch nach Prag kämen, könnten wir gemeinsam einen Vertrag zwischen Ihnen und Čapek und dem Centrum vereinbaren, der auch schon auf die künftige Möglichkeit der Abtretung der Verlagsrechte Rücksicht nimmt. Ich glaube bestimmt, daß es mir gelingen wird, in Ihrem Interesse eine günstigere Vertragsfassung durchzusetzen und ich sehe mit Interesse Ihrer Rückäußerung entgegen, ob Ihnen mein Vorschlag angenehm ist.

Janáček war einverstanden und es kam zu einem Treffen zwischen ihm, Čapek, Hertzka und Khol am 21.2.1926 in Prag in der Redaktion der Zeitung *Lidové noviny*. Ein Brief von Khol an Janáček vom 3.2.1926 deutet aber an, daß es dann doch Janáček und nicht Hertzka war, der dieses Treffen veranlaßte: „[...] ich bin mit Ihrem Vorschlag vollkommen einverstanden, uns am Sonntag dem 21. Februar mittags bei Dr. Čapek in der Redaktion von *Lidové noviny* zu treffen.“⁵⁰ Es kam tatsächlich zu einer Einigung über die finanziellen Fragen. Als wichtigstes Ergebnis dieser Unterredung erwies sich allerdings die Möglichkeit der Übersetzung des Librettos in andere Sprachen.

Im Brief vom 15.5.1926 teilte Janáček der UE mit, daß er die Oper dem Brünner Theater übergeben hatte. Daraus schloß Hertzka, daß das Werk definitiv beendet war und drängte erneut auf den Abschluß des Vertrags zwischen Janáček und der UE (UE → Janáček, 18.5.1926):

⁵⁰[...] souhlasím úplně s Vaším návrhem, abychom se v neděli 21. února sešli u Dr. Čapka v redakci Lidových novin o polednách.

Daß Sie die „Sache Makropulos“ dem dortigen Theater übergeben haben, habe ich mit großem Interesse erfahren; vielleicht lassen Sie mich auch wissen, für wann die Aufführung beabsichtigt ist.

In Prag erwähnten Sie mir, daß, sobald Sie das Werk vollständig fertiggestellt haben werden, die Abmachung mit der UE erfolgen kann. Könnten wir nicht jetzt gleich einen Vertrag machen, oder wollen Sie noch warten?

Janáček hatte es jedoch auch weiterhin nicht eilig mit dem Abschluß des Vertrags. Erst das Interesse der beiden Berliner Opernhäuser an einer deutschen Erstaufführung des Werkes brachte die Notwendigkeit mit sich, den Vertrag zu unterzeichnen (Janáček → UE, 3.6.1926):

Beide Opern, Staats- und Stadtooper, wollen die Sache Makropulos! Beiden bin ich verpflichtet, und bat sie, sie mögen sich vereinbaren. Also den Vertrag betreffend des Werkes mit UE, und das Notenmaterial bereiten. Sie wollen gleichzeitig mit Brno [=Brünn] die Aufführung in Berlin.

Mit den Druckarbeiten (und mit der für eine deutsche Aufführung notwendigen Übersetzung) konnte aber noch lange nicht begonnen werden, da die Partitur erst in Brünn für das dortige Theater kopiert wurde und auch der Klavierauszug der Universal Edition noch nicht zur Verfügung stand (UE → Janáček, 10.6.1926):

Ich nehme zur Kenntnis, daß die Partitur, 1. Akt, für das Brünner Theater dort kopiert wird und schon nächste Woche zur Verfügung stehen kann. Ich wäre Ihnen sehr dankbar, wenn Sie die Absendung dann an uns veranlassen könnten, denn wenn eine deutsche Aufführung in der nächsten Saison stattfinden soll, müssen die Vorarbeiten bald begonnen werden. Die wichtigste Frage ist allerdings die des Klavierauszuges. Von dieser erwähnen Sie nichts. Ohne Klavierauszug ist aber die Übersetzungsfrage nicht zu lösen. Wenn noch kein Klavierauszug vorhanden ist, so wäre selbstverständlich das Beste, wenn wir ihn hier auf Grund der Partitur machen ließen. Es ist beinahe leichter, einen neuen Klavierauszug zu machen, als einen alten, der nicht in Ordnung ist, umzuändern.

Der Klavierauszug war zu dieser Zeit bereits fertig. Janáček hatte ihn von seinem Schüler Ludvík Kundera anfertigen lassen, war allerdings nicht sehr zufrieden damit und führte selbst noch viele Korrekturen darin durch.⁵¹ Am 14.6.1926 schreibt er an Hertzka:

Der Klavierauszug ist fertig, obwohl er mir nicht außerordentlich gefällt. Aber teuer war er genug. Entscheiden Sie selber, ob behalten oder neu machen. Für die Übersetzung genügt er. [...]

Zu gleicher Zeit übersende ich Ihnen das Original des Klavierauszuges; eine Abschrift hat schon das Brünner Nationaltheater.

Auch das Textbuch voll meiner Kürzungen wird zu Gute kommen.

Beides nach dem Drucke wünsche ich zurück.

Ich glaube, daß Änderungen am Werke selbst nicht stattfinden werden.

Würden Sie gleich Abzüge machen?

Kunderas Klavierauszug wurde von der Universal Edition akzeptiert und als Stichvorlage verwendet.

Der Vertrag zwischen der Universal Edition und Janáček wurde erst Mitte Juli 1926 abgeschlossen. Janáček unterzeichnete ihn vermutlich am 17.7.1926 (Datum des Poststempels des begleitenden Briefes):

⁵¹Kunderas handschriftlicher Klavierauszug mit Janáčeks Korrekturen befindet sich im Archiv der Universal Edition (als Leihgabe in der Musiksammlung der Stadt- und Landesbibliothek in Wien).

Mit kleinen Änderungen unterschrieb ich die Abtretung des Urheberrechtes und die Vereinbarung betreffs Sache Makropulos. Von den Textbüchern verlange ich auch 5%; am Textbuch ist ja viel meiner Arbeit.

Am 3.7.1926 schickte Janáček den ersten Akt der Partitur an die Universal Edition nach Wien (laut seiner Postkarte an diesen Verlag vom gleichen Tag).

Da die Uraufführung der Oper in Brünn schon für Ende des Jahres 1926 geplant war, erklärte sich die UE bereit, den Klavierauszug vorerst nur in tschechischer Sprache herauszubringen. Mit dem deutschen Text, der von Max Brod angefertigt werden sollte, war nämlich kaum vor Ende des Jahres zu rechnen (UE → Janáček, 6.7.1926):

Ich stelle mir die Sache so vor, daß vor allem zunächst der tschechische Klavierauszug in Stich geht, damit wir für die tschechische Uraufführung den Klavierauszug vorliegen haben, und daß wir dann, sobald die deutsche Übersetzung fertig ist, den deutschen Text in die Notenplatten eintragen lassen und eine Auflage mit tschechischem und deutschem Text drucken.

Janáček erklärte sich mit dieser Vorgehensweise einverstanden.⁵² Trotz der nochmaligen Bestätigung⁵³ entschied sich der Verlag am Ende doch anders. Der Klavierauszug erschien erst kurz vor der Uraufführung Mitte Dezember 1926, und zwar bereits in beiden Sprachen. Einer der Gründe für diesen Entschluß war vermutlich der rasche Fortgang der Übersetzung Brods, die schließlich bereits Anfang November beendet wurde.

Den zweiten Akt der Partitur schickte Janáček am 2.8.1926 ab (Postkarte, Janáček → UE, 2.8.1926):

Wollen Sie mir das eingerichtete nach dem Klavierauszug Textbuch schicken.
Der 2. Akt Partitur ging an Sie heute ab. Der 3. Akt wird abgeschrieben Ende August.

Das Kopieren des dritten Aktes dauerte einige Tage länger als vorgesehen, so daß Janáček diesen erst am 4.9.1926 nach Wien schicken konnte.⁵⁴

Am 9.9.1926 teilte Hertzka Janáček in einem Schreiben mit, daß der Verlag mit dem Stich des Klavierauszugs der Oper bereits angefangen hatte.⁵⁵ Am 2. und 6.10.1926 schickte die UE an Janáček Abzüge des Klavierauszugs zur Korrektur ([HILMAR], S. 276). Der Komponist ließ die Korrekturen von Ludvík Kundera, der diesen Klavierauszug hergestellt hatte, ausführen (Janáček → UE, 12.10.1926):

Heute schickte ich ab die Korrektur des II. und III. Aktes. Ich bitte, daß die Korrekturen im Gesange und Text aller drei Akte in die Partitur eingetragen werden.

Die Korrekturen machte Dr. Kundera. Mit einem Freixemplar des Klavierauszuges muß man ihn belohnen.

Dr. Brod möge nun bald seine Arbeit beenden — damit alles hübsch rasch zu Ende geht.

⁵²Janáček → UE, 11.7.1926: „Bin derselben Ansicht, erst den böhmischen Klavierauszug herauszugeben und dann den deutschen Text unterlegen.“

⁵³UE → Janáček, 14.7.1926: „[...] wir werden unsere Dispositionen so treffen, daß zunächst der tschechische Klavierauszug zum Stich geht und daß nachträglich die deutsche Übersetzung in den Notenplatten eingetragen wird.“

⁵⁴Janáček → UE, 5.9.1926: „Samstag ging an Sie der III. Akt Sache Makropulos ab.“ Der Brief wurde am 5.9.1926 geschrieben; dies war ein Sonntag. Mit Samstag muß folglich der 4.9.1926 gemeint sein.

⁵⁵UE → Janáček, 9.9.1926: „Mit dem Stich des Klavierauszugs ‚Makropulos‘ haben wir schon begonnen.“

Etwa Mitte Oktober bekam Janáček die Abzüge des tschechischen Textbuches zur Korrektur zugeschickt. Der Druck war aber noch voll von Fehlern (Janáček → UE, 22.10.1926):

Wie Sie aus dem beiliegenden Blatt ersehen werden, ist es eine Unmöglichkeit, das zu korrigieren.

Die Arbeit machte jemand, der gar nicht die Sprache versteht.

Wir brauchen zur Korrektur den Klavierauszug, den abgedruckten Klavierauszug.

Das von Janáček erwähnte beiliegende Blatt ist verschollen. Es enthielt wohl einige Kostproben der unzähligen Druckfehler. Hertzka bat deshalb Janáček, die Abzüge an den Verlag zurückzuschicken. Er wollte den Text dann in Wien von einem des Tschechischen kundigen Lektor korrigieren lassen (UE → Janáček, 25.10.1926). Selbst nach dieser Korrektur war Janáček allerdings mit dem Textbuch unzufrieden (Janáček → UE, 3.11.1926):

Das Textbuch ist nichts wert; aus dem Klavierauszug den Text ausschreiben. Es sind Korrekturen drin, die im Textbuch nicht vorkommen.

Im Oktober und noch bis etwa Mitte November korrigierte Janáček noch einige Male die Abzüge des Klavierauszugs und der Partitur, offenbar mit ausgiebiger Hilfe von Kundera.⁵⁶

Vor der Herausgabe des Klavierauszugs mußte noch die Frage der graphischen Gestaltung des Umschlags geklärt werden (UE → Janáček, 15.11.1926):

Wir haben die Absicht, auch den Klavierauszug von „Makropulos“ so wie die bisher erschienenen Auszüge Ihrer Opern mit einer farbigen Umschlagzeichnung zu versehen, wissen jedoch nicht recht, ob sich bei dem merkwürdigen Stoff der Oper eine geeignete bildliche Darstellung finden wird, die auf dem Umschlag des Klavierauszuges gut wirkt. Wir erbiten hierüber Ihre Meinung und bitten Sie auch, sich eventuell gleich mit Herrn Milén, den Sie ja wohl auch bei diesem Werke mit dem Zeichnen des Umschlages betrauen wollen, ins Einvernehmen zu setzen.

Janáček ließ die Zeichnung tatsächlich von Milén anfertigen⁵⁷ und schickte am 22.11.1926 den fertigen Entwurf nach Wien.⁵⁸ In den nächsten Tagen änderte er jedoch seine Meinung (Janáček → UE, 28.11.1926):

Unserer Anschauung nach liegt in Miléns Bilde der Zug des Absterbens, die Idee des Werkes vollkommen. Schwerlich wird Milén sich zu einem anderen Bilde entschließen.

Ich bin dafür, ohne bildliche Anschauung den Klavierauszug herausgeben. Aber wir brauchen ihn, wie ich schon heute schrieb; weil die Korrekturen uns fehlen!

Die UE erhob keine Einwände dagegen, den Klavierauszug ohne Miléns Zeichnung herauszubringen (UE → Janáček, 30.11.1926):

Wir sind im Besitze Ihrer beiden Zuschriften vom 18. d. M. und haben zur Kenntnis genommen, daß Sie den Klavierauszug von „MAKROPULOS“ zunächst nur mit dem gewöhnlichen Umschlag der Universal-Edition gedruckt wünschen. Wir werden aber jedenfalls versuchen, von einem Wiener Maler eine geeignete Zeichnung anfertigen zu lassen. Vom

⁵⁶Janáček → UE, 15.11.1926: „Dr. Kundera hatte mit der Korrektur, Noten-Text, eine grausame Arbeit. Er verdient dafür belohnt zu werden. 100–150 Kč?“

⁵⁷Janáček → UE, 19.11.1926: „Milén will Montag mit der Zeichnung fertig sein.“

⁵⁸Postkarte vom 23.11.1926: „Das Titelblatt ‚Věc Makropulos‘ sandte ich gestern ab.“

Klavierauszug selbst ist der 1. und 2. Akt bereits im Druck, während der 3. Akt erst zu Ende dieser Woche, bis er von Dr. Brod erledigt ist, in Druck gehen kann. Als Erscheinungsdatum ist der 14. Dezember vorgesehen, so daß der gedruckte Auszug noch rechtzeitig zur Premiere in Brünn ist. Ihn früher herauszubringen war durch die vielen Korrekturen, die sich als notwendig erwiesen haben, und durch die nachträgliche Eintragung des deutschen Textes ganz unmöglich. Wir können Ihnen jedoch, wenn Sie dies für Brünn unbedingt benötigen, zu Anfang der nächsten Woche einen Bürstenabzug des Werkes zur Verfügung stellen, damit alle Korrekturen noch in Brünn berücksichtigt werden können.

Janáček forderte natürlich sofort den Bürstenabzug an (Janáček → UE, 1.12.1926):

Ersuche um den Bürstenabzug. Es sind Korrekturen in den Gesangspartien; wenn diese einmal einstudiert, kann man sie nicht mehr ändern in den letzten Proben. Heute war schon die zweite Orchesterprobe.

Der Abzug kam allerdings schon viel zu spät, so daß die Uraufführung ohne Janáčeks Korrekturen stattfinden mußte (Janáček → UE, 11.12.1926):

Der Bürstenabzug kam schon zu spät. 10.000 Kč kostete das Abschreiben der Oper. Ich belasse mir den Bürstenabzug.

Die Vorstellung, Samstag 18/XII, wird gut ausfallen. Steht dafür [=es lohnt sich] das anzuhören.

Ein Tag vor der Premiere der Oper schreibt Janáček erneut (Janáček → UE, 17.12.1926):

Also die Proben sind zu Ende und ich glaube, daß die Aufführung glücken wird.

Beiliegend sind Zusätze in die Partitur — Klavierauszug bleibt unverändert.

Wenn man seine Sache hört, fällt hie und da eine Füllung im Orchester ein.

Kleinere Zusätze im Orchester werde ich noch einschicken.

Und jetzt betreffend der dynamischen Vorzeichen:

Größeres Theater, größeres Orchester braucht andere dieser Vorzeichen. Hauptsache ist: die Sänger nicht decken!

Für das hiesige Theater hat sich Dir. Neumann die Mühe genommen und die dynamischen Phrasierungen in seine Partitur eingezeichnet.

Sollte man sie auch in die Wiener Partitur einnehmen?

Wird jemand von der Univ. Edition am Samstag der Aufführung zugegen sein?

Dann könnte man die Sache besprechen und entscheiden.

Reiner Abdruck des Klavierauszuges ist bis jetzt nicht eingelangt.

Der Klavierauszug war in Wirklichkeit schon am 14. oder 15.12.1926 erschienen und sofort an Janáček geschickt worden (UE → Janáček, 15.12.1926):

Soeben ist der Klavierauszug „Makropulos“ erschienen und gehen Ihnen 10 Freixemplare gleichzeitig zu. Wir legen der Sendung auch 5 Ehrenexemplare des soeben erschienenen tschechischen Textbuches bei [...]

Janáček erhielt die Sendung anscheinend gleich am folgenden Tag (16.12.1926), denn am 19.12.1926 schreibt die Zeitung *Lidové noviny*: „Zwei Tage vor der Premiere sind in Brünn die ersten Ausgaben des Klavierauszuges aufgetaucht, der von Dr. L. Kundera hergestellt worden war.“⁵⁹

⁵⁹ *Dva dny před premiérou se v Brně objevily první výtisky klavírního výtahu, pořázeného dr. L. Kunderou.*

Nach der erfolgreichen Brünner Uraufführung am 18.12.1926 bat im Januar des nächsten Jahres der Chef der Oper des Prager Nationaltheaters Otakar Ostrčil Janáček brieflich um das Aufführungsrecht von *Věc Makropulos* und erkundigte sich bei der Gelegenheit ebenfalls nach der Verfügbarkeit des Notenmaterials (Ostrčil → Janáček, 13.1.1927). Janáček berichtete Hertzka umgehend von diesem Ereignis (Janáček → UE, 20.1.1927):

Das Prager National-Theater will *Věc Makropulos*. Ich bat die Herren, sich die Sache bei uns anzuschauen und dann gleich [zu] vereinbaren. Am 26/I, 6/II, 9/II finden Wiederholungen statt. Das Notenmaterial sollen sie von Ihnen kaufen.

Für die Prager Produktion der Oper wurde dann tatsächlich zum ersten Mal das Aufführungsmaterial der Universal Edition verwendet.

Die folgenden Ausschnitte aus dem Briefwechsel Janáčeks mit der Universal Edition, die sich auf finanzielle Angelegenheiten beziehen, zeigen den Komponisten von einer ganz anderen Seite. Derselbe Janáček, der bereit war, in seinem Schaffensdrang jeden für ihn noch so ungünstigen Vertrag zu unterzeichnen, nur um an das auserwählte Libretto zu kommen, war im praktischen Leben ein sehr sparsamer und auf Geld bedachter Mensch (Janáček → UE, 20.2.1927):

Alle meine Opern werden nach den üblichen Aufführungen fallen gelassen. Für Wozzeck zahlte das Nationaltheater

70.000 Kč an den Autor.

Ich würde verlangen, daß man mir diese Summe für die Aufführungen *Věc Makropulos* in der Zeit eines Jahres garantiert.

Die wenig plausible Meldung der Zeitung *Národní listy*, nach der Berg für die *Wozzeck*-Produktion außer den üblichen Aufführungstantiemen zusätzliche 70.000 Kronen kassierte, erwies sich später als falsch, was Hertzka am 23.2.1927 Janáček brieflich bestätigte. Sie sollte wohl eher dem Zweck dienen, die Hetze gegen Alban Berg nach der skandalumwitterten Premiere seines *Wozzeck* in Prag am 11.11.1926 weiter anzutreiben.⁶⁰

Janáčeks etwas kleinlicher Neidausbruch muß im Zusammenhang mit seiner allgemeinen Stimmung zu dieser Zeit betrachtet werden, in der er überall Intrigen gegen sich witterte. Im oben erwähnten Brief beschwert er sich ferner ausführlich vor allem über die Tatsache, daß die Witwe des früheren Opernchefs des Prager Nationaltheaters Karel Kovařovic, jenes Dirigenten, der dafür verantwortlich war, daß Janáčeks *Jenůfa* 12 Jahre lang in Prag hartnäckig abgelehnt wurde, eine Tantieme aus allen *Jenůfa*-Aufführungen bezog (für Retuschen, die Kovařovic nach der schließlichen Annahme der Oper 1916 in Janáčeks Partitur durchführte). In diesem Fall waren bei Janáček jedoch keine finanziellen Interessen im Spiel, da die Summe nicht von seinen Tantiemen abgezogen, sondern vom Theater bezahlt wurde. Es ging vielmehr um die „moralische Seite“ der Angelegenheit, wie der Komponist selbst es in seinem Brief nennt, da Kovařovic ihm

⁶⁰ „Die Prager Oper war damals recht modern eingestellt; da aber auch in der Tschechoslowakei nach dem ersten Weltkrieg große Spannungen herrschten, die insbesondere die Kunstanschauung zwiespältig prägten, wurde die Aufführung des *Wozzeck* zu einem der größten Bühnenskandale der zwanziger Jahre. [...]

Während die Oper in Berlin trotz aller Kritik hingenommen wurde, erfolgte in Prag von seiten der politischen Opposition ein scharfer Angriff, so daß der *Wozzeck* nach der dritten Aufführung abgesetzt werden mußte. Wie keine Oper zuvor war der *Wozzeck* Anlaß zu politischen Auseinandersetzungen.“ (Vogelsang, Konrad: *Dokumentation zur Oper „Wozzeck“ von Alban Berg*, Laaber 1977, S. 26)

mit seiner ablehnenden Haltung „14 Jahre [s]eines Lebens verbitterte“ (zumal diese Ablehnung offensichtlich weniger künstlerisch als persönlich motiviert war⁶¹).

Zu einem weiteren Konflikt zwischen Janáček und dem Verlag kam es in Verbindung mit der Prager Produktion von *Věc Makropulos*, die am 1.3.1928 ihre Premiere hatte. Die UE vereinbarte mit Prag ohne Wissen des Komponisten für sich eine „Materialtantieme“, die von Janáčeks eigenen Tantiemen abgezogen wurde.

Janáček hatte bereits im Februar 1928 wegen des Vertrags mit Prag beim Verlag nachgefragt (Janáček → UE, 3.2.1928): „Könnten Sie mir mitteilen die Bedingungen unter welchen *Věc Makropulos* an das Nationaltheater in Praha übergeben wurde?“ Nachdem er von Hertzka informiert worden war, daß er laut Vertrag lediglich 8% erhalten sollte, war Janáček verständlicherweise höchst unzufrieden (Janáček → UE, 8.2.1928):

Nach dem Vertrag steht es mir zu, mit diesem Theater [Nationaltheater Prag] und dem Nation. Theater in Brünn eine Abmachung betreffs *Věc Makropulos* abzuschließen.

Ich dachte, daß Sie für mich etwas Besseres abmachen würden, als es mir gelingen würde. Aber Ihr abgemachter Vertrag schädigt mich um 2%!

Alle böhm. Opernkomponisten bekommen 10% vom Prager Nationaltheater! Das ist eine Verpflichtung dieses Theaters! Wie komme ich jetzt dazu mit diesen 8%?

[...]

Und jetzt über die Abmachung betreffend *Věc Makropulos* mit dem böhm. Nationaltheater in Prag!

Was von diesen 8% mir noch bleibt genügt einmal für eine Reise nach Prag nicht. Ich bleibe auch schön in Brünn sitzen.

Janáček hatte tatsächlich die Absicht, nur die Orchesterproben in Prag zu besuchen, nicht aber die Premiere (vgl. Kap. 1.4.2, S. 58). Er änderte dann aber seine Meinung und war schließlich auch bei der Premiere anwesend, wobei eine der möglichen Ursachen für diesen Meinungsumschwung (außer der im genannten Kapitel beschriebenen) in der Versicherung der Prager Oper gelegen haben könnte, volle 10% Aufführungstantiemen zu zahlen. Janáček muß aber bald festgestellt haben, daß der Verlag sich von diesem Betrag jeweils 2% abzog (Janáček → Zdenka, 23.3.1928): „Die UE hat mich geprellt, ich bekam 10% und sie hat mir davon 2% weggenommen!“⁶² Der Komponist versuchte danach offenbar, bei der Prager Theaterleitung zu erreichen, daß er seine Tantieme voll ausbezahlt bekommt (Janáček → UE, 31.3.1928): „Und jetzt noch eine Bemerkung: für *Věc Makropulos* am Prager Nationaltheater bekomme [ich] meine 10% Tantieme, und zwar mit Recht!“

Da Janáček bei der späteren Abrechnung doch nur 8% erhielt, beschwerte er sich noch einmal beim Verlag⁶³ (Janáček → UE, 7.5.1928):

Und jetzt: ich erhielt vom Nationaltheater die Ausrechnung für VM und finde drinnen 2% [...] für die Univ. Edition!

⁶¹Janáček hatte es sich einmal in seiner Funktion als Musikkritiker der Zeitung *Hudební listy* erlaubt, eine schlechte Kritik über die Brünnener Aufführung der frühen Oper *Ženichové* („Die Freier“) von Kovařovic zu schreiben (erschienen 15.1.1887), in der er insbesondere dessen Dirigierkunst äußerst negativ beurteilte ([VOGEL], S. 207f.). Eine gewisse Rolle könnte auch Janáčeks freundschaftliches Verhältnis zu Antonín Dvořák gespielt haben, dem Kovařovic infolge einer früheren Auseinandersetzung ebenfalls nicht sonderlich wohlgesonnen gewesen war (s. Šourek, Otakar: *Život a dílo Antonína Dvořáka* [Leben und Werk von Antonín Dvořák], Bd. 4, Prag 1933, S. 153f.).

⁶²UE mne ošidila, dostal jsem 10% a ona mi z toho vzala 2%!

⁶³Und ebenso bei seiner Freundin Kamila (Janáček → Kamila, 8.5.1928): „Die Universal Edition hat sich aus meinen Einkünften für *Věc Makropulos* 996 K ,genommen‘! Ich habe ihr heute schon zum dritten Mal geschrieben, daß sie es mir erklären soll.“ (Univ. Edice si „vzala“ z mých příjmů za *Věc Makropulos* 996 K! Už potřetí jsem jí dnes psal, at’ mi to vysvětlí.)

Ich bat Sie schon zweimal, mir zu antworten, mit welchem Rechte die UE aus meinen 10% Tantiemen vom NT in Prag die 2% sich auszahlen läßt?

Ich erwarte schließlich eine Antwort auf diese Frage.

Die UE antwortete endlich am 11.5.1928:

Was [...] die 2% betrifft, so handelt es sich hier keineswegs um Aufführungstantiemen, sondern um eine Materialtantieme, die im Vertrag mit dem Theater ausdrücklich als solche bezeichnet ist. Bei den enormen Materialherstellungskosten sind die Verleger übereingekommen, daß die Materialgebühr nicht nur mit einer festen Kauf- oder Leihgebühr erledigt werden kann, sondern daß eine gewisse geringfügige Beteiligung an den Abendeingängen auch für das Material in Anspruch genommen werden muß [...].

Nach dieser peinlichen Erklärung zeigte sich die UE bereit, den einbehaltenen Betrag Janáček zurückzuerstatten, was der Komponist mit Befriedigung quittierte (Janáček → UE, 15.5.1928): „Also wollen Sie mir die 908.11 Kč zu meinen Gunsten ‚verbuchen‘. Ich bitte Sie zugleich, das National-Theater in Prag anzuweisen, daß künftig mir die vollen 10% von der Sache Makropulos auszuzahlen sind.“

1.3 Übersetzung ins Deutsche

Zusammen mit der Drucklegung der Oper stellte sich die Frage der deutschen Übersetzung, da das Notenmaterial aus praktischen Gründen gleich zweisprachig (tschechisch und deutsch) erscheinen sollte. Die deutsche Übersetzung war notwendig, um die Oper überhaupt außerhalb der Tschechoslowakei aufführen zu können, da alle ausländischen Dirigenten als erstes einen deutschsprachigen Klavierauszug verlangten. Aus diesem Grund war bei der Universal Edition von Anfang an eine zweisprachige Ausgabe des Klavierauszuges geplant (auch wenn der Verlag zeitweilig die Möglichkeit erwo, in Anbetracht der nahenden Uraufführung den Klavierauszug zuerst nur mit tschechischem Text herauszugeben), die trotz zeitlicher und anderer Schwierigkeiten kurz vor der Brüner Uraufführung tatsächlich erschien (s. Kap. 1.2).

Es existierte zu diesem Zeitpunkt bereits eine deutsche Übersetzung des Čapekschen Dramas, die die Agentur Centrum hatte anfertigen lassen und die von Otto Pick stammte (Janáček → UE, 22.1.1926): „Übersetzungen sind in allen Sprachen fertig. Aber die deutsche Übersetzung nützt nicht viel. Dr. Brod müßte sie nach den Noten bearbeiten.“ Es überrascht wenig, daß Janáček bezüglich der Bearbeitung des deutschen Textes sofort an Max Brod dachte, da dieser bis dahin fast alle seine Vokalwerke übersetzt hatte.

Mit der deutschen Übersetzung der Oper befaßt sich Janáček erst wieder etwa ein halbes Jahr später im Brief an die UE vom 7.6.1926, wobei er aus unbekanntem Gründen von seiner früheren (und sicherlich richtigen) Meinung abrückte, daß die Übersetzung des Theaterstückes von Otto Pick nicht viel nütze. Er stellt sich die Angelegenheit plötzlich so einfach vor, daß er auch gar nicht mehr daran denkt, seinen Stammübersetzer Brod damit zu betrauen:

Der Vertreter Čapeks, Dr. Khol, hat eine deutsche Übersetzung der Sache Makropulos. Er sollte sie zur Verfügung stellen. Es bliebe dann die Arbeit, mit Hilfe des Klavierauszuges den deutschen Text unterzusetzen.

Wem diese Arbeit übertragen?

Im gleichen Sinne schreibt Janáček am 10.6.1926 an Brod: „Die Staats- und die Stadtooper [Berlin] baten mich um Sache Makropulos. Die Übersetzung ist fertig (ins Deutsche), sie muß nur unterlegt werden.“⁶⁴

Hertzka sieht die Sache verständlicherweise nicht ganz so einfach (UE → Janáček, 10.6.1926):

Die deutsche Übersetzung der „Sache Makropulos“ habe ich vor Monaten gelesen. Diese ist sicherlich eine gewisse Erleichterung für die Opernübersetzung. Die Arbeit ist aber noch immer groß und schwer, denn es ist ja klar, daß nur das allerwenigste für die Unterlegung wörtlich wird benützt werden können. Nachdem Dr. Brod bisher alle Ihre Opern übersetzt hat, so weiß ich nicht, ob wir ihn in diesem Fall umgehen können. Wenn Sie nicht einen bestimmten Grund dagegen haben, so würde ich mich doch wegen der „Sache Makropulos“ mit ihm in Verbindung setzen.

Janáček hatte erwartungsgemäß keine Einwände gegen Brod (er hatte ihn ja in seinem ersten diesbezüglichen Brief vom 22.1.1926 selbst als Übersetzer bzw. Bearbeiter der bestehenden Übersetzung vorgeschlagen)⁶⁵ und so wandte sich Hertzka unverzüglich an diesen. Brod erklärte sich gerne bereit (Brod → UE, 28.6.1926): „Für ‚Makropulos‘ dagegen⁶⁶ habe ich großes Interesse; allerdings kenne ich das Werk noch nicht.“

In bezug auf die bereits vorhandene Übersetzung Picks war Brod deutlich anderer Meinung als Hertzka und vor allem Janáček — er lehnte es entschieden ab, die Übersetzung Otto Picks als Vorlage zu verwenden (Brod → UE, 3.7.1926):

„Makropulos“ — Es wäre ganz irrig anzunehmen, daß die vorhandene Prosa-Übersetzung bloß der Musik zu „adaptieren“ ist. Der Unterschied zwischen deutschem und tschechischem Wortrhythmus ist ja gewaltig und drückt sich gerade in Janáčeks Musik so stark aus, daß von der vorhandenen Übersetzung nicht ein einziges Wort übernommen werden kann. Denn die Musik verlangt vollkommene Umformung, Umstellung in jeder einzelnen Silbe des Textes. Dazu kommt, daß Janáček, wie er mir sagte, mit Erlaubnis Čapeks die meisten Szenen vollständig umgeändert hat.

Die vorhandene deutsche Prosaübersetzung hat für die Übersetzung, die jetzt zur Musik zu machen ist, nicht den geringsten Wert, nicht einmal den einer Vorarbeit. Denn da ich tschechisch so gut wie deutsch lese, steht für mich eine solche, der Musik nicht angepaßte Prosaübersetzung in demselben Augenblick ohnehin fest, in dem ich das Buch in die Hand nehme. Hierzu ist keine Hilfe nötig — und ich würde es auch ablehnen, mich der Prosaübersetzung von Otto Pick zu bedienen, zumal ich mit diesem Herrn nicht gut stehe. An die Arbeit könnte ich erst herantreten, wenn klar festgestellt wird, daß ich eine völlig neue und selbständige Arbeit (ohne Benutzung irgendeiner Vorarbeit) beginne.

Falls dieser Punkt vertraglich und über alle Zweifel erhaben festgestellt ist, würden wir uns über das Datum der Arbeitsbeendigung (etwa Januar 1927) leicht einigen.

⁶⁴ *Státní i městská opera mne žádaly o Věc Makropulos. Překlad je hotový (do němčiny), jen podložit.*

⁶⁵ Janáček → UE, 14.6.1926: „Gegen Dr. Brod bin ich doch nicht!“

⁶⁶ Brod lehnte es immer entschieden ab, Janáčeks frühere Oper „Die Ausflüge des Herrn Brouček“ zu übersetzen, da deren Inhalt (Hussitenkrieg im zweiten Teil der Oper) seinen pazifistischen Überzeugungen widersprach. Das „dagegen“ bezieht sich auf diese Oper, da Hertzka es noch einmal versucht hatte, Brod zur Übersetzung dieser Oper zu überreden.

Es ist interessant zu lesen, was Brod selbst zu diesem Thema in seinen Erinnerungen schreibt ([BROD79], S. 271): „[...] habe viele seiner Lieder und Chöre, den Liedzyklus ‚Tagebuch eines Verschollenen‘, ferner alle seine Opern übersetzt, mit Ausnahme eines erst viel später aus seinem Nachlaß erschienenen Werks (‚Schicksal‘) und mit Ausnahme des ‚Brouček‘, weil hier in einer der Szenen der Krieg verherrlicht wird. Aber die Musik gerade dieses ‚Brouček‘ ist ja besonders durchglüht und eigenwüchsig; es war ein schweres Opfer, das ich meiner pazifistischen Überzeugung gebracht habe. Heute bedaure ich es fast...“

Die durchaus verständliche Bedingung Brods wurde von der Universal Edition anstandslos akzeptiert. Trotzdem verliefen die Verhandlungen nicht so glatt, wie es zu erwarten war. Obwohl Max Brod im allgemeinen als ein äußerst selbstloser Mensch gilt, der sich ohne Eifersucht für andere Künstler einsetzte (die bekanntesten Beispiele sind wohl Kafka, Werfel und Janáček), war seine Einstellung der Universal Edition gegenüber nicht ganz so uneigennützig (Brod → UE, 24.7.1926):

Mein Entgegenkommen in der Angelegenheit „Makropulos“ möchte ich nun doch davon abhängig machen, wie Sie mir in der Frage der Herausgabe meiner Lieder, auf die ich das größte Gewicht lege, entgegenkommen. — Ich glaube, daß ich Ihrem Verlag durch Hinweis auf Janáček einen solchen Erfolg verschafft habe, daß es wohl nicht unbillig ist, wenn nun auch der Verlag mir zu einem Erfolg auf musikalischem Gebiet seine Hilfe anbietet.

Auch in dieser Angelegenheit lenkte aber die Universal Edition schließlich ein und veröffentlichte dann im März 1927 vier Lieder von Brod ([HILMAR], S. 265).

Hertzka hielt Janáček auf dem Laufenden über den Fortgang der Verhandlungen mit Brod und bat ihn, diesem noch einmal selbst zu schreiben und ihn zur Eile anzutreiben (UE → Janáček, 6.7.1926):

„Sache Makropulos“: Max Brod hat sich prinzipiell bereit erklärt, die Übersetzung zu machen und will dieselbe bis Jänner 1927 beenden. Es ist dies zwar ein ziemlich später Termin, denn wir schieben dadurch die deutsche Uraufführung, die voraussichtlich unter Kleiber in Berlin stattfinden wird, (eine definitive Entscheidung von Kleiber kann erst erfolgen, bis er den deutschen Klavierauszug in Händen hat) hinaus, aber es läßt sich das eben nicht anders machen, da wir ja doch den größten Wert darauf legen, daß Brod die Übersetzung macht. In einem langen Brief erklärt mir Brod, daß die deutsche Übersetzung des Buches von Čapek, die von Otto Pick herrührt, für ihn vollständig nebensächlich ist und daß er es sogar ablehnen würde, diese Übersetzung auch nur kennenzulernen. Unserer Ansicht, daß diese Übersetzung als wichtige Vorarbeit gelten könnte, stimmt Dr. Brod nicht bei. Er schreibt ausdrücklich, von der vorhandenen Übersetzung kann nicht ein einziges Wort übernommen werden, denn die Musik verlangt eine vollkommene Umformung und Umgestaltung einer jeden Silbe des Textes. Ich gebe Ihnen hievon Nachricht und wäre Ihnen dankbar, wenn Sie Dr. Brod, ebenso wie ich dies auch tue, bitten würden, die Übersetzung wenn irgend möglich schon bis Ende November fertigzumachen, damit wir eine Entscheidung aus Berlin so bald als möglich erhalten können.

Janáček ließ sich durch die Argumente Brods ohne weiteres überzeugen (Janáček → UE, 11.7.1926):

„Sache Makropulos“ werde ich an Dr. Brod schreiben, daß er sich beeilt. Es ist „rechtlich“ besser, gar keinen Gebrauch von Otto Picks Übersetzung zu machen!

Die Interventionen Hertzkas und Janáčeks bezüglich der möglichst schnellen Fertigstellung der Übersetzung trugen ihre Früchte (Brod → Hertzka, 14.8.1926):

Wenn Sie mir rechtzeitig die Korrekturbogen der Oper schicken, will ich mich bemühen, Ende November die Übersetzung fertig abzuliefern.

Bitte, wollen Sie dies auch Meister Janáček mitteilen, der mir in diesem Sinne geschrieben hat.

Dieser Termin ermöglicht doch rechtzeitige Fertigstellung?

Voraussetzung ist natürlich, daß die Oper, die ich noch gar nicht kenne, nicht allzu lang ist.

Brod stellte im selben Brief eine weitere Bedingung für den Vertragsabschluß — er verlangte eine Erklärung der Agentur „Zentrum“ über die Nichtbeteiligung Otto Picks an der Übersetzung des Operntextes. Durch diesen Umstand wurde die Angelegenheit noch etwas herausgeschoben. Der Vertrag wurde dann schließlich Ende August unterschrieben (Brod → Janáček, 1.9.1926):

Habe soeben mit der Universal–Edition wegen Übersetzung der „Věc Makropulos“ Vertrag abgeschlossen und werde, sobald ich die Noten erhalte, möglichst schnell übersetzen. Wenn die Korrekturbogen (Noten) rechtzeitig kommen, hoffe ich im November fertig zu sein.

Der Druck, den Hertzka wegen der schnellen Beendigung der Übersetzung auf Brod ausübte, ist angesichts der Tatsache, daß die Setzarbeiten für den Klavierauszug sich zu diesem Zeitpunkt erst in der Anfangsphase befanden, nicht ganz verständlich. Ebenso wie Janáček bekam Brod die ersten Abzüge erst Anfang Oktober, also mehr als einen Monat nach dem Abschluß des Vertrags, so daß er erst zu diesem Zeitpunkt mit der Übersetzung beginnen konnte.⁶⁷

Trotz der verspäteten Ankunft der Abzüge des Klavierauszuges tat Brod sein Bestes, um die Übersetzung so schnell wie möglich fertigzustellen. Am 22.10.1926 hatte er bereits die Übersetzung des ersten Aktes abgeschlossen (Brod → UE, 22.10.1926):

Ich habe alle andere Arbeit zur Seite gelegt — wie Ihnen versprochen — und beschäftige mich seit Erhalt der Korrekturen ausschließlich mit der Übersetzung. — Die restlichen zwei Akte hoffe ich in 2–3 Wochen beendet zu haben.⁶⁸

Brod arbeitete in der Tat erstaunlich schnell. Nur sieben Tage später, am 29.10.1926, schreibt er wieder an Hertzka: „„Sache Makropulos‘ schreitet fort und wird in der nächsten Woche mit komplettem deutschem Text in Ihrer Hand sein.“ Schon am folgenden Tag schickte er den fertig übersetzten zweiten Akt nach Wien (Brod → UE, 30.10.1926).

Am 25.10.1926 erwähnt Brod im Schreiben an Janáček zum ersten Mal seine Änderungen im Vergleich zum tschechischen Originallibretto:

Bei Ihren Kürzungen sind viele Unklarheiten entstanden. So ist plötzlich auf Seite 116 die Rede von einer obálka, zůstane zavřena [=Briefumschlag, bleibt geschlossen] — von der vorher nicht die Rede war, da Sie die sehr wichtige Stelle 48 (im Originalbuch Čapeks) weggelassen haben. — Jeder muß nun meinen, daß die obálka das Testament ist, von dem im I. Akt die Rede war. Das aber ist schon geöffnet. — Ich suche im deutschen Text die Sache möglichst zu klären. —

Auch muß ich oft die Betonung fremdsprachiger Worte ändern. Zum Beispiel: Nomen infántis (nicht ínfantis) — oder Gitána (nicht Gítana).

Kommen Sie nicht bald nach Prag, damit wir das besprechen?

Der darauffolgende Brief Janáčeks an Brod ist unglücklicherweise verschollen. Aus dem nächsten Brief Brods geht aber hervor, daß der Komponist einige Details im zweiten Akt geändert haben wollte, wobei es sich allem Anschein nach um den tschechischen Originaltext handelte (Brod → Janáček, 4.11.1926):

⁶⁷Brod → Janáček, 19.10.1926: „Den ersten Akt von Makropulos habe ich vor ein paar Tagen bekommen und hoffe ihn noch diese Woche zu beenden. Heute ist auch schon der 2. Akt eingelangt.“

⁶⁸Im gleichen Sinne berichtet er auch an Janáček (Brod → Janáček, 22.10.1926): „[...] ich habe alle meine Arbeit liegen gelassen und beschäftige mich nur mit der Makropulos Übersetzung.

Heute geht der erste Akt übersetzt nach Wien. In 2–3 Wochen bin ich fertig.“

[...] den 2. Akt habe ich längst fertig übersetzt nach Wien geschickt. Ich kann daher die Änderung nicht mehr anbringen. Ich lasse mir diese eine Seite, die Sie verbessert haben, noch aus Wien zurückkommen. Im deutschen Text habe ich überall die beiden „obálky“ [=Briefumschläge] klar unterschieden.

Morgen bin ich mit der ganzen Übersetzung fertig und sende den 3. Akt nach Wien. Zu diesem habe ich wieder eine ganze Reihe von Unklarheiten gefunden und im deutschen Text verbessert. Eventuell wäre nun noch der tschechische Text entsprechend zu korrigieren. — So zum Beispiel: vor [28] geht Prus ab. Vor [55] spricht er plötzlich. — Ich lasse ihn bei [48] wieder eintreten.

Vítek bei [54] odbíhá [läuft weg], aber vor [58] wird er wieder angeredet, als ob er da wäre. Ich habe das im deutschen Text ausgeglichen.

Warum Kolenatý den Talar will, kommt im tschechischen Text nicht heraus.

Die spanische Bemerkung (vlásničky v ústech) ist unmöglich für eine solche Weltadame, Hofoperndiva. Ich habe sie im deutschen gestrichen. Würde Ihnen raten, sie auch im tschechischen Text (hinter [22]) als zu vulgär zu streichen.

Zum Schluß ist vieles ganz unmotiviert. Z. B. die Ohnmacht der Heldin bei [109]— aber daß sie plötzlich auf die „Věc Makropulos“ verzichtet, nachdem sie im ersten und zweiten Akt nichts anderes getan hat, als nach dieser „Věc“ zu jagen. Ich bemühe mich aber, diese Stimmungsumschwünge im deutschen Text irgendwie plausibel zu machen.

[...]

Die griechische Betonung, die patér und sotár lautet, macht mir auch noch große Schwierigkeiten.

Aus diesem Brief wird bereits klar, daß Brod mit der Handlung des dritten Aktes seine Schwierigkeiten hatte. Außer der richtigen Ergänzung von vergessenen Regieanweisungen und ähnlichen Details versuchte er (was bei dem nächsten zitierten Brief noch deutlicher wird), einige grundlegende Aspekte der Handlung wesentlich umzuändern und seinen eigenen Vorstellungen anzupassen.

Am 6.11.1926 meldet Brod schließlich an Hertzka die Fertigstellung seiner Übersetzung:

Meine Übersetzung „Makropulos“ ist beendet!

Mit gleicher Post übersende ich den III. Akt des Klavierauszuges sowie hier in der Beilage den III. Akt des Textbuches.

Heute ist Janáček in Prag und ich habe ihm eine Reihe von Änderungen für den III. Akt vorgeschlagen, den ich in wesentlichen Punkten umdichten mußte [!]. Janáček hat alle Änderungen akzeptiert. Hiedurch ändert sich auch der tschechische Text und das Notenbild an einigen Stellen, die Sie im gleichzeitig abgehenden Klavierauszug vermerkt finden.

Janáček akzeptierte Brods Änderungen jedoch nicht ganz ohne Widerstand. Dies geht aus dem kurz nach dem Tod des Komponisten (12.8.1928) veröffentlichten Feuilleton Max Brods im *Prager Tagblatt* vom 14.8.1928 hervor, das sich mit dem bekannten Haß Janáčeks gegen den Tod befaßt.⁶⁹ Brod erwähnt hier unter anderem die gemeinsame Besprechung der Übersetzung von *Věc Makropulos*, bei der sich Janáček gegen die von Brod frei erfundene Formulierung

⁶⁹Die Nichte des Komponisten Věra Janáčková beschrieb später dieses Gefühl, das mit Janáčeks zunehmendem Alter immer stärker wurde, im Feuilleton *Strýc a smrt* [Mein Onkel und der Tod] (*Lidové noviny*, 11.8.1940): „Es war keine Furcht, es war ein fester Entschluß, so lange wie möglich nicht nur ihn selbst [den Tod] zu meiden, sondern alles, was daran erinnert. Zu Begräbnissen und auf Friedhöfe ging er nie, über Verstorbene wollte er nichts hören und sprach nur ausnahmsweise über sie.“ (*Nebyla to bázeň, bylo to pevné rozhodnutí, vyhnouti se tak dlouho, jak jen možno, nejen jí samé, ale všemu, co jí připomíná. Na pohřby a hřbitovy nechodil vůbec, o zemřelých nechtěl slyšet a jen výjimečně o nich mluvil.*)

„Wunderschön war’s, wie der Tod mich zart angerührt. Und davor hab’ ich Angst gehabt?“ heftig wehrte. Nach einer langen Diskussion konnte Janáček als Kompromiß wenigstens im tschechischen Text (den Brod an dieser Stelle ebenfalls neu geschrieben hatte, s. unten) eine abgeschwächte Version dieser Stelle durchsetzen — „Cítla jsem, že smrt na mne sahala. Nebylo to tak hrozné.“ („Ich spürte, wie der Tod mich berührte. Es war nicht so schrecklich.“).⁷⁰ Da Brod mit dieser Änderung (und damit zusammenhängend auch mit seiner veränderten Konzeption des dritten Aktes allgemein) eine der empfindlichsten Stellen Janáčeks traf, überrascht es wenig, daß mit dem beschriebenen Kompromiß die Differenzen zwischen den beiden Künstlern in der Frage des deutschen (und teilweise auch des tschechischen) Textes noch lange nicht vom Tisch waren. Im Gegenteil, es war erst der Anfang, und diese Textstelle wurde später zu dem wichtigsten Kritikpunkt Janáčeks an der Brodschen Übersetzung.

Bereits wenig später begann Janáček, sich gegen Brods Eingriffe in sein Libretto ernsthaft zu wehren, und zwar in zunehmendem Maße so vehement, daß dies zeitweilig zu einem angespannten Verhältnis zwischen ihm und Brod führen sollte. Schon drei Tage nach seinem Besuch bei Brod in Prag versucht er, einige der Änderungen rückgängig zu machen (Janáček → UE, 9.11.1926):

In Prag gingen wir diesen [den dritten] Akt durch mit Dr. Brod.
1. einige Textänderungen in tschech. Sprache wurden gemacht (zwei kurze Sätze).
Diese müssen in meine Korrekturbogen eingetragen werden.
2. Dr. Brod machte zwei Regiebemerkungen, (man nimmt der Emilia Marty ein versiegeltes Couvert ab, und zu Ende gibt man ihr es wieder).
Dies ist unnütz; ich reagiere musikalisch nicht darauf.
Ich bitte, diese Bemerkungen zu streichen. Dr. Brod schreibe ich davon.
Das wäre ein Theater comedie.
[...]

Am gleichen Tag (9.11.1926) schreibt Janáček ebenfalls an Brod:

Es läßt mir keine Ruhe!
Wenn sie ihr den Briefumschlag wieder wegnehmen würden — so würde die wilde Marty ihnen allen die Augen auskratzen!
Ich müßte musikalisch darauf reagieren und das tue ich nicht.
Es wäre nur eine schauspielerische Geste — und die ist nicht nötig.
Mir würde man vorwerfen, daß ich viel vernachlässigt habe. Ich bitte Sie dringendst, lassen Sie die eventuellen Regieanweisungen aus.
Ich schreibe an die Edition, daß ich Sie darum bitte.
Ich weiß nicht, welche Stelle das ist, deswegen schreiben Sie bitte auch selber an die Edition.
Soll Marty ihren schwer gewonnenen Brief sich ans Herz drücken — und dann entschlossen wegwerfen.
Mit dem zu Ende brennenden Brief erreicht sie auch der Tod; deshalb wollen wir damit kein unnötiges Spiel treiben!
Sie werden mir sicherlich recht geben.⁷¹

⁷⁰Bei Brods Feuilleton handelt es sich allerdings vielmehr um eine literarische Fiktion als um historisch belegte Fakten (es wird beispielsweise der Eindruck erweckt, daß es zu der Textbesprechung schon vor der Komposition der Oper kam, was mit Sicherheit nicht der Fall war). Es wurde daher versucht, aus Brods Artikel nur diejenigen Angaben zu extrahieren, die sich mit historischen Tatsachen in Einklang bringen lassen.

⁷¹*Vrtá mi to pořád v hlavě!*

Brod verteidigte allerdings weiterhin seinen Standpunkt (Brod → Janáček, 10.11.1926):

Ihre Bedenken halte ich nicht für begründet und es tut mir leid, daß Sie von Ihrer Meinung, die Sie in Prag hatten, wieder abgekommen sind. Vielleicht haben Sie doch die ganze Handlung nicht so gegenwärtig. Ich erlaube mir daher, Sie auf Folgendes aufmerksam zu machen:

1. Sie vergessen, daß die Marty in dem Moment, wo man ihr die obálka [=Briefumschlag] wegriß, längst keine divočina [=Wilde] ist — sondern ohnmächtig; sie fällt ja in Ohnmacht.

2. Vor allem aber vergessen Sie, daß es ganz unmöglich ist und daß niemand es verstehen wird, warum die Marty diese obálka, nach der sie 2 Akte lang alles in Bewegung gesetzt hat, auch alle möglichen Verbrechen zu verüben bereit war, — warum sie diesen Schatz plötzlich ohne jeden Grund, ohne Motiv, ohne Erklärung weggibt. Nur damit das Stück zu Ende geht?

Diese Abruptheit des Schlusses halte ich für einen so schweren Fehler, daß er jede deutsche Annahme der Oper verhindern könnte, — jedenfalls aber ihren Erfolg. Denn eine solche Figur kann nicht erfolgreich dargestellt werden.

Ich schlage Ihnen also vor, damit wir beide ein ruhiges Gewissen haben: — der deutsche Text soll meine Änderungen behalten, die überall auch mit der Musik im Einklang sind. Und im tschechischen Text wollen Sie also, bitte, die ursprünglichen Worte, die Sie in Prag geändert haben, wiederherstellen. Ich ersuche also die Universal Edition, mir Korrektur des 3. Aktes zu senden, und werde Ihnen diese eine auch tschechisch geänderte Stelle (cítíla jsem smrt a nebyla tak hrozná) zwecks Wiederherstellung des tschechischen Textes zugehen lassen.

Janáček gibt sich diesmal noch versöhnlich und ist bereit, die meisten Änderungen Brods zu akzeptieren (Janáček → Brod, 11.11.1926):

Mit Ihrer näheren Begründung, daß Marty dann den Briefumschlag nicht mehr will — damit bin ich einverstanden.

Auch mit dem „ich habe den Tod gespürt und es war nicht so schrecklich“ — auch damit bin ich einverstanden.

Nur, daß ihr der Umschlag weggenommen wird und wieder zurückgegeben — mit diesen schauspielerischen Gesten kann ich mich nicht abfinden, weil ich sie musikalisch nicht festgehalten habe! Ich, der mit dem Ton sich beugt, wenn der Wind ein Grashalm umbiegt, und jetzt sollte ich es vergessen haben, wenn dem Ungeheuer–Marty das Schriftstück weggerissen wird, von dem ihr Leben abhängt, dies mit einem neuen musikalischen Motiv festzuhalten?

Kdyby jí zase brali a sebrali tu „obálku“ — tož by při tom Marty–divočina všem oči vyškřábala!

Hudebně bych musel reagovat na ten děj a toho nedělám.

Bylo by to jen herecké gesto — a není ho třeba.

Mi by se vytýkalo, že jsem mnoho opomenul. Prosím Vás snažně, vynechte ty případné herecké poznámky.

Příši Edici, že Vás o to žádám, aby to bylo vynecháno.

Nevím, v kterých místech to je, proto dopište Edici též.

At' Marty si již drží to písmo, těžko nabyté, jásavě k srdci tisknuté — a pak odhodlaně odmrštěné.

S tím písmem dohořívajícím kvačí na ni i smrt'; proto nedělat s ním zbytečnou hru!

Jistě mi dáte za pravdu.

Das wäre ein schlimmer Fehler von mir. Alles andere lassen Sie, nur diese zwei Gesten weg!⁷²

Brod erklärte sich schließlich mit der Streichung der beiden strittigen Regieanweisungen einverstanden (Brod → Janáček, 12.11.1926):

Selbstverständlich werde ich die Gesten (Wegnehmen und Rückgabe der obálka) Ihrem Wunsche gemäß streichen.

Ich bitte Sie nur, bei der UE daraufzudringen, daß sie mir bestimmt Korrektur des 3. Aktes (Klavierauszug) schickt.⁷³ Ich schrieb auch selbst in diesem Sinne nach Wien.⁷⁴

Janáček schien damit vorerst zufriedengestellt (Janáček → Brod, 17.11.1926): „Sie ahnen es nicht, wie erleichtert ich bin, daß wir den verfluchten Briefumschlag nur einmal aus der Hand gaben!“⁷⁵ Nach dem fast täglichen Briefwechsel der letzten Tage zwischen Brod und Janáček ist nun in der Korrespondenz eine Pause von etwa zwei Wochen zu vermerken (vorausgesetzt natürlich, daß kein Brief aus dem Zeitraum verschollen ist). Der nächste Brief stammt von Brod und wurde am 1.12.1926 geschrieben. Brod erkundigt sich darin bei Janáček nach dem genauen Datum der Uraufführung von *Věc Makropulos*, der er zusammen mit seiner Frau beiwohnen möchte.

Brod besuchte tatsächlich die Brüner Premiere der Oper am 18.12.1926 und schrieb darüber ein Referat. Aus Janáčeks unangemessener Reaktion auf diese überaus positive Beurteilung der Oper geht bereits hervor, daß in seinem Verhältnis zu Brod etwas nicht stimmte (Janáček → Brod, 28.12.1926): „Aber! Das Referat über Sache Makropulos schrieb nicht mehr der alte Dr. Brod.“⁷⁶

Die Erklärung findet sich im Brief Janáčeks an Hertzka, der am gleichen Tag geschrieben wurde und in dem der Komponist seiner Unzufriedenheit mit Brods Übersetzung des Librettos Ausdruck verlieh (Janáček → UE, 28.12.1926): „Dr. Brods Übersetzung des III. Aktes schweift zu weit ab vom Originaltext!“ Die Idee an sich stammte mit Sicherheit nicht von Janáček selbst (das bestätigt er in seinem nächsten Brief an Brod, s. unten), der auch bei allen früheren Übersetzungen Brod weitgehend freie Hand gewährte bzw. sich mit den deutschen Übersetzungen seiner eigenen Werke überhaupt nicht auseinandersetzte und sie in grenzenlosem Vertrauen an Brod höchstwahrscheinlich nicht einmal durchlas (wie seine Äußerung im weiter unten zitierten Brief an die UE vom 3.1.1927 belegt, daß er es nicht geahnt habe, daß Brod im deutschen Text so weit vom Original abschweift). Offenbar waren die Konsequenzen der grundlegenden Eingriffe Brods in den Text, die der Dichter zugegebenermaßen meistens vorher mit Janáček in groben Zügen besprach, weitreichender als der Komponist es sich vorstellen konnte (wobei Janáček oft noch die

⁷²S Vaším bližším odůvodněním, že nechce pak Marty obálky — s tím souhlasím.

I s tím „cítila jsem smrt a nebyla tak hrozná“ — i s tím souhlasím.

Jen aby jí brali zase obálku a zase ji dávali — s těmito gesty hereckými nemohu se srovnat proto, že hudebně jsem je nezachytit! Já, který tónem se skloním, když vánek trávu ohne, a ted' bych opomenul, když tomu netvoru—Marty vyrvou listinu, na které život její záleží, novým hudebním motivem to zachytit!

To by byla hrozná chyba ode mne. Všechno svoje nechte, jen ta dvě gesta pryč!

⁷³Dies tat Janáček drei Tage später (Janáček → UE, 15.11.1926): „Dr. Brod bittet dringend noch die Korrektur des III. Aktes. Er streicht seine zwei unnützen Gesten.“

⁷⁴(Brod → UE, 12.11.1926): „Den 3. Akt von ‚Makropulos‘ möchte ich jedenfalls in Korrektur lesen, da Janáček gegen einige Textänderungen, die er zunächst gebilligt hat, Einwände erhebt. Ich hoffe, seine Einwände zu zerstreuen, — denn der Originaltext ist an den betreffenden Stellen gänzlich widerspruchsvoll.“

⁷⁵Vy ani netušíte, jak se mi ulevilo, že jsme tu „obálku“ prožluklou jenom jednou z ruky dostali!

⁷⁶Ale! Ten referát o Věci Makropulos už nepsal ten starý Dr. Brod.

schlimmsten Übergriffe Brods verhinderte, wie das Beispiel der Oper *Das schlaue Füchslein* zeigt, s. [VOGEL], S. 373ff.).

Nach einem Hinweis von dritter Seite — der Klavierauszug mit dem zweisprachigen Text stand ja bereits seit dem 15.12.1926 zur Verfügung und ermöglichte auch Außenstehenden einen Vergleich der beiden Textversionen — beschäftigte sich Janáček also vermutlich zum ersten Mal eingehend mit dem deutschen Text eines seiner Werke, was allem Anschein nach zu einer sehr unangenehmen Überraschung seinerseits führte. In dieser Situation war bei dem sturen und wenig diplomatischen Janáček der Konflikt mit Brod vorprogrammiert.

Hertzka befürchtete wohl in erster Linie, daß der bereits erschienene Klavierauszug korrigiert und neu gedruckt werden müßte (UE → Janáček, 31.12.1926):

Sie schreiben, daß die deutsche Übersetzung von „Makropulos“ zu weit vom Originaltext abschweift. Wir haben gestern die Abzüge des deutschen Textbuches an Dr. Brod gesandt und ihm von Ihrer Meinung Mitteilung gemacht. Wir nehmen an, daß Sie sich mit ihm ins Einvernehmen setzen, wenn Sie wirklich eine Änderung für nötig erachten, was uns freilich nicht angenehm wäre, da ja der Klavierauszug bereits gedruckt ist.

Dies war aber erst der Anfang des langen Kampfes gegen Brods Übersetzung, der vor allem die Herausgabe des deutschen Textbuches für lange Zeit verzögerte (erst 1928 erschienen). Am 2.1.1927 schickte Janáček einen außerordentlich langen Brief an Brod, in dem er 54 Stellen auflistete, die nach seiner Meinung zu frei übersetzt waren (jeweils den tschechischen Text mit der korrespondierenden deutschen „Übersetzung“ Brods):

Lieber Freund!

Ich wurde von einigen Seiten darauf aufmerksam gemacht, daß die Übersetzung im III. Akt der Sache Makropulos zu frei ist.

Ich begann aufmerksam zu lesen und lege Ihnen die Stellen bei, die wenigstens im Textbuch korrigiert werden könnten.

[Es folgt die Auflistung der betreffenden Stellen]

[...]

Nein, mein Freund, kein Tod ist schön! Deswegen würde ich auch nicht die Worte billigen auf

S. 181/5 Cítíla jsem, že smrt na mne sahala. [Ich spürte, wie der Tod mich berührte.]

Nebylo to tak hrozné. [Es war nicht so schrecklich.]

Wundervoll war's, wie der Tod mich zart angerührt.

Und davor hab' ich Angst gehabt.

Und würde beim Original bleiben:

Odpust'te, že jsem na chvíli odešla. Hlava bolí, pusto, ohavno.

Já už to mám dvě stě let! [Entschuldigen Sie, daß ich für einen Augenblick wegging. Der Kopf tut weh, es ist öde, abscheulich.]

So wird es hier zu keiner Sentimentalität kommen.

Was jetzt? In den Klavierauszug kann man die Korrekturen nicht mehr hineinbringen. Aber das Textbuch wird erst gedruckt; dort könnte es noch hineinkommen.

Ich habe Ihnen alles aufgelistet. Besonders auffällig sind Abweichungen, die ich rot angestrichen habe. Ihre Übersetzung war darin zu frei, sie hatte nicht die Härte des Originals.⁷⁷

⁷⁷ *Milý příteli!*

Byl jsem z několika stran upozorněn, že překlad v III. jednání Věci Makropulos je příliš volný.

Gleich am nächsten Tag (3.1.1927) schickte Janáček einen Brief an die Universal Edition, begleitet von einem tschechischen Textbuch, in dem er alle beanstandeten Stellen unterstrich (Janáček → UE, 3.1.1927):

Was Dr. Brod eingefallen ist so weit vom Original abzugehen. Ich ahnte das nicht!
Alles Unterstrichene im III. Akt muß im Textbuch besser übersetzt werden.
Die Musik paßt ja nicht zum manchen Satz!
Ich schrieb an Dr. Brod. Er wird böse sein; aber da hilft nichts böse zu sein, sondern gut übersetzen!

Der Verlag reagierte auf die unerwarteten Schwierigkeiten verständlicherweise wenig begeistert (UE → Janáček, 4.1.1927):

Es ist uns höchst unangenehm zu hören, daß die Übersetzung des 3. Aktes solche Mängel aufweist. Wir waren fest überzeugt, daß Sie die Änderungen mit Dr. Brod genau besprochen haben und damit wirklich einverstanden waren. Was soll man nun mit dem Klavierauszug und mit dem gedruckten Textbuch anfangen?

Wir haben die Abzüge des deutschen Textbuches vor kurzem an Dr. Brod gesandt und ihm nahegelegt, sich mit Ihnen ins Einvernehmen zu setzen.

Ein Brief ähnlichen Inhalts ging am selben Tag an Brod (UE → Brod, 4.1.1927):

Soeben sendet uns Meister Janáček das tschechische Textbuch von „Makropulos“, bei welchem er im 3. Akt alle Stellen unterstrichen hat, welche in der deutschen Übersetzung geändert werden sollen, da sie, wie Janáček meint, zu stark vom Original abweichen.

Sie können sich denken, daß wir über die ganze Sache sehr entsetzt sind und nicht wissen, was wir mit dem gedruckten Klavierauszug und den gedruckten Textbüchern machen sollen. Wir nehmen an, daß Sie mit Janáček wegen dieser Sache in Verbindung stehen und hoffen jedenfalls, daß Sie Janáček davon abbringen werden, so viele Stellen geändert haben zu wollen. Wir verstehen die ganze Sache umso weniger, als wir überzeugt waren, daß Janáček jedenfalls die geänderten Stellen gekannt hat. Wir lassen Ihnen gleichzeitig das von Janáček erhaltene Textbuch zugehen und erwarten mit Interesse Ihre weiteren Nachrichten.

[...]

P. S. Soeben trifft Ihre Karte vom 4. ds. samt den Abzügen des Textbuches ein. Wir hoffen, daß mit den wenigen Änderungen, die Sie im Textbuch vorgenommen haben, Meister Janáček zufriedengestellt ist und bitten Sie jedenfalls darüber um Ihre definitive Nachricht. Wir hoffen auch, daß es genügt, wenn die Änderungen nur in das Textbuch aufgenommen werden.

Die erwähnte Postkarte hatte Brod ebenfalls am 4.1.1927 geschrieben (Brod → UE, 4.1.1927):

Dal jsem se do čtení pozorného a přikládám Vám místa, která by se mohla napravit aspoň v textové knížce.

[...]

Ne přáteli, žádná smrt není krásná! Proto bych už ani nesouhlasil se slovy na

s. 181/5 [Text s. oben]

A zůstal bych při originálu:

[Text s. oben]

Co teď? Do klavírního výtahu nelze již opravy dát. Ale textová knížka se teprve tiskne; tam by to mohlo přijít ještě.

Vytkl jsem Vám všechno. Obzvláště nápadné jsou odchylky, které jsem červeně zatrhl. Váš překlad byl v nich příliš volný, neměl té tvrdosti originálu.

Ich erhielt von Ihnen die Textbuchkorrekturen und einen langen Brief von Janáček. Es muß ihm jemand eingeredet haben, daß ich zuviel geändert habe. Indes habe ich mich ja ausdrücklich auf dem Titelblatt als „Bearbeiter“ bezeichnet und bin der Meinung, daß ohne meine Änderungen der 3. Akt jeglicher Logik (im tschechischen Text) entbehrt. Ich schreibe dies auch an Janáček. — Um ihm aber doch entgegenzukommen, habe ich im Textbuch des 3. Aktes einige harmlose Stellen „zurück-geändert“ — im Klavierauszug soll natürlich nichts mehr geändert werden.

Gleichzeitig schreibt Brod einen langen Brief an Janáček, in dem er noch einmal versucht, ihn mit logischen Argumenten zu überzeugen (Brod → Janáček, 4.1.1927):

Ihr Brief hat mich einigermaßen überrascht.

Während ich an „Makropulos“ arbeitete, habe ich Ihnen ja mehrmals geschrieben, daß mir der tschechische Text unlogisch erscheint und daß ich ihn aus diesem Grund ändern muß, was eine ebenso große Aufgabe und Mühe war wie bei „Liška Bystrouška“. Damals allerdings waren Sie dann nachher einverstanden. Ich würde mich freuen, wenn wir einander auch diesmal verstünden.

Das Unmögliche im tschechischen Text ist, daß die Marty 2 1/2 Akte lang nach der „Věc Makropulos“ sucht und sie dann weggibt, nachdem sie sie mit List und Gewalt an sich gebracht hat. Dadurch wird das ganze Stück meiner Meinung nach unverständlich. Um dieser Lücke entgegenzutreten, habe ich ein ganz neues Motiv erfunden. Nach meiner Auffassung gerät die Marty im 3. Akt durch ihre Ohnmacht, die vorangegangenen Aufregungen u.s.w. in die Nähe des Todes, vor dem sie sich so gefürchtet hat, — und da verliert er seinen Schrecken und sie sieht, daß ein natürlicher Tod besser ist als ein unnatürlich verlängertes Leben.

Durch diese Auffassung, zu der ich im Text ja genügende Anhaltspunkte fand, so daß ich nur wenige Stellen zu ändern brauchte, glaube ich dem Stück, d.h. der Logik des Textes, sehr genützt zu haben.

Ich habe Ihnen dies alles, als Sie in Prag waren, genau vorgeführt und damals sahen Sie es auch ein. Nur in einem Punkt haben Sie Ihr Einverständnis widerrufen (bezüglich dessen, daß Kolenatý der Marty das Papier entreißt) — und an dieser Stelle habe ich auch den Originaltext wiederhergestellt. In allem andern glaubte ich Sie einverstanden.

Wenn Sie glauben, die Frage „Warum gibt die Marty die ‚Sache Makropulos‘ weg?“ mit dem Hinweis darauf beantworten zu können, daß sie sieht, wie glücklich die andern Menschen leben, — so muß ich erwidern, daß auch dies unmöglich ist, denn in den 300 Jahren ihres Daseins müßte ihr das doch schon früher aufgefallen sein und nicht ohne jede Motivierung erst in dem Moment, da sie die „Sache Makropulos“ erobert hat.

Wie verworren der tschechische Text wirkt, müssen Sie doch daraus ersehen, daß auf dem Brünner Theaterzettel als Inhalt angegeben war: Die Marty jagt der „Sache Makropulos“ nach, um durch ihren Besitz sterben zu können — also das genaue Gegenteil der richtigen Handlung. Ich glaube tatsächlich, daß meine Änderungen die Sache klar und eindeutig machen.

Die lange Liste von Abweichungen, die Sie in Ihrem Brief anführen, ist nun teils durch diese meine grundsätzliche Änderung bedingt, weshalb ich ja auf dem Titelblatt mich nicht bloß als „Übersetzer“, sondern als „Bearbeiter“ („für die deutsche Bühne übersetzt und bearbeitet“) bezeichne, — teils sind diese Abweichungen ganz geringfügig und so, daß sie in jeder Übersetzung vorkommen müssen, z. B. „Pojedem“ „Abgemacht“ — teils ist das Wort, das Sie vermissen, in der Zeile vorher oder nachher im deutschen Text angebracht.

Ich habe nun aber im Textbuch, um Ihrem Wunsch doch zu entsprechen, an einigen Stellen den Originaltext wiederhergestellt und möchte doch vor allem Eines erreichen, daß Sie mit mir zufrieden sind. —

Es hat mir auch leid getan, daß mein Referat Sie nicht befriedigt hat. Ich habe doch die Vorzüge Ihrer Oper mit derselben Wärme wie nur je hervorgehoben!

Auf diesen Brief reagiert Janáček etwas versöhnlicher (Janáček → Brod, 9.1.1927):

Lieber Freund!

Kolenatý sagt: Wir sind doch Freunde, oder? Und ich sage es auch.

Wenigstens die Stelle „Ist es denn für einen Menschen möglich, 300 Jahre unter den Leuten zu leben? 300 Jahre leben?“ und dann das „Wir wissen alles, wir wissen alles!“

Ein gleiches Motiv muß den gleichen Text unter sich haben.

„Wir fahren!“ ist nicht dasselbe wie „Abgemacht“. Es ist mehr.

Ich werde die Edition bitten, nach Ihren Korrekturen den III. Akt im Textbuch zu ändern. Der Klavierauszug soll bleiben.

Nun, für das Referat danke ich Ihnen; aber es hat nicht begeistert! Es hat Berlin nicht begeistert!

[...]

Und noch ein Nachtrag:

Gerade der Satz: Ist es denn für einen Menschen möglich, 300 Jahre zu leben? Da ist doch die Idee der Sache Makropulos ganz klar.

Und wenn sich das alles: Prus — Kolenatý — Gregor — Krista etc. erst jetzt, heute ereignet — deswegen ist die Entscheidung: „Ich will nicht länger leben!“ durchaus logisch und richtig und natürlich.

Ein „schöner“ Tod wäre ein schwaches Argument.⁷⁸

Der Brief Janáčeks an Hertzka ist in einem viel härteren Ton gehalten (Janáček → UE, 10.1.1927):

Ich hatte eine Ahnung, daß Dr. Brod diesmal mit Makropulos nicht Glück haben wird. „Bearbeitung“! Warum eine Bearbeitung eines Werkes das die Welt durchging! Warum nicht Übersetzung?

Ich schlug es ihm kurz ab, ein Wort am Original zu ändern.

Heute schrieb mir Dr. Brod, daß er etwas ändern wird; das Beste wäre es alle angedeuteten Sätze getreu zu übersetzen. Wir fahren! ist doch nicht identisch mit Abgemacht! u.s.w. Er hat die Idee der Arbeit nicht wahr aufgefaßt, darum seine Bearbeitung im III. Akt.

Hier wurde Makropulos nach dem Original gegeben, und nicht ein einziger Referent tastete das Libretto an!

Also:

1.) den Klavierauszug lassen wie er ist

⁷⁸ *Milý příteli,*

Kolenatý říká: Vždyt' jsme přátelé, ne? A já to též povídám.

Aspoň to místo „Což možno člověku tři sta let mezi lidmi žít? Tři sta žít?“ a pak to „Všecko víme, všecko víme!“ Stejný nápěvek musí mít stejná slova pod sebou.

„Pojedem!“ není to, co je „Abgemacht“. Je více.

Edici budu žádat, aby podle Vašich oprav III. jednání v textové knížce opravila. Klavírní výtah at' zůstane.

No, za referát Vám děkuji; ale nezapálil! Berlín nezapálil!

[...]

A ještě dodatek:

Právě ta věta: „Což možno člověku 300 let mezi lidmi žít?“ To je přece idea Věci M. zcela jasná.

A když se všechno to: Prus — Kolenatý — Gregor — Krista atd. nejprve ted', dnes sběhlo — proto to rozhodnutí: „nechci déle žít!“ je zcela logické a dobré a přirozené.

Smrt „pěkná“ byl by argument slabý.

2.) Wenn Dr. Brod die angedeuteten Sätze umändern wird — dann im Textbuch III. Akt korrigieren — vielleicht in einer Zugabe.

3.) Wenn er das nicht machen würde, dann in einer Zugabe von ca. zwei Seiten von jemandem eine getreue Übersetzung machen lassen.

Das würde genügen; wer es braucht, wird sich das schon in den Part einschreiben.

Am 12.1.1927 schreibt Brod an Hertzka:

Janáček schreibt mir eben, daß er die Änderungen nicht im Klavierauszug, sondern nur im Textbuch wünscht.

Bitte, senden Sie ihm nun den 3. Akt (*nur den 3. Akt, sonst ändert er auch noch anderes!)⁷⁹ des Textbuches mit meinen Änderungen und fragen Sie ihn, ob ihm diese Änderungen genügen.

In seinem am gleichen Tag geschriebenen Brief an Janáček resigniert Brod scheinbar schließlich auf seine eigene Version des Librettos und erklärt sich bereit, alle Wünsche des Komponisten zu berücksichtigen (Brod → Janáček, 12.1.1927):

[...]

ich habe soeben an die Universal-Edition geschrieben, sie möge Ihnen nochmals Korrektur des 3. Aktes mit meinen neuen Änderungen schicken.

Bitte, schreiben Sie mir, welche weiteren Änderungen Sie noch für nötig halten, und ich werde gern alles nach Ihrem Wunsch ordnen.

Zu Ihrem Brief möchte ich nur noch bemerken, daß es doch ganz unlogisch ist, daß die Marty im 1. und 2. und halben dritten Akt noch von glühendem Lebensdurst besessen ist. Daß die Leute auf sie eindringen, kann ihr nichts Neues sein. Solche Situationen muß sie in 300 Jahren schon oft erlebt haben; sie sagt ja selbst, daß ihr ganzer Körper mit Narben bedeckt ist, wie man sie töten wollte. Nein, es ist absolut ein neues Motiv für den Schluß des 3. Aktes nötig, um diese vollständig neue Gesinnung der Marty zu motivieren. Und das ist die Todesnähe infolge Aufhörens der Elixierkraft nach 300 Jahren. Damit ist plötzlich alles ganz logisch und klar.

Die Universal Edition ließ sich diesmal mit der Antwort an Brod etwas Zeit. Janáčeks Hartnäckigkeit trug ihre Früchte. Die Angelegenheit wurde in Wien genauer untersucht und in seinem nächsten Brief legte Hertzka Brod nahe, Janáčeks Wünsche zu berücksichtigen (UE → Brod, 27.1.1927):

Wir müssen nun nochmals auf die Angelegenheit der MAKROPULOS-Übersetzung zurückkommen und Ihnen mitteilen, daß wir, entgegen unserem Schreiben vom 13.ds.⁸⁰, die Abzüge des deutschen Textbuches noch nicht an Janáček gesandt haben, da wir nach eingehender Beschäftigung mit dieser Angelegenheit doch zu der Ansicht gekommen sind, daß man die wiederholt geäußerten Wünsche des Meisters in großem [größerem?] Umfange berücksichtigen müßte, als dies bisher geschehen ist, umsomehr als er ja darauf verzichtet hat, den Klavierauszug korrigieren zu lassen und sich damit zufrieden gibt, wenn die Angleichung an das tschechische Original nur im deutschen Textbuch vorgenommen wird. Wir

⁷⁹Die hier in Klammern stehende „Fußnote“ Brods befindet sich im Originalbrief oben am rechten Seitenrand. Der Textzusammenhang ist mit einem Stern gekennzeichnet.

⁸⁰UE → Brod, 13.1.1927: „Wir sind überzeugt, daß er [Janáček] sich nach dem Begleitbrief, den wir dazu geschrieben haben, mit den Änderungen zufrieden geben wird, und hoffen, das Textbuch nun bald in Druck geben zu können.“

lassen Ihnen daher ein tschechisches Textbuch, in welchem wir die von Janáček beanstandeten Stellen angezeichnet haben, zugehen und bitten Sie vielmals den Wünschen Janáčeks möglichst entgegenzukommen.

Im gleichen Sinne schreibt Hertzka auch an Janáček (27.1.1927):

Was die Änderungen in der Übersetzung des 3. Aktes betrifft, so haben wir, nachdem Dr. Brod einige Stellen geändert hat, nochmals an ihn geschrieben und ihn gebeten, möglichst alle von Ihnen unterstrichenen Stellen in der Übersetzung richtigzustellen. Wir werden Ihnen Mitteilung machen, sobald wir die korrigierten Abzüge des deutschen Textbuches von Ihnen [ihm?] zurückerhalten.

Trotz seiner immer schwächer werdenden Position in diesem Streit zeigte sich Brod immer noch nicht bereit, die von ihm stark veränderte deutsche Fassung des dritten Aktes nach dem Original umzuarbeiten. Er führte lediglich einige kleinere Änderungen durch (Brod → Janáček, 3.2.1927):

[...] Die Universal Edition sandte mir eben nochmals Korrektur und ich habe noch einige Stellen dem tschechischen Text angenähert. Die Grundkonzeption, die ich in den Text des 3. Aktes getragen habe, möchte ich allerdings unangetastet lassen, da ich sie für eine wirkliche Verbesserung des tschechischen Textes halte.

Hertzka informierte am 7.2.1926 Janáček über den Empfang der Korrekturen:

Herr Dr. Brod übersendet uns soeben die korrigierten Abzüge des deutschen Textbuches von „Makropulos“ in welchen er, um Ihren Wünschen zu entsprechen, noch einige Änderungen vorgenommen hat, so daß nun im Ganzen 11 Stellen wunschgemäß korrigiert worden sind. Die Übersetzung scheint uns nun das Original viel genauer wiederzugeben als früher und wir glauben, daß Sie [...] jetzt doch Ihre Einwilligung zur Drucklegung des Textbuches geben werden. Sollten Sie jedoch die korrigierten Abzüge vor Drucklegung nochmals zu sehen wünschen, so bitten wir uns zu benachrichtigen.

Janáček wollte die Abzüge in der Tat noch einmal sehen (Janáček → UE, 9.2.1927):

Ich bitte Sie noch um die korrigierten Abzüge.
Doch der Unsinn, daß das ‚Sterben angenehm‘ ist, sollte doch weggelassen werden.

Er erhielt sie am 10.2.1927 und war (wie Hertzka sicherlich befürchtet hatte) keinesfalls zufrieden, da Brod, wie aus allen seinen Briefen ersichtlich, doch nicht bereit war, von seiner eigenen Konzeption des dritten Aktes abzurücken (Janáček → UE, 11.2.1927):

Eins wollen Sie noch bei Dr. Brod durchsetzen, mir gelang es nicht.
Er meint, daß das Sterben angenehm ist! Und setzte diesen Unsinn in den III. Akt
113 bis 14
Beiliegend ist das Original. Es heißt grob übersetzt:
„Entschuldigt, daß ich auf eine Weile wegging. Der Kopf schmerzt, öde, abscheulich —
Ich habe das schon zweihundert Jahre!“
Und lesen Sie gefälligst, was Dr. Brod an diese Stelle

III. Akt 113–114

setzte!
Vielleicht ginge es, in das Textbuch diese Stelle mit Noten zu setzen? Damit wäre geholfen.

Damit wäre schon alles im Reinen.

Nach dieser scheinbaren Resignation Janáček's gab sich Hertzka Brod gegenüber erleichtert (UE → Brod, 16.2.1927):

Wir freuen uns außerordentlich, Ihnen mitteilen zu können, daß Meister Janáček nunmehr mit der Fassung des 3. Aktes vollkommen einverstanden ist, so daß das Textbuch nun in Ordnung ist [...].

Erlauben Sie uns noch, Sie um die endgültige Fassung einer kleinen Stelle zu bitten, bei welcher dem alten Herrn noch an einer letzten kleinen Änderung gelegen wäre. Es handelt sich um die Stelle von Ziffer 113 bis 114, bei welcher Janáček offenbar auch mit dem tschechischen Text nicht ganz einverstanden war, da er wohl die Sache mit der „Annehmlichkeit des Sterbens“ nicht gerne gesagt haben möchte.

Janáček schien also bis auf diese eine Stelle zufrieden zu sein oder wurde zumindest der Streitereien mit Brod langsam überdrüssig (Janáček → Brod, 12.2.1927):⁸¹ „Hoffentlich sind jetzt die ermüdenden Überzeugungsbemühungen zu Ende, Dr. Brod?“⁸²

Janáček bereitete Hertzka jedoch noch einmal eine böse Überraschung. Er hatte den Text der Oper vermutlich noch einmal gründlich durchgelesen und weitere Ungereimtheiten entdeckt (Janáček → UE, 15.2.1927):

[...]

Es sind 4 Stellen mit rotem Bleistift unterstrichen.

Wozu die Komödie mit dem Nehmen und Wiedergeben des Schriftstückes. Original weiß davon nichts.

Und das Lächerliche von dem Wundervollen des Todes.

Auch von dem weiß das Original nichts.

Ich bat so eindringlich Dr. Brod, beim Original zu bleiben — wie ich sehe — umsonst.

Ich muß also sagen, daß es schlecht ist — aber mir liegt schon nichts daran.

Aber sprechen werde ich, bis es zu einer Aufführung im Deutschen kommt, laut.

Es blieb Hertzka nichts anderes übrig, als Brod noch einmal um eine Änderung der beanstandeten Stellen zu bitten. Wie schon bei seinem letzten Brief deutlich wird (16.2.1927), versucht er diplomatisch, Janáček's Hartnäckigkeit herunterzuspielen, um mit dessen erneuten Wünschen Brod nicht zu sehr zu verärgern (UE → Brod, 18.2.1927):

Wir erhalten soeben die umbrochenen Abzüge des deutschen Textbuches von „MAKRO-PULOS“ von Meister Janáček zurück. Erfreulicherweise gibt er sich nun so ziemlich zufrieden und hat nur noch 2 kleine Stellen angegeben, die ihm noch etwas zu sehr vom Original abweichen. Vor allem handelt es sich um die Stelle auf Seite 37 „Und dies' Schriftstück bleibt bei mir...“, welche im Original nicht vorkommt und wohl auch nicht ganz klar ist, da die dazugehörige szenische Bemerkung „Reißt ihr das Schriftstück aus der Hand“ in den Fahnenabzügen gestrichen worden war. Es wäre Janáček sehr daran gelegen, daß diese Stelle mehr dem Original angepaßt wird, ebenso die von ihm angegebene Stelle auf Seite 38, wo es sich wieder um das Zurückgeben des Schriftstückes handelt. Diese beiden Stellen sind ja nicht von allzu großer Bedeutung und wir möchten Sie vielmals bitten, auch noch in diesen Punkten den Wünschen des alten Herrn nachzugeben, da uns sehr viel daran liegt, alle Differenzen klargestellt zu sehen, bevor das Textbuch endgültig zum Druck geht. Außer diesen beiden Stellen wäre noch eine Kleinigkeit in Ordnung zu bringen, und zwar die

⁸¹ Dieser Brief erschien einen Tag später (13.2.1927) als Feuilleton in der Zeitung *Lidové noviny*. Aus den nächsten drei Monaten ist keine weitere Korrespondenz zwischen Brod und Janáček bekannt (bis zum 22.5.1927).

⁸² *Snad je konec úmornému přesvědčovacímú úsilí, Dre Brode?*

Stelle von Ziffer 113 bis 114, bei welcher Janáček offenbar auch mit dem tschechischen Text nicht ganz einverstanden war, da er wohl die Sache mit der „Annehmlichkeit des Sterbens“ nicht gerne gesagt haben möchte. Er sendet uns eine Abschrift des geänderten, endgültigen tschechischen Textes dieser Stelle ein, welche wir Ihnen beilegen, damit Sie freundlichst die deutsche Fassung in entsprechendem Rhythmus darübersetzen, da die Übersetzung, die er uns davon angibt: „Entschuldigt, daß ich auf eine Weile wegging. Der Kopf schmerzt öde, abscheulich — Ich habe das schon zweihundert Jahre“, ja erst der Musik angepaßt werden muß. [...] Die zuletzt angeführte Stelle würden wir dann auf einem separaten Blatt als Änderung den Klavierauszügen beilegen.

An Janáček schreibt Hertzka am selben Tag (18.2.1927) folgendes:

Wir sind im Besitze Ihres Schreibens vom 15. d. M. sowie der retournierten Abzüge des 3. Aktes und bedauern sehr, daß noch immer einige Stellen nicht in Ordnung sind. Wir haben die Abzüge nochmals an Dr. Brod gesandt und ihm dringendst nahegelegt, die wenigen Stellen noch zu verbessern und mehr dem Original anzugleichen, da wir das Textbuch selbstverständlich nicht in Druck geben möchten, bevor Sie mit der Übersetzung ganz einverstanden sind. Wir hoffen sehr, daß Dr. Brod nun endlich die Sache Ihren Wünschen gemäß in Ordnung bringen wird und das Textbuch dann gedruckt werden kann. Da dem Textbuch die Stelle mit dem geänderten tschechischen Text wohl schwerlich in Noten beigegeben werden kann, wird es wohl genügen, wenn man dort den richtigen Text angibt, während ein Blatt mit den Noten den Klavierauszügen beigegeben werden soll.

Janáček tut in seinem nächsten Brief an die UE vom 18.2.1927 erneut seiner Verärgerung über Brods Hartnäckigkeit kund:

Dr. Brod habe ich gern; bin aber auf ihn erbost.

Nicht nur mir, er schadet mit seiner „Umarbeitung“ auch dem Dichter Dr. Čapek! Bei mir quellt die Musik aus dem Worte, aus dem Sinn des Wortes. Zu seinen Änderungen paßt ganz und gar nicht meine Musik!

Also, darauf bestehen, daß er sich an das Original stützt! Daß er nur übersetzt!

Auf seiner Postkarte vom 21.2.1927 an die UE bezieht sich Janáček noch einmal auf die Stelle mit dem von Brod geänderten tschechischen Text: „Auch dieser geänderte böhmische Originaltext war Dr. Brods Mache. Von mir korrigiert, ist Original.“

Der Verlag versuchte noch einmal, Janáček zu beschwichtigen (UE → Janáček, 23.2.1927): „Dr. Brod haben wir dringendst nahegelegt, Ihren zuletzt geäußerten Wünschen zu entsprechen und hoffen, daß er nun endlich die Sache ganz in Ordnung bringen wird.“

Damit war die Angelegenheit vorerst abgeschlossen. Daß Janáček aber immer noch alles andere als zufrieden mit der Übersetzung war, zeigte sich einige Monate später im Zusammenhang mit der geplanten Berliner Aufführung der Oper unter Erich Kleiber.

Kleiber hatte bereits im März 1927 Abzüge des deutschen Textbuches von der Universal Edition für Korrekturen zugesandt bekommen ([HILMAR], S. 295), da er mit dem deutschen Text der Oper, wie er ihn im Klavierauszug vorfand, ebenso wie Janáček nicht einverstanden war. Erich Kleiber, der einen Teil seiner Kindheit und später seine Studienjahre in Prag verbrachte, beherrschte die tschechische Sprache gut und war folglich sehr wohl imstande, die extremen Differenzen zwischen dem tschechischen und dem deutschen Text des Werkes zu beurteilen.⁸³

⁸³ „Er [Kleiber] hatte fließend tschechisch sprechen gelernt — seine deutschen Kameraden erinnerten sich seiner als eines außerordentlich schnellen Lernalters —, und als personifizierte Musikalität hatte er das Ohr für ungewohn-

Am 4.10.1927 wurde noch einmal ein Exemplar des tschechischen (!) Textbuches für „eventuelle Korrekturen“ an Janáček gesandt. Janáčeks Antwort ist verschollen, es muß aber eine erfolgt sein, denn am 25.10.1927 schreibt Hertzka an Janáček:

In der Angelegenheit „Makropulos“ wird die Sache ganz im Sinne Ihres Schreibens und Ihrer Wünsche behandelt. Sobald Herr Kleiber von Südamerika zurückkommt, werde ich die ganze Frage der deutschen Übersetzung mit ihm durchgehen und Kleiber wird dann als letzte Instanz dienen können. In diesem Falle wird auch Dr. Brod keinerlei Opposition machen können und sich nicht beleidigen wenn Kleiber ihm Unrecht gibt. Wir müssen Dr. Brod gegenüber sehr vorsichtig und taktvoll vorgehen, denn er setzt sich für Sie so überaus warm und energisch seit Jahren ein, daß es ein Unrecht wäre, ihn zu kränken. Ich werde alles daransetzen, daß wir auch ohne jede Beleidigung die Sache in Ordnung bringen.

Janáček antwortete am 28.10.1927:

Betreffend die Übersetzung. Es handelt sich ja nicht um Dr. Brod, sondern um Dr. K. Čapek! Dem Original muß Recht gegeben werden. Dr. Brod liegt mir doch am Herzen.

Am 10.11.1927 schreibt Hertzka noch einmal an Janáček im Zusammenhang mit der Übersetzung:

Ich war vorgestern in Berlin und habe mit Kleiber ausführlich die Textfrage „MAKROPULOS“ besprochen. Er ersuchte mich, Ihnen mitzuteilen, daß Sie ganz beruhigt sein können, denn er teilt Ihre Ansicht über gewisse Änderungen von Dr. Brod vollständig und wird dies bestimmt in Ihrem Sinne in Ordnung bringen. Er findet, daß Brod, dessen großartige Übersetzungskunst er natürlich ebenso schätzt wie wir alle, in manchen Fällen und insbesondere in den von Ihnen gerügten Punkten viel zu literarisch vorgegangen ist und den urwüchsigen Čapekschen Text durch Verfeinerungen und durch die beabsichtigte Ausmerzungen von Wiederholungen manchmal abgeschwächt hat. Kleiber versprach mir, sich schon in der allernächsten Zeit mit der Sache eingehend zu beschäftigen; [...]

Kleiber erhielt im Februar 1928 zwei Exemplare des vorläufigen deutschen Textbuches (UE → Kleiber, 17.2.1928):

Wir lassen Ihnen mit gleicher Post zwei deutsche Textbücher von Leoš Janáčeks Oper „Die Sache Makropulos“ zugehen, welche wir zunächst in einer kleinen Auflage provisorisch gedruckt haben. Nachdem Sie selbst bezüglich der endgültigen Textgestaltung noch einige Wünsche hatten, wären wir Ihnen ganz besonders dankbar, wenn Sie uns baldmöglichst mitteilen würden, ob das Buch in dieser Fassung nunmehr druckreif ist, damit wir rechtzeitig für die Berliner Premiere die Auflage drucken lassen können.

Kleibers Vorstellungen vom Text der Oper sind (zumindest teilweise) im Klavierauszug des damaligen ersten Korrepetitors der Staatsoper Kurt Adler festgehalten.⁸⁴ Die Änderungen gegenüber Brods Übertragung sind hier mit Bleistift eingetragen. Es kann davon ausgegangen werden,

te Rhythmen und war ausgezeichnet imstande, das zu begreifen, was Janáček meinte, wenn er von dem ‚unerschöpflichen Reichtum der tschechischen Sprache an dramatischen und melodischen Sprachgebilden‘ redete: Das machte Kleiber, wie der Komponist anerkannte, zu einem berufenen Interpreten der ‚Jenufa‘ in Berlin 1924, [...].“ ([RUSSEL], S. 42)

⁸⁴Dieser Klavierauszug befindet sich gegenwärtig im Besitz von Dr. Nigel Simeone (University of Nottingham), der ihn mir freundlicherweise für Studienzwecke zur Verfügung stellte.

daß alle diese Verbesserungen auf Kleiber zurückgehen. Sie wurden jedoch vermutlich von Adler selbst in den Klavierauszug übertragen — in gleicher Schrift finden sich dort nämlich bei dem teilweise auf spanisch geführten Dialog zwischen Marty und Hauk im zweiten Akt deutsche Transkriptionen bei einigen der spanischen Wörter, was Kleiber, der einen beträchtlichen Teil seines Lebens in Südamerika verbrachte (Buenos Aires), mit Sicherheit nicht benötigt hätte.

Bei einem Vergleich stellt sich heraus, daß Kleiber durchaus auf die Genauigkeit der Übersetzung bedacht war. In den ersten beiden Akten sind viele Stellen korrigiert, die in Brods Fassung zu stark vom Original abweichen. Es fällt aber ebenso auf, daß der Dirigent sich häufig an der zu literarischen stilistischen Ebene des deutschen Textes störte, die in der Tat besonders in Dialogen als sehr unpassend empfunden werden kann. In solchen Fällen schuf meistens die genaue Übersetzung des tschechischen Originaltextes Abhilfe, wobei Kleibers Korrekturen vielleicht noch stärker als das Original in Richtung Umgangssprache tendieren und dem deutschen Text auf diese Weise mehr Natürlichkeit verleihen.

Ein Beispiel dafür findet sich im ersten Akt, 6 Takte nach 111. Hier kann die Übersetzung Brods sicherlich nicht als zu frei bezeichnet werden, so daß Kleibers Text an dieser Stelle ausnahmsweise nicht wesentlich genauer ist als derjenige Brods; er verzichtet aber dafür auf den leicht pathetischen Beigeschmack der Brodschen Fassung:

Original: *Je to až nesnesitelné, jak vedle vás se cítím maličký!*

[Exakte Übersetzung: „Es ist fast unerträglich, wie ich mich neben Ihnen klein fühle!“]

Brod: „Das ist das Unerträglichste, wie ich vor Ihnen mich gering fühle!“

Kleiber: „(Das ist das Unerträglichste,) daß ich wie ein kleines Kind vor Ihnen stehe!“

Die Änderungen in den beiden ersten Akten betreffen in den meisten Fällen nur kleine Details, da Brods Übersetzung hier noch im Vergleich zum dritten Akt verhältnismäßig genau ist, weshalb sich auch Janáček selbst bei seiner Kritik ausschließlich auf den dritten Akt konzentrierte. Es läßt sich nicht beurteilen, inwieweit Kleiber auf die Wünsche Janáček eingegangen wäre oder war, da gerade der von Brod grundlegend geänderte Text des dritten Aktes in Adlers Klavierauszug nur sehr wenige Korrekturen aufweist. Das kann einerseits daran liegen, daß die Probenarbeiten vorzeitig abgebrochen wurden, andererseits aber auch daran, daß Kleiber es nicht unternehmen wollte, eine an vielen Stellen notwendige vollständige Neuübersetzung selbst zu erstellen und auf das von Janáček korrigierte Textbuch der Universal Edition wartete.

In der Praxis erwiesen sich unglücklicherweise alle beschriebenen Bemühungen Janáček um eine Annäherung der Bearbeitung Brods an das Original als vergeblich, da das Aufführungsmaterial und der gedruckte Klavierauszug bereits mit dem ursprünglichen deutschen Text Brods versehen waren. Das deutsche Textbuch, das als einziges die Brod mühsam abgerungenen Korrekturen enthält, hatte für die Aufführungspraxis wenig Bedeutung. Entgegen der Absprache wurde den Klavierauszügen kein Blatt mit der Korrektur der von Janáček in unzähligen Briefen angemahnten Stelle mit dem von Brod geänderten tschechischen Text beigelegt, obwohl Hertzka schließlich Brod dazu hatte bringen können, eine Übersetzung der ursprünglichen tschechischen Fassung anzufertigen. Dies belegt der im Archiv der Universal Edition erhaltene Korrekturzettel, der in Janáček's Handschrift die Noten mit dem tschechischen Originaltext enthält, in Brods Handschrift dann die eingetragene wörtliche deutsche Übersetzung.

Es handelt sich um die folgende Stelle aus dem dritten Akt (113):

Cí - ti - la jsem že smrt na mne sa ha la
 Wun - der - voll war's wie der Tod mich zart an - ge - rührt

Od - pust' - te že jsem na chví - li o - de - šla

Od - pust' - te že jsem na chví - li o - de - šla
 Bit - te schön Sie ver - zeihn, daß ich weg - ging

Ne - by - lo to tak hroz - né
 und da - vor hab ich Angst ge - habt?

Hla - va bo - li pus - to, o - hav - no... Já už to mám dvě stě let

Hla - va bo - li pus - to, o - hav - no... Já už to mám dvě stě let
 Ich hab Kopf - weh, es ist schau - der - haß... so geht's mir seit zwei Jahr - hun - der - ten

Bsp. 1

Das obere System enthält die beiden Fassungen Brods, sowohl in tschechischer als auch in deutscher Sprache, wie sie im gedruckten Klavierauszug stehen. Das mittlere System gibt den ursprünglichen tschechischen Text wieder, wie er in der Endfassung des Autographs steht. Unten ist dann die erwähnte Wiener Korrektur.

Eine generelle Wertung der Brodschen Übersetzung bzw. Bearbeitung der Oper ist eine komplizierte und undankbare Aufgabe. Die Bedeutung Max Brods für die Verbreitung und Anerkennung von Janáčeks Musik ist kaum zu überschätzen, und es waren eben auch die in literarischer Hinsicht wertvollen Übersetzungen der Vokalwerke Janáčeks ins Deutsche, die hierzu einen wesentlichen Teil beitrugen. Der Komponist selbst äußerte in vielen Briefen an Brod tiefe Dankbarkeit für dessen Einsatz für seine Musik. Die Musikwissenschaft tendiert aus diesen Gründen oft zu der versöhnlichen Meinung, daß Janáček zum gegebenen Zeitpunkt keinen geeigneteren Übersetzer als Brod finden konnte, auch wenn dessen Übertragungen und Bearbeitungen heute nicht mehr zeitgemäß seien und deshalb bei neueren deutschsprachigen Aufführungen immer seltener verwendet werden.

Max Brod war mit Sicherheit bestens dafür geeignet, Janáčeks Musik eine breitere Wirkung zu verschaffen. Er war eine der herausragendsten Gestalten des damaligen Prager Kulturlebens und hatte Kontakte zu vielen in- und ausländischen Zeitungen und Persönlichkeiten der politischen und kulturellen Szene. Er arbeitete als Kulturreferent für die tschechoslowakische Regierung, war als Schriftsteller und Musik- und Literaturkritiker bekannt. Seine musikalische Bildung war hervorragend — er spielte selbst gut Klavier und versuchte sich ebenfalls auf dem Gebiet der Komposition (s. Seite 31). Er beherrschte zudem sowohl die deutsche als auch die tschechische Sprache in großer Perfektion, hatte also scheinbar optimale Voraussetzungen, um richtungsweisende Übersetzungen der Vokalwerke Janáčeks zu schaffen.

Trotz alledem sind Brods Übersetzungen alles andere als optimal. Die Bearbeitung von *Věk Makropulos* gehört dabei zu den extremen Beispielen von Brods willkürlichen Änderungen des Originallibrettos. Dies ist gerade bei dieser Oper um so unverständlicher, als es sich bei der literarischen Vorlage um ein Theaterstück eines so bekannten Autors wie Karel Čapek handelte, das Janáček im Prinzip nur mit unwesentlichen bzw. für die Handlung irrelevanten Kürzungen

wörtlich übernahm. Sicherlich entstanden durch einige der Kürzungen Janáčeks gewisse logische Ungereimtheiten im Text, sie betrafen allerdings meist nur Kleinigkeiten und wurden während der Korrekturphase für den Druck und während der Probearbeiten für die Uraufführung oft von Janáček selbst verbessert. Brods Argumentation, daß vor allem der dritte Akt in Janáčeks Fassung keine Logik hat, ist wenig plausibel. Brod widerspricht sich gewissermaßen selbst; er versucht in seiner Bearbeitung dieses Aktes keineswegs, Čapeks Originalhandlung zu verdeutlichen oder wiederherzustellen, sondern versucht, seine eigene Vorstellung von den Geschehnissen hineinzubringen.

Zweifellos leistete Brod aus rein literarischer Sicht in vielen Aspekten eine sehr gute Arbeit. Seine Bearbeitung ist von hoher künstlerischer und handwerklicher Qualität. Stellen, die ohne Änderungen des Inhalts wirklich „nur“ übersetzt sind, beweisen, daß Brod in der Tat ein Meister dieser Kunst war. Es gelang ihm, ohne übermäßige Modifikationen des Notentextes der Gesangslinie einen natürlich klingenden deutschen Text zu schreiben ohne krampfhaftes Wortumstellungen und Füllwörter, die so typisch für Opernübersetzungen sind. Unglücklicherweise fühlte sich Brod berufen oder sogar verpflichtet, Janáček (und oft auch Čapek) zu korrigieren, und das zu häufig an Stellen, die eindeutig keine logischen Mängel aufweisen. Seine literarischen Ambitionen und der unterschiedliche ästhetische Zugang zum Thema ließen den Dichter offenbar den Originaltext mit seinen musikalischen Zusammenhängen vergessen, dies um so erstaunlicher, als er selbst musikalisch gebildet und darüber hinaus ein großer Bewunderer und Kenner von Janáčeks Kunst war. Gerade Janáčeks Musik aber, die auf einer genauen Textdeutung basiert, erfordert eine ebenso genaue und möglichst wortgetreue Übersetzung des Textes. Das freie leitmotivische System, mit dem Janáček in *Věc Makropulos* arbeitet, wurde in Brods Übertragung praktisch vollständig zerstört, was sich auf das Verständnis dieses ohnehin sehr anspruchsvollen Werkes zusätzlich negativ auswirken mußte.

Selbst bei so offensichtlichen Textdeutungen wie dem Tritonus beim Wort „Teufel“ (KA I. Akt vor 102 — „Třeba k čertu“ [„Selbst zum Teufel“]) legt Brod eine kaum glaubliche Indifferenz der Musik gegenüber an den Tag (er übersetzte diese Stelle mit „Wie ein Narr läuft“). Mit dieser und vielen ähnlichen Stellen in den ersten beiden Akten befaßte sich Janáček allerdings nicht einmal — alle seine Kritikpunkte betrafen nur den dritten Akt, der im deutschen Text in der Tat am deutlichsten vom Original abweicht.

Es liegt eine gewisse Tragik darin, daß Brod dies alles in der Absicht und in der Überzeugung tat, Janáček bzw. seinen Opern auf ihrem Weg auf die deutschen Bühnen zu helfen. Es bleibt eine Tatsache, daß gerade die von Brod bei der Übersetzung am radikalsten geänderten Opern, nämlich *Věc Makropulos* und *Das schlaue Füchslein*, anfangs nur einen sehr geringen Erfolg im deutschsprachigen Raum aufweisen konnten, bei *Věc Makropulos* ist dies um so auffälliger, als die beiden ersten (tschechischen) Produktionen in Brünn und Prag außerordentlich erfolgreich waren. Obwohl hierbei die zu freie bzw. der Musik inadäquate Übersetzung kaum eine entscheidende Rolle spielte, kann wohl dennoch behauptet werden, daß Brods Bearbeitung im Falle von *Věc Makropulos* keine positiven Auswirkungen auf die Rezeption des Werkes hatte.⁸⁵

⁸⁵In seinem Bemühen, Janáčeks Opern durch verschiedenartige Änderungen zu „helfen“, stand Brod keineswegs alleine da. Auch die meisten früheren Janáček-Dirigenten fühlten sich gezwungen und befugt, durch Modifikationen vor allem in der Instrumentierung die Werke des Komponisten dem Publikum zugänglicher zu machen. Es ist bezeichnend, daß Brod auch solche Eingriffe in Janáčeks Musik billigte, wie z. B. die Retuschen von Kovařovic in *Jenůfa*, die er für eine Verbesserung des Originals hielt ([BROD79], S. 275). Da viele dieser Änderungen in den gedruckten Fassungen bzw. dem handschriftlich kopierten Aufführungsmaterial der Opern festgehalten sind, wurden sie aus praktischen Gründen für lange Zeit verbindlich. Erst die heutige, auf Authentizität und historische Genauigkeit bedachte Zeit brachte auch in der Janáček-Forschung und bei den Aufführungen seiner Musik einen Trend zur konsequenten Bereinigung der Kompositionen von fremden Eingriffen (teilweise sogar von Eingriffen

1.4 Aufführungen

1.4.1 Die Uraufführung

Zu den ersten Verhandlungen über die Uraufführung von *Věc Makropulos* kam es vermutlich bald nach der Fertigstellung der Oper im Dezember 1925, und zwar mit dem Brüner Nationaltheater. Obwohl keine schriftlichen Belege für diese Verhandlungen existieren, kann wohl angenommen werden, daß bis zum 23.4.1926 alle Formalitäten geklärt waren, da Janáček an diesem Tag seine bereits seit Ende Februar fertig vorliegende Partiturabschrift dem Theater zum weiteren Kopieren übergab.⁸⁶

Ähnlich wie bei den zwei vorangehenden Opern Janáčeks, *Káťa Kabanová* und *Das schlaue Fuchslein*, sollte die Uraufführung von *Věc Makropulos* mit einer gewissen Selbstverständlichkeit dem Brüner Nationaltheater anvertraut werden. Diese Praxis hatte sich gut bewährt, und so dachte Janáček wohl nie ernsthaft daran, die erste Produktion einem anderen Opernhaus zu überlassen, obwohl er bald nach der Beendigung der Oper ein Angebot des Prager Nationaltheaters erhielt (Ostrčil → Janáček, 31.1.1926, zitiert auf S. 54) und auch einige deutsche Bühnen sich für die Oper schon sehr früh interessierten. Eine Uraufführung in Brünn hatte für Janáček entscheidende Vorteile. Er war ihm jederzeit möglich, die Proben zu besuchen, notwendige Korrekturen durchzuführen und aufgrund seiner Sonderstellung im Brüner Musikleben ebenfalls bestimmten Einfluß auf andere Aspekte der Produktion wie Inszenierung, Regie etc. zu nehmen.

Das Prager Nationaltheater war dem Brüner mit Sicherheit qualitäts- und zahlenmäßig überlegen und damit für Janáčeks technisch extrem anspruchsvolle Partituren besser gerüstet. So überrascht es nicht, daß der Komponist, wie einige Hinweise in der erhaltenen Korrespondenz erkennen lassen, gelegentlich auch bei seinen späten Opern mit dem Gedanken spielte, sie zur ersten Aufführung nach Prag zu geben. Bei den letzten vier Opern blieb es dann allerdings doch bei einer Uraufführung in Brünn, was wohl nicht zuletzt den Überredungskünsten der Verantwortlichen der Brüner Oper zu verdanken ist.⁸⁷

Nach der Übergabe der ersten Partiturabschrift an das Nationaltheater in Brünn am 23.4.1926 mußte als erstes eine weitere Kopie der Partitur angefertigt werden, da Janáček sein Exemplar der Universal Edition als Druckvorlage zur Verfügung stellen wollte. Diese in der Reihenfolge zweite Abschrift wurde vom ersten Posaunisten des Brüner Theaterorchesters Jaroslav Kulhánek hergestellt.

Der erste Akt war erst mehr als zwei Monate später kopiert, auch wenn Janáček zuerst mit einem schnelleren Fortgang der Arbeit rechnete (Janáček → UE, 7.6.1926):

des Autors selbst, der oft gezwungen war, aufgrund der für viele damalige Orchester zu hohen technischen Anforderungen seine Originalfassung zu revidieren). Im Falle von *Věc Makropulos* führte dies zu einer neuen deutschen Übersetzung des Librettos (angefertigt von Soňa Červená und Christof Bitter und zum ersten Mal verwendet bei der Frankfurter Inszenierung der Oper im Jahr 1982), die heute von der Universal Edition als Alternative zu Brods Bearbeitung angeboten wird (der gedruckte Klavierauszug enthält allerdings immer noch ausschließlich den deutschen Text Brods). Paradoxerweise basiert auch diese neue Übersetzung, wie alle anderen fremdsprachigen Versionen des Librettos auch, auf dem von Brod modifizierten tschechischen Text (s. Bsp. 1 auf S. 47).

⁸⁶Janáček → Kamila, 24.4.1926: „Und gestern gab ich meine 300-jährige im Theater ab.“ — *A včera jsem odevzdal svou 300letou divadlu.*

⁸⁷Im Verhältnis zum Prager Nationaltheater ist bei Janáček eine Art Haßliebe zu beobachten. Der Komponist war naturgemäß sehr daran interessiert, auf der ersten Bühne des Landes gespielt zu werden, konnte aber nie ganz verkraften, daß seine erste bedeutende Oper *Jenůfa* 12 Jahre lang vom Prager Nationaltheater bzw. von dem damaligen Chef der Oper Karel Kovařovic hartnäckig abgelehnt wurde. Auch wenn der inzwischen verstorbene Kovařovic längst durch den Dirigenten und Komponisten Otakar Ostrčil ersetzt wurde, welcher sich immer bemüht hatte, das an Janáček begangene Unrecht gutzumachen, begegnete Janáček der Prager Oper immer mit einem gewissen Mißtrauen.

Partitur I. Akt wird für hiesiges Theater (Národní divadlo Brno) diese Woche abgeschrieben sein. Es steht dann zum weiteren Abschreiben zur Verfügung. Das Original möchte ich zu Ende wieder haben.

Als die Kopie eine Woche später noch nicht fertig war, wurde Janáček ungeduldig und schrieb am 15.6.1926 aus Hukvaldy an seine Frau Zdenka in Brünn: „Marie [die Dienstmagd] soll zu Herrn Kulhánek gehen [und sagen], daß ich auf den ersten Akt warte. Vielleicht weiß er meine Adresse nicht.“⁸⁸ Die Kopierarbeiten dauerten offensichtlich wesentlich länger, als Janáček es wahrhaben wollte, denn er schickte den ersten Akt erst am 3.7.1926 an die Universal Edition ab.

Das Kopieren der beiden übrigen Akte ging bedeutend zügiger voran. Den zweiten Akt der Partitur sandte Janáček am 2.8.1926 an die UE (laut Postkarte an den Verlag vom 2.8.1926), den dritten am 4.9.1926 (Janáček → UE, 5.9.1926).

Um mit den Probearbeiten anfangen zu können, war die Herstellung eines Klavierauszuges unerlässlich. Janáček betraute mit dieser Aufgabe seinen Schüler Ludvík Kundera, war aber mit dem Ergebnis nicht zufrieden. Aus Janáčeks Brief an die Universal Edition vom 14.6.1926 ist ersichtlich, daß der Klavierauszug zu diesem Datum schon einige Zeit fertig war, da das Brünner Theater bereits ein zweites Exemplar davon besaß.⁸⁹

Die Proben begannen offenbar bald nachdem das Notenmaterial zur Verfügung stand, d. h. etwa im September 1926, denn bereits Anfang Oktober trug einer der Geiger des Theaterorchesters, Hynek Svozil, Janáček Gerüchte über Schwierigkeiten bei den Proben zu. Dieser wandte sich vermutlich sofort schriftlich an den Chef der Oper František Neumann (Brief verschollen), denn dieser nimmt zu den Anschuldigungen am 7.10.1926 in einem Brief an Janáček Stellung:

Herr Svozil ist kein exekutives Organ des Direktors und keine seiner beiden Mitteilungen beruht auf Wahrheit.

Die Einstudierung der Oper „Věc Makropulos“ wurde von niemandem eingestellt und Herr Zítek führt keine Änderungen durch. Wenn welche notwendig sein sollten, werde ich sie selbst durchführen nach Absprache mit Ihnen.⁹⁰

Janáček wurde trotz dieser Versicherungen von offizieller Seite mißtrauisch, was anscheinend auch Regisseur Zítek zu spüren bekam (Zítek → Janáček, 16.11.1926):

Ich werde von einigen Seiten um ein Essay, eine Analyse und einen Vortrag zu Ihrer „Sache Makropulos“ gebeten (Philharmonischer Verein, Musikverein, [Die] Musik). Ich bin zwar mit dem Werk genügend bekannt, empfinde es aber trotzdem als meine Pflicht, mich bei Ihnen zu informieren, ob Sie besondere Bemerkungen haben [zu Dingen], die mir vielleicht nicht aufgefallen sind. Ich erlaube mir, Sie darum zu bitten, obwohl ich in letzter Zeit einen unerklärlichen Groll von Ihrer Seite mir gegenüber verspüre und bitte um Mitteilung [...], an welchem Nachmittag ich Sie in den nächsten Tagen besuchen könnte [...]⁹¹

⁸⁸ *At' zajde Mařa k p. Kulhánekovi, že čekám už to 1. jednání. Snad neví mou adresu.*

⁸⁹ „Der Klavierauszug ist fertig, obwohl er mir nicht außerordentlich gefällt. Aber teuer war er genug. [...] eine Abschrift hat schon das Brünner Nationaltheater.“

⁹⁰ *Pan Svozil není výkonným orgánem ředitele a obě jeho sdělení nezakládají se na pravdě.*

Studování opery „Věc Makropulos“ nikdo nezastavil a p. Zítek nedělá žádných změn. Bude-li jakých zapotřebí, učiním je sám po dohodě s Vámi.

⁹¹ *Jsem z několika stran žádán o essey, rozbor a přednášku Vaši „Věci Makropulos“ (Filharmonická beseda, Hudební Matices, Musik). Jsem sice s dílem dosti obeznámen, ale cítím svoji povinnost informovat se u Vás, máte-li zvláštní poznámky, jichž bych snad nepostřehнул. Dovoluji si Vás žádati přesto, že cítím v poslední době nevysvětlitelnou mi z Vaší strany nevráživost vůči mne a prosím o sdělení [...], kdy odpoledne v nejbližších dnech bych Vás mohl navštívit [...]*

Janáček antwortet noch am gleichen Tag (Janáček → Zítek, 16.11.1926):

Was ist das für ein Gerücht? Was für ein Groll? Ich bin Ihnen dankbar für Ihre Arbeit an Šárka, am [Schlaun] Füchslin, an den Ausflügen [des Herrn Brouček]. Ich habe es offen gesagt.

Und ich denke, daß Sie sich bei „Sache Makropulos“ dem Werk genauso glücklich nähern werden.

Es wurde mir eingeflüstert, daß Sie die Partitur von Makropulos retuschieren und verändern. Ich sagte dazu einfach: Das kann nicht sein!

In den nächsten Tagen kommt schon der korrigierte Ausdruck des Klavierauszuges. Warten wir es ab. Die Diskussion wird dann leichter fallen.

Gestern schickte ich die letzte Korrektur des III. Aktes ab.⁹²

Am 23.11.1926 schreibt Janáček an Kamila: „In Brünn finden schon Proben für die ‚Abgekühlte‘ statt; sie wird am 17. Dezember gegeben.“⁹³ Es scheint, daß die Premiere einige Male verschoben wurde, denn auf die Anfrage der Universal Edition vom 20.10.1926 betreffs des Termins der Uraufführung hatte Janáček ein noch früheres Datum angegeben (Janáček → UE, 22.10.1926): „Věc Makropulos“ ist am Nationaltheater in Brünn für den 11/XII angesagt.“ In Wirklichkeit fand die Premiere erst am 18.12.1926 statt. Der kurz vor der Uraufführung geschriebene Brief an Kamila läßt vermuten, daß die Aufschiebung durch die extremen technischen Schwierigkeiten des Werkes bedingt war (Janáček → Kamila, 14.12.1926):

Ich habe jetzt schlimme Tage erlebt. Es finden die letzten Proben für die „Eisige“ statt, ich dachte, daß das Theater es nicht schafft. Selbst die „Eisige“ wollte sich für die Rolle nicht erwärmen. Es war eine Qual, eine ganze Woche lang dieses Gefiedel anzuhören. Jetzt geht es schon und die „Eisige“ hat sich erwärmt.

[...] Das Theater ist ausverkauft und ich weiß selber nicht, wo ich sein werde.⁹⁴

Während der Proben wurden, wie bei Janáček üblich, noch einige Details an der Partitur geändert und viele Korrekturen durchgeführt. Ein Zeugnis hierfür liefert (außer der Aufführungspartitur mit zahlreichen eigenhändigen Eintragungen Janáčeks) beispielsweise der folgende Brief Janáčeks an den Posaunisten des Orchesters und späteren erfolgreichen Musikpädagogen Jaroslav Ušák (undatiert):

Ich bitte Sie: Wissen Sie von dem Solo der dritten Posaune? Wir fügten bei seinem Anfang einen halben Takt ins Streichorchester hinzu, und dann nochmals einen halben Takt.

Ich bitte Sie, schreiben Sie es in die Stimmen hinein; in der Partitur habe ich das damals mit dem Bleistift eingetragen. Und gestern habe ich es nicht gehört.⁹⁵

⁹²Co to za klep? Jaká nevráživost? Jsem Vám vděčen za Vaši práci v Šárce, v Lišce, ve Výletech. Otevřeně jsem to řekl.

A myslím, že ve Věci Makropulos vyjdete dílu stejně šťastně vstříc.

Šuškali mi škrobáci, že retušujete, upravujete partituru Makropulos. Řekl jsem na to prostě: To snad ne!

Těchto dnů dojde již zkorigovaný tisk klavírního výtahu. Počkejme na to. Bude lehčí rozhovor.

Včera jsem odeslal poslední korekturu III. jednání.

⁹³V Brně jsou již zkoušky na tu „vychladlou“; budou to dávat 17. prosince.

⁹⁴Měl jsem teď zlé dny. Jsou poslední zkoušky na tu „ledovatou“, myslel jsem, že divadlo na to nestačí. I ta „ledovatá“ se pro tu úlohu nechtěla rozehřát. Byla to trýzeň ty skřípanice poslouchat po celý týden. Ted' už to jde a „ledovatá“ se rozehřála.

[...] Divadlo je vyprodané a já sám nevím kde budu.

⁹⁵Prosím Vás: Víte o tom solu III. pozauny? Přidali jsme v jeho počátku do šmytcového orchestru půl taktu, a pak ještě půl taktu.

Prosím Vás, vepište to do hlasů; v partituře jsem to tehdy vepsal tužkou. A včera jsem to neslyšel.

Die Uraufführung der Oper am 18.12.1926 mit der Sopranistin Alexandra Čvanová in der Rolle der Emilia Marty war ein großer Erfolg. Die musikalische Leitung hatte der Chef der Brüner Oper František Neumann, Regie führte Ota Zítek und das Bühnenbild stammte von Josef Čapek, dem Bruder des Autors der literarischen Vorlage zu *Věc Makropulos*. Drei Tage nach der Premiere (21.12.1926) berichtete Janáček über das Ereignis an Kamila:

Die „Kühle“ hatte einen ungeahnten Erfolg! Alle waren vom Schauer erfaßt. Es ist angeblich mein größtes Werk. Aber man kann noch höher gehen!⁹⁶

Aus einem weiteren Brief an Kamila vom 28.1.1927 ist etwas über die Ausstattung der Produktion zu erfahren:

Nun, sie gefällt doch und generell [die Kühle]. Diese Toiletten von ihr! Im ersten Akt so ein grünlicher Pelzmantel, wie aus Futterstoff. Diese Perlen und lange goldene Ohringe. Im zweiten Akt ein weißer Pelzmantel, eine lange Schleppe, im dritten ein Kleid aus Gold, wie aus Goldplättchen. Das ist eine Schau! Und alle verlieben sich in sie. Nun, es wird in Prag und in Berlin gegeben. Pilsen will es auch haben; ich weiß nicht, ob sie das schaffen.⁹⁷

Der folgenden Brief, den der Komponist am 24.12.1926 an den Dirigenten František Neumann schickte, drückt Janáčeks Vorstellungen über die Tempi des Vorspiels aus:

Es liegt mir viel an dem Vorspiel zu „Věc Makropulos“. Am gegenseitigen Verhältnis der Tempi

- 1) Das erste Tempo am Anfang ist gut ♩. (♩ = 109)
- 2) Das zweite Tempo $\boxed{4}$ ♩ = 66, eigentlich ist dieses ♩ gleich dem vorausgehenden ♩
- 3) Aber bei $\boxed{8}$ wurde irrtümlich *Meno mosso* angegeben. Dieser $\frac{2}{4}$ ist gleich ♩ aus dem

Motiv  etc.⁹⁸

Es ist also gleich ab $\boxed{8}$ *con moto*. So kommt in die Einleitung Kontrast und mehr Lebendigkeit.⁹⁹

Diese Wünsche des Komponisten, die er gleich nach der Premiere seiner Oper äußerte (es ist durchaus möglich, daß er vorher nur die Sängerproben überwachte und deshalb das Vorspiel tatsächlich erst bei der Uraufführung zum ersten Mal hörte), fanden bis heute keine Beachtung. Besonders der dritte Punkt, nämlich das im Notenmaterial (laut Janáček „irrtümlich“) vorgeschriebene *Meno mosso* (KA $\boxed{8}$ und $\boxed{9}$), sollte nach seinen Vorstellungen etwa doppelt so schnell gespielt werden wie dies in der heutigen Aufführungspraxis der Fall ist.

Mit der Regie Zíteks zeigte sich Janáček sehr zufrieden (Janáček → Zítek, 24.12.1926):

⁹⁶Ta „vychladlá“ měla úspěch netušený! Až mráz šel každému po těle. Je prý to moje největší dílo. Ale ještě možno výše!

⁹⁷No, ale líbí se přece a všeobecně. Ty její toalety! V I. jednání jakýsi zelenavý kožich jako podšívka. Ty perly a dlouhé zlaté náušnice. V II. jednání bílý kožich, dlouhá vlečka, v III. ze zlata šaty, jako ze zlatých šupin. To je podívaná! A všichni se do ní zamilují. No bude to v Praze, v Berlíně. Plzeň to chce též; nevím, jestli na to stačí.

⁹⁸Im Originalbrief fehlt bei dem zitierten Motiv das ♭ beim unteren *ges* im ersten Takt.

⁹⁹Záleží mi mnoho na tom úvodu k Věci Makropulos. Na vzájemném poměru temp

- 1) Prvé tempo, z počátku, je dobré ♩. (♩ = 109)
- 2) Druhé tempo $\boxed{4}$ ♩ = 66 vlastně se rovná tato ♩ předcházející ♩
- 3) Ale při $\boxed{8}$ bylo chybně udáno *Meno mosso*. Tento $\frac{2}{4}$ rovná se ♩ z motivu

 atd.

Takže od $\boxed{8}$ je *hned Con moto*. Tím přijde do úvodu kontrast a větší život.

Ein neuer Akkord, wenn er eine blutige Konzentration der Affekte darstellt, kann eine Komposition retten: Ihre Idee mit dem Schattenwurf im II. Akt hob das Geheimnisvolle der Emilia Marty in ungeahnte Höhen.

Ich danke Ihnen für Ihre ganze Arbeit an „Věc Makropulos“, aber für diese Idee ganz besonders.

Sie haben dem Werk geholfen.¹⁰⁰

Eine der Reprisen von *Věc Makropulos* wurde sogar vom Rundfunk übertragen (Radiojournal → Janáček, 31.1.1927):

Mit Dank haben wir die telefonische Nachricht aus Brünn erhalten, daß Sie zur Sendung Ihrer Oper „Věc Makropulos“ einwilligen. Wir bestätigen, daß Sie uns das Rundfunksenderecht für 500 Kronen überlassen und wir verpflichten uns dazu, daß diese Oper nur der Brünnener Sender ausstrahlen wird.¹⁰¹

Ein Hinweis, daß es zu dieser Rundfunkübertragung kurz danach tatsächlich kam, findet sich im Brief Janáčeks an seine Frau Zdenka vom 14.2.1927:

Khol [Čapeks Agent] [. . .] mahnte mich schon wieder wegen Makropulos im Rundfunk!
Und ich habe nichts [=kein Geld bekommen (?)].¹⁰²

Der anfangs so skeptische Autor der literarischen Vorlage selbst, Karel Čapek, war bei der Brünnener Uraufführung der Oper zugegen und nahm schließlich an der allgemeinen Begeisterung teil ([ČAPKOVÁ], S. 331):

Karel gab dann doch nach und kam zur Brünnener Premiere der Oper! Und wie bezaubert und zufrieden er war! Die Sache, an die er schon so lange gedacht hatte, fiel in der schönen Bearbeitung und der glänzenden Musik Janáčeks edel, sogar wunderbar aus, auch die Aufführung war ausgezeichnet und Karel strahlte nur, während er und der Meister bei uns mit den Gläsern anstoßen.¹⁰³

1.4.2 Prag 1928

Schon bald nach der Beendigung der Oper im Dezember 1925 meldeten einige wichtige Opernhäuser ihr Interesse an Janáčeks neuem Werk an — außer dem Nationaltheater in Prag vor allem deutsche Theater wie die Staats- und Stadtoper Berlin, des weiteren die Opernhäuser in Dresden und Frankfurt. Zu diesem Zeitpunkt war das Interesse allerdings noch etwas verfrüht, da die Vorbereitung des Notenmaterials für die Drucklegung (das Kopieren des Autographs und später die Korrekturen) das ganze folgende Jahr 1926 in Anspruch nahm. Sogar noch bei der Brünnener

¹⁰⁰ *Jeden nový akord, je-li krvavým sukem afektů, spasí skladbu: Váš nápad s vrženým stínem v II. jednání vyzvedl záhadnost E. Marty do netušené výše.*

Děkuji Vám za všechnu práci s Věcí Makropulos, ale za tu Vaši myšlenku zvlášť.

Pomohl jste dílu.

¹⁰¹ *S povděkem přijali jsme telefonickou zprávu z Brna, že svolujete k vysílání své opery „Věc Makropulos“. Potvrzujeme, že přenecháváte nám vysílací právo rozhlasové za Kč: 500,- a zavazujeme se, že operu tuto vysílati bude jen stanice brněnská.*

¹⁰² *Khol [. . .] už zase mne upomínal za Makropulos v radiu! A já nic nemám.*

¹⁰³ *Karel však přece povolil a přijel na brněnskou premiéru opery! A jak byl okouzlen a rád! Ta věc, na kterou už dávno myslil, dopadla v pěkné Janáčkově úpravě a skvělé hudbě ušlechtilé, ba nádherně, i provedení bylo výborné a Karel jen zářil, připíjeje si u nás s Místrem navzájem.*

Uraufführung im Dezember 1926 wurde handgeschriebenes Material verwendet, da die Universal Edition aufgrund der in den vorangegangenen Kapiteln beschriebenen Schwierigkeiten das gedruckte Material nicht rechtzeitig zur Verfügung stellen konnte. In dieser Situation war an eine gleichzeitige weitere Aufführung kaum zu denken.

Der Chefdirigent des Prager Nationaltheaters Otakar Ostrčil bekundete bereits Anfang 1926 sein Interesse an dem Werk (Ostrčil → Janáček, 31.1.1926):

Ich freue mich [...] auf Ihre neue Oper ‚Věc Makropulos‘ und würde es mir als Ehre anrechnen, wenn Sie diese dem Nationaltheater in Prag zur Uraufführung geben würden.¹⁰⁴

Janáček entschied sich trotz dieses Angebots für das Brünner Nationaltheater. Dessen ungeachtet war Ostrčil weiterhin an einer Produktion von *Věc Makropulos* in Prag interessiert, denn Janáček erwähnt am 14.8.1926 in einem Schreiben an die Universal Edition, daß er die Oper nur zusammen mit seiner Erstlingsoper *Šárka* nach Prag zur Aufführung geben wolle: „Das böhmische Nationaltheater in Prag kündigt *Věc Makropulos* an. Doch will ich das abhängig machen auch von der Aufführung meiner *Šárka*.“

Die UE unterstützte zuerst Janáček in seinem Vorhaben¹⁰⁵ und so berichtet Janáček am 23.8.1926 an seine Frau Zdenka: „In die Zeitungen kann das Nationaltheater geben, was es will. Wir haben mit der Edition ausgemacht, daß sie *Makropulos* nur zusammen mit *Šárka* bekommen.“¹⁰⁶ Es kam aber vorläufig zu keinen Verhandlungen mit Prag.

Etwa ein Jahr nach seinem ersten Brief und einen Monat nach der äußerst erfolgreichen Brünner Uraufführung der Oper erneuerte Ostrčil seine Bemühungen (Ostrčil → Janáček, 13.1.1927):

Ich habe gehofft, Sie bei meiner Reise nach Brünn persönlich bitten zu können, uns Ihre neue Oper ‚Věc Makropulos‘, zu deren großem Erfolg ich Ihnen herzlich gratuliere, zur Aufführung zu geben. [...] Ich erlaube mir also, Sie schriftlich zu bitten, uns Ihr neues Werk zu überlassen. Bei der Gelegenheit bitte ich um Mitteilung, ob die Partitur und die Orchesterstimmen im Druck erscheinen werden. Im Falle einer negativen Antwort würde ich um das Ausleihen der Partitur zum Kopieren bitten. Ich muß wohl nicht daran erinnern, daß das Nationaltheater es sich zur Ehre anrechnen wird, Ihr neues Werk aufzuführen und daß es sich bemühen wird, es so vollkommen wie möglich zu präsentieren.¹⁰⁷

Diesmal ist Janáček ohne weiteres bereit (Janáček → Ostrčil, 19.1.1927):

Ich bitte Sie, kommen Sie hierher [nach Brünn] und besuchen Sie eine Vorstellung von ‚Věc Makropulos‘. Reprisen sind für den 26. Januar, den 6. und 9. Februar angesetzt.

Es ist nötig, die Sache zu sehen, damit Sie den Grund einiger meiner Wünsche sehen und verstehen.

Es versteht sich von selbst, daß mich eine Aufführung in Prag unter Ihrer Hand freuen wird.

¹⁰⁴ Těším se [...] na vaši novou operu ‚Věc Makropulos‘ a pokládal bych si za čest, kdybyste ji dal ND v Praze k provedení prvému.

¹⁰⁵ UE → Janáček, 17.8.1926: „Selbst wenn die Bühne ‚Šárka‘ erst eine Saison nach ‚Makropulos‘ machen würde, sollte sie sich doch vertragsmäßig schon jetzt dazu verpflichten.“

¹⁰⁶ Do novin může si dávat Nár. divadlo co chce. Smluvili jsme se s Edicí, že jenom se Šárkou dostanou Makropulos.

¹⁰⁷ Doufal jsem, že Vás při zájezdu do Brna osobně požádám, abyste nám dal svoji novou operu ‚Věc Makropulos‘, k jejímuž velkému úspěchu Vám srdečně gratuluji, k provozování. [...] Dovoluji si Vás tedy žádati písemně, abyste nám svoje nové dílo přenechal. Při té příležitosti prosím o sdělení, zdali partitura a orchestrální hlasy vyjdou tiskem. V případě negativním bych prosil o zapůjčení partitury k opisu. Nemusím připomínati, že ND si bude pokládati za čest provést Vaše nové dílo a že se vynasnaží provést je co nejdokonaleji.

Alles Notenmaterial liefert die Universal Edition; es kommt billiger als Kopieren.¹⁰⁸

Ostrčil erklärte sich bereit, gleich die nächste Vorstellung in Brünn zu besuchen (Ostrčil → Janáček, 23.1.1926):

Ich danke Ihnen herzlich, daß Sie uns Ihre neue Oper „Věc Makropulos“ zur Aufführung geben. Ich freue mich sehr auf die Einstudierung dieser neuen Arbeit von Ihnen. Die Reprise in Brünn werde ich auf jeden Fall besuchen (und bedanke mich für die Mitteilung des Datums 26. d. M.). [...] Bezüglich des Materials werden wir mit der [Universal] Edition verhandeln.¹⁰⁹

Zu diesem geplanten Besuch Ostrčils in Brünn am 26.1. kam es jedoch nicht, wobei der Grund dafür aus der erhaltenen Korrespondenz nicht ersichtlich ist (Janáček → Ostrčil, 27.1.1927):

[...] am 10. Februar verlasse ich Brünn.

[...]

Sprechen Sie deshalb wegen der nächsten Aufführung von „Věc Makropulos“ direkt mit der Brünner Theaterleitung.

Ich bitte Sie, kommen Sie vor der Vorstellung zu mir.

Es gibt viel, was ich ergänzen, worauf ich aufmerksam machen muß; es wäre gut, wenn Sie Ihren eigenen Klavierauszug hätten.

Ich denke, daß jede weitere Aufführung von „Věc Makropulos“ vollkommener sein soll [als die vorhergehenden].

Und es ist angebracht, auf die Stellen, die es betrifft, aufmerksam zu machen und sie in Ordnung zu bringen.¹¹⁰

Ostrčil besuchte dann schließlich Anfang Februar eine der Reprisen (Janáček → UE, 9.2.1927):

Chef O. Ostrčil vom Prager Nationaltheater war da um sich Die Sache Makropulos anzuhören. Sie haben dort die Gewohnheit, die Abmachung erst bei der Aufführung zu unterschreiben; diesmal will ich mit der Zusage abwarten, bis ich den Vertrag in den Händen habe.

Die Universal Edition wandte sich sofort direkt an Ostrčil, um festzustellen, ob er tatsächlich weiterhin an einer Produktion der Oper interessiert war. Die Antwort fiel positiv aus, wie die UE am 16.2.1927 an Janáček meldete:

¹⁰⁸ *Prosím Vás, přijďte na některé představení Věci Makropulos. Opakování jsou určena na 26. ledna, 6. a 9. února.*

Třeba tu věc viděti, abyste důvodnost některých mých přání poznal a shledal.

Samo sebou se rozumí, že mne bude těšit provedení pod Vaší rukou v Praze.

Všechn notový materiál dodává Univ. Edice; přijde to laciněji než opisování.

¹⁰⁹ *Děkuji Vám srdečně, že svou operu „Věc Makropulos“ dáváte nám k provozování. Těším se nesmírně na studium této Vaší nové práce. Na reprisu do Brna rozhodně přijedu (a děkuji za sdělení dat. 26. t. m.) [...] Ohledně materiálu se dohodneme s Edicí.*

¹¹⁰ [...] 10. února odjízdim z Brna.

[...]

Domluvte se proto přímo s brněnským ředitelstvím o příštím provedení Věci Makropulos.

Prosím Vás, přijďte před představením ke mně.

Je toho mnoho, čeho třeba mi doplnit, nač upozornit, klavírní výtah svůj, když byste měl, bylo by dobře.

Myslím, že každé další uvedení Věci Makropulos má býti dokonalejší.

A ta místa vytknout a srovnat, ve kterých to má být, je záhodné.

Auf eine Anfrage an das Nationaltheater in Prag erhalten wir heute die Nachricht, daß das Theater Ihre Oper „Věc Makropulos“ in der nächsten Saison zur Aufführung zu bringen gedenkt.

Janáček schaltete sich mit einigen Sonderwünschen in die Verhandlungen ein (Janáček → Ostrčil, 20.2.1927):

Die Universal Edition teilt mir mit, daß Sie beabsichtigen, in der nächsten Saison „Věc Makropulos“ zu geben und daß Sie von der UE die Bedingungen erfahren wollen.

Ich teilte der UE mit, daß es nötig ist, die Abmachung getrennt mit ihr und mit mir zu machen.

Gleichzeitig deutete ich an, was ich mir wünschte.

Es ist vor allem die Regie, die in Prag bei „Káťa Kabanová“ und „Das schlaue Fuchslein“ versagte.

Deshalb würde ich mir bei „Věc Makropulos“ einen entscheidenden Einfluß in dieser Sache vorbehalten.¹¹¹

Ein Schreiben ähnlichen Inhalts ging am selben Tag an die UE. Zusätzlich findet sich dort eine Bemerkung, die anzudeuten scheint, daß Janáček jetzt von seinem ursprünglichen Plan, das Werk nur zusammen mit seiner ersten Oper „Šárka“ dem Nationaltheater in Prag zu geben, abzusehen beginnt (Janáček → UE, 20.2.1927):

1.) Ich wollte die Bedingung geben, daß Šárka durch das Nationaltheater in der Zeit gegeben wird, wenn der Klavierauszug im Druck erscheint. Aber zur Liebe kann man nicht zwingen.

[...]

3.) Der Vertrag über „Věc Makropulos“ soll gesondert mit der UE und mir abgemacht werden — bevor das Notenmaterial abgeschickt wird und zwar in der allernächsten Zeit. Ich will mir den Einfluß auf die Regie der Oper vorbehalten; denn Káťa Kabanová, Liška Bystrouška wurde von dem Prager Regisseur totgeschlagen.

Die Universal Edition zeigte sich wenig begeistert von der Tatsache, daß Janáček die Aufführung von *Šárka* in Prag mit dem Druck des Klavierauszuges dieser Oper in Verbindung brachte.¹¹² Der Verlag versuchte jetzt, Janáček von seinem Vorhaben abzubringen, die beiden Opern nur zusammen für das Prager Nationaltheater freizugeben (UE → Janáček, 23.2.1927):

Es ist ja allerdings die Frage, ob das Nationaltheater nicht lieber zuerst die „Sache Makropulos“ machen wird und vielleicht erst später „Šárka“.

Was die Vertragsabmachung über die „Sache Makropulos“ mit Prag betrifft, so schreiben wir sofort an die Direktion und teilen ihr auch mit, daß die Regie der Oper im Einverständnis mit Ihnen zu erfolgen haben wird.

¹¹¹ *Univ. Edice mi sděluje, že zamýšlíte v příští saisoně dávat Věc Makropulos a že žádáte od Univ. Edice zvědět podmínky.*

Sděлил jsem UE, že třeba úmluvu odděleně s ní a se mnou sdělat.

Zároveň jsem jí naznačil, čeho bych si přál.

Zejména je to režie, jež v Praze při Kátě Kabanové, při Lišce Bystroušce selhala.

Proto bych si ve Věci Makropulos rozhodující vliv v té věci vyhradil.

¹¹² Obwohl der Direktor der UE Emil Hertzka durchaus geneigt war, Janáčeks Wunsch zu erfüllen und seine geliebte Erstlingsoper drucken zu lassen, waren es eher Ursachen praktischer Natur, die schließlich diesen Plan zum Scheitern brachten. Die erste große Verzögerung verursachte der sehr fehlerhafte handschriftliche Klavierauszug, den Janáček als Stichvorlage lieferte, der in Wien im Vergleich mit der Partitur komplett revidiert werden mußte. Eine weitere Schwierigkeit brachte die Frage der deutschen Übersetzung mit sich. Durch Brods Arbeitsüberlastung, später Krankheit und am Ende auch Unlust, diese Oper überhaupt zu übersetzen, wurde die Drucklegung immer weiter verschoben und schließlich definitiv aufgegeben.

Janáček verzichtete schließlich definitiv auf seine Bedingung, sicherlich zur großen Erleichterung aller Beteiligten (Janáček → UE, 25.2.1927): „Jetzt Makropulos vereinbaren und aufführen; Šárka erst dann bis Klavierauszug erscheint.“ Trotz seines Einlenkens in dieser Angelegenheit kam es bei den Verhandlungen zu schwerwiegenden Differenzen zwischen der Universal Edition und dem Prager Nationaltheater, wie die UE am 19.5.1927 an Janáček berichtet:

[...] die Verhandlungen mit dem Nationaltheater in Prag bezüglich [...] „Sache Makropulos“ zunächst abrechnen mußten. Die Korrespondenz hat eine ganz eigenartige Form angenommen und das Theater hat bei vielen Punkten ganz unverständliche Schwierigkeiten gemacht; u. a. hat man es nicht nur abgelehnt, Ihre Reisespesen zu den Proben und zu der Aufführung zu erstatten, sondern auch jegliche vertragsmäßige Verpflichtung bezüglich Ihrer Zuziehung zu der Regie des Werkes abgelehnt.

Es ist anzunehmen, daß Janáčeks Bedingung der Beteiligung an der Regie der ausschlaggebende Punkt bei den Schwierigkeiten war. Verständlicherweise wollte sich die Prager Theaterleitung bei so grundlegenden Sachen wie Regie und die Wahl des Regisseurs nicht in ihre Arbeit hineinreden lassen oder dies zumindest Janáček nicht vertraglich zusichern. In dieser angespannten Lage kam Ostrčil's Schreiben vom 8.6.1927 sicherlich ein wenig überraschend:

[...] ich würde gern noch vor den Ferien mit der Einstudierung von „Věc Makropulos“ anfangen. Da Sie einige Wünsche bezüglich der Regie geäußert hatten, bitte ich Sie, mir mitzuteilen, welchen von unseren Regisseuren Sie sich wünschen würden. Zur Verfügung stehen die Herren: Munclinger, Pollert und Pujman.¹¹³

Diesmal kam es sehr schnell zu einer Einigung. Eine Woche später erwähnt Janáček bereits den Anfang der Probearbeiten (Janáček → Kamila, 15.6.1927): „Věc Makropulos wird im Nationaltheater in Prag schon geprobt.“¹¹⁴ Diese Mitteilung war allerdings etwas voreilig, wie es angesichts des folgenden Briefes an die UE erscheint (Janáček → UE, 19.6.1927): „Vom Prager Nationaltheater schreiben mir, daß sie schon Věc Makropulos studieren wollen. — Wie kommt das so unerwartet?“

Auf seine Nachfrage erhielt Janáček die folgende Erklärung (UE → Janáček, 22.6.1927):

[...] teilen wir Ihnen mit, daß das Prager Nationaltheater, nachdem wir, wie wir Ihnen ja geschrieben haben, zunächst die Verhandlungen abgebrochen hatten, jetzt endlich unsere Bedingungen anstandslos akzeptiert und uns auch die Versicherung abgegeben hat, daß es sich bezüglich der Regie bereits mit Ihnen ins Einvernehmen gesetzt hat, wodurch auch diese Forderung erfüllt erscheint. Der formelle Vertragsabschluß ist zwar noch nicht erfolgt, aber wir rechnen in den allernächsten Tagen damit.

Die Antwort Janáčeks an Ostrčil ist nicht erhalten. Die Regie bei der Prager Produktion von *Věc Makropulos* führte jedoch Josef Munclinger und alles deutet darauf hin, daß diese Wahl Janáčeks Entscheidung war. Ferdinand Pujman kam nicht in Frage, da er es war, der für die Regie bei der etwas mißglückten Produktion der Oper *Das schlaue Füchslein* verantwortlich war. Mit Munclinger dagegen hatte Janáček bereits positive Erfahrungen gemacht im Zusammenhang mit dessen Produktion der Oper *Káťa Kabanová* in Bratislava im Jahr 1923, mit welcher der Komponist sehr zufrieden war ([REKTORYS48], S. 72).

¹¹³ [...] rád bych začal ještě před prázdninami se studiem „Věci Makropulos“. Jelikož jste měl nějaká přání ohledně režie, prosím, abyste mi sdělil, kterého z našich režisérů byste si přál. K dispozici jsou pp: Munclinger, Pollert a Pujman.

¹¹⁴ „V. M.“ už se na Národním v Praze cvičí.

Janáček wurde wohl mit Absicht über den Verlauf der Probearbeiten nicht unterrichtet und zu diesen nicht eingeladen, möglicherweise um seine weiteren Eingriffe in die Regie des Werkes zu vermeiden. Bis kurz vor der Prager Premiere sind daher seine Informationen über den Fortgang der Proben sehr spärlich und ungenau. So schreibt er am 24.11.1927 an Kamila: „Aus Prag gab es die Nachricht, daß ‚Věc Makropulos‘ Anfang Januar gegeben wird.“¹¹⁵ Es handelte sich vermutlich um keine offizielle Benachrichtigung des Theaters, viel eher las Janáček diese falsche Ankündigung in einer Zeitung.

Bei seinem Besuch in Prag Mitte Dezember 1927 versuchte Janáček, etwas über die Besetzung der Produktion herauszufinden (Janáček → Kamila, 13.12.1927): „[...] und dann ließ ich nachfragen, mit welchen Sängern und Sängerinnen ‚Věc Makropulos‘ besetzt wird. Ich erfuhr, daß es die besten sind.“¹¹⁶

Noch bei seinem nächsten Besuch in Prag Mitte Februar 1928 besaß Janáček offensichtlich überhaupt keine Informationen, obwohl die Premiere der Oper bereits kurz bevorstand (Janáček → Zdenka, 11.2.1928):

Im Theater spielt schon das ganze Orchester den II. Akt! Ich habe es zufällig von einem Orchestermitglied erfahren. Es wird also schon bald und Du wirst mein Vertreter sein bei der Premiere.¹¹⁷

Unter den gegebenen Umständen ist es wenig überraschend, daß Janáček nicht die Absicht hatte, die Premiere der Oper zu besuchen (zumal er sich vom Prager Nationaltheater finanziell benachteiligt fühlte, s. Kap. 1.2, S. 28). Kurz darauf erhielt er aber endlich eine offizielle Einladung von Ostrčil mit den Terminen der letzten Proben (Ostrčil → Janáček, 15.2.1928):

[...] im Notenmaterial von ‚Věc Makropulos‘, das wir aus Wien bekommen haben, sind die Kindertrommeln mit Xylophon überschrieben. Ich bitte um Mitteilung, wie Sie es sich wünschen. Die Premiere ist für den 1. März festgesetzt, Orchesterproben für den 23., 24., 27. und 28. Februar. Wir würden uns freuen, wenn Sie uns mit Ihrer Anwesenheit beehren würden.¹¹⁸

Auf die Anfrage betreffs der Kindertrommeln antwortet Janáček sofort (Janáček → Ostrčil, 17.2.1928): „Es sind gewöhnliche Kindertrommeln, Spielzeug. Sie sind leicht und billig zu bekommen; sie sollten nur wenigstens annähernd die notierte Tonhöhe haben. Kein Xylophon!“¹¹⁹

Am gleichen Tag berichtet Janáček an Kamila über die Einladung.¹²⁰ Er bekräftigt seine Absicht, die Premiere nicht zu besuchen, will jedoch am 22.2.1928 nach Prag fahren, um bei den Proben zugegen zu sein.

Die ungewöhnliche Zurückhaltung des Nationaltheaters bezüglich der die Produktion der Oper betreffenden Informationen bekam offensichtlich nicht nur Janáček selbst, sondern auch

¹¹⁵ *Z Prahy byla zpráva, že počátkem ledna budou dávat Věc Makropulos.*

¹¹⁶ *[...] a pak dal jsem se poptat, jakými zpěváky a zpěvačkami bude Věc Makropulos obsazena. Zvěděl jsem, že jsou to ti nejlepší.*

¹¹⁷ *V divadle už celý orchestr hraje II. jednání! Náhodou jsem to zvěděl od jednoho člena orchestru. Bude to tedy brzo a budeš mojí zástupcem při premiéře.*

¹¹⁸ *[...] v materiálu ‚Věci Makropulos‘, který jsme dostali z Vídně, jsou dětské bubínky přepsány na xylofon. Prosím o sdělení, jak si to račte přát. Premiéra je stanovena na 1. března, orchestrální zkoušky 23., 24., 27. a 28. února. Těšíme se, že nás poctíte svou přítomností.*

¹¹⁹ *Jsou to obyčejné dětské bubínky, hračky. Pořídít jich lze snadno, lacino; jen aby měly aspoň přibližný k notaci tón. Kampak s xylofonem!*

¹²⁰ *Janáček → Kamila, 17.2.1928: „Aus dem Nationaltheater in Prag habe ich schon eine Einladung bekommen. Die Proben sind am 23.–24. Februar, 27.–28. Februar. Die Premiere am 1. März.“ — Z Nár. divadla v Praze dostal jsem už pozvání. Zkoušky jsou 23–24. února, 27–28. února. Premiéra 1. března.*

die Presse zu spüren (Janáček → Kamila, 18.2.1928): „Und ich weiß nicht, wie die Prager Aufführung wird. Sie geben kein einziges Wort im voraus an die Zeitungen; es wundert sich sogar schon die ‚Prager Presse‘.“¹²¹

Janáček's erste Eindrücke von den Orchesterproben waren überaus positiv (Janáček → Zdenka, 23.2.1928):

Heute wurde von 11–6 Uhr geprobt! Das Theaterstück und Capriccio.¹²²

Im Theater läuft es im Orchester ausgezeichnet; Frl. Kejřová hat eine wunderschöne Stimme.

Herr Kubla [Darsteller des Albert Gregor]— kann es noch nicht.

Es wurde der erste und der halbe zweite Akt geprobt. [...] Morgen sind wieder beide Proben.

Am Montag [27.2.1928] werden schon Proben mit szenischer Ausstattung stattfinden. Sie soll schön sein.¹²³

Nach der nächsten Probe am 24.2.1928 war Janáček so begeistert, daß er sich schließlich entgegen seinem ursprünglichen Vorhaben entschloß, die Premiere doch zu besuchen:

Ich werde wohl auch noch die Premiere besuchen müssen!

Es ist wunderbar einstudiert; Elina M. [=Emilia Marty] ist ausgezeichnet sowohl stimmlich als auch schauspielerisch.

Das Brünner Orchester ist freilich gegen das hiesige armselig.

Alle freuten sich, daß ich sie lobte. Ostrčil schätzt den Lob auf eine halbe Million.

[...]

Aber wenn man den dritten Akt hört — dann muß man sagen — daß es nur kann [?] — den Rest kannst Du Dir selber denken.¹²⁴

Auch nach der nächsten Probe schreibt Janáček an seine Frau (27.2.1928):

Heute dauerte die Probe von 11–3 Uhr! Nun, Ostrčil schwitzt!

Ausgezeichnet besetzt sind Prus, der Advokat, dieses Ekel [Hauk] und auch Elina M.

Was in der Oper lustig ist, das wird auch lustig gemacht; und in Brunn war es zum Weinen.

Morgen 28/II ist die Generalprobe. Die Inszenierung gelang [Josef] Čapek nicht.¹²⁵

¹²¹ A nevím, jak mi to v Praze provedou. Ani slůvka do novin předem nedávají; už se tomu diví i Prager Presse.

¹²² Das Capriccio für Klavier linke Hand und Kammerensemble erlebte am 2.3.1928 seine Prager Erstaufführung, einen Tag nach *Věc Makropulos*.

¹²³ Dnes se zkoušelo od 11–6 hodin! Divadlo a Capriccio.

V divadle jde to orchestru výtečně; sl. Kejřová hlas má nádherný.

P. Kubla — to ještě neumí.

Zkoušeno I. a půl II. jednání. [...] Zítra jsou zase obě zkoušky.

V pondělí budou již zkoušky s výpravou scénickou. Bude prý pěkná.

¹²⁴ Už já budu muset též na tu premiéru!

Nastudováno je to báječně; Elina M. je výtečná hlasem i hrou.

Orchestr brněnský je ovšem proti zdejšímu chudáček.

Všichni měli radost, že jsem je pochválil. Ostrčil tu pochvalu cení na půl milionu.

[...]

Ale slyšet to 3^{tí} jednání — pak se musí říci — že to dovede jen — to ostatní si domysli.

¹²⁵ Dnes trvala zkouška od 11–3 hodin! No, Ostrčil se potí!

Výtečně je obsazen Prus, advokát, a ten ohavík no a Elina M.

Co je v opeře veselého, to vesele se provádí; a v Brně to bylo k pláči.

Zítra 28/II je generálka.

Výprava se Čapkovi nepovedla.

In einem ähnlichen Sinn berichtet Janáček am selben Tag Hertzka nach Wien (Janáček → UE, 27.2.1928): „Am 1/III. ist hier am Nationaltheater die Premiere *Věc Makropulos*. Die Aufführung wird hübsch sein, Szenierung gefällt mir nicht. Werde ich Sie hier antreffen?“ Hertzka selbst war jedoch gerade unterwegs und es konnte auch kein anderer Vertreter der UE zur Premiere kommen, wie der Verlag Janáček mitteilte (UE → Janáček, 1.3.1928 — es handelt sich um einen der wenigen Briefe der UE an Janáček, die nicht von Hertzka persönlich stammen).

Auch nach der Generalprobe war Janáček optimistisch (Janáček → Kamila, 28.2.1928): „Die Hauptprobe, die letzte, ist also vorbei. Ich denke, daß es gut ausgeht.“¹²⁶

Am Tag der Premiere schrieb Janáček einen Brief an die Zeitschrift *Pestrý týden* (bzw. an den mit ihm befreundeten Redakteur dieser Zeitschrift und Schriftsteller Jaromír John), der dort als Feuilleton veröffentlicht wurde (1.3.1928):

Ich bin in Prag und gleich mit zwei Stücken.
Manchmal ist es zum Ärger, aber diesmal zur Freude.

Am liebsten höre ich vor der Probe diesen Lärm im Orchester, wenn manch einer noch die schwierigsten Motive übt. Oh, Sie Herr mit der Trompete: Wie oft ist es schon danebengegangen:



Ich werde bei der Premiere meine Ohren spitzen, ob das *des* schiefeht!
Und das Zickzack in den Hörnern!



Auch ich lerne in den Augenblicken, nicht nur Sie, meine Herren.
Es ist überflüssig zu loben, wie vom Dirigierpult die ganze Bühne geführt wird; aber, ich schrieb Hauk Weinen vor — und er war zum Weinen, und Sie, Herr Hruška, weinen ausgezeichnet — und es ist zum Lachen!
So soll es sein.¹²⁷

¹²⁶ *Tak je po hlavní, poslední zkoušce. Myslím, že to dobře dopadne.*

¹²⁷ *Jsem v Praze a hned s dvěma kousky.*

Někdy je to na zlost, ale tentokrát na potěšení.

*Nejraději poslouchám před zkouškou tu vřavu v orchestru, když kde kdo ty nejtěžší motivy se ještě „doučuje“.
Oj, pane s tou trumpetou: Kolikrát už to selhalo:*



*Napnu já při premiéře uši, jestli to des se zvrtné!
A ty klikyháky v cornách!*



*I já se v těch chvílích učím, nejen vy, pánové.
Je zbytečno chválit jak vede se od dirigentského pultu celé jeviště; ale, napsal jsem Haukovi pláč — a byl k pláči,
a Vy, pane Hruško, znamenitě pláčete — a je to k smíchu!
Tak to má být.*

Gleichfalls am 1.3.1928 erhielt Janáček ein Schreiben von Čapek mit den besten Wünschen für die Premiere:

Lieber Maestro, ich wünsche Ihnen herzlichst, daß Sie am heutigen Abend wieder einen vollen und großen Erfolg erzielen. Ich werde zu einer Reprise kommen und Ihr großes Werk applaudieren, bei dem ich die Ehre hatte, so ein wenig die Anregung dazu zu geben.¹²⁸

Max Brod, den Janáček zusammen mit dessen Frau in seine Loge eingeladen hatte (Janáček → Zdenka, 24.2.1928), entschuldigte sich brieflich (1.3.1928):

Durch meine Rezensentenpflicht war ich leider heute verhindert, in Ihre Premiere zu kommen. Ich mußte ins Deutsche Theater zu einem langweiligen Mozartabend.

In der nächsten Zeit höre ich mir eine Reprise des „Makropulos“ an, worauf ich mich schon sehr freue!

Die Premiere wurde für Janáček zu einem großen Triumph, der den Brünner Erfolg noch bei weitem übertraf (Janáček → Kamila, 3.3.1928): „Die Premiere begann; der Erfolg steigerte sich bis zu nie dagewesenen Ovationen.“¹²⁹

Janáčeks Brief an die UE vom 7.3.1928 bestätigt die Eindrücke, die der Komponist bereits während der Orchesterproben geäußert hatte: „[...] Vorstellung in Prag, die ausgezeichnet inbe-
treff Elina, Baron Prus, Baron–Idiot war. Szene nicht hübsch. Orchester glänzend.“

1.4.3 Deutsche Erstaufführung

Die erste deutsche Bühne, die an Janáčeks neuer Oper Interesse zeigte, war Dresden. Im Brief der Universal Edition an Janáček vom 16.1.1926 wird eine bevorstehende Unterredung Janáčeks mit dem damaligen Generalmusikdirektor der Stadt Dresden Fritz Busch erwähnt, welcher sich ursprünglich für die deutsche Erstaufführung der Oper *Das schlaue Füchslein* interessiert hatte. Wie sich aber bei dem Gespräch bald zeigte, war Busch eher an Janáčeks neuester Oper interessiert. Der Komponist berichtet am 20.1.1926 an Hertzka:

Die Unterredung mit G. D. Busch war kurz.

[...]

Er: Was ich Neues habe?

Ich: Sache Makropulos.

Er: Er wolle nach Prag kommen. Ich möchte ihm das vorspielen. Die Uraufführung hätte er gerne in Dresden.

Sympathisch ist mir das Ganze nicht.

Die Verhandlungen mit Busch führten zu keinem Erfolg, weder in bezug auf *Das schlaue Füchslein* noch *Sache Makropulos*.

Als nächstes erhielt Janáček zwei Angebote aus Berlin — eine direkte Folge der äußerst erfolgreichen Premiere der Oper *Káťa Kabanová* in der Berliner Stadtoper unter Fritz Zweig am 31.5.1926, bei der auch der Chef der Staatsoper Erich Kleiber anwesend war (abgesehen von weiteren wichtigen Persönlichkeiten des Musiklebens wie Arnold Schönberg und Franz Schreker). Da auch Janáček bei der Generalprobe und der Premiere der Oper im Theater zugegen war, wandten sich wohl die beiden Dirigenten, Kleiber und Zweig, direkt an ihn (Janáček → UE, 3.6.1926):

¹²⁸ *Drahý mistře, přeji Vám co nejsrdečněji, abyste dnešního večera sklízel opět plný a veliký úspěch. Přijdu na některou reprisu zatleskat Vašemu velkému dílu, ke kterému jsem měl tu čest dát tak trochu podnět.*

¹²⁹ *Premiéra začala; úspěch stupňoval se až do nevídaných bouří.*

Beide Opern, Staats- und Stadtoper, wollen die Sache Makropulos! Beiden bin ich verpflichtet, und bat sie, sie mögen sich vereinbaren. Also den Vertrag betreffend des Werkes mit UE, und das Notenmaterial bereiten. Sie wollen gleichzeitig mit Brno [=Brünn] die Aufführung in Berlin.

Vom „Notenmaterial bereiten“ konnte allerdings zu diesem Zeitpunkt noch keine Rede sein (s. 1.2). An eine gleichzeitige deutsche Aufführung war schon aus diesem Grund kaum zu denken, da Erich Kleiber von der Berliner Staatsoper (Unter den Linden), dem Hertzka die deutsche Erstaufführung versprochen hatte, vor der definitiven Entscheidung den deutschen Klavierauszug studieren wollte (UE → Janáček, 6.7.1926):

Max Brod [...] will [die Übersetzung] bis Jänner 1927 beenden. Es ist dies zwar ein ziemlich später Termin, denn wir schieben dadurch die deutsche Uraufführung, die voraussichtlich unter Kleiber in Berlin stattfinden wird, (eine definitive Entscheidung von Kleiber kann erst erfolgen, bis er den deutschen Klavierauszug in Händen hat) hinaus [...]

Am 27.6.1926 berichtete Fritz Zweig, Chef der Charlottenburger Oper (Berliner Stadtoper), an den Komponisten, daß die Entscheidung über eine Aufführung von *Věc Makropulos* für September geplant war.¹³⁰ Die Entscheidung fiel offenbar positiv aus, denn schon Anfang September wandte sich Zweig tatsächlich an die Universal Edition. Hertzka hielt allerdings an seinem Versprechen Kleiber gegenüber fest, was möglicherweise ein entscheidender Fehler war, wie sich später zeigen sollte (UE → Janáček, 9.9.1926):

Was das „Listige Füchlein“ betrifft, so haben wir endlich von Kapellmeister Zweig aus Berlin die Nachricht erhalten, daß man sich dort eher für die „Sache Makropulos“ interessieren würde als für „Liška“ [=Füchsin]. Nachdem aber Kleiber mir das Versprechen abgenommen hat, daß er „Makropulos“ in Berlin haben will, so müssen wir auf seine Rückkehr aus Südamerika warten.

Da Kleiber weiterhin an der deutschen Erstaufführung von *Věc Makropulos* interessiert war, mußte Zweig auf diese verzichten. Nach dem Erfolg der Brüner Uraufführung der Oper wollte sich Janáček bei Kleiber mit einem Weihnachtsgruß (datiert 21.12.1926) in Erinnerung bringen, schickte diesen dann aber nicht ab: „Ich warte darauf, daß Sie sagen ‚ich führe Sache Makropulos auf‘. Hier hatte das Werk einen ungeahnten Erfolg.“¹³¹

Am 18.1.1927 wandte sich als nächster der neue Chef der Berliner Kroll-Oper (Staatsoper am Platz der Republik) Otto Klemperer an Janáček:

Ich habe das größte Interesse daran, Ihr neues Werk „Die Sache Makropulos“ in Berlin an der Staatsoper [=Krolloper], die mir unterstellt ist, zur Aufführung zu bringen. Darf ich mir die Anfrage erlauben, ob Sie bereit wären, mir Ihr neues Werk anzuvertrauen? Ich wäre sehr glücklich und stolz darüber.

Auch diese Initiative scheiterte jedoch an Hertzkas Versprechen an Kleiber.

Die Zeitungen kündigten bereits im Januar 1927 die Berliner Aufführung an (Janáček → UE, 20.1.1927): „In den Zeitungen lese ich mehr — [...] Staatsoper–Berlin die Sache Makropulos — ist was daran wahr?“ Eine Woche später informiert Hertzka endlich auch den Komponisten über die geplante deutsche Erstaufführung (UE → Janáček, 27.1.1927):¹³²

¹³⁰ „Die Angelegenheit ‚Sache Makropulos‘ wird sich wohl erst im September entscheiden, [...]“

¹³¹ Čekám, až řeknete „dávám Věc Makropulos“. Tu mělo dílo netušený úspěch.

¹³² Hertzka muß sich schon etwas früher mit Kleiber geeinigt haben, denn er berichtet darüber schon am 13.1.1927 an Max Brod: „Wir teilen Ihnen bei dieser Gelegenheit mit, daß die deutsche Uraufführung in der nächsten Saison in der Berliner Staatsoper stattfinden wird.“

Wir freuen uns außerordentlich, Ihnen mitteilen zu können, daß die Berliner Staatsoper soeben telegraphisch die von uns genannten Bedingungen für die deutsche Uraufführung Ihrer Oper „MAKROPULOS“ angenommen hat und das Werk in der nächsten Saison zur Aufführung bringen wird. Es ist sehr erfreulich, daß diese Oper von Berlin aus für Deutschland lanciert werden kann und wir hoffen alle, daß auch in diesem Falle, ähnlich wie „JENŮFA“, das Werk von Berlin aus über alle deutschen Bühnen gehen wird.

Eine weitere Erwähnung der Berliner Aufführung findet sich erst wieder ein halbes Jahr später in einem Brief Janáčeks an Rosa Newmarch (22.6.1927): „Věc Makropulos wird in Prag im Nationaltheater und in Berlin in der Staatsoper gegeben.“¹³³ Das Werk war in Berlin jetzt definitiv für die Saison 1927/28 vorgesehen, wozu sich Kleiber auch vertraglich verpflichten mußte.

Am 31.8.1927 bekam Janáček ein Schreiben vom Ausstattungschef der Staatsoper Unter den Linden Emil Pirchan:

Wie ich heute mit Professor Hörth¹³⁴ besprach, wird die Premiere wohl erst im Februar möglich werden, [...] Ich will aber bevor ich an die Entwürfe gehe, zu Ihnen nach Brünn kommen, [...]

Nur einige Tage später schreibt Pirchan wieder (Pirchan → Janáček, 10.9.1927):

Es wäre doch möglich, sagt mir eben Dr. Hörth, daß wir bald an die Entwürfe der Ausstattung Makropulos gehen müssen, und er meinte, daß Sie Ende September zu Ihren großen, ich glaube symphonischen Aufführungen kämen.

Janáček reiste tatsächlich Ende September nach Berlin anlässlich einer außerordentlich erfolgreichen Aufführung seiner *Sinfonietta* unter Otto Klemperer und dem Staatsopernorchester am 29.9.1927. Bei dieser Gelegenheit unterschrieb Janáček den Vertrag über *Věc Makropulos* mit der Staatsoper Unter den Linden.¹³⁵ In seiner Begeisterung über die gelungene Aufführung der *Sinfonietta* unterschrieb Janáček allerdings auch noch etwas anderes — er gab Klemperer ein schriftliches Versprechen, ihm seine neueste (noch gar nicht fertige) Oper *Aus einem Totenhaus* zur deutschen Erstaufführung zu überlassen.¹³⁶ Hertzka, der mit der damaligen deutschen Musikszene seine Erfahrungen hatte, erkannte dies in der gegebenen Situation sofort als einen schwerwiegenden Fehler, der auch die Makropulos-Produktion in Berlin in Frage stellen konnte.

¹³³ *Věc Makropulos bude na Nár. divadle v Praze a na státním v Berlíně.*

¹³⁴ Franz Ludwig Hörth, Regisseur, zu diesem Zeitpunkt auch Direktor der Oper Unter den Linden.

¹³⁵ Janáček → Kamila, 29.9.1927: „[...] und den Vertrag über meine neueste Oper habe ich unterschrieben.“ — [...] a smlouvu na nejnovější mou operu jsem podepsal.

¹³⁶ Dies erfuhr Hertzka allerdings erst von Klemperer selbst, da Janáček in dem nach seiner Rückkehr aus Berlin verfaßten Schreiben nur sehr indirekt sein Versprechen andeutet (Janáček → UE, 5.10.1927):

Über meine neueste Oper wurde gesprochen.

Dir. Klemperer würde sie am besten dirigieren; er ist, nach meiner Meinung, einer der begabtesten Dirigenten; auch das Orchester, der Chor ist derselbe wie in der Oper Unter den Linden! Aber — die Krollische Szene (Staatstheater am Platz der Republik) ist klein; kein Verhältnis zu der Unter den Linden!

Wenn das ginge: Klemperer — Staatstheater Unter den Linden! Vorläufig hat es keine Eile.

[...]

Sache Makropulos wird sowohl in Berlin, so auch in Prag schon studiert.

Janáčeks letzte Bemerkung war im Falle von Berlin vermutlich nicht ganz zutreffend, da mit der Einstudierung der Oper dort erst etwa im Dezember 1927 angefangen wurde (s. unten).

Er schrieb einen langen Brief an Janáček, der hier in wesentlichen Punkten zitiert werden soll, da er interessante Einblicke in das musikalische Berlin von damals vermittelt und wahrscheinlich auch einige der wirklichen Ursachen für das schließliche Scheitern der Berliner Erstaufführung andeutet (UE → Janáček, 5.10.1927):

Klemperer, der gewiß ein ganz ausgezeichneter Dirigent ist, scheint Ihre Anwesenheit und Ihre Befriedigung über die Aufführung dazu benützt zu haben, daß Sie ihm ihr schriftliches Einverständnis gegeben haben, daß die deutsche Erstaufführung Ihrer neuen Oper „Memoiren aus dem Totenhaus“ unter seiner Leitung an der Staatsoper am Platz der Republik in Berlin stattfindet. Es ist selbstverständlich für das Werk ein absoluter Gewinn, wenn Klemperer die deutsche Erstaufführung macht und grundsätzlich ist Ihre Zustimmung auf das Wärmste zu begrüßen.

Herr Klemperer läßt mich [...] heute bitten, ihm Ihre Zusage zu bestätigen. Ich gestehe Ihnen offen, daß ich da eine kleine Hemmung empfinde, denn ich fürchte, daß wir Kleiber, der ja selbstverständlich von der Sache so bald als möglich erfahren dürfte, ernstlich verstimmen könnten. Kleiber hat sich für Jenůfa außerordentlich eingesetzt, er hat die „Sache Makropulos“ für die Berliner Staatsoper, die jetzt neu entsteht, erworben und diese Berliner Staatsoper wird durch Ihre modernen maschinellen Einrichtungen durch Professor Hörth, der ein ganz ausgezeichneter Regisseur ist, und durch Kleiber vielleicht trotz der ganz hervorragenden Qualitäten von Klemperer in Berlin als allererste der 3 Opernbühnen gelten, während die ehemalige Kroll-Oper (jetzt Staatsoper am Platz der Republik) zumindest in ihrer technischen Einrichtung schwerlich mit der Staatsoper Unter den Linden [...] konkurrieren wird können. Wenn die Oper „Memoiren aus dem Totenhaus“ heute schon zu einer deutschen Uraufführung reif wäre, dann wäre vielleicht der ganz berechtigte Gedankengang, daß man die eine Oper Herrn Kleiber und die andere Herrn Klemperer zur Aufführung im Frühjahr hätte überlassen können. Nun wird Kleiber in dieser Saison die „Sache Makropulos“ machen und könnte natürlich in der kommenden Saison ohne weiteres an seiner Bühne die „Memoiren aus dem Totenhaus“ machen. Wenn also in der nächsten Saison nicht er, der sich ja zweifellos für „Makropulos“ außerordentlich einsetzen dürfte, Ihr nächstes Werk erhält, sondern Klemperer, dann ist es immerhin sehr leicht möglich, daß Kleiber, der wie die meisten Dirigenten-Primadonnen sehr empfindlich ist, verstimmt sein wird [...]. Es besteht nämlich zwischen den beiden Staatsoperen, so merkwürdig das auch erscheint, eine große Rivalität und wenn auch die oberste Instanz die gleiche ist, so trachten die Direktoren [...], das Interesse des Berliner Publikums auf Ihre Bühnen zu ziehen und durch Uraufführungen und sonstige Attraktionen die andere zu überflügeln. Ich wiederhole, daß ich Klemperer als prachtvollen Dirigenten kenne und schätze, daß ich es aber für gefährlich erachte, jetzt schon ein *fait accompli*, einerseits bevor das Werk seine tschechische Uraufführung erlebt hat und die deutsche Übersetzung fertig ist, andererseits aber, bevor Herr Klemperer das Werk nicht wirklich kennengelernt hat, zu schaffen [...]. Ich halte es überhaupt nicht für wünschenswert, daß ein Operndirigent eine Oper, und sei sie von wem immer, ungesehen zur Uraufführung erwirbt, weil das herrlichste Werk Schaden erleiden kann, wenn durch irgend welche Umstände die betreffende Bühne nicht die absolut beste Besetzung für so eine Uraufführung aufbringen kann. Um aber zu wissen, wie ein Direktor so ein Werk besetzen kann, muß er doch das Werk kennen lernen; Herr Klemperer will sich einfach ein Vorrecht sichern, das ihn nichts kostet und von dem er später, wenn es ihm nicht passen sollte, keinen Gebrauch machen würde [...].

Janáček erkannte seinen Fehler an.¹³⁷ Die auffallend reservierte Haltung Hertzkas Klemperer gegenüber, die kaum mit dessen künstlerischen Qualitäten zu tun hatte, findet ihre Erklärung in einem bereits einige Monate früher geschriebenen Brief an diesen (UE → Klemperer, 20.4.1927):

Wir [...] erlauben uns höflichst mitzuteilen, daß wir [...] über das Uraufführungsrecht von noch nicht beendeten Opern grundsätzlich nicht verfügen. Mit den Zusagen der Komponisten ist das ja leider immer eine sehr zweifelhafte Sache, weil sie, um niemand zu nahe zu treten und um sich mit allen ihnen wertvollen Dirigenten zu verhalten, solche Zusagen mehrfach abzugeben pflegen, sodaß dann Meinungsverschiedenheiten, ja Beleidigungen vorkommen können.

[...]

Im übrigen möchten wir bei dieser Gelegenheit bemerken, daß wir Uraufführungen nur jenen Bühnenleitern geben können, die nicht einfach nur von der Uraufführungspsychose befallen sind, sondern sich sowohl dem Komponisten gegenüber durch Berücksichtigung seiner früheren Werke, als auch dem Verlag gegenüber in Bezug auf Aufführungen anderer erfolgreicher Werke ein gewisses Anrecht auf diese Bevorzugung erworben haben. In den Jahren, in denen Sie die verantwortliche musikalische Leitung des Stadttheaters in Wiesbaden inne gehabt haben, ist, was wir stets auf das kränkendste empfunden haben, unser Verlag aus dem Repertoire dieser Bühne mit Ausnahme von Janáčeks „Jenůfa“ vollkommen ausgeschaltet gewesen.

Klemperer meldete sich bei Janáček wieder am 11.10.1927. Er bedankte sich noch einmal für die Zusicherung der deutschen Uraufführung der Oper *Aus einem Totenhaus* und bat um eine Intervention bei der UE, da Hertzka seinen letzten diesbezüglichen Brief nicht beantwortete.¹³⁸ Hertzka betonte in seinen folgenden Briefen an Klemperer (21.10.1927 und 21.11.1927) wiederholt, daß er die Verhandlungen über die noch nicht fertige Oper für verfrüht halte.¹³⁹

Hertzka traf sich am 8.11.1927 in Berlin persönlich mit Erich Kleiber und sprach mit ihm über die geplante Produktion von *Věc Makropulos* (UE → Janáček, 10.11.1927):

Ich war vorgestern in Berlin und habe mit Kleiber ausführlich die Textfrage „MAKROPULOS“ besprochen. [...] Kleiber versprach mir, sich schon in der allernächsten Zeit mit der Sache eingehend zu beschäftigen; er will schon demnächst an die Besetzung des „Makropulos“ schreiten und glaubt noch immer, daß es möglich sein wird, das Werk im Frühjahr in Berlin herauszubringen. Etwas Bestimmtes kann er natürlich nicht sagen, weil man noch immer nicht weiß, wann das Theater eröffnet werden soll.

Am selben Tag erwähnt Hertzka die Angelegenheit in seinem Schreiben an Max Brod, allerdings in einem etwas skeptischeren Ton:

¹³⁷Janáček → UE, 7.10.1927: „Betreffs der neuesten Oper und Klemperer bin ich mit Ihnen in allem einverstanden. Es war das eine Art Überrumpelung!“

¹³⁸Janáček → UE, 19.10.1927: „Klemperer schrieb wieder; ich antwortete, daß das alles verfrüht ist. Das Werk muß erst vor Augen liegen.“

¹³⁹Janáčeks letzte Oper erlebte schließlich Ihre deutsche Erstaufführung nicht in Berlin, sondern in Mannheim (14.12.1930, noch im selben Jahr wie die Uraufführung in Brünn, die am 12.4.1930 stattfand). Dies lag allerdings nicht etwa am gesunkenen Interesse Klemperers, der weiterhin die Erstaufführung in der Berliner Kroll-Oper plante. Der Termin der Premiere war dort bereits für Ende Oktober 1930 festgelegt, wurde aber vom Intendanten Heinz Tietjen (vermutlich auf eine Weisung des Auswärtigen Amtes) aufgrund politischer Spannungen zwischen Deutschland und der Tschechoslowakei verschoben ([HEYWORTH], S. 397). Die Aufführung kam erst am 29.5.1931 zustande, allerdings nicht mehr unter Klemperer, der kurz davor nach Buenos Aires abgereist war, sondern unter Fritz Zweig. Es war die letzte Neuinszenierung der Kroll-Oper vor ihrer von vielen Protesten begleiteten Schließung am 3.7.1931 ([HEYWORTH], S. 421).

Durch die Umbau–Affäre der Berliner Staatsoper ist ja ohnedies in der Herausbringung von „Makropulos“ eine Stockung eingetreten und niemand kann heute sagen, wann das neue Haus in Berlin eröffnet wird. Es ist gar nicht ausgeschlossen, daß „Makropulos“ erst in der nächsten Saison in Berlin wird herauskommen müssen.

Hertzkas Befürchtungen schienen sich jedoch vorläufig nicht zu bewahrheiten. Etwa einen Monat später, am 13.12.1927, schreibt er an Janáček, daß in Berlin mit der Einstudierung von *Věc Makropulos* angefangen wurde (UE → Janáček, 13.12.1927). Mindestens bis zum Anfang März konnte die Universal Edition keine Anzeichen für Schwierigkeiten in Berlin erkennen (UE → Janáček, 1.3.1928): „Herr Direktor Hertzka beabsichtigt jedoch, persönlich der Berliner Premiere Ihrer Oper beizuwohnen. Wir hoffen, daß das Werk dort einen vollen Erfolg haben wird [...]“

Nach der Prager Premiere der Oper am 1.3.1928 schickte Janáček zwei Blätter mit Korrekturen an die UE mit der Bitte, sie an Kleiber weiterzuleiten (7.3.1928¹⁴⁰ und 20.3.1928¹⁴¹).

Über den weiteren Verlauf der Probearbeiten konnte Janáček nichts Bestimmtes erfahren. Aus seinen Briefen an Kamila aus dieser Zeit geht hervor, daß seine einzige Informationsquelle Ankündigungen in verschiedenen Zeitschriften waren¹⁴² (Janáček → Kamila, 30.4.1928 und 3.5.1928). Am 5.5.1928 schreibt er erneut an Kamila:

Ich habe 5000 Kronen von der Akademie verloren. Ich habe zu spät den Antrag gestellt.
Ich hätte das bestimmt für „Věc Makropulos“ bekommen.¹⁴³

[...]

Und dieses Berlin! Es ist schon Mai; sie sollen das lieber auf Herbst verschieben.¹⁴⁴

Am 14.5.1928 beginnt Janáček zu resignieren (Janáček → Kamila): „Aus Berlin keine Nachrichten. Ich erwarte auch keine mehr.“¹⁴⁵ Dennoch findet sich im drei Tage später geschriebenen Brief an Max Brod eine kurze Bemerkung, die andeutet, daß der Komponist die Hoffnung noch nicht ganz aufgegeben hatte (Janáček → Brod, 17.5.1928): „Sie zögern zu lange mit der Sache Makropulos in Berlin.“¹⁴⁶

¹⁴⁰ „Zur Sache Makropulos werde ich einige kleinliche Korrekturen Ihnen schicken, mit der Bitte, Sie an Herrn Kleiber zu senden. Ich kam darauf bei der Vorstellung in Prag, [...]“

¹⁴¹ „Ich bitte, das zweite Blatt an Herrn Kleiber zu schicken, mit der Bitte, diese Korrekturen durchführen zu lassen.“

¹⁴² *Melos*, 3/1928, S. 147 („Die deutsche Erstaufführung von Janáčeks ‚Sache Makropulos‘ findet an der Berliner Staatsoper statt.“)

Musikblätter des Anbruch, 2/1928, S. 79 (*Věc Makropulos* in Berlin für die zweite Aprilhälfte 1928 angekündigt)

Musikblätter des Anbruch, 3-4/1928, S. 150 (eine weitere Ankündigung zusammen mit einem Bericht über die Prager Premiere vom 1.3.1928)

Musikblätter des Anbruch, 5/1928, S. 190 („Berliner Staatsoper beabsichtigt eine Reihe interessanter Neueinstudierungen. Hörth plant [...] Janáčeks ‚Sache Makropulos‘ [...].“)

¹⁴³ Es ist nicht ganz klar, worum es sich bei diesen 5000 Kronen handelte (ein Preis der Akademie der Wissenschaften?). Janáček hatte für *Věc Makropulos* schon zum 28.10.1927 einen Staatspreis vom Ministerium für Bildung und nationale Aufklärung erhalten, wie ein diesbezüglicher Brief dieses Ministeriums an Janáček (19.10.1927, Poststempel 26.10.1927) belegt — ebenfalls 5000 Kronen. Laut einer Meldung der Zeitschrift *Neue Musik-Zeitung* vom Juni 1928 (Heft 12/1928, S. 395) erhielt Janáček den Staatspreis der Republik vom tschechoslowakischen Kultusministerium für „Věc Makropulos“ gleichzeitig mit Otakar Ostrčil, der denselben Staatspreis für seine „Wozzeck“-Produktion (Premiere am 11.11.1926) bekam.

¹⁴⁴ *Přišel jsem o 5000 Kč. od Akademie. Podal jsem pozdě žádost. Byl bych to jistě dostal za Věc Makropulos.*

[...]

A ten Berlín! Květen už; at' to nechají raději na podzim.

¹⁴⁵ *Z Berlína žádné zprávy. Už také nečekám.*

¹⁴⁶ *Dlouho otálejí s V. M. v Berlíně.*

Am 1.6.1928 wird Janáček definitiv klar, daß die Oper in Berlin in der Saison 1927/28 nicht mehr aufgeführt werden kann (Janáček → Kamila, 1.6.1928): „In Berlin wird es auch nicht mehr gegeben, die Sache Makropulos. Es ist schon zu spät, obwohl die Zeitungen es immer noch anführen.“¹⁴⁷

Wenige Tage später kommt endlich eine etwas konkretere Nachricht von Hertzka aus Wien (UE → Janáček, 4.6.1928):

Allerdings steht die Sache jetzt mit Klemperer doch insoweit besser, als Kleiber die Verpflichtung, „Makropulos“ noch in dieser Saison herauszubringen, nicht erfüllen konnte und daß, wie er mir bei meiner letzten Anwesenheit in Berlin angedeutet hat, gewisse Bedenken wegen „Makropulos“ vorliegen und er etwas weniger Lust dazu hat, als dies früher der Fall war. Die genauen Gründe dieses Umschwunges sind mir nicht recht bekannt. Wir haben aber für alle Fälle schon mit Frankfurt (Clemens Krauss, der sich sehr um das Werk bemüht) einen Eventualvertrag geschlossen (und zwar unter recht günstigen Bedingungen), sodaß, wenn die Staatsoper in Berlin das Werk nicht aufführen sollte, wir sofort die deutsche Uraufführung am Frankfurter Opernhaus placieren könnten.

Kleiber verzichtete wohl unmittelbar darauf endgültig auf sein Vorrecht, denn bereits wenig später kündigt die Musikpresse die deutsche Erstaufführung des Werkes in der Frankfurter Oper an.¹⁴⁸

Janáček reagiert auf die Entwicklung der Dinge bereits etwas deprimiert (Janáček → Kamila, 5.6.1928):

Und irgendwie habe ich kein Glück in letzter Zeit. Ich habe heute die Nachricht bekommen, das es mit „Věc Makropulos“ in Berlin irgendwie ins Stocken gerät. Dafür ist der Vertrag in Frankfurt unterschrieben worden wegen der gleichen Sache.¹⁴⁹

In der Fachliteratur wird als entscheidender Grund für das Scheitern der Berliner Aufführung die Weigerung der Hauptdarstellerin Barbara Kemp tradiert, die Rolle der Emilia Marty zu singen. Diese These entstammt der Janáček–Biographie von Jaroslav Vogel ([VOGEL], S. 435), der sich dabei auf den damaligen Dramaturgen der Staatsoper Julius Kapp¹⁵⁰ beruft:

In der Tat trug sich Otto Klemperer mit der Absicht, die *Sache Makropulos* in der Kroll–Oper aufzuführen. Doch scheiterte der Plan — nach einer Mitteilung des damaligen Dramaturgen der Berliner Staatsoper Dr. Julius Kapp — daran, daß Barbara Kemp die für sie bestimmte Hauptrolle ablehnte.

Diese Erklärung (die einzige, die es gibt) ist aus vielen Gründen wenig plausibel.¹⁵¹ Klemperers Plan jedenfalls, das Werk in der Kroll–Oper zur Aufführung zu bringen, scheiterte vielmehr

¹⁴⁷ V *Berlíně už to ted' těž nebude, ta Věc Makropulos. Už je pozdě, ač noviny to pořád uvádějí.*

¹⁴⁸ *Melos*, 8-9/1928, S. 453 („Das Frankfurter Opernhaus hat Janáčeks letzte Oper ‚Die Sache Makropulos‘ zur alleinigen deutschen Uraufführung angenommen, die in den ersten Novembertagen stattfindet.“)

Musikblätter des Anbruch, 9/1928, S. 252 („Auch Janáčeks ‚Sache Makropulos‘ wird in diesem Jahr zum ersten Male in Deutschland, und zwar in Frankfurt, gespielt werden, [. . .]“)

Melos, 11/1928, S. 568 (für den 9. Dezember 1928 angekündigt)

¹⁴⁹ *A těž se mi jaksi ted' nedaří. Dostal jsem dnes zprávu, že s VM v Berlíně to nějak vážne. Zato ve Frankfurtu smlouva podepsána o těžé věci.*

¹⁵⁰ Julius Kapp (1883–1962) war in den Jahren 1921 bis 1945 als Dramaturg der Berliner Staatsoper und Herausgeber der hauseigenen *Blätter der Staatsoper* tätig. Als Musikschriftsteller machte er sich vor allem mit seiner großen Wagner–Biographie einen Namen.

¹⁵¹ Es muß bedacht werden, daß Jaroslav Vogel diese Information von Kapp mit hoher Wahrscheinlichkeit erst mehrere Jahrzehnte nach den betreffenden Ereignissen erhielt — ihre Zuverlässigkeit kann also durchaus in Frage gestellt werden.

am Widerstand Hertzkas von der Universal Edition und an seinem bereits früher gegebenen Versprechen an Kleiber. Es bleibt also nur die Mitteilung Kapps, daß Barbara Kemp die Rolle der Emilia Marty ablehnte. Auch diese Erklärung kann jedoch in der Form unter keinen Umständen der Wahrheit entsprechen, da es zahlreiche Hinweise darauf gibt, daß die Einstudierung der Oper ein relativ fortgeschrittenes Stadium erreichte. Es ist also höchstens vorstellbar, daß die Sängerin im Laufe der Probenarbeiten mit Schwierigkeiten zu kämpfen hatte, die schließlich dazu führten, daß sie sich weigerte, die Rolle zu singen. Auch wenn dies der Fall sein sollte,¹⁵² könnte dies in einem so gut besetzten Ensemble wie dem der damaligen Berliner Staatsoper kaum der entscheidende Grund sein, die Oper abzusetzen. Um so weniger, als für diese Rolle von Anfang an zwei Sängerinnen zum Alternieren vorgesehen waren — außer Barbara Kemp noch die schwedische Sopranistin Göta Ljungberg [SIMEONE93].

Die wirklichen Ursachen dafür, daß das Werk in der Saison 1927/28 nicht zur Aufführung kam, wie der Vertrag mit der Universal Edition es vorsah, sind höchstwahrscheinlich zum großen Teil in unerwarteten organisatorischen Schwierigkeiten zu suchen, die mit dem Umbau des Hauses Unter den Linden im Zusammenhang stehen. Die lange überfällige Modernisierung des Gebäudes (vor allem des Bühnenbereiches) begann am 3.5.1926 ([FETTING], S. 245) und sollte innerhalb eines Jahres abgeschlossen sein. Die Wiedereröffnung war für den Herbst 1927 geplant, den Anfang der Saison 1927/28. Aufgrund technischer Schwierigkeiten und Streiks wurde dieser Termin allerdings weit überschritten und das Opernhaus erst im April des folgenden Jahres fertiggestellt (die Premiere von *Věc Makropulos* war ursprünglich für das Frühjahr 1928 geplant). Sogar die Wiedereröffnung des Hauses am 28.4.1928 war anscheinend noch etwas voreilig, da die Renovierungsarbeiten zu diesem Zeitpunkt noch nicht ganz abgeschlossen waren (die Rezensenten der Eröffnungsvorstellung beschwerten sich über Feuchtigkeit und Kälte). Unter diesen Umständen war kaum daran zu denken, während der kurzen Zeit bis zum Ende der Saison ein ganz neues und schwieriges Werk aufzuführen. Dies wird von Julius Kapp selbst in seinem Buch *Geschichte der Staatsoper Berlin* ([KAPP], S. 175) bestätigt:

Mit der Wiedereröffnung des umgebauten Opernhauses erhob sich für die künstlerische Leitung die Notwendigkeit, alle Werke des stehenden Repertoires für die andersgeartete Bühne dekorativ völlig neu einzurichten. Der Wiederaufbau des Spielplans konnte daher nur ganz allmählich vor sich gehen, und von Novitäten mußte vorerst Abstand genommen werden [!]. Lediglich die vorgesehene völlige Neuinszenierung von Wagners „Ring des Nibelungen“ wurde im Juni noch mit „Rheingold“ in Angriff genommen.

Der letzte Satz des Zitats deutet bereits einen weiteren möglichen Grund an, der die ohnehin für *Věc Makropulos*-Produktion ungünstige Situation weiter verschlechterte. Im Jahr 1927 wurde Heinz Tietjen zum Generalintendant der beiden Berliner Staatsoper ernannt, was eine Verschiebung des Schwerpunktes der Opernproduktionen in Richtung deutsche Werke und insbesondere Wagner mit sich brachte ([FETTING], S. 247):

¹⁵²Über die eventuellen Gründe der Weigerung kann nur gerätselt werden. Die 1881 geborene Barbara Kemp (Frau des damaligen Intendanten der Staatsoper Max von Schillings) war zu dieser Zeit 46 Jahre alt, für eine dramatische Sopranistin kein sehr hohes Alter. Ob die extrem anspruchsvolle Rolle der Emilia Marty für sie möglicherweise doch zu anstrengend war, läßt sich nicht mit Bestimmtheit sagen. Die Tatsache, daß die Sängerin sich bereits vier Jahre später, im Jahr 1932, aus dem aktiven Musikleben zurückzog, läßt aber die Vermutung zu, daß ihre Stimme vorzeitig verbraucht und nicht in optimaler Verfassung war, was sich auch schon in ihren letzten aktiven Jahren dürfte bemerkbar gemacht haben.

Mögliche Schwierigkeiten mit der anspruchsvollen Musik der Oper sind bei der Sängerin dagegen schwer vorstellbar. Aufführungen zeitgenössischer Werke waren zu der Zeit in Berlin an der Tagesordnung und was Janáčeks Musik selbst betrifft, so hatte Barbara Kemp bereits sehr erfolgreich die Küsterin in der denkwürdigen *Jenůfa*-Produktion aus dem Jahr 1924 verkörpert.

„In den Jahren der Intendanz Heinz Tietjens wurde die Staatsoper neben Bayreuth zur Hauptpflegestätte der Werke Richard Wagners, die von nun an ständig einen bedeutenden Platz im Repertoire der Bühne einnahmen. Bereits das erste Jahr der Direktion des neuen Generalintendanten ließ diese Entwicklung erkennen.“

Neben diesen Ursachen kommen bei Erich Kleiber auch rein subjektive Gründe in Betracht. Er spricht ja zu Hertzka von „etwas weniger Lust dazu, als dies früher der Fall war“, wie dieser dann am 4.6.1928 an Janáček berichtet. Diese Formulierung läßt durchaus auf persönliche Beweggründe schließen. Der sich für Janáček immer intensiv einsetzende Kleiber erfuhr wahrscheinlich sehr bald, daß der Komponist die deutsche Erstaufführung seiner nächsten, noch gar nicht fertigen Oper *Aus einem Totenhaus* dem ungeliebten Konkurrenten Klemperer versprochen hatte, und dürfte dies, wie Hertzka wohl richtig vermutete, Janáček sehr übel genommen haben. Seine mangelnde Bereitschaft, sich in der allgemein ungünstigen Situation weiterhin für *Věc Makropulos* einzusetzen (vielleicht sogar gegen die Theaterleitung, die unter den gegebenen Umständen kaum besonders interessiert an der Aufführung war), wäre so einigermäßen verständlich. Möglicherweise hat auch die Musik dieser Oper selbst ihren Teil zum schließlichen Verzicht Kleibers beigetragen, da sie durch ihren extrem hohen Anspruch keinen einfachen Publikumserfolg garantierte (allerdings hatte Kleiber die Oper schon lange vor dem Vertragsabschluß zumindest aus dem Klavierauszug gekannt, so daß dies kein entscheidender Grund gewesen sein kann). Es ist ebenfalls vorstellbar, daß die im dritten Akt stark vom Original abweichende deutsche Übertragung Brods ihren Teil zur Ablehnung Kleibers beitrug. Aus dem bei den Proben verwendeten Klavierauszug ist ersichtlich, daß Kleiber viele Details der Übersetzung des ersten und des zweiten Aktes korrigierte, beim dritten Akt dies aber offenbar aufgrund der zu grundlegenden Differenzen zwischen dem Original und der Übertragung Brods aufgab (s. Seite 46).

Es ist relativ unwahrscheinlich, daß nur einer der besprochenen Faktoren alleine die Berliner Produktion von *Věc Makropulos* verhindert hätte. Das Ausschlaggebende für das schließliche Scheitern war wohl vielmehr das unglückliche Zusammentreffen aller dieser widrigen Umstände. Das Werk wurde in Berlin erst mehr als 60 Jahre später zur ersten Aufführung gebracht, und zwar an der Deutschen Oper in der Saison 1989/90.

Zur deutschen Erstaufführung von *Věc Makropulos* kam es schließlich in Frankfurt am Main am 14.2.1929, ein halbes Jahr nach Janáčeks Tod, unter der Leitung von Josef Krips. Diese ziemlich mißglückte Produktion (s. Kap. 1.5) war mit dafür verantwortlich, daß der Weg der Oper auf die Bühnen der Welt vorerst gestoppt wurde.

1.5 Rezeption

Auf die Frage, welchen Erfolg er sich von der Oper *Věc Makropulos* verspricht, antwortete Janáček in einem Interview mit Adolf Veselý (*Pražský ilustrovaný zpravodaj*, 31.12.1926):

Erfolg? Das ist schon eine Sache der Öffentlichkeit. Ich mache mir keine Sorgen um meine neue Oper, so wie ich mir bei keinem meiner Werke Sorgen gemacht habe. Man kam ihnen auf den Geschmack, auch wenn sie einige Zeit warten mußten. Ich war, wie Sie wissen, in diesem Jahr in England und dort war man schon an meinem Werk interessiert.¹⁵³ Und auch wenn die Oper nicht gleich eine Wirkung haben sollte, ich kann warten.

¹⁵³Die englische Musikforscherin Rosa Newmarch, die Janáčeks Englandreise und viele dortige Aufführungen seiner Werke organisiert hatte, befaßte sich später auch mit *Věc Makropulos* (Newmarch → Janáček, 28.2.1927): „[...] I wanted to study Makropulos a little. I feel now I would give much to hear it. It is a wonderful work! The

Ich bin immer noch frisch.¹⁵⁴

Janáček hatte in der Tat keinen Grund, mit einem einfachen Erfolg zu rechnen, zumindest nicht außerhalb von seiner Heimatstadt Brünn. Nur dort begegneten seine Opern regelmäßig einer mehrheitlich positiven Reaktion des Publikums und der Kritik. Dabei ist es aber in vielen Fällen auch geblieben. Keine der Opern Janáčeks konnte den Brüner Erfolg bei den folgenden Produktionen anderer Opernhäuser wiederholen. *Jenůfa* mußte nach der Brüner Uraufführung 1904 zwölf Jahre auf die Prager Aufführung warten, welche die breitere musikalische Welt auf den Komponisten erst aufmerksam machte und so weitere Aufführungen der Oper im Ausland ermöglichte. Den entscheidenden Durchbruch brachte jedoch erst die Berliner Produktion unter Erich Kleiber im Jahr 1924. Die Übersetzungen Max Brods und sein Einsatz für Janáček allgemein waren mit Sicherheit wichtige Faktoren bei dem Weg der Oper auf die Bühnen der Welt. Wie sich aber schnell zeigen sollte, war der verspätete, dafür aber überwältigende Erfolg von *Jenůfa* keineswegs eine Garantie für eine leichtere Aufnahme von Janáčeks folgenden Opernwerken.

Nach dem Prager Triumph mit *Jenůfa* im Jahr 1916 war Janáček optimistischer geworden. Seine damals neue Oper *Die Ausflüge des Herrn Brouček* gab er deshalb sofort dem Prager Nationaltheater zur Uraufführung. Diese aus verschiedenen Gründen mißglückte Produktion (1920) brachte jedoch nichts Positives für Janáčeks Reputation. Der Komponist konnte bei diesem Werk nicht einmal mit Brods Unterstützung rechnen. Dieser lehnte es nämlich aufgrund seiner pazifistischen Prinzipien ab, die Oper zu übersetzen, da er den zweiten Teil des Werkes, den Ausflug ins 15. Jahrhundert, für eine Verherrlichung des Krieges hielt. Die schwache Uraufführung, fehlende deutsche Übersetzung, aber auch das äußerst problematische Libretto und die wenig überzeugende Gesamtkonzeption des Werkes sorgten dafür, daß die Oper vorerst nur auf tschechischen Bühnen und auch dort nur selten aufgeführt wurde. Die erste ausländische Produktion der Oper fand in München im Jahr 1959 statt, dafür aber mit großem Erfolg; diese denkwürdige Aufführung wurde sogar auf Tonträger aufgezeichnet und ist heute als CD erhältlich (dirigiert von Joseph Keilberth, mit Fritz Wunderlich als Mazal).

Auch mit seiner nächsten Oper *Káťa Kabanová* hatte Janáček anfangs wenig Glück. Er wiederholte jedenfalls nicht den Fehler, den er mit *Brouček* begangen hatte, und ließ die Oper in Brünn uraufführen, wo er sich einer sorgfältigen Einstudierung und des Erfolges beim Publikum einigermaßen sicher sein konnte.¹⁵⁵ Tatsächlich wurde die Uraufführung am 23.11.1921 ein Triumph. Aufgrund seiner musikalischen Qualitäten und seines verständlichen und für eine Oper im klassischen Sinne durchaus geeigneten Librettos stand dem Werk scheinbar nichts im Wege, den Siegeszug von *Jenůfa* auch auf anderen Bühnen zu wiederholen. Noch im Jahr 1922 kam es neben einer Prager Produktion zur deutschen Erstaufführung unter Otto Klemperer in

last act must be overwhelming! Also, I think, the scene in which Marty comes onto the empty stage (Act II, p. 86 and on), an astonishing piece of work. I have made a rough, but accurate translation of the libretto into English. Also, I have written a short article about it in the Chesterian, which I will send you.

¹⁵⁴ Úspěch? To je už věcí veřejnosti. Nemám obav o svou novou operu, jako jsem neměl o kterékoli své dílo. Přišlo se jim na chuť, i když musela nějakou dobu čekat. Byl jsem, jak víte, letos v Anglii a tam už byl zájem o mé dílo. A i kdyby opera nechytila hned, já počkám.

Já jsem stále ještě svěží.

¹⁵⁵ Aus der Korrespondenz geht hervor, daß Janáček trotz der negativen Erfahrungen mit *Brouček* anfangs geneigt war, auch *Káťa Kabanová* zuerst in Prag aufführen zu lassen. Die Gründe dafür sind durchaus verständlich, denn Brünn war damals kulturell immer noch eine Provinzstadt, trotz einiger Verbesserungen nach 1918. Es war wahrscheinlich zum großen Teil das Verdienst František Neumanns, des Chefs der Brüner Oper, der sich für das Werk sehr interessierte, daß die Uraufführung schließlich doch in Brünn stattfand. Genaugenommen gab Janáček die Oper beiden Theatern gleichzeitig; die Brüner Oper reagierte dann aber viel schneller.

Köln. Der Erfolg war in beiden Fällen mäßig, die Kritiken schlecht. In Prag war es allerdings weniger Janáčeks Musik selbst, die daran schuld war, sondern vor allem die schwache Regie und mangelnde musikalische Ausarbeitung. In Köln verursachte im Gegenteil die Musik selbst viele negative Reaktionen. Durchaus verständlich: Janáček wurde zu der Zeit im Ausland fast ausschließlich mit seiner *Jenůfa* identifiziert; die Tatsache, daß sich seine musikalische Sprache weiterentwickelte und wesentlich moderner wurde seit der um die Jahrhundertwende komponierten *Jenůfa* (beendet 1903), war für das deutsche Publikum und einige Kritiker offensichtlich eine unangenehme Überraschung. Nach der Premiere kam es in Köln zu keiner weiteren Aufführung. Trotz einer erfolgreichen Produktion 1926 an der Berliner Stadtoper unter Fritz Zweig erlangte *Káťa Kabanová* erst nach dem zweiten Weltkrieg eine größere Verbreitung auf ausländischen Bühnen.

Noch schwerer hatte es die Tieroper *Das schlaue Füchlein*. Nach der erfolgreichen Uraufführung am 6.11.1924 in Brünn wurde das Werk im folgenden Jahr mit wesentlich weniger Erfolg in Prag aufgeführt. Wieder einmal wurde die Regie zum Stein des Anstoßes. Obwohl die Universal Edition mit verschiedenen deutschen Opernhäusern über die Oper verhandelte (München, Berliner Kroll-Oper, Dresden), waren das ungewöhnliche Libretto und die extremen Schwierigkeiten bei der Inszenierung und der Regie des Werkes für die schließliche Ablehnung verantwortlich. Die deutsche Erstaufführung fand erst am 13.2.1927 in Mainz statt, ebenfalls ohne einen durchschlagenden Erfolg. Außer einer Produktion in Zagreb im Jahr 1939 blieb Mainz für lange Zeit die einzige ausländische Bühne, auf der die Oper gespielt wurde. Erst 1951 folgte Leipzig und dann allmählich weitere ausländische Bühnen. Einen Sensationserfolg brachte erst die Inszenierung Walter Felsensteins an der Komischen Oper Berlin im Jahr 1956.

Angesichts dieser Erfahrungen konnte Janáček also keineswegs mit einem leichten Erfolg seiner neuen Oper *Věc Makropulos* rechnen, zumal sich der Komponist der Neuartigkeit und der Schwierigkeit des Werkes mit Sicherheit bewußt war. Zum Zeitpunkt der Brünner Premiere von *Věc Makropulos* war er in der breiteren musikalischen Welt immer noch vor allem als der Komponist der Oper *Jenůfa* bekannt und geschätzt, die in den zehn Jahren seit der Prager Aufführung 1916 mehr als 50 Produktionen verzeichnen konnte, überwiegend auf tschechischen und deutschen Bühnen (aber auch z. B. an der Metropolitan Opera in New York im Jahr 1924) und damit zu den meistgespielten zeitgenössischen Opern zählte.

Die Brünner Uraufführung von *Věc Makropulos* am 18.12.1926 war erwartungsgemäß ein großer Triumph und die Kritik zum überwiegenden Teil begeistert:

Nová doba (Prag), 30.12.1926:

[...] der Erfolg war dann so durchschlagend, daß das Stadttheater eine derartige Begeisterung wohl noch nie erlebt hat!¹⁵⁶

Vlast (Brünn), 24.12.1926:

[...] sicher bleibt aber die Überzeugung, daß Janáček hier sein bestes und originellstes Werk geschaffen hat, ein Drama per excellence, dessen Qualitäten ihm den Weg auf die Opernbühnen der Welt öffnen werden.¹⁵⁷

Svoboda (Brünn), 21.12.1926:

¹⁵⁶ [...] úspěch její byl pak tak pronikavý, že snad Městské divadlo takového nadšení ještě nezažilo!

¹⁵⁷ [...] bezpečným však zůstává přesvědčení, že Janáček zde vytvořil své nejlepší a nejsobitější dílo, drama per excellence, kteréžto kvality jemu otevřou cesty ku světovým scénám.

[...] Janáčeks „Jenůfa“ bekommt mit diesem Werk ein gleichwertiges Pendant, das vermutlich wieder siegreich europäische und amerikanische Bühnen durchqueren und zur zweiten Stütze des Weltruhms des Meisters wird.¹⁵⁸

Jar. Horáček

Es ist überaus verständlich, daß Janáčeks Anhänger endlich wieder auf eine Oper des Komponisten warteten, die die gleichen Erfolge wie *Jenůfa* verzeichnen würde. Auffällig viele Kritiker waren sich darin einig, daß „Věc Makropulos“ diese Oper sein könnte:

Československá republika, 21.12.1926:

Die Oper „Věc Makropulos“ gehört mit Sicherheit zu den wertvollsten Arbeiten des Meisters und wird wohl so wie „Jenůfa“ durch die Welt gehen schon deswegen, weil sich hier mit einem ausgezeichneten, in der Welt schon anerkannten Libretto originelle, markante Musik verbindet. Trotzdem können ihre Schönheit, ihren Anmut und ihre Besonderheiten zweifellos nur Menschen mit einem breiten Horizont genießen, sowohl in der literarischen als auch in der Theater- und Musikwelt.¹⁵⁹

A. Janeček

In der eben zitierten Beurteilung wird bereits der außerordentlich hohe Anspruch des Werkes angedeutet. Ähnliches findet sich auch bei anderen Rezensenten, oft in noch ausgeprägterer Form:

Rovnost (Brünn), 21.12.1926:

Die Oper ist ohne Rücksicht auf das heutige durchschnittliche Wahrnehmungsvermögen des Publikums konzipiert und muß sich die Welt erst erobern.¹⁶⁰

St.–

Einige Kritiker versuchten einen Vergleich mit Janáčeks früheren Opern. Es taucht mehrmals die Meinung auf, daß der Komponist mit *Věc Makropulos* (wieder einmal) einen ganz neuen Operntypus geschaffen hatte.¹⁶¹

Eine treffende Kurzcharakteristik der Musik liefert der folgende Ausschnitt:

Stráž socialismu, 21.12.1926:

Im Unterschied zu früheren Opern Janáčeks gibt es in „Věc Makropulos“ keine lyrischen Elemente. Der Komponist meidet sie anscheinend aus allen Kräften und so leuchtet nur selten und kurz ein melodischer Gedanke von typischer Janáčekscher Innigkeit und zarter Anmut durch die musikalische Textur hindurch. Dem Komponisten geht es nur um die Vertiefung und Steigerung der dramatischen Wirkung, wobei er bei der Wahl der Mittel sowohl bei der musikalischen Wortdeklamation als auch beim orchestralen Ausdruck rücksichtslos konsequent ist.¹⁶²

-1- [Helfert?]

¹⁵⁸ [...] dostává se tímto dílem Janáčkově *Její pastorkyni rovnocenného protějšku, jenž asi půjde opět vítězně po evropských i amerických jevištích a bude druhým pilířem mistrový světové slávy.*

¹⁵⁹ Opera „Věc Makropulos“ patří jistě k nejhodnotnějším pracím mistrovým a poputuje bohdá světem tak jako „Pastorkyně“ již proto, že se tu spojuje se znamenitým, ve světě již uznaným librettem originální, markantní hudba. Přes to však vychutnati její krásy, půvab a zvláštnosti dovedou nesporně jen lidé širokého rozhledu jak ve světě literárním, divadelním tak i hudebním.

¹⁶⁰ Opera koncipována bez ohledu na dnešní průměrnou vnímatelnost publika a musí si teprve dobývat světa.

¹⁶¹ *Berliner Tagesblatt*, 24.12.1926: „[...] Als hätte der nunmehr 72-igjährige den Ehrgeiz, in jeder Oper einen neuen Typ der Oper zu kreieren!“

¹⁶² Na rozdíl od dřívějších zpěvoher Janáčkových není ve „Věci Makropulos“ lyrických prvků. Skladatel se jim zřejmě usilovně vyhýbá a tak jen zřídka a krátce bleskne hudebním pásmem melodická myšlenka typicky janáčkovské vroucnosti a hebké lahody. Skladateli jde jen a jen o prohloubení a vystupňování dramatického účinku, při čemž je ve volbě prostředků jak v hudební deklamaci slova, tak ve výrazu orchestrálním bezohledně důsledným.

Vladimír Helfert, von dem vermutlich auch der oben zitierte Ausschnitt stammt, schrieb noch zwei andere, längere Rezensionen für verschiedene Zeitungen,¹⁶³ in denen er seine Gedanken weiter ausführte und damit eine erste ernstzunehmende, wenn auch kurze Analyse der Oper lieferte. Helfert entzieht sich der allgemeinen Begeisterung über das Werk — seine Beurteilung ist überaus kritisch.

Zusammengefaßt einige wichtige Gedanken: Helfert ist wie viele andere der Meinung, daß Janáček mit *Věc Makropulos* eine „neue Lösung des Opernproblems“ präsentiert habe. Die lyrischen Passagen, die bei den früheren Opern die eigentliche Wirkung erzielt und den musikalischen Reichtum ausgemacht hätten, seien in dieser Oper weitgehend der zweiten Ebene der musikalischen Sprache Janáčeks gewichen, nämlich den kurzen prägnanten Motiven, die die dramatische Handlung tragen. Diese Entwicklung der musikalischen Sprache Janáčeks sieht Helfert aber im Unterschied zu den meisten anderen Rezensenten eher negativ.

Helfert geht irrtümlicherweise davon aus, daß die schnelle und abwechslungsreiche dramatische Handlung der literarischen Vorlage Karel Čapeks der Hauptgrund für Janáčeks Wahl des Librettos war, da sie seiner Kompositionsmethode am ehesten entspreche, bzw. daß Janáček mit dieser Vorlage nach *Jenůfa* endlich wieder ein für ihn wirklich geeignetes Libretto gefunden habe.

Im Unterschied zu fast allen anderen Beurteilungen des Werkes hebt Helfert den ersten Akt heraus, in dem Janáčeks Kompositionsmethode ihren Triumph feiere, da dort aufgrund der schnell wechselnden Handlung das Wort die wichtigste Rolle spiele. In den psychologisierenden Szenen des zweiten und teilweise auch des dritten Aktes vermißt Helfert die typischen lyrischen Passagen, welche zwar gelegentlich zu erklingen scheinen, aber gleichsam „in Eile“, wie er es formuliert.

Positiv beurteilt Helfert vor allem die ausdrucksstarke Vokallinie des Werkes, die aus der „heimlichen Melodie des gesprochenen Wortes“ wächst. Auf der anderen Seite bemängelt er die meist fehlende semantische Interpretation des Wortes durch die Musik („Deshalb ist das Verhältnis zum Wortinhalt oft nicht gelöst, oder wird gar nicht gelöst, denn das Wort ist für den Komponisten ein bloßer Holzspan, der von dem wilden Strom der Handlung weggetragen wird.“). Helferts Rezensionen enthalten bereits viele wichtige Anhaltspunkte, die auch in späteren Analysen der Oper immer wieder auftauchen.¹⁶⁴

Die Brüner Uraufführung der Oper war nach einhelliger Meinung der Kritiker in jeder Hinsicht sehr gelungen. Trotz der großen technischen Schwierigkeiten des Werkes hätten sowohl die Darsteller als auch der Dirigent und das Orchester eine hervorragende Leistung gebracht. Auch die Regie Zíteks und Josef Čapeks Inszenierung riefen sehr positive Reaktionen hervor.

In der gegebenen Situation sollte erst die Prager Produktion zu einem ersten Härtetest für die Lebensfähigkeit der Oper werden. Wie bereits beschrieben, konnte Janáček seit dem Triumph von *Jenůfa* im Jahr 1916 keinen wirklich überzeugenden Erfolg mehr in Prag für sich verbuchen. Die begeisterte Reaktion des Prager Publikums bei der Premiere am 1.3.1928 war für Janáček mit Sicherheit eine gewisse Überraschung, wie dies auch seine Briefe belegen. Die Ovationen übertrafen nach Augenzeugenberichten bei weitem noch den Brüner Erfolg (16 Vorhänge bereits nach dem zweiten Akt, nicht enden wollender Applaus nach dem Ende der Oper, der mit dem eisernen Vorhang beendet werden mußte). Die Reaktion der Kritik war ebenfalls

¹⁶³ *Ruch* (Brünn), 21.12.1926 (V. H.); *Národní politika*, 21.12.1926 (Feuilleton, Vladimír Helfert: *Věc Makropulos*)

¹⁶⁴ Vladimír Helfert (1886–1945), einer der führenden Musikforscher der damaligen Tschechoslowakei, zeigte als überzeugter Smetana-Anhänger im allgemeinen wenig Verständnis für zeitgenössische Musik und sein Weg zu Janáček war lange Zeit durch starke Feindseligkeit dessen Werk gegenüber geprägt. Auch wenn er schließlich, vor allem in bezug auf *Jenůfa*, seine Einstellung radikal änderte, brachte er Janáčeks Kompositionen der letzten Schaffensperiode oft wenig Verständnis entgegen.

überwiegend positiv. Der Komponist selbst bestätigt dies in einem Brief an seine Frau (Janáček → Zdenka, 23.3.1928): „25 Rezensionen über Věc Makropulos haben sie mir zu lesen gegeben. Einige schätzen mich sehr hoch, für einen bin ich nicht der Rede wert. Es hat mich nicht geschmerzt. . .“¹⁶⁵

In der Rezension in *Národní politika* vom 3.3.1928 (unterzeichnet mit Dr. J. B.) wird vor allem die Wahl des Librettos positiv beurteilt, da Janáček mit Theaterstücken als Vorlagen (*Jenůfa*, *Káťa Kabanová*) mehr Glück gehabt habe als mit Bearbeitungen wie bei den Opern *Die Ausflüge des Herrn Brouček* und *Das schlaue Füchslein*, die sich als nicht lebensfähig erwiesen hätten. Auch hier wird allerdings (ähnlich wie bei Helfert) fälschlicherweise die Wahl der Vorlage als eine gut überlegte Entscheidung (angesichts Čapeks Weltruhmes) und nicht als Inspiration ge- deutet. Janáčeks Kompositionsmethode wird als natürliche Entwicklung seiner musikalischen Sprache interpretiert. Die selten vorkommenden lyrischen Elemente würden dafür meisterhaft angewendet. Janáček erweise sich als Kenner des Theaters und des Publikums. Seine Kunst der Charakterisierung der Gestalten sei am deutlichsten an der Figur Hauks zu erkennen.

Eine etwas widersprüchliche, in vielen Punkten negative Rezension stammt von einem Brün- ner Kritiker, der sie mit dem Zeichen *Hrč.* signierte (vermutlich handelt es sich wieder um Vla- dimír Helfert).¹⁶⁶ Er beschreibt den großen Erfolg der Premiere und bestätigt die Wirkung der Oper auf das Publikum:

Aber die meisten Zuhörer waren tief gefesselt von Janáčeks Werk, das auf der wichtig- sten tschechoslowakischen Bühne wieder seine durchdringende Wirkung bewährt hat. Es hat sich wieder bestätigt, daß die bekannte gleichnamige Tragikomödie von Karel Čapek dem Komponisten ein besonders geeignetes Libretto lieferte, [...] ¹⁶⁷

Bei der Analyse der Musik erklingen allerdings ganz andere Töne. Es handele sich um eine Improvisation ohne architektonische Gliederung, roh und primitiv in der Instrumentation und der Kompositionstechnik. Das alles werde im allgemeinen entschuldigt mit Janáčeks Originalität, die jedoch nicht immer mit Kunst zu identifizieren sei. Der Autor vergleicht die Prager Produktion mit derjenigen in Brünn, wobei er der Brünner Aufführung fast in allen Punkten den Vorzug gibt.

Von großem Interesse sind Reaktionen deutschsprachiger Rezensenten, die mehr Objektivität erkennen lassen, da sie von den Vorurteilen und Streitigkeiten der tschechischen Musikszene weitgehend unbeeinflusst sind.¹⁶⁸ So schreibt der in Prag lebende Musikkritiker Erich Stein- hard:¹⁶⁹

Endlich ein Sujet für die Anhänger neuer Sachlichkeit in der Musik! Und doch ist der Librettist ohne Romantik nicht ausgekommen, da er als Hauptperson neben Advokaten und Sollizitator eine jugendliche, 300 Jahre alte Sängerin stellt, [...]. Ihr Schicksal bewegt den Zuschauer. Janáčeks Musik ist im echten „stile concitato“ geschrieben. Ein Stil, dessen Erregtheit keinen Takt lang aussetzt und selbst während kurzer lyrischer Passagen durch- bricht. Scharf rhythmisierte Wiederholungen von Motivsplittern, oft in gleicher Tonlage, oft

¹⁶⁵ 25 referátů o VM mi dali k přečtení. U jedněch jsem vysoko vysoko, u jednoho nestojím za řeč. Nebolelo mne to. . .

¹⁶⁶ *Brněnská svoboda*, zweiteilig, 3.+4.3.1928

¹⁶⁷ Ale většina posluchačů byla hluboce zaujata Janáčkovým dílem, které na hlavním československém jevišti znovu osvědčilo svou pronikavou působivost. Potvrdilo se tu opětně, že známá stejnojmenná tragikomedie Karla Čapka poskytla skladateli zvláště vhodné libreto, [...]

¹⁶⁸ Der Brahms–Wagner Gegensatz hatte in Böhmen seine Parallele in den Querelen zwischen den Smetana- und Dvořák–Anhängern. Janáček, der mit Dvořák befreundet war, erlaubte sich schon früh einige kritische Äußerungen über Smetana, was ihm viele Feinde einbrachte (unter anderem auch den frühen Helfert).

¹⁶⁹ *Die Musik*, 9/XX (1928), S. 695

in starrer Dynamik, beunruhigen den Hörer und peitschen ihn auf. Aufschreie markieren den musikalischen Verlauf, der durch gedrängtesten Aufbau gewinnt. Die Verdichtung der Melodik verkürzt die dramatische Spannung, die von selbst wirkt. [...] Die Dekorationen *Čapeks* verbanden Bauhausstil mit einer blendenden Überphantastik. *Otokar Ostrčil* [...] hat den eigenen Stil, den dieses sehr problematische Werk verlangt. Eine Publikumsoper? Kaum. Aber ein Kunstwerk besonderer Art.

Die deutsche Erstaufführung, zu der es schließlich am 14.2.1929 in Frankfurt am Main kam, hatte wenig Erfolg. Dies lag aber offenbar in erster Linie an der schlechten Aufführung und weniger an diesem schwierigen Werk selbst:¹⁷⁰

Die Aufführung des Frankfurter Opernhauses hatte keine Stimmung und litt hörbar unter zu wenigen Proben. Mutzenbechers Regieführung gelang es nicht, die Verbindung zwischen realem und mystischen Geschehen zu finden. Auch die Bühnenbilder Sieverts [...] blieben matt. Dem musikalischen Leiter der Aufführung, dem Karlsruher Generalmusikdirektor Krips, einem hochschätzbaren Interpreten klassischer Musik, fehlt die Verbundenheit mit dem Geiste Janáčekscher Kunst, ohne die feinere Wirkungen verloren gehen müssen.

Hartleb schreibt den Mißerfolg der Oper außerdem dem unverständlichen Textbuch zu, das dauernd „zwischen sehr realen Geschehnissen und mystisch–philosophischen Gedanken schwankt“, das „mit endlosen juristischen Erörterungen, mit unverständlichen mystischen Erscheinungen überladen“ sei. Die Musik selbst beurteilt der Rezensent durchaus positiv:

Das Vorspiel und vor allem die unendlich herbe und entsagende Todesmelodie der sterbenden Sängerin sind ergreifende Höhepunkte einer Musik, die in wundervoller Einfachheit den Weg aus dem Alltag in erst geahntes Jenseits weist. In dieser Partitur scheint keine Note zuviel, alles ist auf einen einfachen und deshalb umso schöneren und echteren Ausdruck gebracht. Welch eine unerschöpfliche Leidenschaft lebt in der Musik dieses Siebzigjährigen. Es ist traurig, daß so viel Gutes an einem schlechten und unverständlichen Text zu Grunde gehen muß.

In ähnlichem Sinne äußern sich auch andere Rezensenten. Artur Holde schreibt unter anderem:¹⁷¹

In der „Sache Makropulos“ findet Janáček ein phantastisches Helldunkel, ein merkwürdiges Gemengsel von Realität und Irrealität vor, für das seiner klaren, erdgebundenen Natur, seinem in bestem Sinne unraffinierten Musiziertrieb die innere Beziehung und damit der adäquate künstlerische Ausdruck fehlt. So fein einzelne kleine Abschnitte auch gelungen sind, meistens komponiert Janáček an den Begebenheiten des Textes vorbei, so daß Bühne und Orchester zwei fast von einander unabhängige Gefühlswelten zu sein scheinen, die durch den — rhythmisch und melodisch oft nur vage eingegliederten — Gesangston künstlich verklammert sind.

Eine sehr bemerkenswerte Beurteilung der Oper stammt von dem damals 25-jährigen Adorno. Sie unterscheidet sich grundsätzlich von den meisten sonstigen Rezensionen, die bewußt oder unbewußt „*Věc Makropulos*“ mit Janáčeks früheren Opern vergleichen und damit dem Werk nicht vollständig gerecht werden können. Adorno als Anhänger der Neuen Musik betrachtet die Oper aus einer gänzlich anderen Perspektive, die zwar auch sehr subjektiv, aber von der Tradition weniger vorbelastet ist:¹⁷²

¹⁷⁰Hans Hartleb in *Signale*, 9/1929, S. 266-277

¹⁷¹*Allgemeine Musikzeitung*, Jg. 1929, S. 179-180

¹⁷²*Die Musik*, 7/1929, S. 538-539

Mag immer die „Sache Makropulos“ von *Janáček*, [...] eine verlorene Sache sein: eine denkwürdige Sache ist sie für jeden Fall, und mir scheint, sogar eine große Sache. Denn hier ist das Wagnis des Absurden, wie es sonst nur die junge Avantgarde unternimmt, unter den Zwang eines Altersstiles geraten, der es auf sich nehmen kann, weil er allem herrschenden Bewußtsein bereits bis an die Todesgrenze enthoben ist, und in dessen karger Klarheit es wahrhaft andere Gewalt hat, als wenn Jugend aus bloßem Drang riskiert. Das Wagnis hebt bereits mit der außerordentlichen Textwahl an.

Adorno analysiert Čapeks literarische Vorlage, wobei unter anderem Vergleiche zu Kafka gezogen werden. Nur der Schluß des Dramas mit dem Motiv des „befreienden Todes“ widerspricht offensichtlich zu sehr Adornos eigenen Überzeugungen:

Der dritte Akt [...] stellt die erschütterte Ordnung des Natürlichen wieder her, läßt den Tod zum Segen werden und das Leben zum Fluch, entwertet, was vorher war, indem er es post festum als mystische Metapher einsetzt, die in der pantheistischen Allerweltsweisheit beweisen will, daß Leben und Tod wieder einmal eigentlich dasselbe sei. Es ist das stärkste Argument für die Musik, daß sie an dieser armseligen Pseudophilosophie versagt und, wie das bei pantheistischen Verklärungen nun einmal unvermeidlich ist, in gründlich gehöhlte Ekstase fällt.

Es ist bezeichnend, daß gerade diese „gehöhlte Ekstase“ für die meisten anderen Kritiker das Beste war, was sie in der Oper finden konnten (d. i. die zweite Hälfte des dritten Aktes mit dem lyrischen Schlußmonolog der Heldin).

Adorno befaßt sich ebenfalls mit der musikalischen Sprache des Werkes:

Sonst aber ist sie [die Musik], mit einer selbst bei Janáček noch nicht dagewesenen Ökonomie, dem Buch bis in Geheimnisse gefolgt, die es sich selbst kaum gestehen möchte. Ihre Absurdität ist von einziger Art. Es ist nicht die der sprengenden Phantasiekonstruktion wie bei Schönberg; auch nicht die schreckhafte Beschwörung des Vergangenen wie bei Strawinskij. Es ist die Absurdität des besessenen Normalen; Taggespenster gehen darin um, auch dies wie Kafkas Prosa. Es ist, als ob die kleinsten tonalen Floskeln, aus deren unsymmetrischer Wiederholung der Bau gefügt ist, so nahe betrachtet würden, bis sie ihren dämonischen Ursprung enthüllen; der Szene mit dem alten Lebemann Hauk ist da vor allem zu gedenken, der nach sechzig Jahren der Geliebten wieder begegnet, die sich nicht verändert hat: Dämonie vollkommener Unscheinbarkeit. Durchwegs erreicht die Oper in der Partikel großartige Verdichtung; fern aller Psychologie, fern sogar der Begleitung, eigentlich ein unwegsames dunkles Schachsystem, das die Oberfläche des Buches zu unbekanntem Zweck durchschneidet, von einer Bescheidenheit, in der Grauen wohnt, für Sekunden in kaum mehr erträglicher Helle durchleuchtet, eine gänzlich rätselhafte Musik, die von dem fordert, der sie vernimmt, ohne daß man bereits verstehen könnte, was eigentlich sie fordert.—

Das Werk gehörte auf eine Experimentierbühne, musikalische und szenische Interpretation müßten mit ihrer Deutung beginnen. Im normalen Opernbetrieb läßt sich daran nicht denken.

Im Zusammenhang mit dem zuletzt zitierten Ausspruch Adornos soll hier noch eine weitere Produktion der Oper Erwähnung finden, die gleichzeitig eine der bislang erfolgreichsten war. Gemeint ist die Inszenierung der New York City Opera, deren Premiere am 1.11.1970 stattfand und die aufgrund des großen Erfolges zweimal neu produziert wurde (1976 und 1981). Hier handelte es sich tatsächlich um eine Art Experiment. Das surrealistische Bühnenbild beinhaltete elf über der Bühne plazierte Leinwände in verschiedenen Formen, auf die Filmsequenzen und Bilder projiziert wurden. Diese sollten einerseits die komplizierte Handlung der Oper zu erläutern

helfen (Szenen aus der Vergangenheit der Protagonistin etc.), andererseits aber auch mittels abstrakter Collagen eine geheimnisvolle Atmosphäre heraufbeschwören. Abgesehen von der Regie (Frank Corsaro) und dem Bühnenbild war es vor allem die Darstellerin der Emilia Marty, die Sopranistin Maralin Niska, die mit ihrer glänzenden sängerischen und schauspielerischen Leistung entscheidend zum Erfolg der Produktion beitrug.

Die Reaktion der Kritik war in ihrer Mehrheit positiv, sowohl in bezug auf Janáčeks Musik als auch auf die Inszenierung: „The Makropulos Affair‘ is a production that erupts into vivid theater. With all credit allowed for Janáček’s powerful and highly expressive score, it is Corsaro’s production which intensifies the work as contemporary theater.“¹⁷³ Dieses Zitat deutet gleichzeitig die Tatsache an, daß die Rezensenten sich oft mehr mit der ungewöhnlichen und effektvollen Inszenierung befaßten als mit der Musik der Oper selbst, die wohl auch bei der Aufführung etwas in den Hintergrund geraten war. Dieser Aspekt bildete auch den wahrscheinlich einzigen wesentlichen Kritikpunkt:

[...], some of the scope is being enlarged and the craft a little overburdened with film clips and projected backgrounds. A usable resource in itself, it oversteps its function when it is superimposed on the orchestral prelude Janáček wrote for the purpose of involving the audience with the drama to follow. It also tends to preempt some moments when the audience should be using its imagination rather than being dependent on film clips. I would, moreover, like to see the excellent skills of Gardner Compton and Emile Ardolino, who share the credits for ‚film and slide projections‘, applied more subtly and with less accentuation of the obvious.¹⁷⁴

In die gleiche Richtung geht auch der Einfall der Regie, eine weitere (bei Janáček und Čapek nicht vorhandene) Person in die Handlung einzuführen — eine dunkle Gestalt des Chauffeurs der Protagonistin, der diese als Symbol des Todes auf Schritt und Tritt begleitet.

Věc Makropulos unterscheidet sich in vielen Aspekten der Rezeptionsgeschichte von den übrigen Opern Janáčeks, so vor allem durch die Tatsache, daß das Werk trotz der beiden äußerst erfolgreichen tschechischen Produktionen in Brünn 1926 und Prag 1928 zuerst keinen Fuß auf ausländischen Bühnen fassen konnte. Es kann nur spekuliert werden, inwieweit bei diesem anfänglichen Mißerfolg die infolge unglücklicher Umstände nicht zustandegekommene deutsche Erstaufführung in der Berliner Staatsoper eine Rolle spielte. Auch wenn es bei *Věc Makropulos* relativ unwahrscheinlich ist, daß eine gelungene Berliner Produktion zu ähnlich explosionsartiger Verbreitung der Oper auf deutschen und anderen europäischen Bühnen geführt hätte wie dies bei *Jenůfa* der Fall war, ist dennoch anzunehmen, daß eine erfolgreiche Aufführung auf der ersten Bühne Deutschlands, trotz der im Vergleich zu *Jenůfa* für ein durchschnittliches Publikum geringeren Attraktivität der Musik dieser Oper, das Interesse für das Werk geweckt und weitere Inszenierungen nach sich gezogen hätte. Die schwache Frankfurter Erstaufführung im Jahr 1929 bewirkte naturgemäß genau das Gegenteil.

Die einzige weitere Aufführung der Oper außerhalb der Tschechoslowakei vor dem zweiten Weltkrieg fand 1938 in Wien statt. Es handelte sich um eine Festvorstellung zum zehnten Todestag des Komponisten, die nach erfolglosen Verhandlungen mit der Staatsoper schließlich im Theater an der Wien inszeniert wurde. Die Reaktionen des Publikums und der Kritik waren überaus positiv, das sich daraus ergebende gesteigerte Interesse an Janáčeks Musik in Österreich wurde allerdings durch politische Ereignisse der folgenden Monate und Jahre zunichte gemacht (Näheres s. [HÖSLINGER]).

¹⁷³Harriett Johnson in *New York Post*, 4.11.1970

¹⁷⁴Irving Kolodin in *Sunday Review*, 21.11.1970

Nach dem zweiten Weltkrieg mußte *Věc Makropulos* von allen reifen Opern Janáčeks am längsten auf ihre „Wiederentdeckung“ durch ausländische Theater warten. Zur ersten nicht-tschechischen Produktion kam es schließlich 1957 in Düsseldorf (Deutsche Oper am Rhein). Erst die sechziger Jahre brachten dann den entscheidenden Durchbruch auf den internationalen Opernbühnen (London, Stockholm, Dresden, San Francisco, Helsinki, Marseille, Stuttgart, Graz, New York etc.; s. Liste in Anhang C). In der sängerisch und schauspielerisch sehr schwierigen Hauptrolle der Oper haben sich bei vielen Produktionen des Werkes in besonderem Maße die Sopranistinnen Elisabeth Söderström und Anja Silja hervorgetan.¹⁷⁵

¹⁷⁵Elisabeth Söderström ist ebenfalls auf der Decca-Aufnahme der Oper mit Charles Mackerras aus dem Jahr 1979 zu hören, Anja Silja dann auf der BBC-Videoaufzeichnung einer Vorstellung der Glyndebourne Festival-Inszenierung von 1995.

Kapitel 2

Das Libretto

2.1 Die Handlung¹

Akt I Im Büro des Rechtsanwalts Kolenatý philosophiert dessen Gehilfe Vítek, in der Registratur nach Akten zum Fall Gregor–Prus suchend, über die Vergänglichkeit der Zeit. Albert Gregor, eine der beiden Parteien des Streitprozesses, tritt ein und erkundigt sich nach Kolenatý. Dieser ist allerdings noch beim Höchsten Gerichtshof, wo sich gerade die entscheidende Verhandlung im Fall Gregor–Prus ihrem Ende nähert.

Krista, Víteks Tochter und angehende Sängerin, kommt von ihrer Theaterprobe und erzählt ein wenig frustriert von Emilia Marty, einer genialen Sängerin, die am Abend im Theater auftritt. Kolenatý kehrt vom Gericht zurück, allerdings noch ohne Ergebnis — die Verhandlung soll am Nachmittag fortgesetzt werden. Weder Kolenatý noch Vítek lassen allerdings Zweifel daran, daß sie den Prozeß für Gregor für verloren halten. Gregor läßt für den Fall die Absicht erkennen, sich wegen seiner unbezahlbaren Schulden das Leben zu nehmen.

Zur allgemeinen Überraschung erscheint Emilia Marty im Büro und erkundigt sich nach dem Prozeß, von dem sie angeblich gerade aus der Zeitung erfahren hat. Kolenatý erzählt die hundertjährige Geschichte des verwickelten Falles. Es handelt sich um das Gut Loukov, das nach dem Tode des ursprünglichen Besitzers Baron Josef Ferdinand Prus im Jahr 1827 zum Gegenstand eines Rechtsstreites zwischen Emmerich Prus, einem Cousin des Verstorbenen, Graf Sefházy, einem entfernten Verwandten, und Ferdinand Gregor wurde, dem der Verstorbene Baron Prus das Gut vielen Zeugnissen gemäß tatsächlich vermacht hatte, wofür allerdings keine rechtskräftigen Beweise existieren. Der Prozeß zieht sich in die Länge, das Gut wechselt einige Male den Besitzer, wird aber am Ende wieder der Familie Prus zugesprochen. Gregor hatte vor allem aufgrund seiner vermeintlich fehlenden verwandtschaftlichen Beziehung zu Prus von Anfang an schlechte Karten.

Zurück in der Gegenwart: Marty, die schon während Kolenatýs Erzählung durch viele ergänzende Bemerkungen eine genaue Kenntnis der am Streit beteiligten Personen bewiesen hat, offenbart schließlich, daß Ferdinand Gregor ein unehelicher Sohn von Prus war, seine Mutter dann eine gewisse Ellian MacGregor, Sängerin an der Wiener Hofoper. Das ändert die Situation zwar beträchtlich, Kolenatý braucht aber Beweise. Marty erzählt von einem Testament, in dem Baron Prus das Gut tatsächlich Gregor vermachte und das sich im alten Haus von Prus befinden soll, welches jetzt dem Nachkommen der Familie Prus gehört, nämlich dem Baron Jaroslav Prus. Kolenatý ist skeptisch, er hält Marty für verrückt, da sie den Inhalt eines seit hundert Jahren ver-

¹Die in eckigen Klammern eingeschlossenen Stellen wurden von Janáček aus dem Original Čapeks eliminiert und sind folglich kein Bestandteil des eigentlichen Librettos.

siegelten Testaments zu kennen vorgibt, von dessen Existenz zudem bis dahin niemand wußte. Er weigert sich, zu Prus zu fahren, wird aber schließlich von Gregor, der in seiner verzweifelten Lage an Wunder zu glauben bereit ist, durch Drohungen dazu gezwungen.

Marty und Gregor bleiben alleine zurück. Marty weigert sich, die Quelle ihrer Informationen preiszugeben. Gregor verfällt immer stärker ihrer Schönheit und ihrer übernatürlichen Ausstrahlung. Emilia verlangt nun von ihm ein geheimnisvolles griechisches Schriftstück, das sein Urgroßvater Ferdinand Gregor vor hundert Jahren von Baron Prus hätte bekommen sollen. Sie wird hysterisch, als sie erkennt, daß Gregor von diesem Dokument nichts bekannt ist. [Das Telefon klingelt: Gregor erfährt, daß er seinen Prozeß gerade definitiv verloren hat. Marty will trotz seiner Proteste seine Schulden bezahlen und verlangt von ihm lediglich Hilfe bei der Suche nach dem griechischen Manuskript.]

Kolenatý kehrt zusammen mit dem Prozeßgegner Jaroslav Prus zurück. Sie haben das Testament gefunden. Kolenatý will eine Restitution der Verhandlung beantragen. Prus findet aber eine weitere rechtliche Lücke — die Identität des lange verstorbenen Ferdinand Gregor lasse sich nicht beweisen. Marty erklärt sich bereit, [am nächsten Morgen] einen schriftlichen Beweis zu liefern. Dem pragmatischen Kolenatý wird die Sache zu heikel und unglaubwürdig, er ist fast soweit, daß er sich aus dem Fall zurückziehen will. [Nur Prus läßt sich nicht verunsichern und versucht, Marty auf seine Seite zu bekommen.]

Akt II Auf der leeren Theaterbühne unterhält sich die Putzfrau mit dem Maschinisten über Marty und ihren großen Erfolg bei der Vorstellung am Abend davor. Prus erscheint und fragt nach Marty.

In der nächsten Szene schwärmt Krista vor ihrem Freund Janek, Prus' Sohn, über die unglaubliche sängerische Leistung von Emilia Marty. Kristas Einstellung Marty gegenüber ist allerdings etwas ambivalent — sie ist von ihrem Gesang begeistert aber zugleich auch entmutigt, sie möchte Marty ähnlich sein und gleichzeitig hat sie Angst vor ihr. Prus tritt hervor [und macht sich über Janek und seine Beziehung zu Krista lustig. Vitek kommt herein und zeigt Krista eine Zeitungskritik, in der sie neben Marty erwähnt wird].

Emilia Marty erscheint. Nach einem kurzen Gespräch mit Prus und seinem Sohn erklärt sie den von ihr faszinierten Janek kurzerhand für dumm. Dann taucht Gregor mit einem Geschenk auf. Auch ihn beschimpft und demütigt Marty. Als nächster wird Vitek angegriffen mit seiner Begeisterung für die Geschichte und insbesondere die Französische Revolution. Anschließend macht Marty (gähnend) Krista und Janek und ihre unschuldige Beziehung lächerlich.

Martys verächtliche Ausfälle gegen alle Anwesenden werden erst durch die Ankunft des greisen Baron Hauk unterbrochen, eines ihrer ehemaligen Liebhaber. Dieser erzählt von einer gewissen Eugenia Montez, mit der er vor 50 Jahren in Spanien eine Beziehung hatte und die Emilia Marty äußerst ähnlich aussah. Diese Beziehung endete für ihn fatal — mit einer Sinnesverwirrung. Emilia gibt sich ihm indirekt als Eugenia Montez zu erkennen.

Marty will jetzt alleine sein. Sie hält nur Prus zurück, der gerade zu ihrem Entsetzen unbekannt Martys wirklichen Namen — Makropulos — erwähnt hat. Prus weiß allerdings weniger als sie befürchtet hat. Er hat den Namen bei seinen Nachforschungen in der Geburtsmatrikel gefunden. Danach hieß der uneheliche Sohn seines Urgroßvaters Josef Prus nicht Gregor, sondern Makropulos, dessen Mutter dann nicht Ellian McGregor, sondern Elina Makropulos.

Aus Prus' Beschreibung weiterer Schriftstücke, die in seinem Haus gefunden worden sind, erkennt Marty in einem davon das von ihr gesuchte griechische Manuskript. Sie versucht mit allen Mitteln, es von Prus zu bekommen. Dieser bleibt allerdings seinen Grundsätzen treu und will es nur einem rechtmäßigen Erben überlassen. Die verzweifelte Marty droht mit einem Beweis,

daß Ferdinand Gregor und Ferdinand Makropulos dieselbe Person waren, in welchem Falle Prus sein Gut Loukov verlieren würde. Prus nimmt sie nicht ernst und geht ab.

Gregor erscheint wieder. Bei seinem folgenden Gefühlsausbruch schwankt er zwischen Liebesbeteuerungen und Beleidigungen. Die niedergeschlagene Marty wehrt sich nur schwach. Ihre Kälte treibt Gregor zu immer leidenschaftlicheren Äußerungen bis zu einer Morddrohung. Marty bleibt unbeeindruckt und schläft schließlich ein. Die Putzfrau verhindert durch ihr Eintreten etwaige Übergriffe Gregors.

Der Marty hoffnungslos verfallene Janek erscheint bei der schlafenden Sängerin. Sie wacht auf und versucht ihn zu überreden, seinem Vater das griechische Schriftstück zu stehlen. Janek verspricht es ihr nur sehr ungern. In dem Augenblick tritt sein Vater hervor, der in seinem Versteck alles gehört hatte, und schickt seinen Sohn weg. Prus ist nun bereit, Marty das Manuskript für eine Liebesnacht zu überlassen.

Akt III In Martys Hotelzimmer übergibt Prus ihr am frühen Morgen nach einer gemeinsam verbrachten Nacht das griechische Manuskript. Er fühlt sich durch ihre Kälte betrogen und macht sich Vorwürfe, weil er seinen Prinzipien untreu geworden ist. Ein Diener taucht auf und verlangt nach ihm. Prus erfährt, daß sein Sohn Janek, der ihn vorhin zu Emilia gehen sah, aus Liebeskummer Selbstmord begangen hat. Prus, den die zynische Reaktion Martys in Wut versetzt, muß sich vor dem eintretenden Hauk verstecken. Dieser will Emilia überreden, mit ihm nach Spanien zu fliehen. Sie nimmt ihn anfangs nicht ernst, schließlich aber will sie ihm folgen. Im nächsten Augenblick betreten Kolenatý, Gregor, Krista und Víték das Hotelzimmer.

Kolenatý hat nach einem Handschriftenvergleich Beweise gegen Marty in der Hand und verlangt von ihr eine Erklärung. Prus, der wieder hervorgetreten ist, bezeugt, daß die Handschrift der von Marty geschriebenen Dokumente mit der auf den hundert Jahre alten Briefen von Ellian MacGregor identisch ist. Dadurch wird der Fall noch verwickelter. Marty weigert sich hartnäckig zu reden. Als sie dann wegfahren will, droht Kolenatý mit Polizei. Gregor beginnt trotz Bedenken Kolenatýs und heftiger Proteste Martys deren Gepäck zu durchsuchen. Er findet verschiedene Dokumente mit Namen, die alle die Initialen E. M. haben. Als Kolenatý sich anschickt, aus den gefundenen Liebesbriefen laut vorzulesen, ist Marty endlich bereit, alles zu erklären. Sie verlangt nur etwas Zeit, um sich umzuziehen. [Während dieser Zeit verwandelt Kolenatý das Hotelzimmer in einen improvisierten Gerichtssaal, in dem ein fingierter Prozeß gegen Marty veranstaltet werden soll. Die Utensilien (inklusive Totenschädel) erinnern aber eher an eine schwarze Messe.]

[Verwandlung]

Marty wird „vorgeladen“. Mit ihren Aussagen bringt sie selbst Kolenatý noch einmal für eine Weile aus der Fassung. Sie heiße Elina Makropulos und sei 1585 auf Kreta geboren als Tochter vom Leibarzt des Kaisers Rudolf II. Ihr Vater habe für den Kaiser ein Lebenselixier erfunden, das ewige Jugend garantieren sollte. Der Kaiser, der vor Vergiftung Angst hatte, befahl dem Arzt, das Gebräu zuerst an seiner Tochter Elina auszuprobieren. Sie wurde danach schwer krank und so ließ der Kaiser seinen Arzt als Betrüger einsperren. Elina, die sich wieder erholte, flüchtete mit dem Rezept, der „Sache Makropulos“, nach Ungarn.

Kolenatý bleibt jedoch sehr skeptisch. Mit seinen ständig wiederholten Fragen versucht er, aus Marty die Wahrheit herauszubekommen. Als sie endlich erschöpft zusammenbricht, ohne an ihrer Aussage etwas zu ändern, beginnt auch er, ihr zu glauben.

[Marty wird in ihrem Schlafzimmer vom Arzt behandelt. Die übrigen Beteiligten besprechen, was mit dem Rezept, das sie jetzt der ohnmächtigen Marty ohne weiteres wegnehmen können, geschehen soll. Dabei offenbart jeder seine wahre Natur. Gregor als nächster Verwand-

ter verlangt das Rezept egoistisch für sich alleine und seine Familie. Der Idealist Víték will es veröffentlichen, es der ganzen Menschheit zur Verfügung stellen. In einem längeren philosophischen Exkurs stellt er die vermeintlichen Vorteile der Langlebigkeit dar. Kolenatý ist wie immer skeptisch, er sieht die praktischen Folgen einer solchen Erfindung, die zur Zersetzung der gesellschaftlichen Ordnung führen müßten. Prus („Preuße“ im Tschechischen) möchte mit Hilfe des Elixiers eine neue Rasse von Übermenschlichen heranzüchten, wobei seine Argumentation weniger an Nietzsche angelehnt ist als eher an die nationalsozialistische Ideologie erinnert und diese bis zu einem gewissen Grad vorwegnimmt.]

Emilia wacht auf. Sie beschreibt mit erschreckender Suggestivität die Trostlosigkeit und Langeweile ihres überlangen Lebens. Sie hat jeden Glauben verloren, auch die Kunst hat für sie keinen Sinn mehr. Das menschliche Leben sei nur lebenswert, weil es so kurz ist. Nur die Angst vor dem Tod habe Marty dazu getrieben, das Rezept zu suchen. Sie will es aber nicht mehr haben und bietet es den Anwesenden der Reihe nach an. Alle schrecken davor zurück. Schließlich nimmt es Krista an sich und verbrennt es über einer Kerze. [Die anderen wollen den Verlust des Rezepts verhindern, werden aber von Prus zurückgehalten. Dieser erkennt dann im natürlichen Kreislauf der Natur eine Art ewiges Leben.] (Marty bricht tot zusammen.)²

2.2 Čapeks „Komödie“

Karel Čapek (1890–1938), der Autor des Theaterstückes *Věc Makropulos*, erreichte bereits in jungen Jahren eine beträchtliche internationale Anerkennung. Nach Studienaufenthalten in Deutschland und Frankreich wurde er an der Philosophischen Fakultät der Prager Universität promoviert. Seine literarische Produktion ist von der Auseinandersetzung mit der Philosophie des Pragmatismus geprägt, mit der er sich schon während seiner Studienzeit befaßt hatte. Er arbeitete sein Leben lang als Journalist, daneben zeitweise auch als Theaterregisseur und Dramaturg.

Čapeks literarische Anfänge sind mit Poesie und mit kurzen Prosastücken verbunden. Wichtiger als seine eigenen Schöpfungen auf dem Gebiet der Dichtung waren jedoch Übersetzungen der modernen französischen Poesie, die eine große Bedeutung für die Entwicklung der tschechischen Dichtung des 20. Jahrhunderts hatten (vor allem seine Übersetzung von Apollinaires *La zone* gilt als Meisterwerk dieser Kunst). Den Schwerpunkt von Čapeks eigener literarischer Produktion bilden Kurzgeschichten, Romane und Theaterstücke, obwohl auch andere Genres vertreten sind (Reisebücher, Kinderbücher, philosophische und literaturwissenschaftliche Arbeiten etc.). Auch viele der mit seiner journalistischen Tätigkeit zusammenhängenden Feuilletons und politischen Essays wurden noch zu seinen Lebzeiten in Buchform herausgegeben.

Ein wesentlicher Teil von Čapeks Romanen und Dramen beschäftigt sich mit utopischen und phantastischen Themen. Ähnlich wie sein Vorbild auf diesem Gebiet, der englische Schriftsteller H. G. Wells, einer der Begründer des *science fiction*-Genres, benutzt Čapek diese Elemente jedoch nicht als Selbstzweck, sondern um philosophische Fragen aufzuwerfen und die soziale Problematik der sich unkontrolliert entwickelnden Industriegesellschaft darzustellen. Zu diesem Bereich seines Schaffens gehört auch sein bekanntestes Werk — das 1920 entstandene Drama *R. U. R.*, welches Čapeks Weltruhm begründete. Von der damaligen Popularität des Stückes zeugt die Tatsache, daß die dort verwendete Bezeichnung für den „künstlichen Menschen“, nämlich *robot* (die allerdings auf eine Idee Josef Čapeks zurückgeht, des Bruders von Karel), in die meisten westlichen Sprachen übernommen wurde. Eine fast vergleichbare Verbreitung wie *R. U. R.*

²Ergänzung von Janáček.

erreichte das von den beiden Brüdern Čapek gemeinsam geschriebene Theaterstück *Ze života hmyzu* (Aus dem Leben der Insekten), eine satirische Allegorie, die 1922 ihre Premiere erlebte und den Autoren den Ruf unheilbarer Pessimisten einbrachte.

Von den Romanen genießt vermutlich der im Jahr 1924 entstandene *Krakatit* die größte Popularität, welcher von der Gefahr der atomaren Vernichtung der Welt handelt und bereits zweimal verfilmt wurde. Obwohl die Thematik des Werkes zweifellos nichts von ihrer Aktualität verlor, ist es dennoch vor allem die literarische Umsetzung, die in heutiger Zeit eine ganz neue Aktualität gewonnen hat. Die Verwendung von Stilelementen aus den unterschiedlichsten literarischen Gattungen und vor allem die Mischung aus Elementen der „niederen“ und der „hohen“ Literatur, vom Kitschroman bis zur philosophischen Betrachtung, machen aus diesem bemerkenswerten Buch einen der Vorgänger der Postmoderne.

Die von ihrem Autor Karel Čapek so genannte „Komödie“ *Věc Makropulos* entstand im Jahr 1922 und erlebte ihre Uraufführung am 21.11.1922 im Weinberger Theater in Prag unter der Regie des Autors. Der Dichter griff hier ein altes und in vielen Literaturen bereits verwertetes Thema auf, nämlich die Sehnsucht des Menschen nach ewigem oder zumindest über das normale Maß hinaus verlängertem Leben. Während in den Mythologien alter Kulturen und in der Antike die Langlebigkeit des Menschen fast immer mit dem göttlichen Element in Verbindung gebracht wurde, d. h. sie wurde als Geschenk bzw. Strafe eines höheren Wesens dargestellt, bekam die Bemühung um eine künstliche Verlängerung des Lebens im Mittelalter und später eine pseudowissenschaftliche Basis und der Mensch in Gestalt des Alchimisten begann selbst, nach einem „Lebenselixier“ zu suchen. Diese Versuche erreichten einen ihrer Höhepunkte Ende des 16. Jahrhunderts am Hof des habsburgischen Kaisers Rudolf II. in Prag. Dieser politisch ziemlich schwache Regent, der schließlich wegen Geisteskrankheit entthront wurde, sicherte sich trotz allem durch seine fast manische Unterstützung der Wissenschaften (Tycho Brahe, Johannes Kepler) und in etwas geringerem Umfang auch der Kunst einen herausragenden Platz in der Geschichte. Auch die Suche nach einem Lebenselixier, das ihm ewige Jugend sichern sollte, gehörte zu seinen Obsessionen, zu welchem Zwecke er eine große Zahl von Alchimisten, aber auch von Scharlatanen und den verschiedensten Betrügern aus der ganzen Welt um sich versammelte.

In dieser legendenumwobenen Zeit siedelte Čapek die Vorgeschichte seines Stückes an. Dem griechischen Leibarzt des Kaisers, Hieronymus Makropulos, gelingt es tatsächlich, ein Lebenselixier zu erfinden, das er auf kaiserlichen Befehl zuerst an seiner Tochter Elina testen muß. Da diese nach dem Experiment schwer krank wird, läßt der Kaiser ihren Vater als Betrüger einsperren. Elina erholt sich aber wieder und flieht mit dem Rezept aus Prag. Die eigentliche Handlung spielt allerdings erst dreihundert Jahre später. Elina, bei der die Wirkung des Elixiers langsam nachläßt, mischt sich in einen Erbschaftsprozeß ein, um das Rezept zurückzubekommen, das bei einem ihrer ehemaligen Liebhaber liegengeblieben war. Sie ist inzwischen eine berühmte Opernsängerin geworden, die im Laufe der Jahrhunderte unter verschiedenen Namen auftritt, um nicht zu sehr aufzufallen.

Čapeks Stück wird jedoch aus einer anderen Perspektive erzählt. Den Ausgang der Handlung bildet ein seit hundert Jahren andauernder Erbschaftsprozeß zwischen Albert Gregor und Jaroslav Prus um das Gut Loukov. Der Schwerpunkt verschiebt sich dann aber immer stärker auf die Konfrontation der handelnden Personen mit dem Unbekannten und Geheimnisvollen in der Person Elinas, die sich jetzt Emilia Marty nennt. Sie fasziniert ihre Umgebung einerseits mit ihrer übernatürlichen Schönheit und ihrer vollkommenen Gesangkunst, andererseits aber auch durch ihre Kälte und ihren Zynismus. Angesichts Martyrs erotischer Ausstrahlung verliert der leidenschaftliche Gregor fast sofort die Kontrolle über sich, ohne zu ahnen, daß er Martyrs Urenkel ist. Der disziplinierte Prus leistet lange Zeit Widerstand, schließlich wird aber auch er zum

Spielzeug in Martys Händen. Der junge, unschuldige Janek begeht aus unglücklicher Liebe zu ihr Selbstmord. Sogar der streng rational denkende Rechtsanwalt Kolenatý, der gegen Martys körperliche Reize immun ist und so zu ihrem einzigen ernstzunehmenden Gegenspieler wird, ist anfangs von dem Irrationalen ihres Wesens zutiefst verunsichert.

Čapek schuf mit den Figuren des Dramas psychologisch sehr unterschiedliche Menschentypen, die er unter anderem dazu verwendet, die Reaktionen auf das plötzliche Auftauchen eines fremden und unbegreiflichen Phänomens in Gestalt Emilias darzustellen. Eine Metaebene des Werkes bildet die philosophische Auseinandersetzung Čapeks mit der Frage der Langlebigkeit. Diese erreicht ihren Höhepunkt in der zweiten Hälfte des dritten Aktes, in der diese Problematik vom Standpunkt der einzelnen Protagonisten aus diskutiert wird. Čapek benutzt wiederum seine verschiedenen Charaktere, um die möglichen praktischen Auswirkungen eines künstlich verlängerten Lebens zu untersuchen und die Reaktionen von normalen Sterblichen angesichts einer solchen Möglichkeit zu analysieren. Diese Diskussion dient dem Autor gleichzeitig dazu, die Charakterisierung seiner Figuren zu vervollständigen und zu präzisieren, da in dieser entscheidenden Situation alle ihre wahre Natur offenbaren. Dies führt zumindest bei Gregor und Prus zu einer gewissen moralischen Abwertung. Gregor verlangt das Rezept egoistisch für sich selbst und seine Familie, da er mit Marty verwandt ist, Prus dagegen möchte eine neue Rasse von Übermenschen heranzüchten, die die Menschheit regieren sollten. Der überzeugte Demokrat Vítek würde das Rezept ohne Vorbedingungen allen Menschen zur Verfügung stellen. Nur Kolenatý, der wie immer auf dem Boden der Tatsachen bleibt, denkt realistisch über die wahrscheinlichen Folgen einer derartigen Erfindung für das gesellschaftliche System nach, zu dessen totaler Zersetzung die Langlebigkeit unweigerlich führen müßte. Schließlich mischt sich die aus ihrer Ohnmacht erwachte Marty in das Gespräch ein und schildert aus eigener Erfahrung die Leere und Sinnlosigkeit eines unnatürlich verlängerten Lebens.

Čapeks Schlußfolgerung ist eindeutig — die Langlebigkeit würde dem Menschen kein Glück bringen. Gegen diesen scheinbaren Pessimismus, der ihm schon früher im Zusammenhang mit anderen Werken vorgeworfen worden war, wehrt sich der Autor selbst präventiv im Vorwort zur gedruckten Ausgabe des Theaterstückes:

[...] In dieser Komödie hatte ich im Gegenteil die Absicht, den Menschen etwas tröstendes und optimistisches zu sagen. Ich weiß nicht, ob es optimistisch ist zu behaupten, daß es schlecht ist, sechzig Jahre zu leben, aber gut, dreihundert Jahre zu leben; ich denke nur, daß es nicht gerade krimineller Pessimismus ist, das sechzigjährige (im Durchschnitt) Leben für angemessen und gut genug zu erklären. [...]

Čapek versucht mit seinem Vorwort außerdem genau das zu vermeiden, was dann tatsächlich eingetreten ist, nämlich den Eindruck entstehen zu lassen, daß sein Stück als Antwort auf die kurz davor (1921) erschienene Utopie *Back to Methuselah* von G. B. Shaw verstanden wird, die sich mit der gleichen Thematik beschäftigt:

Diese neue Komödie begann etwa vor drei oder vier Jahren, mich zu beschäftigen, also noch vor R. U. R.; damals schwebte sie mir jedoch als Roman vor. [...]

Diese zwei Umstände möchte ich deshalb vorausschicken, weil in diesem Winter ein neues Werk B. Shaws „Zurück zu Methusalem“ erschien, das ich bis jetzt nur im Auszug kenne und das sich — vermutlich in einem viel grandioserem Maße — ebenfalls mit der Frage der Langlebigkeit befaßt. Diese stoffliche Übereinstimmung ist ganz zufällig, und wie es aus dem Auszug erscheint, auch nur oberflächlich, denn Bernard Shaw kommt zu genau gegenteiligen Ergebnissen. Soweit ich es beurteilen kann, sieht Hr. Shaw in der Möglichkeit, einige hundert Jahre zu leben, den Idealzustand der Menschheit, gleichsam ein künftiges

Paradies. Wie der Leser merken wird, schildert dieses Buch die Langlebigkeit ganz anders, als einen sehr wenig idealen und sogar sehr wenig begehrenswerten Zustand. Es ist schwer zu sagen, was richtiger ist; auf beiden Seiten mangelt es leider an eigener Erfahrung. Aber vielleicht ist wenigstens das vorauszusehen, daß Shaws These als das klassische Beispiel von Optimismus und die These dieses Buches als ein hoffnungsloses Beispiel von Pessimismus gelten wird.

Es handelt sich in der Tat um eine bemerkenswerte Koinzidenz, zumal Čapek ein großer Bewunderer von Shaw (der sich übrigens unter anderem auch als Musikkritiker betätigte) und der englischen Literatur allgemein war. Gerade dieser Umstand macht allerdings seine Versicherungen glaubwürdig — er hätte kaum wissentlich eine Polemik mit Shaw angefangen.

Shaws „metabiological pentateuch“, eine Serie von fünf mehr oder weniger selbständigen Theaterstücken, hat nicht nur aufgrund des großen Umfangs einen besonderen gedanklichen (wenn auch nicht unbedingt künstlerischen) Stellenwert in seinem Schaffen, da dieses Werk eine Art philosophisches Credo des Dichters darstellt (er befaßte sich mit dem Thema der Langlebigkeit bereits in dem 1903 erschienenen Stück *Man and Superman*). *Back to Methuselah* entstand als eine Reaktion auf den ersten Weltkrieg, der Shaws Glauben an den Menschen tief erschütterte. Er sucht die Lösung in einer idealen Gesellschaft, die als Folge der Langlebigkeit ihrer Mitglieder entstehen soll. Die Lebensverlängerung wird nicht mit Hilfe von chemischen Präparaten erreicht, sondern allein durch den Willen des Menschen, lange Leben zu wollen, was zu einer Art „biologischer Transformation“ der Menschheit führen soll. Der letzte Teil der Pentalogie stellt die Menschheit nach 30 000 Jahren dar. Die Vision der sterilen, entmenschlichten Kreaturen mit genau geregelter Lebensablauf wirkt auf den heutigen Leser allerdings eher deprimierend als optimistisch. Auch bei Shaw sind diese Wesen (noch) keineswegs zufrieden mit ihrem „Paradies“, sie streben eine vollkommene Loslösung von der Materie und die Verwandlung in den reinen Geist an.

Es ist zweifellos verfehlt, die beiden Stücke, *Věc Makropulos* und *Back to Methuselah*, mit den relativen Kategorien des Optimismus und des Pessimismus miteinander zu vergleichen, da eine derartige Beurteilung in diesem Fall nur eine Frage der Perspektive ist (wie schon von Čapek im oben zitierten Vorwort angemerkt). Beide Werke haben genau genommen weniger gemeinsam, als es auf den ersten Blick erscheinen könnte. Bei *Věc Makropulos* handelt es sich um ein Gelegenheitsstück, dem keine langen philosophischen Reflexionen vorausgegangen waren und das keinerlei politische Aktualität besitzt. Čapek selbst äußert sich in seinem Vorwort in ähnlichem Sinne:³

Sie [die Komödie] gehört also stofflich zu den Sachen, die ich schon hinter mir haben möchte; es bleibt mir noch eine solche Aufgabe, um alte Vorräte loszuwerden.

[...]

Ich spreche nicht nur für dieses Schauspiel, das ich ungern besonders hervorheben möchte; es ist ein anspruchsloses Ding, zu dem ich irgendwie aus Ordnungsliebe zurückgekehrt bin.

³Derartige Äußerungen Čapeks sind allerdings nicht ganz wörtlich zu nehmen, da der Dichter generell dazu tendierte, in bezug auf seine eigenen Werke eine stark übertriebene Bescheidenheit an den Tag zu legen. Trotzdem gibt es Belege, daß er gerade *Věc Makropulos* gegenüber ein etwas zwiespältiges Verhältnis hatte. So erinnert sich z. B. seine Schwester Helena ([ČAPKOVÁ], S. 330): „Aber es schien, daß Karel selbst dieses Enigma des Lebens nicht besonders mag, das mit einem alchimistischen Trick so überflüssig verlängert wird bis zur Sehnsucht nach dem Tod als Erlösung aus einem Zustand, in dem man es [das Leben] nur noch verachten kann.“ (*Ale zdálo se, že Karel sám nemá příliš rád ten rébus života, alchymistickým trikem prodlužovaného tak nadbytečně až k touze po smrti jako vysvobození ze stavu, kdy už je možno jím jen cynicky pohrdat.*)

Shaw betrachtet als das einzig erstrebenswerte Ziel der menschlichen Entwicklung den Übergang in einen immateriellen Zustand des reinen Geistes, also letztendlich die Gottwerdung des Menschen. Diese Gedankenwelt ist dem Pragmatiker Čapek vollkommen fremd — viele seiner Werke sind vom Argwohn und Mißtrauen gegenüber jeder Form des Absoluten durchdrungen, gleich ob es sich dabei um Religionen, totalitäre politische Systeme oder die Unsterblichkeit handelt (vgl. [HARKINS] S. 110ff.). Čapek hält das Absolute für „unmenschlich“ bzw. dem Menschen nicht angemessen und für ihn unerreichbar — jedes Streben danach endet in einer Katastrophe. So erreicht zwar Elina praktisch die Unsterblichkeit und die ewige Jugend, da sie imstande ist, mit Hilfe des Elixiers ihr Leben immer wieder um dreihundert Jahre zu verlängern und damit auch ihre Jugend zu erhalten. Das Rezept kann jedoch nur ihren physischen Alterungsprozeß zum Stillstand bringen — dafür kommt es aber in einem um so stärkeren Maße zu einer unaufhaltsamen seelischen Zersetzung, praktisch zu einem geistigen Tod, der sich im Gefühl der Sinnlosigkeit der Existenz und in einer vollkommenen Gleichgültigkeit der Umwelt gegenüber äußert.

Obwohl Čapeks *Věc Makropulos* ein sehr ernsthaftes philosophisches Problem zum Thema hat, schuf der Dichter hier vielmehr eine Art Grotteske, die sich selbst häufig nicht ganz ernst zu nehmen scheint (deshalb wohl auch die Gattungsbezeichnung „Komödie“). Der Kontrast zwischen dem ernsten bis tragischen (Selbstmord Janeks) Verlauf der Handlung und dem fast absurden Humor, der viele Szenen durchdringt, bildet eines der wichtigsten Konstruktionsprinzipien des Werkes. Eine der Quellen dieses absurden Humors ist Emilia Marty selbst mit ihrem Zynismus und ihrer unendlichen Verachtung der Mitmenschen und des Lebens selbst. Auf der anderen Seite bildet der pragmatische Advokat Kolenatý mit seinen sarkastischen Äußerungen in jeder noch so ernsten Situation einen wichtigen Gegenpol zu ihr. Da eine dieser beiden Gestalten bis auf wenige Ausnahmen immer auf der Bühne präsent ist, gleitet das Stück nie ins Pathetische ab. Auch wenn Emilia Marty die eindeutige Hauptfigur des Stückes ist, spielt Kolenatý als ihr einziger ernsthafter Gegenspieler ebenfalls eine sehr wichtige Rolle. Er ist der einzige, der ihren Reizen widerstehen kann und der sie schließlich mit legalen und auch weniger legalen Mitteln zu Fall bringt. Der ewige Skeptiker Kolenatý kann darüber hinaus als die Identifikationsfigur von Čapek selbst angesehen werden, die in wesentlichen Punkten eigene Meinungen des Autors wiedergibt.

Die übrigen Protagonisten sind dagegen nur Marionetten in Marty's Spiel — der labile Gregor, der sich sofort hoffnungslos in sie verliebt, Janek, den seine Leidenschaft für sie sogar in den Selbstmord treibt, und auch der so disziplinierte Prus, der schließlich für eine Nacht mit ihr alle seine Prinzipien verrät. Trotz alledem sind diese Gestalten überzeugend und vielschichtig gezeichnet. Viele Aspekte der Handlung sind nur subtil angedeutet — so beispielsweise die Beziehung zwischen Prus und seinem Sohn Janek, der von seinem Vater so hart und sogar mit Verachtung behandelt wird, daß sein Selbstmord nicht nur als eine Folge seiner unerwiderten Liebe zu Marty erscheint, sondern auch als Konsequenz der Erziehungsmethoden seines Vaters, was diesem nach dem Tod Janeks endlich klar wird. Auch Marty in ihrer ganzen Unmenschlichkeit zeigt hin und wieder Reste von Gefühlen. Nach ihrem Zusammenbruch im dritten Akt wird sie dann gewissermaßen menschlich rehabilitiert, als sich herausstellt, daß sie an ihrem Zustand praktisch unschuldig ist und schwer darunter leidet.

Eine weitere Dimension verleihen der Handlung die vorhandenen symbolischen Verbindungen zwischen Emilia Marty und der jungen Krista, die an vielen Stellen des Textes angedeutet werden (vergl. [TYRRELL79], S. 5). Beide sind Opernsängerinnen, beide schön und talentiert. Kristas vom ersten Augenblick an sehr ambivalente Beziehung zu Marty ist von Faszination und Bewunderung, gleichzeitig aber auch von Angst und Abscheu geprägt. Sie möchte wie Marty

werden, erkennt aber schließlich die tragischen Konsequenzen, die sich daraus ergeben würden. Marty's Verhältnis Krista gegenüber ist ebenfalls etwas komplexer als dies bei den übrigen Personen der Handlung der Fall ist, für die sie nur Verachtung empfindet. Es ist genau genommen eine Schwäche, die sie sich im Umgang mit Krista leistet, die Marty in große Schwierigkeiten bringt und ihr Ende besiegelt (sie gibt Krista nach anfänglicher heftiger Ablehnung schließlich ein Autogramm, womit sie Kolenatý Beweise gegen sich liefert). Auch am Schluß ist es Krista, der Marty gegen deren Willen das Rezept aufdrängt, um sich selbst gleichsam noch eine Chance zu geben und in Krista, dem Symbol ihrer eigenen Jugend, wie ein Phönix aus der Asche wieder aufzuerstehen. Krista, und damit in einem Akt der Selbstzerstörung auch Marty selbst, besiegt allerdings die Angst vor dem Tod und verbrennt das Manuskript, das Symbol des ewigen Lebens und die Illusion der ewigen Jugend, die, wie sich zeigte, durch Aufhebung des physischen Alterungsprozesses allein nicht erreicht werden kann.

2.3 Janáčeks Bearbeitung

Sicherlich waren es in erster Linie die emotionalen Aspekte der Handlung, die Janáček an Čapeks *Věc Makropulos* faszinierten und den Stoff für ihn besonders interessant machten — vor allem die Figur der Emilia Marty selbst mit ihren tief verborgenen Gefühlen und ihrem unermeßlichen Leid. Nach Káťa Kabanová und der Fuchsin Bystrouška fand er eine weitere Frauengestalt, die er mit seiner Muse Kamila identifizieren konnte und die ihm die Inspiration für eine neue Oper liefern sollte.

Die nur bedingt opernhafte Handlung des Stückes (obwohl zwei der Figuren, Marty und Krista, sogar selbst Opernsängerinnen sind) barg für eine Bearbeitung zum Opernlibretto einige durchaus wesentliche Schwierigkeiten in sich. Eine davon war mit Sicherheit die alles ironisierende und relativierende, jedes Anzeichen von Pathos vermeidende Sprache des Čapekschen Originals. Da Janáček nie beabsichtigte, das Drama in einem anderen, für eine Vertonung eventuell geeigneteren Stil umzuschreiben, mußten sich hieraus bei einem auf alle Nuancen des Textes so empfindlich reagierenden Komponisten wie Janáček erhebliche Konsequenzen für die musikalische Sprache des Werkes ergeben. So stellt die stilistische Ebene der Vorlage mit hoher Wahrscheinlichkeit eine der entscheidenden Ursachen für die ungewöhnlich herbe und wenig lyrische Musik der Oper dar (s. Kap. 3).

Die zweite wesentliche Schwierigkeit bringt die Darstellung der Vorgeschichte des verwickelten hundertjährigen Gerichtsprozesses mit sich, der der eigentlichen Handlung vorausgeht und im ersten Akt von Kolenatý nacherzählt wird. Die Kompliziertheit des Rechtsstreites ist von Čapeks Seite aus sicherlich gerechtfertigt, da ja das hundertjährige Bestehen des Falles plausibel erklärt werden muß; die Beschreibung ist aber schon im Original beim einmaligen Hören oder Lesen infolge der Überladung mit vielen mit der eigentlichen Handlung nur indirekt zusammenhängenden Details sehr schwer nachvollziehbar.

Ein weiteres Problem stellte das Fehlen eines dramaturgisch befriedigenden Schlusses dar. Das Rezept auf ewiges Leben, die „Sache Makropulos“, wird zwar bei Čapek am Ende als Höhepunkt der Handlung verbrannt, der Dichter verzichtet aber auch hier auf jegliches Pathos (das Manuskript will nicht brennen, Kolenatý mahnt Krista, sich die Finger nicht zu verbrennen etc.). Marty bleibt auch in diesem für Sie schicksalhaften Augenblick ihrer Rolle treu — sie verkündet lediglich im Stil von „la commedia è finita“ mit zynischem Gelächter das Ende der Unsterblichkeit, womit das Drama zu Ende geht.

Bereits bei der ersten Durchsicht des Stückes während des Urlaubs in der slowakischen Hohen Tatra im Sommer 1923 kennzeichnete Janáček in seinem Exemplar des Theaterstückes viele

für seine Vorstellung von der Handlung wichtige Stellen; andere Abschnitte, die offensichtlich mit seiner Konzeption unvereinbar waren, versah er mit Fragezeichen (z. B. jene Stelle aus dem ersten Akt, an der Emilia, um den liebestollen Gregor abzukühlen, ein altes und müdes Gesicht macht). Janáček wurde während der Lektüre von dem Stück sichtlich immer stärker mitgerissen — die ersten Seiten enthalten noch keine Spuren seines Bleistifts, diese werden dann aber immer häufiger.

Während der Komposition verwendete Janáček ein zweites Exemplar der gedruckten Ausgabe des Dramas, das im wesentlichen die Bearbeitung des Textes für die erste Fassung (die Arbeitsfassung) der Oper dokumentiert. Abgesehen von vielen meist geringfügigen Kürzungen orientierte sich Janáček konsequent am Čapekschen Originaltext. Wohl aus diesem Grund hielt es der Komponist nicht einmal für notwendig, den Text bereits vor dem Beginn der eigentlichen Komposition zu bearbeiten — er führte die Anpassungen erst während der Vertonung des jeweiligen Abschnittes durch.

Die Kürzungen betreffen in den meisten Fällen nur einzelne Sätze und bringen somit keine grundsätzliche Veränderung der Handlung mit sich. Selbst der einzige größere Schnitt, der die Eliminierung der für eine Vertonung sicherlich denkbar ungeeigneten philosophischen Diskussion über die Langlebigkeit im dritten Akt zur Folge hatte, bringt keine direkten Auswirkungen auf die eigentliche Handlung mit sich. Um ein eher technisches Detail handelt es sich bei der Streichung der Verwandlung in der Mitte des dritten Aktes, während der im Čapeks Original Martys Hotelzimmer zu einem improvisierten Gerichtssaal umgewandelt wird.

Janáčeks Bearbeitung zeigt, daß er sich der oben beschriebenen Schwierigkeiten des Originals durchaus bewußt war. Er entfernte viele der Zynismen aus dem Text (vor allem in der Partie Kolenatýs) und kürzte einige zu lange, für die Handlung weniger bedeutende Dialoge. Das Hauptproblem des ersten Aktes blieb aber, die Umstände des historischen Gerichtsprozesses dem Hörer verständlich zu machen. Zu diesem Zweck versuchte Janáček, die von Kolenatý erzählte Vorgeschichte des Falles zu vereinfachen, wobei etwa ein Drittel der Erzählung seinem Stift zum Opfer fiel. Die Bemühung um Verständlichkeit spiegelt sich ebenfalls in der Vertonung wieder — die Schilderung Kolenatýs ist größtenteils im *Parlando* gehalten. Trotzdem ist das Ergebnis keineswegs befriedigend und die immer noch sehr komplizierten Umstände und überflüssigen Einzelheiten in der Beschreibung des Prozesses wurden bei der Rezeption der Oper wohl zu Recht zu einem der am häufigsten geäußerten Kritikpunkte.

Janáčeks Änderung des Schlusses der Vorlage stellt den einzigen wesentlichen Eingriff des Komponisten in die Handlung dar. Nach der effektvollen Verbrennung des Manuskripts, der „Sache Makropulos“, steigert Janáček die dramatische Wirkung dadurch weiter, daß er entgegen dem Original seine Heldin mit den Worten „πατερ ημων“ (Anfang des Gebets „Vater unser“) auf den Lippen zusammenbrechen und sterben läßt (in Janáčeks Arbeitsexemplar des Textbuches und in der Arbeitsfassung der Partitur wird in den entsprechenden Regieanweisungen explizit der Tod Martys vorgeschrieben, in der Endfassung des Werkes dagegen nicht mehr — er ist aber wohl im Zusammenbruch Martys impliziert).⁴

⁴Einige Momente des Čapekschen Originalschlusses, der nach der Verbrennung der Manuskripts zusätzlich noch die Reaktionen der handelnden Personen präsentiert, könnten für Janáček auch gewisse Reize gehabt haben. Prus' versöhnliche letzte Worte erinnern nämlich sehr stark an die Grundidee von Janáčeks pantheistischer Naturoper *Das schlaue Füchslein*:

Prus: [...] Haben Sie Kinder?

Kolenatý: Ja.

Prus: Sehen Sie, ewiges Leben! Wenn wir an die Geburt denken würden... statt an den Tod... Das Leben ist nicht kurz. Solange wir imstande sind, der Ursprung eines neuen Lebens zu sein...

Čapeks *Věc Makropulos* erfährt in Janáčeks Vertonung trotz verhältnismäßig geringfügiger Eingriffe des Komponisten in den Originaltext eine deutliche Verschiebung der Akzente, was in besonderem Maße an der Behandlung der Hauptfigur deutlich wird. Emilia Marty wird bei Čapek etwa bis zur Mitte des dritten Aktes im wesentlichen als ein gefühlloses und unmenschliches Monster dargestellt. Sie verachtet und verhöhnt ihre Mitmenschen, tendiert aber gelegentlich zu Anfällen von Selbstmitleid. Janáček dagegen greift von Anfang der Oper an die seltenen Stellen heraus, an denen Marty unterdrückte Menschlichkeit und ihr Leiden zum Vorschein kommen. Dies ist vor allem in der musikalischen Umsetzung solcher Stellen zu beobachten — sie heben sich meistens durch ihre lyrische Melodik deutlich von ihrer Umgebung ab. Folgerichtig stellt der Schluß der Oper, in dem sich die Protagonistin durch den Verzicht auf das Lebenselixier gleichsam in einen normalen sterblichen und dazu schwer leidenden Menschen zurückverwandelt, den lyrischsten und melodischsten Teil des Werkes.

Die auffallend positive Einstellung des Komponisten seiner Heldin gegenüber, die nicht nur in der Vertonung erkennbar, sondern auch in einigen (im Kapitel über die Entstehung der Oper bereits zitierten) Briefen Janáčeks an Kamila dokumentiert ist,⁵ läßt sich aus der literarischen Vorlage allein kaum erklären. Sie hängt offensichtlich mit Janáčeks Vorliebe für tragische menschliche Schicksale zusammen, die in einer beträchtlichen Anzahl seiner Werke zum Vorschein kommt. Besonders die Inspiration durch tragische Frauenschicksale wurde in der letzten und kreativsten Schaffensperiode Janáčeks (1918–1928) von seiner emotionalen Beziehung zu Kamila Stösslová beeinflusst, die er im Sommer 1917 kennengelernt hatte und die er seitdem in alle weiblichen Heldinnen seiner Werke projizierte. So war es auch im Fall von *Věc Makropulos* (Janáček → Kamila, 28.1.1927): „Ich denke, daß aus Ihnen für mich die ‚Kühle‘ wird. [...] Sie kommen also nach Prag, um sich die ‚Kühle‘ anzusehen; sie werden vielleicht Ihre Photographie sehen.“⁶ In einem weiteren Brief äußert sich Janáček noch deutlicher (Janáček → Kamila, 8.6.1927): „[. . .], Du bist die Zigeunerin mit dem Kind im ‚Tagebuch eines Verschollenen‘. Du bist die arme Elina Makropulos und Du bist in meiner letzten Arbeit [die Oper *Aus einem Totenhaus*] der liebenswürdige Aljeja.“⁷

Außer dieser „Dauerinspiration“, die ihm seine Muse Kamila lieferte, scheint Janáčeks Vorstellung von der Heldin der Oper *Věc Makropulos* durch ein weiteres Ereignis geprägt worden zu sein — Begegnung mit einer unbekanntenen Frau, die er später in seinem Feuilleton *Smráká se* („Es wird dunkel“) folgendermaßen beschreibt:⁸

[. . .] an Ihnen, Frau aus der Kounicstraße, in einem Pelzmantel so schwarz, als hätten ihn Maulwürfe selbst ausgezogen, an Ihnen maß ich Elian [!] Makropulos. Da haben Sie

Obwohl diese Schlußfolgerung Janáček sehr nahe gegangen sein muß, erkannte er sicherlich richtig, daß in der düsteren Atmosphäre von *Věc Makropulos* eine solche optimistische Verklärung als Abschluß fehl am Platz wäre und seine Konzeption der Handlung stören würde.

⁵Janáček → Kamila, 3.3.1925: „Man hält sie für Lügnerin, Betrügerin, hysterische Frau — uns sie ist so unglücklich! Ich möchte, daß am Ende sie alle gern haben. Ohne Liebe geht es bei mir nicht.“

Janáček → Kamila, 5.12.1925: „Die arme dreihundertjährige Schönheit! Die Menschen hielten sie für eine Diebin, eine Lügnerin, für ein gefühlloses Tier. Sie schimpften sie eine Bestie, eine Canaille, sie wollten sie würgen — und ihre Schuld? Daß sie lange leben mußte. Ich hatte Mitleid mit ihr.“

⁶*Myslím, že z Vás bude pro mne ta „vychladlá“.*

[. . .]

Tak na tu „vychladlou“ se přijedete do Prahy podívat; uvidíte snad svou fotografii.

⁷[. . .], *Tys tou cigánkou s tím dítětem v Zápisníku zmizelého.*

Tys ubohou Elinou M. a Tys v mé poslední práci tím zamilováným Aljejou.

⁸Erschienen in der Zeitung *Venkov* am 29.1.1928. Das Manuskript ist mit dem 24.1.1928 datiert ([SIMEONE97], S. 428f.).

sich wohl gewundert, als ich, ein Unbekannter, Sie, mir unbekannt — begrüßte! Für Elían Makropulos waren Sie nur durch Ihr eisiges, schönes Antlitz geeignet.⁹

Ein weiteres authentisches Zeugnis über Janáčeks Vorstellung von der Heldin liefern die Erinnerungen des Regisseurs Ota Zítek [ZÍTEK-B]:

„Věc Makropulos“ hielt er [Janáček] für sein dramatischstes Werk. Emilia Marty sollte eine Schönheit mit ausgebrannten Gefühlen sein, Eis. Er verlangte wenig Bewegung, aber trotzdem mußte sie inbrünstig sein auf eine solche Art und Weise, daß Menschen mit ihr Mitleid empfanden. Dreihundert Jahre hielt sie sich nur als eine unbewegliche Mumie am Leben und ihre Schuld war, daß sie lange leben mußte. Es mußte szenisch der Schauer einer Frau geschildert werden, die nie ein Ende haben wird. „Wäre es schließlich nicht möglich, aus ihr einen weinenden Stein zu machen, eine unbewegliche Statue, aus deren Augen Tränen laufen?“¹⁰

Es ist ein gewisses Dilemma des Librettos, daß Janáčeks eher geringfügige Modifikation des Originaltextes in keinem Verhältnis zu seinem radikalen Wechsel der gedanklichen und emotionalen Perspektive steht. So wäre die einzige wesentliche Änderung — der Schluß mit dem Tod Marty — alleine sicherlich nicht ausreichend, um aus der Vorlage eine tragische Oper zu machen. Zwar handelt es sich bei Čapeks Stück trotz dieser Bezeichnung um keine Komödie im traditionellen Sinne, da die komischen Elemente an der Oberfläche bleiben und die ernsthafte Substanz der Werkes keineswegs in Frage stellen. Čapeks wenig poetische Sprache und die betonte Unterdrückung der tragischen Ebene der Handlung konnten Janáčeks Intentionen dennoch nur bedingt entgegenkommen. Der Komponist versucht im wesentlichen, aus einer Komödie — man kann fast sagen aus einer intellektuellen Spielerei Čapeks — eine Tragödie zu machen, eine tiefe und sehr ernst gemeinte Tragödie einer leidenden Frau. Dies konnte durch die mit Ausnahme des Schlusses geringen Änderungen der Vorlage, die Janáček vornahm, nur in einem beschränkten Umfang erreicht werden. Die Hauptaufgabe blieb so der eigentlichen Vertonung vorbehalten.

⁹[...] na Vás, paní z Kounicovy třídy, v kožíšku černém, jak by ho byli sami krtci svlékli, na Vás jsem měřil Elían Makropulos! To jste se asi divila, že já, neznámý, Vás, mi neznámou — pozdravuji! Pro Elían Makropulos byla jste vhodná jen svou ledovou, krásnou tvář.

¹⁰„Věc Makropulos“ pokládal za své nejdramatičtější dílo. Emilie Marty měla být krasavice s vyhořelým citem, led. Požadoval málo pohybu, ale přes to musila být vroucí takovým způsobem, aby s ní lidé cítili soucit. Tři sta let se udržela jen jako nepohyblivá mumie a její vinou bylo, že musila dlouho žít. Třeba vylíčit scénicky tu hrůzu ženy, která nikdy nebude mít konce. „Nešlo by nakonec z ní udělat plačící kámen, nehybnou sochu, z jejíž očí kanou slzy?“

Kapitel 3

Janáčeks musikalische Sprache in *Věc Makropulos*

3.1 Allgemeine Bemerkungen

Die Oper *Věc Makropulos* stellt in vielen Aspekten ein Extrem in Janáčeks Schaffen dar. Diese Tatsache hatte zweifellos einen entscheidenden Einfluß auf die bis heute im allgemeinen eher zurückhaltende Resonanz beim Publikum und teilweise auch bei der Kritik. Mit seiner schroffen musikalischen Sprache hebt sich das Werk deutlich von allen vorangehenden Opern Janáčeks ab und ist in dieser Hinsicht nur mit der folgenden und letzten Oper des Komponisten *Aus einem Totenhaus* bis zu einem gewissen Grad vergleichbar. Dies hängt einerseits mit der generellen kompositorischen Entwicklung Janáčeks zusammen, die in seinen späten Werken eine deutliche Tendenz zur immer stärkeren Abkehr vom romantischen Klangideal zeigt, andererseits aber auch sehr wesentlich mit der Inspirationsquelle des jeweiligen Werkes. Nur in Anbetracht des letzteren war es möglich, daß unmittelbar nach der in ihrem Ausdruck fast impressionistisch gestimmten und sehr melodischen Musik der Tieroper *Das schlaue Füchslein* ein Werk wie *Věc Makropulos* entstehen konnte.

Spätestens seit der Komposition der Oper *Jenůfa* sind in Janáčeks höchst origineller Tonsprache zwei Hauptquellen auszumachen, aus denen seine Musik genährt wurde und mit denen er sich zeit seines Lebens auch theoretisch auseinandersetzte. Dies war zum einen die mährische (in geringerem Maße auch slowakische und böhmische) Volksmusik, zum anderen die gesprochene Sprache, in der er musikalische Qualitäten entdeckte und deren Möglichkeiten der musikalischen Verwendung er in seinem eigenwilligen theoretischen Werk ausführlich behandelte.

Die etwas düstere Atmosphäre der Handlung von *Věc Makropulos*, die intellektuelle Sprache Čapeks mit all den Zynismen und schließlich die Handlungsorte (Rechtsanwaltsbüro, leere Theaterbühne, ein Hotelzimmer) konnten Janáček verständlicherweise zu keinen lyrischen oder volkstümlichen Klängen inspirieren. Für seine typisch expressive, vom Volkslied abgeleitete Melodik, die einen großen Teil zum Erfolg von *Jenůfa* und anderen Werken beitrug, war hier eindeutig kein Platz. Als Konsequenz davon basiert die Musik von *Věc Makropulos* fast ausschließlich auf motivischem Material, das von der gesprochenen Sprache abgeleitet ist. In gewisser Hinsicht wurde Janáček auf diese Weise der von ihrem Autor Karel Čapek in einem Brief an den Komponisten so genannten „Konversations-Komödie“ in seiner musikalischen Umsetzung vollständig gerecht. Das Gleichgewicht der beiden Hauptelemente seiner musikalischen Sprache wurde dabei allerdings wie in keinem anderen seiner Werke (einschließlich der letzten Oper *Aus einem Totenhaus*) zugunsten der Sprechmelodien gestört. Da jedoch gerade jene volkstümlich anmutende, expres-

sive Melodik für den Großteil des Publikums das ansprechendste Element der Musik Janáčeks ist, sind die Ursachen für die Rezeptionsschwierigkeiten der Oper *Věc Makropulos* nicht zuletzt hier zu suchen.

Der Regisseur der Uraufführung Ota Zítek beschreibt die Besonderheiten der Musik dieser Oper folgendermaßen [ZÍTEK-B]:

Im Kontrast zu der berausenden Lyrik der „Káťa“, der nach Wald duftenden Melodik des „Füchslens“ ein neues großes Problem. Die Sprechmelodien sollten nicht zum Klingen kommen, er [Janáček] wollte, daß sich diese aphoristischen Motive mit der aphoristischen Bewegung der Figuren decken. Etwas Ähnliches forderte er auch während der Einstudierung des „Herrn Brouček auf dem Mond“. Alle sollten von Emilias Wesen gereizt werden, deshalb diese kurzen prägnanten Motive. Die ganze Umgebung lebt unter dem Druck einer schrecklichen Assoziation und deshalb die Beschränkung der Kompositionstechnik auf die Aneinanderreihung von assoziativen Themen. Nur Krista ist ein Mensch anderer Art als die übrigen, nur auf ihre Figur beschränken sich einige lyrische Motive, denn sie ist eine liebende Frau. Doktor Kolenatý sollte ein Zyniker sein, Gregor ein Choleriker. Die Oper „Makropulos“ sollte vor allem Theater sein, Musiktheater, und nicht Theatermusik. Er brachte die lakonische, dramatische Sprechmelodie auf die Bühne, die wie ein Funken den Motor der musikalischen Bewegung und der Bühnenhandlung entzündet. Das war für ihn das dynamische Element im Gegensatz zum statischen, das für ihn die Arie war, die er nicht akzeptierte. Die Bühne sollte immer mit der Flamme der dynamischen Lebendigkeit brennen, deswegen münden alle seine Theaterkantilenen entweder in eine dynamische Aufregung, oder sie werden durch kontrastierende rhythmische Motive heftig unterbrochen. Er erklärte das mit seinem Studium der Psychologie. Er mochte keine Ruhe bei den Schauspielern und trieb zu ununterbrochener Aktion. Emilia Marty war eine Ausnahme, die die Regel bestätigt.¹

Janáčeks Theorie der Sprechmelodien ist sehr eigenwillig und stark subjektiv geprägt. Ebenso wie die meisten anderen theoretischen Ausführungen Janáčeks war sie wohl nur für ihren Autor selbst bis in alle Konsequenzen verständlich. Es ist sehr zweifelhaft, daß das breite Publikum die Tauglichkeit der gesprochenen Sprache für eine musikalische Darstellung genauso empfindet wie Janáček es tat. Für ihn waren die Sprechmelodien, die „Fensterchen zur Seele“,² wie er sie

¹*Proti opojné lyrice Káti, lesní vonící melodie Bystroušky, nový velký problém. Nápěvky se neměly rozezpívat, chtěl tyto krátké, aforistické motivky aby se kryly i [s] aforistickým pohybem osob. Něco podobného vyžadoval i při studiu pana Broučka na měsíci. Všichni měli být podrážděni bytostí Emilie, proto ty krátké úsečné motivky. Veškeré okolí žije pod tlakem strašné asociace a proto to omezení skladebné techniky na řazení asociálních temat. Jen Krystýnka je člověk jiného druhu než ti ostatní, na její postavu pouze se omezuje něco lyrických motivků, poněvadž je to žena milující. Doktor Kolenatý měl být cynik, Gregor cholerik. Opera „Makropulos“ měla být především divadlem, hudebním divadlem, nikoliv divadelní hudbou. Přinesl na jeviště úsečný, dramatický nápěvek, který jako jiskra zapaluje motor hudebního pohybu a jevištního dění. To byl proň prvek dramatický proti statickému, jímž mu byla árie, kterou nepřipouštěl. Jeviště mělo stále hořet plamenem dynamického ruchu, proto všechny jeho divadelní kantilény buď vústí do dynamického ruchu, nebo jsou prudce přerývány rytmicky kontrastními motivky. Vysvětloval to svým studiem psychologie. Nemiloval klid herců a pobízěl k vytrvalé akci. Emilie Marty byla výjimkou potvrzující pravidlo.*

²Interview mit Janáček in der Zeitschrift *Literární svět* I/12, 8.3.1928: „Wissen Sie, es war irgendwie merkwürdig — wenn jemand zu mir sprach, ich verstand seine Worte vielleicht gar nicht, aber der Tonfall! Ich wußte sofort, was in ihm steckt: ich wußte, wie er fühlt, ob er lügt, ob er aufgeregt ist, und als der Mensch so mit mir sprach — es war ein konventionelles Gespräch — ich spürte, ich hörte es, daß dieser Mensch vielleicht in seinem Inneren weint.“

Töne, der Tonfall der menschlichen Sprache, überhaupt jedes Lebewesens, besaßen für mich tiefste Wahrheit. Und sehen Sie: das war mein Lebensbedürfnis. Sprechmotive sammle ich seit dem Jahr 1889 — ich habe eine riesige Literatur davon — wissen Sie, es sind meine Fensterchen zur Seele — und was ich betonen möchte: gerade für die dramatische Musik hat es eine große Bedeutung.“ [zitiert nach: Štědroň, Bohumír (Hrsg.): *Leoš Janáček. Vzpomínky, dokumenty, korespondence a studie*, Praha 1986]

auch nannte, das Abbild des seelischen Zustandes eines Menschen, da er nach eigener Behauptung diesen Zustand an den sprachlichen Äußerungen der betreffenden Person ablesen konnte. Eben diese Kenntnisse und Fähigkeiten flossen dann wieder in seine Musik hinein. Dort wird der seelische Zustand der handelnden Personen häufig durch entsprechende stilisierte Sprechmotive veranschaulicht. Inwieweit diese allerdings allgemein verständlich sind, läßt sich schwer objektiv beurteilen. Sicher ist nur, daß ein Werk wie *Věc Makropulos*, das die Verwendung der Sprechmelodien zum Hauptkompositionsprinzip erhebt, einen enormen Anspruch an den Hörer stellt.

Die Sprechmelodien haben in den meisten Fällen naturgemäß nur wenig mit der traditionellen Vorstellung von einer Melodie gemeinsam. Die gesprochene Sprache kümmert sich aber ebenso wenig um den Zusammenklang oder eine Regelmäßigkeit im Rhythmus. Alle diese Aspekte werden in Janáčeks Musik in stilisierter Form „simuliert“. Die rhythmische Freiheit der Sprache findet in der Polyrhythmik der Tonsprache Janáčeks ihren Niederschlag, während die harmonischen Konstrukte, die sich aus den verschiedenen Kombinationen der Sprechmelodien oft ergeben, die Musik stellenweise bis an die Grenzen der Tonalität treiben. In Anbetracht dieser Tatsachen ist es kaum verwunderlich, daß der zehn Jahre vor Richard Strauss und sechs Jahre vor Gustav Mahler geborene Janáček in den zwanziger Jahren dieses Jahrhunderts zur musikalischen Avantgarde zählte und seine Werke regelmäßig bei den Veranstaltungen der Internationalen Gesellschaft für zeitgenössische Musik aufgeführt wurden.

Janáčeks theoretische Auseinandersetzung mit den Sprechmelodien konzentriert sich auf deren semantische Aussage, die, wie oben bereits angedeutet, objektiv kaum faßbar ist. Die „Entdeckung“ der gesprochenen Sprache für die Musik kann jedoch vor allem in struktureller Hinsicht als Vorwegnahme einiger Entwicklungen des 20. Jahrhunderts betrachtet werden. Eine der der Sprechmelodie innewohnenden Eigenschaften, nämlich diejenige der Mikrintervallik, blieb von Janáček weitgehend unbeachtet und wurde sofort bei seiner Aufzeichnung der jeweiligen Melodie durch die Anpassung an das übliche diatonische System eliminiert (interessanterweise wurde der ebenfalls aus Mähren stammende Alois Hába zu einem der bekanntesten Verfechter der Verwendung von Mikrintervallen in der Musik). Ähnliches gilt auch für den Rhythmus — die Unregelmäßigkeiten wurden bei der Niederschrift auf ein notationstechnisch vertretbares Maß reduziert. Das notierte Ergebnis war also praktisch bereits Janáčeks Bearbeitung bzw. eine mehr oder weniger subjektive Interpretation der wirklich gehörten Sprechmelodie.

Ein anderer, für Janáčeks Musik viel wichtigerer und hinsichtlich ihrer „Modernität“ vielleicht entscheidender Aspekt ist das Fehlen jeglichen Tonalitätsbezuges bei der Intervalstruktur der Sprechmelodien. Eine gewisse Ähnlichkeit mit der Melodik der Zweiten Wiener Schule ist also möglicherweise nicht so oberflächlich, wie es auf den ersten Blick erscheinen könnte und würde mit Sicherheit eine eingehende Untersuchung verdienen (einige Studien von Miloš Štědroň, die sich mit vergleichbarer Problematik befassen, verfolgen einen etwas anderen Ansatz, nämlich die — kaum überzeugend nachweisbare — direkte Beeinflußung Janáčeks durch die Musik der Zweiten Wiener Schule [ŠTĚDRŇ68], [ŠTĚDRŇ70]). Sowohl Janáček als auch Schönberg erreichen die Zersetzung der traditionellen Tonsprache durch einen Rückgriff auf Mittel, die zuerst einmal mit (der traditionellen Vorstellung von) Musik nichts zu tun haben — eine mathematische Konstruktion bei Schönberg, die gesprochene Sprache bei Janáček. Diese Gemeinsamkeit wird vor allem dadurch wieder zunichte gemacht, daß Janáček nie bewußt bereit war, auf die Tonalität zu verzichten und deshalb das im Prinzip ebenfalls nicht-tonale System der Sprechmelodien an diese anpaßte bzw. in sie integrierte.

Eine weitere Grundeigenschaft von Janáčeks Sprechmelodien ist ihre Kürze, die sich bei einer so umfangreichen Komposition wie der Oper notwendigerweise negativ auf die formale Struktur

auswirken muß, da sie zu einer Zerstückelung des musikalischen Materials in kleinste Einheiten führt. Dieser Gefahr begegnet Janáček durch eine mehr oder weniger intensive motivische Arbeit und ein freies Leitmotivsystem (s. unten).

Generell lassen sich in der Musik der Oper zwei voneinander deutlich abgegrenzte Ebenen festmachen, die in vielerlei Hinsicht unterschiedlich behandelt werden, nämlich die Gesangsstimmen und das Orchester. Diese Ebenen berühren und beeinflussen sich gegenseitig, bewahren aber immer eine gewisse Selbständigkeit.

Erwartungsgemäß und folgerichtig werden die Sprechmelodien vor allem in den Gesangsstimmen mit aller Konsequenz angewendet. Formal handelt es sich bei den einzelnen Gesangsparts im wesentlichen um ein mosaikartiges Gebilde, das ähnlich wie die gesprochene Sprache aus einer Aneinanderreihung von kleinen, sich fast niemals in der gleichen Gestalt wiederholenden Motiven besteht. Der so entstandene Sprechgesang wird bei Janáček allerdings immer sehr genau notiert. Als einzige (wenn auch relativ umfangreiche) Ausnahme muß hier die Schilderung des Prozeßverlaufs durch Kolenatý aus dem ersten Akt genannt werden, die überwiegend lange Notenwerte enthält, die lediglich die Tonhöhe des rhythmisch freien *Parlando* andeuten. Diese Technik hängt eng mit der Handlung zusammen: Die Monotonie der lustlosen Erzählung Kolenatýs ist beabsichtigt (schon im Čapeks Original steht hier die Anweisung *rychle odříkává* [=er leiert schnell herunter]). Mit dem Fortschreiten der Erzählung, wenn Kolenatý immer mehr in einen aufgeregten Dialog mit Marty verstrickt wird, wird seine Gesangslinie immer abwechslungsreicher und dementsprechend auch immer genauer notiert.

Aus den Erinnerungen von Ludvík Kundera geht hervor, daß der eng am gesprochenen Wort orientierte und wenig melodische Sprechgesang des Werkes von Janáček als ein Ausdruck des musikalischen Realismus beabsichtigt war. Janáček ging aber noch weiter: nach seinen Vorstellungen sollte der Gesangspart eigentlich mehr gesprochen als gesungen werden [KUNDERA]:

Janáček kannte und anerkannte damals keine andere Richtung als den Realismus und wollte auch auf der Bühne die Wirklichkeitstreue gewahrt sehen. Deshalb legte er einen übertriebenen Nachdruck auf die Deklamation auf Kosten des Gesanges. So erinnere ich mich z. B. daran, daß er nach der Premiere der Sache Makropulos eine der kleinsten Rollen der Bedienerin ganz besonders hervorhob, weil die Sängerin sie schön deklamiert hatte. Es gefiel ihm, daß ihr *Parlando* der Notenaufzeichnung genau entsprach und dabei die Natürlichkeit bewahrte.

Janáček weicht nur selten von diesem durchgehenden Sprechgesang ab. Wenn dies hin und wieder geschieht, ist es ein Signal dafür, daß im Text bzw. in Janáčeks Verständnis des Textes eine emotional geladene Stelle vorkommt. Ganz unerwartet leuchtet manchmal eine kleine lyrische Melodie auf, um sofort wieder durch den Sprechgesang „erstickt“ zu werden. Dabei handelt es sich z. B. um Textstellen, die die Schönheit der Protagonistin besingen. Eine solche Stelle, die sich durch ihre Melodie von der Umgebung deutlich abhebt, findet sich im ersten Akt, wenn Kristina den Anwesenden Marty's Vorzüge schildert (KA 41):

Bsp. 2

The image shows a musical score for a vocal line. It is written on a single staff in 4/4 time. The melody consists of several eighth and sixteenth notes, with two triplets marked above the first two phrases. The lyrics are: Bo - že, ta je, Bo - že ta je krá - sná. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C).

Das bei dieser Melodie vorgeschriebene *espressivo* belegt zusätzlich, daß es sich hierbei um keinen Zufall handelt, sondern um eine beabsichtigte Betonung des Textes („Mein Gott, ist sie schön!“). Ein noch deutlicherer Fall ist im dritten Akt zu finden, an einer Stelle, an der Emilia Marty den Traum vom ewigen Leben heraufbeschwört („[Ich wollte die Sache bekommen,]

die einem Menschen ein dreihundertjähriges Leben, eine drei hundert Jahre andauernde Jugend bringt“). Diese fünf Takte des Gesangs stellen einen der wenigen ausgeprägten melodischen Bögen der Oper dar (KA [85]):

Bsp. 3

The musical notation for Bsp. 3 is a single line of music in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of five measures. The first measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The second measure contains a quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F5, and a quarter note G5. The third measure contains a quarter note A5, a quarter note B5, a quarter note C6, and a quarter note D6. The fourth measure contains a quarter note E6, a quarter note F6, a quarter note G6, and a quarter note A6. The fifth measure contains a quarter note B6, a quarter note C7, a quarter note D7, and a quarter note E7. The lyrics are: a - by člo - věk byl tři sta let živ! Tři sta let mlád!

Es stellt sich natürlich die Frage, inwieweit bei Janáček überhaupt beurteilt werden kann, was als Sprechgesang und was schon als eine „normale“ Melodie zu betrachten ist. Da die wenigen „melodischen“ Stellen subjektiv sehr auffällig sind, müßte sich für ihre Andersartigkeit auch eine objektive Begründung finden lassen.

Es scheint zuerst in der Natur der Sache zu liegen, die Unterschiede zwischen „Gesang“ und „Sprechgesang“ in der Melodie selbst (im Sinne einer Folge von Intervallen) zu suchen. Dabei zeigt sich allerdings bald, daß dieser Weg in den meisten Fällen zu keinem Ergebnis führt, da beide genannten Vortragsarten gleichermaßen ihren Ursprung in den Sprechmotiven verraten und somit ähnliche melodische Eigenschaften aufweisen. Auch der allgemein als sehr melodisch geltende Schlußmonolog der Heldin unterscheidet sich in der Intervallstruktur nur geringfügig vom Rest der Oper. In Wirklichkeit scheint es vielmehr der Rhythmus zu sein, der die „Sprache“ vom „Gesang“ unterscheidet.

Die überwiegende Mehrheit der kurzen Phrasen, aus denen die Gesangspartien der Oper bestehen, richtet sich nach dem natürlichen Rhythmus der gesprochenen Sprache. Daraus ergeben sich die meist sehr kurzen Notenwerte, die die Entstehung einer sangbaren Melodie erst gar nicht ermöglichen. Längere Notenwerte signalisieren dann üblicherweise keine melodische Betonung, sondern nur lange Silben des Textes. Die Relationen zwischen den Notenwerten entsprechen in den meisten Fällen ziemlich genau dem Verhältnis zwischen langen und kurzen Silben in der tschechischen Sprache. Hierzu ein Beispiel (I. Akt, KA [84]):

Bsp. 4

The musical notation for Bsp. 4 is a single line of music in G major (one sharp) and 6/4 time. It consists of five measures. The first measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The second measure contains a quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F5, and a quarter note G5. The third measure contains a quarter note A5, a quarter note B5, a quarter note C6, and a quarter note D6. The fourth measure contains a quarter note E6, a quarter note F6, a quarter note G6, and a quarter note A6. The fifth measure contains a quarter note B6, a quarter note C7, a quarter note D7, and a quarter note E7. The lyrics are: Ko - mu ted' pa - tří sta - rý Pru - sův dům?

Die Vertonung dieser Phrase entspricht rhythmisch genau ihrem gesprochenen Pendant. Der Wortakzent fällt auf die betonten Taktschläge (1 und 4 im 6/4 Takt), die langen Vokale (erkennbar an den diakritischen Zeichen über den Vokalen) fallen mit längeren Notenwerten zusammen.

Die Besonderheit der tschechischen Sprache, bei der die Länge einer Silbe vollkommen unabhängig vom Wortakzent ist (im Unterschied zu den gängigen westeuropäischen Sprachen, in denen der Wortakzent in der Regel mit der — einzigen — langen Silbe des Wortes identisch ist), läßt bei einer so konsequenten Umsetzung in die Musik, wie sie Janáček in *Věc Makropulos* praktiziert, ein musikalisches System mit zwei verschiedenen Betonungsarten entstehen, da eine lange Silbe ebenfalls als eine Art Betonung betrachtet werden muß.³

Der Wortakzent, der im Tschechischen in der Regel auf die erste Wortsilbe fällt (Ausnahmen bilden z. B. einsilbige Enklitika, die keinen eigenen Akzent besitzen, und Ausdrücke mit einsilbigen Präpositionen, bei denen der Akzent auf die Präposition vorverschoben wird) entspricht in der Vertonung einem schweren Taktschlag. Wenn die restlichen — unbetonten — Silben alle

³Diese Tatsache macht eine wirklich adäquate Übersetzung der Oper in eine unterschiedlich strukturierte Sprache praktisch unmöglich. Interessanterweise erweist sich dieser Umstand in der Praxis als weitaus weniger bedeutend, als dies aufgrund von theoretischen Ausführungen erscheinen müßte.

kurz sind, tendiert Janáček dazu, sie im Takt bzw. Taktabschnitt ungeachtet der Silbenzahl gleichmäßig zu verteilen. Dies erklärt seine auffällige Vorliebe für unregelmäßige Unterteilungen der Notenwerte wie Quintolen, Septolen etc. (I. Akt, KA 9 Takte nach [82]):

Bsp. 5




Allegro $\text{♩} = 116$

Co po - tře - bu - je - te, a - by - ste to vy - hrál?

Die sehr mannigfaltigen rhythmischen Gebilde lassen sich also in den meisten Fällen auf den Rhythmus und die Betonung der tschechischen Sprache zurückführen, die in der Gesangslinie sehr genau nachgebildet werden. Daraus ergibt sich folgerichtig auch die Notwendigkeit, die meisten Phrasen auf einem leichten Taktschlag enden zu lassen, da es im Tschechischen kaum Sätze gibt, die mit einer betonten Silbe enden, ein Umstand, der Janáčeks Vorgängern wie Smetana und Dvořák Schwierigkeiten bereitete. Gelegentlich kommt es allerdings zu einer gewissen Verselbständigung der Melodie, die auf Kosten der richtigen Deklamation geht und zu Abweichungen von den oben genannten Regeln führt. Diese Abweichungen bestehen oft aus einer vom Standpunkt der gesprochenen Sprache „unnatürlichen“ Verlängerung bestimmter Notenwerte, wobei es in solchen Fällen keine Rolle mehr spielt, ob der zugehörige Vokal im Text lang oder kurz war (I. Akt, KA [103]):

Bsp. 6



Andante $\text{♩} = 60$

Já vždy - cky če - kal na zá - zrak, a při - šla jste Vy.

Dieses Beispiel stammt aus dem Anfang der zweiten großen Szene des ersten Aktes, in der Gregor mit Marty allein bleibt und diese mit seinen ersten Gefühlsausbrüchen konfrontiert wird. Die Szene stellt wohl, dem Text entsprechend, den „romantischsten“ Abschnitt der Oper dar. Dabei zeigt sich in der Musik die Tendenz zu einer etwas traditionelleren Melodik und damit zur Nichtbeachtung der strengen deklamatorischen Regeln. Auch andere als ungewöhnlich melodisch auffallende Phrasen zeigen, daß es vor allem im Text unbegründete lange Notenwerte sind, die die melodische Qualität dieser Stellen ausmachen und sie vom Sprechgesang unterscheiden. Im Falle des lyrischen Schlußmonologs der Heldin ist es dann die allgemeine Verlangsamung der rhythmischen Bewegung, die dazu führt, daß auch die nach allen Regeln deklamierten Stellen ihren gesprochenen Charakter verlieren und melodische Qualität annehmen.

Mit der oben beschriebenen Beachtung nicht nur des Wortakzents, sondern weitgehend auch der Silbenlänge unterscheidet sich Janáček grundlegend von anderen tschechischen Opernkomponisten. Bei Vertonungen tschechischer Texte ist im allgemeinen nur der Wortakzent verbindlich, der nach den im 19. Jahrhundert herausgebildeten Regeln der tschechischen Prosodie als die wichtigere Komponente der Betonung gilt (und nicht die Silbenlänge, wie dies beispielsweise bei den klassischen Sprachen, aber auch noch im Altschechischen der Fall war). Auch von dieser Regel finden sich in *Věc Makropulos* allerdings einige Abweichungen (wenn auch sehr wenige), wie auch die normalerweise unbetonte Konjunktion *a* im oberen Beispiel zeigt, die hier auf den schweren Taktschlag fällt. Den wohl auffallendsten Verstoß gegen die richtige Deklamation leistete sich Janáček in dieser Hinsicht im dritten Akt (vor [39]), wo das unbetonte Enklitikon *jste* durch den schweren Taktschlag einen Akzent erhält:

Bsp. 7



a po - sla - la jste mi ve - ěr tu - to li - sti - nu?

Das Orchester als die zweite Ebene der musikalischen Textur beschränkt sich keinesfalls auf eine harmonische Begleitung der Gesangsstimmen, sondern entwickelt ein bemerkenswertes Eigenleben, welches, wie schon angedeutet, vom Gesang weitgehend unabhängig ist. Die verwendete Harmonik unterscheidet sich im wesentlichen kaum von anderen Werken aus Janáčeks letzter Schaffensperiode. Es ist im Prinzip eine spätromantische Harmonik, die alle Möglichkeiten der Tonalität ausschöpft, diese aber nie verläßt. Janáček verwendet häufig Kirchentonarten, es finden sich auch Ansätze zu Quarten- und Ganztonharmonik. Im Kontrast dazu ist jedoch in der Akkordik eine deutliche Tendenz zu reinen Moll- und Dur-Dreiklängen spürbar.

Die harmonischen Schärpen und Dissonanzen, die für den späten Janáček so typisch sind, ergeben sich erst aus der Verbindung der für die Zeit eigentlich relativ konventionellen Harmonik mit dem dichten motivischen Geflecht des Orchesters und mit dem Sprechgesang in den Gesangsstimmen. Die verschiedenen Schichten des Zusammenklangs sind oft auch rhythmisch voneinander unabhängig. Der schichtweise Aufbau läßt sich am folgenden Beispiel demonstrieren (I. Akt, [44] bis [45]):

Bsp. 8

The musical score for Example 8 consists of six staves. The top staff is in bass clef with a 2/4 time signature. The second staff is in treble clef with a 2/4 time signature. The third staff is in treble clef with a 2/4 time signature. The fourth staff is in bass clef with a 2/4 time signature. The fifth staff is in bass clef with a 2/4 time signature. The sixth staff is in bass clef with a 2/4 time signature. The score shows a complex polyrhythmic texture with various time signatures (2/4, 3/8, 6/8) and rests. The bottom two staves feature a prominent triplet motif in the bass line.

Die harmonische Basis bildet die Septime im Baß, die als Dominantseptakkord gehört wird, da die fehlenden Töne in den anderen Stimmen enthalten sind. Der Quartakkord in den hohen Instrumenten kann als eine zweite harmonische Schicht verstanden werden, da er auch im Klang von der Septime im Baß deutlich abgegrenzt ist. Hinzu kommen dann die vier melodischen Schichten, wobei das triolische Motiv rhythmisch weitgehend unabhängig vom Rest verläuft. Diese Art von Polyrhythmik, wie auch Janáček selbst solche Konstruktionen bezeichnet, findet sich auch in seinen theoretischen Werken begründet.⁴ Die verschiedenen Rhythmen versteht er nicht als zwei oder mehr parallel verlaufende selbständige rhythmische Ströme, sondern nur als unterschiedliche Unterteilungen einer größeren Einheit (*časovací dno* [rhythmische Basis]), in der Regel eines Taktes oder eines Taktteils. Deshalb kommt es nie zu rhythmischen Reibungen über die Taktgrenze hinweg, sondern nur innerhalb eines Taktes oder eines Teils davon. Es handelt sich also genau genommen um keine echte Polyrhythmik.

Obwohl der Hauptteil der motivischen Arbeit im Orchester passiert, finden sich gerade in diesem Bereich häufig Berührungspunkte zwischen Orchester und Gesang. Einzelne Motive

⁴Z. B. *Základy hudebního časování* [Grundlagen des musikalischen Rhythmus], Manuskript undatiert (etwa 1905–10 [SIMEONE97]), gedruckt in: Leoš Janáček: *Hudebně teoretické dílo* [Musiktheoretisches Werk], Bd. 2, Praha 1974

springen vom Orchester auf den Gesang über, und es kommt ebenfalls vor, daß ein Motiv zuerst im Gesang vorgestellt wird und dann vom Orchester aufgegriffen und weiterverarbeitet wird. Der Unterschied in der Verwendung besteht darin, daß es im Gesang grundsätzlich zu keiner motivischen Arbeit kommt. Die Motive werden jeweils nur kurz zitiert und fügen sich so nahtlos in den Fluß des Sprechgesangs ein.

Die Instrumentierung und der damit zusammenhängende Orchesterklang der Oper zeigen bereits eine Tendenz zur äußersten Sparsamkeit, die dann in Janáčeks letzter Oper *Aus einem Totenhaus* ihren Höhepunkt findet. Diese Tendenz führt häufig zu einem konzentrierten, fast kammermusikalischen Klang, der durch die solistische Verwendung der Instrumente gekennzeichnet ist. Neue und originelle Klangfarben werden nicht mit Hilfe eines riesigen spätromantischen Orchesters erreicht, sondern durch die Nutzung aller klanglichen Möglichkeiten der einzelnen Instrumente. Typisch ist die Verwendung der hohen Instrumente wie Geige, Flöte oder Piccoloflöte in extrem hoher Lage, oder analog dazu der extrem tiefen Pedaltöne der Posaunen, die mit ihrem rohen Klang Janáček besonders fasziniert zu haben scheinen (im Gegensatz zur gleichen Lage z. B. der Tuba, die einen wesentlich runderen Klang hat). Besonders die akkordische Verwendung von mehreren gleichen Instrumenten in den extremen Lagen (gegebenenfalls in beiden Lagen gleichzeitig ohne Füllung in den Mittelstimmen) führt oft zu scheinbaren klanglichen Clustern, deren einzelne Bestandteile mit dem Ohr nicht mehr ohne weiteres unterscheidbar sind (eine Technik, die übrigens schon Berlioz im *Hostias* seines 1837 entstandenen *Requiem* benutzte).

Es ist unmöglich, Janáčeks unnachahmliche Instrumentationskunst in allen ihren Aspekten zu beschreiben oder zu verstehen — dies ist nicht einmal Janáčeks eigenen Kompositionsschülern gelungen.⁵ Es steht aber fest, daß die Instrumentation stärker als bei den meisten anderen Komponisten einen festen und sehr wichtigen Bestandteil seiner musikalischen Sprache bildet und einen wesentlichen Teil ihrer Originalität ausmacht — es ist bezeichnend, daß Janáček alle seine reifen Opern und Orchesterwerke direkt in Partitur komponierte.

3.2 Thematisch–motivische Struktur

Das Vorspiel unterscheidet sich im Hinblick auf die formale Struktur grundlegend vom Rest der Oper, da es der einzige Abschnitt ist, in dem deutliche Spuren einer traditionellen Form erkennbar sind. Diese Form wird in der einschlägigen Literatur gelegentlich als Rondo bezeichnet (z. B. [KNEIF], S. 61); hier soll sie dagegen als eine Art rudimentärer Sonatenhauptsatz vorgestellt werden.

Das vermeintliche Rondo–Thema — die Fanfare, die meist von den Blechblasinstrumenten und Pauken hinter der Bühne gespielt wird — wird keineswegs als ein solches behandelt und scheint viel eher eine Sonderfunktion zu erfüllen, die sich mit keiner traditionellen Form vollständig in Einklang bringen läßt. Gegen eine Rondoform spricht nicht zuletzt die Tatsache, daß

⁵ Alfred Einstein beschrieb seine Eindrücke von der zwei Jahre später entstandenen *Sinfonietta* in seiner Rezension folgendermaßen (*Berliner Tagblatt*, 30.9.1927): „[Das instrumentale Gewand] ist [...] von einer Originalität und Frische, die beweist, daß Janáček nie eine Instrumentationslehre gelesen hat, er verkörpert sie selber, er begründet eine neue. Man kann nicht mehr von einer ‚Entwurzelung der Kunst in unserer Zeit‘ reden, wo solch ein Meister noch am Werk ist; er ist eine Art Wunder.“ Obwohl Einsteins wohl nicht ganz ernst gemeinte Bemerkung von der nie gelesenen Instrumentationslehre durch historische Fakten und vor allem durch die in bester romantischer Tradition instrumentierten Frühwerke Janáčeks widerlegt werden kann, zeugt seine Reaktion nichtsdestoweniger von der Einmaligkeit und Originalität des Orchesterklangs Janáčeks.

die Fanfare zum ersten Mal erst nach dem (mehrmals wiederholten) ersten Thema des Vorspiels (Bsp. 10) erscheint, und zwar nur relativ kurz (vier Takte):

Bsp. 9

The musical score for Bsp. 9 consists of two staves. The top staff is for Trumpet (Tr.) and Horn (Hr.), and the bottom staff is for Timpani (Timp.). Both parts feature a series of triplets of eighth notes, creating a rhythmic pattern that repeats throughout the excerpt.

Die formalen Verhältnisse des Vorspiels lassen sich am einfachsten durch eine Tabelle darstellen:

Teil	Taktanzahl	Klavierauszug	Anmerkungen
Einleitung	8	Anfang	Figur 1
A	8+8	[1] + [2]	Figur 1
A'	6	[3]	Figur 1
Überleitung	4		Figur 1 + Paukenmotiv
Überleitung	3		Figur 2 + Paukenmotiv
Fanfare	4	[4]	Paukenmotiv
Überleitung	4		Figur 2
Überleitung	4		Figur 3
B	8+6	[5]	
Fanfare	4	[6]	Paukenmotiv
Überleitung	2		Figur 2 + Paukenmotiv
Überleitung	2		Figur 2
Überleitung	4		Figur 3
B	8+6		
Fanfare	4	[7]	Paukenmotiv
Überleitung	2		Paukenmotiv
Überleitung	3		Figur 3 (erste 2 Takte)
B'	9	1 T. nach [8]	
Durchführung (1)	14	[9]	B' + Durchführungsmotiv
Durchführung (2)	8+8	[10]	B+Fanfare'+Paukenmotiv
Durchführung (3)	3	[12]	Durchführungsmotiv
Durchführung (4)	8	[13]	B+Fanfare'+Paukenmotiv+Figur 2
A	8	[14]	Figur 2
Fanfare'	16	[15]	Figur 2
B	8+6+4	[17]	
B+Fanfare'	6		
Überleitung	4	2 T. vor [19]	Paukenmotiv
Fanfare'	5		Figur 2 (letzte 3 Takte)

Die Fanfare spielt in diesem Sonatenhauptsatz eine besondere Rolle, die sicherlich mit ihrer leitmotivischen Funktion in der Oper zusammenhängt (s. unten). Sie taucht zum ersten Mal kurz bei KA [4] auf, d. h. erst nach einer Einleitung und einer ausführlichen Vorstellung des ersten Themas:

Bsp. 10

The musical score for Bsp. 10 shows a single melodic line on a staff. It begins with a series of eighth notes, followed by a half note, and then continues with a sequence of eighth and sixteenth notes, ending with a quarter note.

Nach einer Überleitung folgt das zweite Thema:



Es wird dreimal präsentiert, getrennt jeweils durch einen Zwischenabschnitt, der aus der Fanfare und einer Überleitung besteht. Die letzte Wiederholung des Themas mündet in die Durchführung, in der zusammen mit einem neuen Motiv ein Teil des zweiten Themas verarbeitet wird. Im weiteren Verlauf der Durchführung wird in einer etwas veränderten Gestalt auch das motivische Material der Fanfare verwendet (nicht mehr hinter der Szene gespielt). Die Reprise beginnt dann mit dem ersten Thema. Als Überleitung zum zweiten Thema dient die aus der Durchführung bekannte modifizierte Form der Fanfare, die hier ebenfalls nicht mehr im Hintergrund gespielt wird. Der Umfang und die Art der Verwendung der Fanfare in der Reprise lassen allerdings eher an ein weiteres, mit den beiden anderen vollständig gleichwertiges Thema denken. Das zweite Thema wird zweimal gespielt, dann folgt ein Schlußgedanke, der aus dem motivischen Material des zweiten Themas und der Fanfare gebildet ist.

Das erste und das zweite Thema entsprechen in ihrem Charakter durchaus der klassischen Vorstellung vom Haupt- und Nebenthema eines Sonatenhauptsatzes. Nicht nur ist das zweite Thema deutlich langsamer und lyrischer, bei seinem Vorkommen kommt auch die motorische Bewegung der verschiedenen Begleitfiguren zum Stillstand, die sonst das ganze Vorspiel entscheidend prägt. Diese Figuren bilden zusammen mit den beiden Themen und der Fanfare ein weiteres wichtiges Element des Vorspiels und kommen in drei Ausprägungen vor:



Die Paukenfigur, die zuerst ein fester Bestandteil der Fanfare ist (KA [4]), wird später oft selbständig eingesetzt (neben dem Vorspiel auch noch im Finale des ersten Aktes).

Die Sonderrolle der Fanfare im Vorspiel hängt mit hoher Wahrscheinlichkeit, wie bereits angedeutet, mit ihrer leitmotivischen Funktion zusammen, die sie in der Oper hat. Es handelt sich genau genommen um das einzige Element des Vorspiels, das im weiteren Verlauf der Oper wiedererscheint (mit Ausnahme der eben erwähnten Paukenfigur, der allerdings aufgrund der vielseitigen Verwendungsarten kaum eine semantische Funktion zugeordnet werden kann). Das Motiv der Fanfare ist fest mit dem Namen des Kaisers Rudolf II. verbunden, der im dritten Akt an drei verschiedenen Stellen erwähnt wird (im Zusammenhang mit dem Vater Emilias, dem kaiserlichen Leibarzt). Beim ersten Mal (KA [65]) werden Teile der Fanfare hinter der Bühne gespielt. Die zweite Stelle ist wesentlich umfangreicher, entsprechend dem Text, der eine längere Erzählung Martys von ihrem Vater und dem Kaiser enthält (KA [90] bis [100]). Hier beschränkt sich Janáček nicht mehr auf Zitate der Fanfare, sondern benutzt lediglich das melodische Motiv daraus als Ausgangsmaterial für motivische Arbeit im Orchester. Beim dritten Mal wird die Fanfare wieder nur kurz zitiert (KA 2 T. vor [125]), da auch der Text den Kaiser nur kurz erwähnt (während Marty den Anfang des griechischen Manuskripts vorliest).⁶

Aus dem bisher Gesagten könnte der irrtümliche Eindruck entstehen, daß die Oper auf einer Leitmotivtechnik Wagnerscher Prägung aufgebaut ist. Tatsächlich wird das Motiv der Fanfare in

⁶Nicht so in Brods deutschem Text, wo diese Stelle, wie viele andere auch, ganz anders übersetzt ist und der Kaiser nicht erwähnt wird.

der Oper konsequent im Zusammenhang mit Rudolf II. verwendet. Dieses „echte“ Leitmotiv bildet jedoch vielmehr eine Ausnahme. Es ist bekannt, daß Janáček Wagners Kompositionsmethode, mit der er sich während seiner Studienzeit gründlich auseinandersetzte, prinzipiell ablehnte, da er sie für unflexibel hielt. Dementsprechend ist sein eigenes Motivsystem in dieser Hinsicht wesentlich freier — Janáček läßt sich, wie für ihn typisch, durch keine Schablonen und fest vorgeschriebenen Regeln beengen. Bemerkenswert viele Ähnlichkeiten weist Janáčeks freies Leitmotivsystem dagegen mit demjenigen von Antonín Dvořák auf, wie dieser es beispielsweise in seiner bekanntesten Oper *Rusalka* zur Verwendung brachte (s. Šourek, Otakar: *Život a dílo Antonína Dvořáka* [Leben und Werk von Antonín Dvořák], Bd. 4, Prag 1933, S. 118ff.).

Auch die scheinbar klare Funktion der Fanfare wird durch ihre Verwendung im Vorspiel etwas relativiert. Der Bezug auf den Kaiser macht hier kaum Sinn, da dieser in der Handlung bzw. deren Vorgeschichte nur eine untergeordnete Rolle spielt, während die Fanfare im Vorspiel eine entscheidende Bedeutung hat. Die Tatsache, daß die Fanfare anfangs nur kurz im Hintergrund erklingt, später aber sich immer mehr durchsetzt und an Wichtigkeit gewinnt, obwohl formal genau genommen ein Fremdelement, deutet an, daß hinter ihrer Verwendung in der Tat programmatische Absichten standen, die jedoch nur im weitesten Sinne mit der Person des Kaisers verbunden sein können. So muß diese Assoziation etwas allgemeiner verstanden werden, als Symbol für die rudolfische Zeit und das damals erfundene Lebenselixier, welches ja, wie schon der Titel des Werkes sagt, den eigentlichen Gegenstand der Handlung darstellt.

Der größte Teil der Musik der Oper ist von lokalen Motiven geprägt, d. h. von Motiven, die keinen leitmotivischen Zusammenhang mit dem Text erkennen lassen und nur in einem bestimmten Abschnitt des Werkes verwendet werden. Die Art und der Umfang ihrer Verarbeitung variiert stark. Es kann sich um einige wenige oder auch um mehrere hundert Takte handeln, die ein einziges lokales Motiv als musikalisches Ausgangsmaterial benutzen. Janáček arbeitet dabei häufig mit den traditionellen Methoden der motivischen Arbeit wie Augmentation, Diminution, Teilung, Erweiterung und Sequenzierung. Eine wichtige Rolle spielt auch die Kombinierung und Übereinanderschichtung verschiedener Motive.

Der musikalische Zusammenhalt wird durch charakteristische Motive gesichert, die mehr oder weniger fest an eine der handelnden Personen oder ein bestimmtes Element der Handlung gebunden sind. Das bereits besprochene Fanfarenmotiv aus dem Vorspiel gehört zu dieser Kategorie.

Den beiden wichtigsten Figuren der Handlung, Marty und Kolenatý, sind Motive zugeordnet, die folgerichtig bei ihrem ersten (fast gleichzeitigen) Erscheinen auf der Bühne vorgestellt werden (KA I. Akt, 2 bzw. 1 T. vor [44]). Zuerst erklingt das Kolenatý-Motiv im Fagott:



Dieses Motiv dominiert die folgende Szene (ebenso wie im Text Kolenatý selbst auch) und wird vor allem während Kolenatýs Erzählung der Vorgeschichte des Prozesses konsequent verwendet (bis [81]). Das spätere Auftreten des Motivs 5 Takte vor [103] erfüllt eine etwas andere Funktion. Kolenatý hat kurz davor die Bühne verlassen, während Marty und Gregor sich jetzt über ihn und seine vermeintliche Dummheit unterhalten. Vermutlich wollte Janáček auf diese Weise deutlich machen, über wen geredet wird, da Kolenatý im Text nicht explizit genannt wird.

Im ersten Akt taucht das Motiv noch zweimal auf, und zwar kurz vor Schluß des Aktes während des instrumentalen Nachspiels (vor [150]). Hier verliert das Motiv viel von seinem sonst majestätischen Charakter, der wohl Kolenatýs Beruf symbolisieren soll. Es wird jetzt in

schnellem Tempo in den übermütigen Walzer integriert, der das Nachspiel prägt. Die Verwirrung und Verunsicherung des Zynikers Kolenatý durch die Entwicklung der Dinge und durch Marty selbst am Ende des ersten Aktes, die diesem wilden Walzer vorausgehen, werden durch die Parodie seines Motivs weiter verdeutlicht.

Das Motiv erscheint erst wieder an zwei Stellen im dritten Akt (vor [71] und zweimal vor [102]). Kolenatý hat wieder die Oberhand gewonnen und verhöhrt Marty mit solcher Schärfe, daß dies schließlich zu ihrem Zusammenbruch führt. Es ist bemerkenswert, daß es hier in allen Fällen Kolenatýs Schlüsselfrage nach Marty's Alter ist, die durch sein Motiv begleitet wird.

Das charakteristische Motiv der Heldin unterscheidet sich in einigen Aspekten der Verwendung deutlich von den anderen vergleichbaren Motiven der Oper. Es bleibt in der Intervallstruktur immer gleich und wird immer von dem selben Instrument vorgetragen, nämlich der Viola d'amore, die Janáček häufig zur Charakterisierung seiner weiblichen Gestalten verwendet. Die Melodie des Motivs symbolisiert in Janáčeks Sprechmotivsystem mit seiner aufsteigenden Septime am Ende unmißverständlich eine Frage, stellvertretend für die rätselhafte Persönlichkeit der Protagonistin. Im Motiv selbst ist absichtlich oder zufällig bereits der wahre Name der Heldin kodiert (Elina Makropulos), auch wenn es für diese Hypothese keinen direkten Beleg gibt (die Analogie zum weiter unten besprochenen Ellian MacGregor-Motiv macht allerdings einen Zufall unwahrscheinlich):



Außer beim Erscheinen Marty's auf der Bühne ([44]) erklingt das Motiv einige Male bei der Erzählung der Umstände des Prozesses. Es handelt sich um Stellen, an denen die geheimnisvolle Ellian MacGregor als Mutter von Ferdinand Gregor erwähnt wird, dem unehelichen Sohn des Barons Josef Prus. Janáček verrät hier musikalisch durch die Verwendung des Marty-Motivs bereits die Identität dieser Frau oder zumindest ihre enge Verbindung zu Emilia Marty.

In der zweiten Hälfte des ersten Aktes, während der (einseitigen) Liebesszene zwischen Gregor und Marty, taucht das Motiv nochmals auf (nach [107], zweimal vor [120]). Beide genannten Stellen haben eine gewisse Ähnlichkeit — Gregor wird in beiden Fällen von Marty ausgelacht oder er bildet es sich zumindest ein. Die Logik dieser Assoziation ist nicht sofort erkennbar. Aus der Art der Verwendung des Motivs allgemein ist jedoch zu schließen, daß es außer dem Bezug auf die Person Marty's auch die Liebe allgemein implizieren soll (deutlich schon durch die bei Janáček häufige symbolische Verwendung der Viola d'amore in ähnlichen Zusammenhängen), in diesem konkreten Fall wohl die Mutterliebe. Der Text der Szene zwischen Marty und Gregor läßt sich dann so interpretieren, daß Marty Gregor deshalb auslacht, weil sie weiß, daß er mit ihr verwandt, nämlich ihr Urenkel ist.

Das Marty-Motiv ist ausschließlich auf den ersten Akt beschränkt, was vermutlich mit seinem lyrischen Charakter und der Implizierung der Liebe in Zusammenhang steht. Marty verwandelt sich ja im Lauf der Handlung aus einer rätselhaften schönen Frau immer mehr in ein kaltes zynisches Monster, zu dem das lyrische Motiv verständlicherweise nicht mehr passen würde. Deshalb tritt in den beiden folgenden Akten an seine Stelle ein neues Motiv, das hier Makropulos-Motiv genannt werden soll (auch hier stimmt übrigens die Silbenzahl des Namens mit der Anzahl der melodischen Töne des Motivs überein) und das mit seiner Intervallstruktur wohl die Leere der künstlichen Existenz Marty's symbolisiert:



Das Motiv erscheint zuerst im zweiten Akt (5 T. vor 34), an einer Stelle, an der Martys Zynismus einen seiner Höhepunkte erreicht; danach noch einmal in einem ähnlichen Kontext (nach 38) — hier proklamiert Marty schließlich kalt die absolute Sinnlosigkeit der menschlichen Existenz. Die Kälte und die Leere sind aus der Musik deutlich spürbar, da das Motiv immer (auch in allen seinen späteren Varianten) sehr wirkungsvoll von einem leisen, sehr hohl klingenden Wirbel einer Kindertrommel (später auch der Pauke) begleitet wird (zur Verwendung dieses Instruments in der Oper vgl. [SIMEONE97], S. XIX-XX).

Die nächste Stelle des zweiten Aktes, an der das Motiv vorkommt (91 bis 93) koinzidiert im Text mit der ersten Erwähnung des wahren Namen der Heldin — Elina Makropulos — durch Prus, der aber noch nicht ahnt, daß diese Person mit Emilia Marty identisch ist. Eine rhythmisch etwas veränderte Variante des Motivs wird nach 112 verarbeitet. Auch hier handelt es sich im Text um den Namen Makropulos.

Im dritten Akt wird in einem größeren Bereich (5 T. vor 40 bis 44) eine weitere Variante des Motivs verarbeitet. Dies geschieht, während Marty zum ersten Mal in ihrer Selbstsicherheit erschüttert wird, da Kolenatý sie der Lüge und Dokumentenfälschung überführt hat und somit Beweise gegen sie in der Hand hält. Kurz danach entschließt sich Emilia, freiwillig auszusagen. In einem ähnlichen Sinn wird das Motiv an zwei weiteren Schlüsselstellen der Handlung verwendet — zuerst 3 Takte vor 106, kurz vor dem Zusammenbruch Martys am Ende des Verhörs. Kolenatý stellt hier Marty zum letztenmal die schon so oft wiederholte Frage nach ihrem Namen — im Orchester erklingt dazu mit dem Makropulos-Motiv (in lauter Dynamik) gewissermaßen schon die Antwort, die die zusammenbrechende Marty dann noch einmal bestätigt und die schließlich auch den Skeptiker Kolenatý überzeugt.

Das letzte Mal taucht das Motiv bei 121 auf, wo es in einer noch auffälligeren Instrumentation als sonst (in pianissimo-Flageoletten der hohen Streicher, begleitet wieder durch die Kindertrommel) die Worte des Schlußmonologs der Heldin „Ale ve mně se život zastavil“ („Aber in mir ist das Leben zum Stillstand gekommen“) untermalt.

Ein weiteres charakteristisches Motiv, das ebenfalls mit der Protagonistin in Verbindung steht, ist das Ellian MacGregor-Motiv (MacGregor war einer der früheren Namen Martys, unter dem sie in die Vorgeschichte des Gerichtsfalles verwickelt war):



Ein wichtiger Unterschied zu den anderen bisher besprochenen Motiven besteht darin, daß dieses Motiv auch im Gesang (wenn auch ausschließlich in Martys Part) benutzt wird, und zwar immer mit dem dazugehörigen Text. Bereits vor dem ersten Vorkommen des Motivs im Gesang wird es im Orchester vorgestellt, und zwar nach 73, wo es im Text tatsächlich um jene Ellian MacGregor geht, obwohl sie hier noch nicht beim Namen genannt wird — die Rede ist nur von der Mutter Ferdinand Gregors. Das Motiv erklingt zweimal, bezeichnenderweise jeweils direkt im Anschluß an das oben besprochene Marty-Motiv. Dadurch wird bereits in diesem frühen Stadium der Handlung die Identität der beiden Personen musikalisch angedeutet, was allerdings erst nach einem mehrmaligen Hören der Oper auffallen kann, da die semantische Funktion des Ellian MacGregor-Motivs hier noch nicht klar definiert ist. Dazu kommt es in aller Eindeutigkeit

erst 1 Takt nach [76], da hier das Motiv im Gesang mit dem entsprechenden Text präsentiert und nachfolgend im Orchester variiert wird. Bei [78] wird Ellian MacGregor wieder in ihrer Funktion als Mutter erwähnt — auch hier erscheint ihr Motiv in Verbindung mit dem lyrischen Marty-Motiv.

Das Ellian MacGregor-Motiv wird auch weiterhin oft (aber nicht immer) dann verwendet, wenn im Gesangstext der Name MacGregor auftritt. Das passiert im ersten Akt noch einmal vier Takte nach [86]. Im zweiten Akt ist dies insgesamt dreimal der Fall — zweimal nach [87] (im Orchester gleichzeitig augmentiert, dann zweimal in immer kleineren Notenwerten wiederholt) und einmal nach [89] (hier im Orchester diminuiert). In allen diesen Fällen wird das Motiv im Orchester kurz vorbereitet und dann im Gesang imitiert.

Eine enge Verwandtschaft mit dem Ellian MacGregor-Motiv zeigt das mit dem Prozeß Gregor-Prus verbundene Motiv aus dem Anfang des ersten Aktes:



Obwohl dieses Motiv, ähnlich wie die lokalen Motive, nur an einer Stelle der Oper erscheint (in diesem Fall an ihrem Anfang, während des Monologs Víteks) und später nicht mehr aufgegriffen wird, unterscheidet es sich doch deutlich von diesen, da es im Gesang jedesmal mit demselben Text verbunden wird. Es war außerdem eines der wenigen Motive, die Janáček bereits vor dem Anfang der Komposition in seinem Notizbuch aufzeichnete (s. Seite 114). Tatsächlich scheint ein Teil des musikalischen Materials der Oper von diesem Motiv abgeleitet zu sein. Abgesehen von dem erwähnten Ellian MacGregor-Motiv findet sich ein weiteres verwandtes Motiv am Anfang des zweiten Aktes in der Liebesszene zwischen Krista und Janek (vor [10]). Die symbolische Bedeutung der Figur Kristas, die in Čapeks Stück stellvertretend für die junge Marty steht, wird bei Janáček mit musikalischen Mitteln bestätigt. Die Verwendung des Ellian MacGregor-Motivs an dieser Stelle (und nicht etwa des Marty-Motivs) läßt sich ebenfalls erklären: unter diesem Namen (Ellian MacGregor) erlebte die Heldin, wie sie im dritten Akt selber erzählt, eine wirkliche Liebesbeziehung (mit Josef Prus), die einzige, die in der Handlung erwähnt wird.

Es besteht ferner eine gewisse Ähnlichkeit dieser Motivgruppe mit den Takten 2–4 des ersten Themas des Vorspiels (Bsp. 10). Zwei weitere verwandte Motive erklingen kurz bevor bzw. während Marty die Bühne betritt (I. Akt, [42] und [44]).

Eine besondere, obwohl schwer definierbare Funktion, erfüllt das Seufzer-Motiv Víteks, welches gleich als das erste Motiv nach dem Ende des Vorspiels den Anfang der eigentlichen Handlung markiert — zuerst im Orchester, dann im Gesang (KA [21]):



Im ersten Akt ist das Motiv mit der Person Víteks verbunden, bzw. mit seinen ständigen Seufzern und Beschwerden. Es dominiert die erste Szene der Oper (bis zum Erscheinen von Kolenatý und Marty) und verleiht ihr so eine gewisse formale Geschlossenheit. Diese Ansätze einer Form entstanden jedoch offenbar nicht durch musikalische Überlegungen, sondern durch die konsequente Verbindung des Motivs mit den im Text vorkommenden Seufzern Víteks.

Bei seinem zweimaligen Erscheinen im dritten Akt ändert das Motiv auf eine bemerkenswerte Art und Weise seine Funktion und durch melodische Erweiterung auch seine musikalische

Das Motiv läßt keine eindeutige leitmotivische Funktion erkennen und kommt ausschließlich in der genannten Szene vor. Es unterscheidet sich trotzdem von den sonstigen lokalen Motiven, da es in dieser relativ langen Szene mit Unterbrechungen immer wieder auftaucht und unter anderem auch den Anfang und den Schluß der Szene entscheidend prägt. Bei seiner ersten Verwendung am Anfang der Szene nimmt es einen deutlich fanfarenartigen Charakter an — die Fanfare scheint hier gleichsam das Finale der Oper anzukündigen. Die fest mit dem Motiv verbundene zweite musikalische Schicht mit großen Triolen und Trillern und verschiedene ausgefallene Instrumentierungsarten verleihen dem Motiv später oft einen leicht parodisierenden Beigeschmack. In Anbetracht des Textes scheint es, daß Janáček tatsächlich dazu tendiert, das Motiv an Stellen einzusetzen, die einer gewissen Komik nicht entbehren oder an denen Marty's Zynismus trotz ihrer schwindenden Kräfte nochmals zum Vorschein kommt. Das gilt sogar schon für die einleitende Fanfare, während der Marty betrunken und taumelnd mit einem Glas Whisky in der Hand die Bühne betritt. Diese Verwendung des Motivs korrespondiert ausgezeichnet mit dem Čapekschen Text, der dem Ernst dieser Schlüsselszene immer wieder mit Ironie zu entkommen scheint.

Die Untersuchung der wichtigsten Motive zeigt, daß Janáček's Motivsystem einerseits sehr frei und flexibel, andererseits aber auch viel gründlicher durchdacht ist, als dies bei einer oberflächlichen Betrachtung erscheint. In der Hierarchie der Motive bezüglich ihrer Funktion und ihrer Wichtigkeit sind sehr viele verschiedene Varianten vertreten, von kleinen lokalen Motiven, die nur einmal in einigen wenigen Takten auftauchen und sofort wieder verschwinden, bis zu mindestens einem „echten“ und konsequent angewandten Leitmotiv mit einer festen semantischen Funktion.

Die charakteristischen Motive, die mit einer bestimmten Person verbunden sind, implizieren in der Regel mehr als nur den Bezug zu dieser Person. Diese zusätzlichen Implikationen sind allerdings oft etwas undurchsichtig und in einigen Fällen sehr subjektiv geprägt. Janáček's liebevolle Einstellung seiner Heldin gegenüber, die er mit seiner Freundin Kamila identifizierte, ist aus der Korrespondenz und anderen außermusikalischen Äußerungen Janáček's hinlänglich bekannt. Die Verbindung des Liebesmotivs Marty's mit dem Ellian MacGregor-Motiv vornehmlich an Stellen, an denen Marty im Text als Mutter erwähnt wird, läßt sich aus der Handlung heraus nicht erklären (Marty's im Text enthaltene Kommentare zu ihren vielen Kindern sind immer äußerst zynisch und gefühllos). Hier waren möglicherweise sehr persönliche Gefühle Janáček's im Spiel, die mit Kamila zusammenhängen und mit seiner Sehnsucht nach einem gemeinsamen Kind.

Die Wahrnehmung und das Verständnis der nicht ganz einfach durchschaubaren motivischen Struktur wird oft durch die Art der Instrumentierung zusätzlich erschwert, da Janáček meist wenig darauf achtet, die charakteristischen Motive hervorzuheben oder teilweise sogar überhaupt hörbar zu machen. Ein extremes Beispiel stellt das Marty-Motiv dar, das von der Viola d'amore gespielt wird, einem Instrument, das sich mit diesem sehr wichtigen Motiv gegen das übrige Orchester dynamisch kaum durchzusetzen vermag.

Die weitgehende Unabhängigkeit der motivischen Arbeit im Orchester vom Gesang bzw. vom Gesangstext mit all ihren Konsequenzen brachte Janáček viele Kritik ein. Ebenso wie sich in der motivischen Mikrostruktur, d. h. der leitmotivischen Verwendung der einzelnen Motive, eine viele unterschiedliche Varianten beinhaltende Hierarchie erkennen läßt, gilt Ähnliches für die Makrostruktur, womit die Zusammenhänge zwischen ganzen musikalischen Abschnitten, in denen ein bestimmtes Motiv verarbeitet wird, und den entsprechenden logischen Abschnitten des Textes gemeint sind. So wie sich unter den charakteristischen Motiven nur ein wirkliches Leitmotiv befindet, enthält die Oper nur eine einzige Szene, die formal geschlossen ist und sich musikalisch

von ihrer Umgebung deutlich abhebt. Es handelt sich um die Hauk–Szene (II. Akt, [40] bis [63]), die im Text durch die Ankunft und den Abgang Hauks definiert ist.

Die Musik dieser Szene stellt eine sehr bemerkenswerte Vertonung der Geistesschwäche Hauks dar. Bei seinen Untersuchungen der Melodie der menschlichen Sprache besuchte Janáček auch psychiatrische Anstalten, in denen er die Sprache geistig behinderter Personen studierte. Nach seinen Erkenntnissen zeichnete sich diese durch verschobene oder fehlende Wortbetonung aus — genau dies findet sich in stilisierter Form in der Hauk–Szene wieder. Die Musik ist durch eine durchgehende synkopische Bewegung geprägt, die jedesmal den schweren Taktschlag vorausnimmt und so den regelmäßigen Rhythmusablauf stört (ähnliche rhythmische Eigenheiten finden sich auch in einem Teil des etwas kürzeren Auftritts zwischen Hauk und Marty im dritten Akt, KA [33]). Die Szene ist musikalisch in weitere kleinere Einheiten unterteilt, die eine Form mit Reprise bilden (ABCBCACA). Eins der benutzten Motive (im Abschnitt C) ist relativ umfangreich, so daß man hier bereits von einem Thema sprechen könnte — es bildet eine längere Melodie mit einem leichten spanischen Kolorit, das durch die Verwendung von Kastagnetten bekräftigt wird und das sich auf das frühere Leben Marty in Spanien bezieht, welches im Text behandelt wird.

Zwei weitere Textabschnitte, die durch dominierende Motive musikalisch zusammengehalten werden, wurden bereits oben in Verbindung mit den entsprechenden Motiven erwähnt (die Verhör–Szene im dritten Akt und die Anfangsszene des ersten Aktes mit dem Seufzer–Motiv). Trotzdem bilden solche in größerem Maßstab realisierten Zusammenhänge zwischen Text und Musik eher die Ausnahmen. Die meisten Motive werden nur lokal benutzt und die Übergänge zwischen den motivischen Einheiten lassen sich nicht immer restlos in Einklang mit den logischen Einheiten des Textes bringen. Es kommt immer wieder zu einer scheinbaren Verselbständigung der Musik, wobei neue Motive, die oft eine im Charakter stark unterschiedliche Musik mit sich bringen, ohne eine formale Begründung im Text eingeführt werden. Es handelt sich dabei um keine Einzelfälle, sondern um ein grundlegendes Kompositionsprinzip und darüber hinaus um einen der häufigsten Kritikpunkte an dieser Oper.

Janáček betonte grundsätzlich (vor allem aber beim Streit um die deutsche Übersetzung mit Max Brod), daß er bei der Vertonung des Textes von der Bedeutung jedes einzelnen Wortes ausgeht. Damit hängt auch seine Akzentuierung des emotionalen Ausdrucks der Musik auf Kosten der formalen Logik zusammen. Die Form wird nur in groben Zügen gewahrt. So werden eindeutig definierte größere Texteinheiten (Szenen) tatsächlich immer mit einem neuen Motiv eingeleitet. Die Verteilung der verschiedenen Motive innerhalb dieser Szenen läßt sich allerdings meistens nicht mehr mit rein formalen Maßstäben erklären. Janáček reagiert auf die Nuancen und die Atmosphäre des Textes auf eine Art und Weise, die objektiv nicht immer nachvollziehbar ist. So ist die Musik durch ein ständiges Wechselspiel zwischen Form und Inhalt geprägt, das zu teilweise sehr komplizierten und scheinbar unlogischen formalen Strukturen führt. Die in der Oper überwiegenden lokalen Motive, also Motive ohne eine leitmotivische Sonderfunktion, können dementsprechend in zwei Kategorien unterteilt werden, nämlich in diejenigen, deren Einführung durch die Erfordernisse der Form bedingt ist, und andere, die als Folge von Textinterpretation Verwendung finden. Die letzteren können, ihrer Funktion entsprechend, nur kurz auftauchen und sofort wieder aufgegeben werden, wenn das auslösende Element im Text nicht mehr vorhanden ist, oder sie werden aufgegriffen und weiterverarbeitet, womit sie eigentlich in die erste Kategorie der formbildenden Motive übergehen.

Am Beispiel der ersten Szene des ersten Aktes, die der Ankunft von Kolenatý und Marty vorausgeht, soll dieses grundlegende Kompositionsverfahren näher untersucht werden. Der erste Abschnitt, die sentimentale Meditation Víteks, wird im Orchester von zwei parallel verwendete-

ten charakteristischen Motiven begleitet, deren zusätzliche semantische Funktionen in diesem Zusammenhang allerdings irrelevant sind und bereits oben beschrieben wurden (Seufzer- und Prozeß-Motiv). Die erste musikalische Änderung ([26]) ist eindeutig durch den Text bedingt — Vítek gibt seinem Unmut über den adligen Prozeßgegner Prus Ausdruck, worauf das Orchester mit einer kurzen Trompetenfanfare reagiert („alter Adel“). Diese Fanfare wird aufgegriffen, was in diesem Fall durch die Fortsetzung des Textes, in der Vítek die Ideale der Französischen Revolution heraufbeschwört, durchaus gerechtfertigt wird. Gregor, der währenddessen unauffällig eingetreten war und zuhörte, wird durch kein neues Motiv angekündigt, und auch der Anfang des Gesprächs zwischen Vítek und Gregor, in dem es weiterhin um die Französische Revolution geht, basiert ausschließlich auf dem bereits bekannten musikalischen Material.

Ein deutlicher Schnitt kommt erst beim Wechsel des Gesprächsthemas zu den Gregor betreffenden Angelegenheiten des Prozesses ([29]). Bei dem hier vorgestellten neuen Motiv ist keine direkte Ableitung vom Text feststellbar. Es markiert lediglich formal den (etwas verspäteten) Anfang eines neuen Textabschnitts, der mit der Ankunft Gregors zusammenfällt, und wird folgerichtig bis zum Ende dieses Abschnitts (Ankunft von Krista, KA [38]) im Orchester verarbeitet. Dazwischen kommt es allerdings zu zwei kurzen Unterbrechungen, bei denen in einigen wenigen Takten neue lokale Motive auftauchen, die nur als Textinterpretation verstanden werden können. Das erste davon ([30]) hebt sich im Charakter deutlich von seiner Umgebung ab und symbolisiert ohne Zweifel das an dieser Stelle von Vítek geführte Telefongespräch. Die Bedeutung des zweiten dieser Motive ([36]) muß in der vorausgehenden sarkastischen Bemerkung Víteks gesucht werden — „so erschießen Sie sich“, auf die das Motiv mit seinen regelmäßigen staccatierten Vierteln unmittelbar reagiert.

Mit der Ankunft Kristas ändert sich mit einem neuen, langsamen Motiv deutlich der Charakter der Musik, er wird lyrischer und ruhiger. Der jetzt folgende Textabschnitt (bis 2 Takte vor [44], bis zur Ankunft von Kolenatý und Marty) beinhaltet im wesentlichen das Schwärmen Kristas von Marty, von deren sängerischer Kunst und Schönheit. Trotzdem wird diese logische Texteinheit von Janáček musikalisch weiter unterteilt. Die ruhige Grundstimmung des ersten Teils wird durch ein zweites, schnelles Motiv gestört, das zuerst in Verbindung mit den hektischen Fragen Gregors und Víteks („Kdo, kdo?“ [„Wer, wer?“]) erscheint. Dieses Motiv, dessen Einführung zuerst als Textinterpretation gedeutet werden muß, wird allerdings vom Orchester aufgegriffen und im weiteren Verlauf ohne einen erkennbaren Bezug zum Text zusammen mit dem anderen, ruhigen Motiv verwendet. Die Motivik des zweiten Teils des Auftritts Kristas (ab [41]) wirkt wie eine Synthese der beiden eben erwähnten Motive — im Einklang mit dem Marty's Schönheit besingenden Text ist der Ausdruck sehr lyrisch und melodisch, die Melodik aber viel beweglicher und abwechslungsreicher.

Die letzten acht Takte der Szene ([43]) belegen, wie Janáček alle formalen Überlegungen sofort beiseite schob, wenn es darum ging, eine Nuance in der emotionalen Ebene des Textes musikalisch umzusetzen. Krista, die sich über die Indifferenz Gregors gegenüber ihrer Schwärmerei ärgert, beschimpft ihn in ihrer Aufregung. Der Komponist reagiert sofort auf die veränderte Atmosphäre im Text mit einer adäquaten musikalischen Untermalung, wobei ohne jeden Übergang ganz anderes motivisches Material verwendet wird (durchlegt mit den Seufzern von Kristas Vater Vítek).

Das wohl umfangreichste Beispiel für die Abfärbung der emotionalen Stimmung des Textes auf die Musik stellt das instrumentale Nachspiel des ersten Aktes dar, das sich in Form einer wilden Walzerparodie präsentiert. Dieser durch die durchgehende Quartolenbewegung verfremdete Walzer beginnt schon während der letzten Worte der Handlung — der Akt endet mit der völligen Verunsicherung und Verwirrung Kolenatýs, der durch die irrationale Entwicklung der

Ereignisse immer mehr aus der Fassung gerät und seinen letzten Satz (gleichzeitig den letzten Satz des Aktes) nur noch stotternd hervorbringen kann und gar nicht mehr zu Ende spricht. In der Musik des Nachspiels ist regelrecht Janáčeks Schadenfreude zu spüren über den (allerdings nur vorläufigen) Sieg seiner Heldin über ihren zynischen Widersacher und späteren Peiniger.

Die Textdeutung spielt sich, wie bereits angedeutet, auf verschiedenen Ebenen ab, von denen einige sogar verhältnismäßig konventionell sind. So gehört die Vertonung des Wortes „Teufel“ („třeba k čertu“ [„selbst zum Teufel“]) mit einem Tritonus (dem „diabolus in musica“) eher zu kompositorischen Pflichtübungen (KA 2 T. vor 102). Sehr originell ist dagegen die musikalische Deutung von Regieanweisungen, wie dies z. B. bei der Anweisung „Kolenatý kritzelt gereizt auf dem Papier“ geschieht (I. Akt, 82), das ein schnelles, sich abwechselnd auf- und abwärts bewegendes Motiv mit sich bringt:



Die angeführten Beispiele deuten bereits viele Aspekte und auch Schwierigkeiten der Kompositionsmethode Janáčeks an. Das überaus empfindliche und bedingungslose Reagieren auf die Nuancen des Textes, weniger auf die rein semantischen als vielmehr auf diejenigen, die mit der emotionalen Ebene der Handlung zusammenhängen, führt mit Sicherheit zu einer gewissen formalen Zerstückelung. Da jedoch Janáčeks Meisterschaft in der Untermalung des Textes und dem musikalischen Ausdruck von menschlichen Gefühlszuständen als eine seiner größten Stärken gelten muß, wäre es äußerst problematisch und sogar paradox, die daraus resultierende mangelnde Beachtung der Form als eine Schwäche zu bezeichnen. Die genaue Untersuchung der Zusammenhänge zwischen Text und Musik zeigt jedenfalls, daß die scheinbar zufällige Aneinanderreihung von Motiven eine sehr genaue, obwohl stellenweise objektiv nur bedingt nachvollziehbare Logik hat.

Kapitel 4

Das Autograph

4.1 Einführung

Der Kompositionsprozeß der Oper *Věc Makropulos* verlief ähnlich wie bei anderen reifen Opern Janáčeks grundsätzlich in zwei Phasen. In der ersten, zeitlich wesentlich längeren Phase entstand die Arbeitsfassung der Oper (AF); in der zweiten Phase der Arbeit schließlich die Endfassung (EF). Die Endfassung wurde größtenteils vollständig neu geschrieben, nur an einigen Stellen verwendete Janáček überarbeitete Seiten der Arbeitsfassung wieder.

Die für die erste bzw. zweite Version der Oper benutzten Termini „Arbeitsfassung“ und „Endfassung“ entsprechen genau dem Status dieser Produkte, wie sie auch Janáček selbst verstand. Die Arbeitsfassung war von Anfang an nur als eine Zwischenstufe und keineswegs als Endergebnis beabsichtigt. Es gehört zu Janáčeks Eigentümlichkeiten, daß diese „Skizze“ eine vollständig in Partitur ausgearbeitete Oper darstellt, die im Fall von *Věc Makropulos* sogar wesentlich umfangreicher ist als die Endfassung des Werkes und die mit einigen Ergänzungen in der Instrumentierung durchaus aufführungsreif gewesen wäre. Daran ist jedoch nicht zu denken: nicht nur weil dies den Absichten des Komponisten zuwiderlaufen würde, sondern vor allem weil ein Teil der Arbeitsfassung verloren ist. Das Experiment wäre eventuell nur beim dritten Akt möglich, der in der AF fast komplett erhalten ist, und vielleicht auch lohnend, da gerade beim dritten Akt die Unterschiede zwischen den beiden Fassungen am weitreichendsten sind und, wie die Analyse zeigt, die Arbeitsfassung in einigen Aspekten wie formale Logik und konsequente motivische Arbeit der Endfassung durchaus überlegen ist.

Da allerdings auch die Arbeitsfassung zum Teil bereits das Ergebnis eines mehrstufigen Prozesses ist, der in sich den ersten Entwurf und anschließende Revision(en) einschließt, soll aus praktischen Gründen für diesen ersten Entwurf der Terminus „Urfassung“ verwendet werden (UF). In den wenigen Fällen, in denen es zu keiner Revision des ersten Entwurfs kam, ist die Urfassung naturgemäß mit der Arbeitsfassung identisch. Der Ausdruck „Urfassung“ wird also nur in speziellen Zusammenhängen verwendet, wo dies zur Unterscheidung notwendig erscheint — „Arbeitsfassung“ stellt dagegen in einem etwas allgemeineren Sinn den Oberbegriff für das Ergebnis der ersten Phase der Komposition dar. In Fällen, in denen mehrere unterschiedliche Varianten einer Stelle im Autograph existieren, werden diese je nach ihrer Zugehörigkeit zu der jeweiligen Arbeitsphase durchnummeriert (AF/1, AF/2, EF/1 etc.).

Das vorhandene autographe Material birgt viele Schwierigkeiten in sich. Eine der größten stellt dabei mit Sicherheit Janáčeks schwer entzifferbare Handschrift dar. Dieses Problem nimmt vor allem in der Arbeitsfassung des Werkes teilweise extreme Ausmaße an, was auch verständlich ist, da diese Fassung aus der Sicht des Komponisten nicht für fremde Augen bestimmt war

und so für ihn kein Grund bestand, sich um Lesbarkeit zu bemühen. Die meisten Seiten der Arbeitsfassung weisen zusätzlich zahlreiche Retuschen und Korrekturen auf, die in den meisten Fällen durch Auskratzen mit einem Messer und anschließendes Überschreiben realisiert wurden, was die Lesbarkeit der betreffenden Stellen weiter verschlechtert.

Obwohl Janáček beim Komponieren nach Augenzeugenberichten sehr wohl das Klavier verwendete, schrieb er direkt in die Partitur, ohne zuerst eine Klavierfassung anzufertigen. Es existieren ebenfalls keine Skizzen oder Motivaufzeichnungen, die nachweislich vor dem eigentlichen Beginn der Komposition am 11.11.1923 entstanden wären.

Das Autograph der Endfassung der Oper ist vollständig erhalten (etwa 500 einzelne Notenblätter), die Arbeitsfassung dagegen ist nur fragmentarisch überliefert. Es handelt sich aber ebenfalls um einige hundert Notenblätter, wobei die meisten davon zum dritten Akt gehören. Der größte Teil des erhaltenen Materials stammt aus Janáčeks Nachlaß und befindet sich heute im Janáček-Archiv in Brünn (Musikabteilung des Mährischen Museums — BmJA).

Die Rekonstruktion der Arbeitsfassung wird dadurch erschwert, daß viele Stellen in mehreren Versionen vorhanden sind, deren Entstehungschronologie nicht immer eindeutig nachvollziehbar ist (oft aufgrund der Unvollständigkeit des Materials). Zudem sind im erhaltenen Material auch viele Seiten vorhanden, die erst bei der Arbeit an der Endfassung der Oper verworfen wurden und die somit nicht zur Arbeitsfassung gehören. Die Bestimmung des Ursprungs ist in vielen Fällen sehr problematisch.

Ein großer Teil der Arbeitsfassung des ersten Aktes befindet sich auf den Rückseiten der AF der Oper *Das schlaue Füchslein*, wobei Janáček jedoch die Blätter der Vorgängeroper nicht immer in der Reihenfolge der ursprünglichen Seitenzahlen verwendete — Übereinstimmungen sind nur teilweise zu finden. Für die beiden folgenden Akte benutzte der Komponist in der Regel neue leere Notenblätter. Die Endfassung schrieb er dann meistens auf die freien Rückseiten der Arbeitsfassung. Vor allem diesem Umstand ist es zu verdanken, daß ein beträchtlicher Teil der AF erhalten geblieben ist, da Janáček frühere Fassungen seiner Werke in der Regel sofort wegwarf (wenn beide Seiten der Notenblätter beschrieben waren). Dies erklärt die nur wenigen erhaltenen Seiten der AF des ersten Aktes, die sich ja, wie erwähnt, größtenteils auf den bereits einseitig beschriebenen Blättern der AF der Oper *Das schlaue Füchslein* befand und nach der Fertigstellung der Endfassung für den Komponisten wertlos wurde.

Janáček benutzte in einem Arbeitsschritt grundsätzlich jeweils nur eine Seite der Notenblätter. Die Seiten eines Aktes sind durchgehend mit arabischen Zahlen durchnummeriert. Janáček schrieb beim ersten Entwurf (der Urfassung) den jeweiligen Akt von Anfang bis Ende, ohne Sprünge und ohne etwas im voraus zu skizzieren. Bei der eventuellen darauffolgenden Revision und der späteren Niederschrift der Endfassung behielt er in der Regel die ursprüngliche Paginierung der Urfassung als Schema und Orientierungshilfe bei, trotz der Tatsache, daß viele Stellen gekürzt bzw. erweitert wurden. Bei einer Kürzung ergaben sich dadurch zusammengefaßte Seitennummern wie 3–5 oder 131–141 (Ausnahme: Akt I., Seite 1.2.), die zusätzlich einen Hinweis auf das Ausmaß der betreffenden Kürzung geben. Eine Erweiterung gegenüber der Urfassung macht sich dagegen durch Seitenzahlen mit Kleinbuchstabenzusatz wie 20a, 20b und 20c bemerkbar, wobei der Buchstabe „a“ bei der ersten Seite der Erweiterungsserie oft ausgelassen ist. Es muß jedoch ergänzend gesagt werden, daß viele der auf diese Weise erweiterten Seiten in der Endfassung lediglich als Folge der Überfüllung der entsprechenden Seite der Arbeitsfassung zu betrachten ist. Diese Seiten enthalten in einem solchen Fall kein neues Material, sondern es handelt sich nur um Kopien der AF, die in eine besser lesbare Form gebracht wurden. Die zusammengefaßten bzw. erweiterten Seiten, die bereits in der Arbeitsfassung vorhanden sind,

liefern in vielen Fällen den einzigen Hinweis darauf, daß es sich bei diesen Seiten nicht um die erste Fassung der jeweiligen Stelle handelt.

Für die Bestimmung der Chronologie des erhaltenen autographen Materials ist von einiger Wichtigkeit, daß der Komponist in verschiedenen Stadien der Arbeit unterschiedliche Notenpapierformate benutzte. Janáček schrieb grundsätzlich mit schwarzer Tinte, nur einige wenige Stellen in der Arbeitsfassung sind mit Bleistift eingetragen. Die Nuancen in der Farbe der Tinte und vor allem das sich mit der Abnutzung der Feder leicht ändernde Schriftbild können bei der Bestimmung der Chronologie verschiedener Versionen einer Stelle oft sehr hilfreich sein. Ein roter Bleistift wurde zum Kennzeichnen von verworfenen oder (nach der Niederschrift der EF) nicht mehr gebrauchten Seiten der AF verwendet. Vor allem bei doppelseitig beschriebenen Notenblättern ist in den meisten Fällen die ältere Seite rot durchgestrichen, um Verwechslungen zu vermeiden. Janáček benutzte den roten Bleistift weiterhin für verschiedene den Zusammenhang der Seiten andeutende Zeichen oder für eine alternative Zweitpaginierung einiger Abschnitte.

Zur Veranschaulichung der Zusammenhänge des erhaltenen autographen Materials der Oper befinden sich im Anhang Tabellen zu den einzelnen Akten, die alle überlieferten Seiten auflisten und sie nach Möglichkeit in die richtige chronologische Reihenfolge bringen (Anhang F). Es hat sich jedoch als unmöglich erwiesen, die teilweise sehr komplexen Vorgänge bei der Entstehung des Autographs bis in alle Einzelheiten tabellarisch darzustellen, da z. B. viele Seiten mehrmals umgearbeitet und eventuell auch umnummeriert wurden und somit in unterschiedlichen Kontexten auftauchen mußten. Um Verwirrungen zu vermeiden, wird jede Seite in der Tabelle grundsätzlich nur einmal aufgeführt. Aus diesem Grund können sich gelegentlich zwischen den Tabellen und dem folgenden Text, in dem die problematischen Stellen in der Regel ausführlich besprochen werden, scheinbare Diskrepanzen ergeben.

4.2 I. Akt

Da Janáček grundsätzlich bereits beim ersten Entwurf jeweils einen kompletten Akt von Anfang bis Ende niederschrieb, kann davon ausgegangen werden, daß die Arbeit an der Oper mit dem instrumentalen Vorspiel begann. Von diesem sind in der Arbeitsfassung die Seiten 1 bis 7 und die Seite 19 erhalten. Die erste Seite ist als 1.2. numeriert, was darauf schließen läßt, daß der Anfang des Vorspiels in der Urfassung etwas umfangreicher war und bei der Revision gekürzt wurde.¹ Die Seiten 1 bis 7 stimmen im wesentlichen mit der Endfassung des Vorspiels überein. Kleinere Unterschiede weist nur die Instrumentation auf, in der Arbeitsfassung fehlt noch die Tempobezeichnung (in der EF ist „andante“ vorgeschrieben). Der wohl auffallendste Unterschied findet sich in der Verwendung der Pauken in den ersten 6 Takten, die ursprünglich zusammen mit den Streichern die ganze Ostinato-Figur spielen sollten (technisch sicherlich etwas problematisch, zumindest für einen einzigen Spieler); in der EF spielen die Pauken gemeinsam mit den Fagotten und dem zweiten Paar der Hörner jeweils nur die zweite Hälfte der Figur (die erste Hälfte wird durch eine Sechzehntelpause ersetzt):



¹Die Seiten 3 bis 7 befanden sich bis vor kurzem im Besitz des Pianisten Rudolf Firkušný. Firkušný und anderen Schülern Janáčeks ist die Rettung eines Teiles der erhaltenen Arbeitsfassung zu verdanken, da sie bei ihren häufigen Besuchen bei Janáček einzelne Autographseiten als Andenken mitnahmen und so vor dem Wegwerfen bewahrten.

Auf Seite 4 (KA Nr. 2) wurde in der EF die Oktavverdoppelung des ersten Themas in den Bratschen eliminiert. Die sehr dicht beschriebene Seite 5 (KA 2 Takte nach 3 bis 4) entspricht in der EF den Seiten 5.a (KA 2–10 T. nach 3) und 5.b (3–1 T. vor 4). Eine wesentliche Änderung stellt die Vorverlegung des Paukeneinsatzes dar; ursprünglich erst 3 vor 4, in der EF schon vier Takte früher. In den letzten drei Takten vor 4 ändert sich auch die sich bis zu diesem Zeitpunkt regelmäßig wiederholende Ostinato-Figur. Es kommt gleichzeitig zu einer deutlichen Verlangsamung der Bewegung; in der AF ist an dieser Stelle „grave“ vorgeschrieben, in der EF wird die figurative 32-stel Bewegung ohne eine explizite Tempoänderung auf Sechzehntelbewegung reduziert.

Seite 6 (KA 4), in der EF auf 6a und 6b erweitert, weist bereits etwas deutlichere Unterschiede auf. Das thematische Material der EF basiert aber immer noch auf der AF. Die Fanfare in den Blechblasinstrumenten wird in der AF durch die auf sechs Noten erweiterte Ostinato-Figur in den Streichern und Holzbläsern begleitet; in der EF fällt dann die Begleitung weg und es kommt die Anweisung „z dálky“ („aus der Ferne“) hinzu, was in der Praxis soviel wie die an anderen Stellen verwendete Anweisung „hinter der Bühne“ bedeutet. Im Unterschied zu der AF folgen in der EF auf die Fanfare vier Takte mit der erweiterten Ostinato-Figur, danach werden die beiden Fassungen wieder identisch. Die nächsten vier Takte (KA 4 T. vor 5) stellen eine neue rhythmische Figur vor (in der AF zuerst gestrichen, dann wieder aufgenommen), die dann in der EF als Begleitung für die nächsten 16 Takte dient (KA 5). In der AF dagegen diente als Begleitung des neuen Themas wieder die bereits bekannte erweiterte Ostinato-Figur. Janáček war mit dieser Lösung offensichtlich nicht zufrieden und radierte die Begleitung teilweise wieder aus (Seite 7). Es folgt das Fanfarenthema, in der AF wieder mit der Ostinato-Begleitung.

Die folgenden Seiten fehlen, so daß ein Vergleich nicht möglich ist. Aus der Numerierung der Seiten 9b–10 und 17–18 in der EF kann nur geschlossen werden, daß die AF in diesem Bereich etwas umfangreicher war und Janáček hier später kleinere Kürzungen vornahm.

Bei der nächsten erhaltenen Seite 19 handelt es sich um eine nicht fertige, schon nach einem Takt verworfene Skizze. Sie kann zwar aufgrund der erkennbaren Ostinato-Figur in der ersten Violine eindeutig zugeordnet werden, enthält aber ansonsten sehr wenig motivisches Material. Sie besteht aus nur einem sehr sparsam instrumentierten Takt, so daß die Vermutung nahe liegt, daß sie schon in der ersten Arbeitsphase verworfen und durch eine neue Seite 19 ersetzt wurde. Sie weist keine Ähnlichkeit mit der entsprechenden Seite der EF auf und deutet folglich an, daß der Schluß des Vorspiels, von dem sonst nichts erhalten ist, in der Arbeitsfassung etwas anders aussah. In der EF taucht die Ostinato-Figur in ihrer ursprünglichen Form nämlich nur am Anfang des Vorspiels auf, später wird ausschließlich ihre erweiterte Form verwendet.

Die nicht erhaltene Seite 20 (die letzte Seite des Vorspiels) wurde in der Endfassung wesentlich erweitert, wie die Seitenzahlen 20a, 20b und 20c belegen. Da diese drei Seiten relativ dicht beschrieben sind, kann es sich nicht um eine bloße Verteilung des Inhalts der AF-Seite 20 auf mehrere Seiten der Übersichtlichkeit wegen handeln, sondern um einen relativ seltenen Fall einer deutlichen Erweiterung der EF gegenüber der Arbeitsfassung.

Der auf das Vorspiel folgende Abschnitt mit dem Beginn der Handlung läßt sich infolge der nur sehr wenigen erhaltenen Seiten nicht eindeutig rekonstruieren. Gerade dieser Abschnitt präsentiert aber in der Endfassung viele für die Oper wichtige Motive, deren Entstehung sich deshalb unglücklicherweise nur bedingt zurückverfolgen läßt. Eins der vermutlich ersten Motive, die Janáček bei der Arbeit an *Věc Makropulos* aufzeichnete, ist auf der Seite 11 des Textbuchs (der ersten Textseite) skizziert:



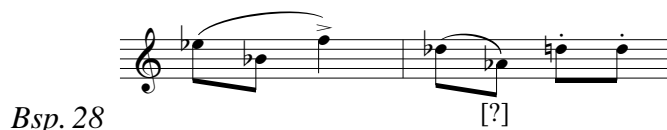
Auch wenn es denkbar wäre, daß Janáček mit der Bearbeitung des Textbuches schon vor dem Beginn der Komposition anfang, gibt es hierfür keine Belege. Es spricht vielmehr alles dafür, daß der Text erst unmittelbar vor bzw. parallel mit der Vertonung bearbeitet wurde. So erscheint es wahrscheinlich, daß auch dieses Motiv erst während der Komposition der Oper aufgezeichnet wurde und möglicherweise in der AF zur Verwendung kam. In der EF findet es sich jedenfalls in dieser Form nicht wieder, weist aber eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Kolenatý–Motiv auf.

Im Verzeichnis der handelnden Personen des Textbuchs notierte Janáček bei jeder der Figuren die dazugehörige Stimmlage. Auch hier gibt es einige kleine Abweichungen im Vergleich zur Endfassung:

	Textbuch	Klavierauszug
Emilia Marty	Sopran	dram. Sopran
Jaroslav Prus	Bariton	Bariton
Janek, sein Sohn	Tenor	Tenor
Albert Gregor	Tenor	Tenor
Hauk–Šendorf	lispelnder Baß-Tenor	Operettentenor
Dr. Kolenatý, Advokat	Bariton	Baß-Bariton
Vítek, Sollizitator	Operettentenor	Tenor
Kristina, seine Tochter	Mezzosopran	Mezzosopran
Kammerzofe	Mezzosopran	Alt
Arzt	— Baß	[Stummrolle]
Maschinist	— Baß	Baß
Putzfrau	Alt	Alt

Die Figur des Arztes kommt zwar auch in der Endfassung vor, allerdings nur als eine nebensächliche Stummrolle. Ansonsten fällt am meisten auf, daß Janáček anfangs daran dachte, dem geistesschwachen Ex–Liebhaber der Heldin, Hauk–Šendorf, die Baßstimmlage zuzuordnen (was diesem vielleicht eine gewisse ungewollte Seriosität verliehen hätte und deshalb in Tenor geändert wurde).

Einige Motivaufzeichnungen, die aus der Anfangsphase der Komposition stammen, finden sich in Janáčeks Notizbuch aus dieser Zeit. Wie das Datum auf der ersten Seite zeigt, begann Janáček am 14.11.1923 dieses Notizbuch zu benutzen, drei Tage nach dem Anfang der Arbeit an der Oper. Auf Seite 3 notierte der Komponist zwei Motive, wobei beim zweiten davon der Zusammenhang mit *Věc Makropulos* nicht eindeutig nachweisbar ist:



Das erste Motiv (bzw. seine ersten zwei Takte plus die erste Note des dritten Taktes), das anhand des Textes leicht zu identifizieren ist, dominiert noch in der Endfassung den ersten gesungenen Abschnitt der Oper, nämlich den Auftritt Víteks (KA [22] bis [26]). Auch die einzige erhaltene Seite der Arbeitsfassung aus diesem Bereich (Seite 24) präsentiert eine in der rhythmischen und intervallischen Struktur etwas veränderte Variante dieses Motivs:



Bei der Seite 24 handelt es sich allerdings wieder um eine nicht fertiggeschriebene und verworfene Seite. Außer dem zitierten Motiv im Solo-Horn enthält sie in den übrigen Instrumenten nur eine fragmentarisch angedeutete Begleitung, Víteks Gesangslinie ist leer.

Janáčeks Notizbuch enthält auf Seite 8 ein weiteres Motiv, dessen Zugehörigkeit zur Oper allerdings aufgrund der unleserlichen Schrift zweifelhaft ist:



Die sieben weiteren erhaltenen Seiten der AF (numeriert als 37 bis 42, Seite 40 kommt zweimal vor) weisen nur sehr wenige Retuschen auf und spiegeln somit im wesentlichen den Zustand der Urfassung, über die man sich auf diese Weise ein ungefähres Bild machen kann. Es handelt sich natürlich um keinen Zufall: Die Seiten sind deshalb in ihrer anfänglichen Gestalt erhalten geblieben, weil sie während der anschließenden Revision der AF des ersten Aktes aussortiert wurden. Auch wenn die endgültige Gestalt der AF nicht erhalten ist, wird diese deutliche Kürzung durch die entsprechende Seite der EF bestätigt, die als 37–43 numeriert ist.

Diese erwähnten Seiten beinhalten einen Dialog zwischen Vítek und Gregor, während dessen Vítek mit dem Gericht ein Telefongespräch führt. Janáček hält sich hier ziemlich genau an Čapeks Text — Vítek telefoniert und spricht in den Wartepausen mit Gregor. Während sich Vítek von der Zentrale weiterverbinden läßt, verwendet Janáček im Orchester eine Telefonklingel als Untermalung — eine Besonderheit, die in der Endfassung nicht mehr zu finden ist. Dort wird das ganze Telefongespräch auf nur sieben Takte reduziert (KA [30](#)). Der Dialog mit Gregor wird erst anschließend (d. h. nicht in den Pausen des Telefongesprächs) stark verkürzt wiedergegeben. Interessant ist an dieser Stelle die motivische Arbeit im Orchester. Sie bezeugt, daß das Motiv im Beispiel 27 ursprünglich eine wichtigere Rolle spielte als es in der Endfassung der Fall ist. Die Seiten 37 und 38 werden von einer rhythmischen Variante des Motivs (in gleichmäßiger Achtelbewegung) dominiert, die zuerst im Gesangspart Víteks auftritt und dann vom Orchester übernommen und weiterverarbeitet wird. Auf den Seiten 39 und 40 ist eine weitere Variante des Motivs zu finden, zuerst unisono in Klarinette und Bratsche, dann (auf Seite 40) in Oboe und Bratsche:



Die Seite 40 wurde anscheinend gleich beim ersten Entwurf verworfen und durch eine andere ersetzt. Die neue Seite 40 ist im Gesangstext identisch mit der Seite 39, so daß die Vermutung nahelegt, daß sie als Ersatz für die beiden alten Seiten 39 und 40 gemeint war. (Die nicht vorhandene Anpassung der Seitenzahlen könnte darauf zurückzuführen sein, daß Janáčeks bei seiner sehr schnellen Niederschrift des ersten Entwurfs wenig auf solche Dinge achtete und diese erst bei der folgenden Revision korrigierte. Da in diesem Fall bei der Revision die Seiten 37 bis 42 aussortiert wurden, wurde die Korrektur nicht mehr durchgeführt.) Auf der neuen Seite 40 führte der Komponist neues motivisches Material ein, welches aber später keinen Eingang in die EF fand:



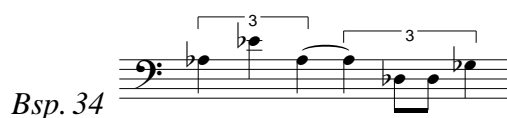
Dieses Motiv erscheint zuerst gleichzeitig in Víteks Gesangspartie, im Fagott und dreistimmig in den Flöten. Es wird anschließend im Orchester weiterverarbeitet (Teilung und Diminution). Die Seite 42 stellt ein weiteres später verworfenes Motiv vor, das durch eine schnelle Sechzehntelfigur in den Bratschen und später in den Flöten begleitet wird:



Die Seiten 53 (KA 2 T. vor bis 2 T. nach 40) und 57 (4 T. bis 1 T. vor 42) sind mit der Endfassung dieser Stelle nahezu identisch, wobei Seite 57 sehr viele Retuschen und Ergänzungen mit Bleistift enthält. Seite 53 bildet hier eine Ausnahme, da sie offensichtlich nicht der Arbeitsfassung entstammt — sie befindet sich auf der Rückseite der entsprechenden Seite der EF, entstand also wahrscheinlich erst in der letzten Phase der Arbeit bei einer Korrektur der Endfassung (die AF wurde, wie bereits erwähnt, fast bis zum Ende des ersten Aktes auf die freien Rückseiten der AF der Oper *Das schlaue Füchslein* geschrieben).

Die nächsten erhaltenen Seiten 61 bis 87 bilden den längsten zusammenhängenden Abschnitt der AF in diesem Akt (KA 44 bis 4 Takte nach 61). Es handelt sich um die zweite Szene des ersten Aktes, in der die zwei wichtigsten Protagonisten der Handlung, Kolenatý und Emilia Marty, zusammen die Bühne betreten (zusammen nur bei Janáček; in Čapeks Original kommt Marty erst später). Diese beiden Figuren werden durch eine Art Leitmotive charakterisiert (s. Kap. 3), die (zumindest in der Endfassung) bei ihrem Erscheinen auf der Bühne zum ersten Mal erklingen. Der Anfang der Szene ist in der Arbeitsfassung zwar nicht vollständig erhalten (er hätte sich auf der verschollenen Seite 60 befinden müssen), die folgenden Seiten zeigen aber, daß die Motive bereits in der Arbeitsfassung auf eine ähnliche Art und Weise wie später in der EF verwendet wurden.

Der komplette Abschnitt auf den erhaltenen Seiten 61 bis 87 wird im Grunde von vier Motiven beherrscht, die mit allen Mitteln der motivischen Arbeit variiert und miteinander kombiniert werden. Zwei davon sind die bereits erwähnten charakteristischen Motive von Kolenatý bzw. Marty:



Trotz der vielen Retuschen und Streichungen ist an vielen Stellen die darunterliegende Urfassung noch einigermaßen erkennbar. Es zeigt sich, daß auch dort schon diese beiden Motive vorhanden waren. Das nächste der vier Motive, das zuerst auf Seite 63 vorkommt, wurde in der Endfassung wieder entfernt:



Das letzte dominierende Motiv dieses Abschnittes, das auf Seite 70 zum ersten Mal auftaucht (in einer Parallelführung mit den beiden charakteristischen Motiven von Kolenatý und Marty), scheint dagegen erst bei der Revision der Urfassung entstanden zu sein. Es findet sich ebenfalls in der Endfassung wieder:



Der ganze Abschnitt, einschließlich der ab Seite 81 einsetzenden Erzählung Kolenatýs, die Marty (und dem Zuhörer) die Umstände des hundertjährigen Gerichtsprozesses erläutern soll, stellt im Prinzip einen Dialog zwischen Marty und Kolenatý dar, was auch die Dominanz der diesen beiden Personen zugeordneten Motive erklärt. In der Endfassung wurde diese Szene und vor allem die Erzählung Kolenatýs an vielen Stellen radikal gekürzt, wie die häufigen zusammengezogenen Seitenzahlen belegen.

Kurz vor dem Einsetzen von Kolenatýs Erzählung (S. 79 und 80) taucht vorübergehend ein weiteres Motiv auf (es wird lediglich zweimal wiederholt), das nichtsdestoweniger einige interessante Aspekte aufweist. Es ist mit dem Prozeß-Motiv vom Bsp. 27 verwandt und wird auch in der Endfassung im Zusammenhang mit dem Namen Gregor verwendet, allerdings erst viel später (S. 133–134; KA 76):



Die folgende Erzählung des Anwalts (Anfang auf S. 81) wird in beiden Fassungen (und soweit erkennbar auch schon in der UF) durch das einen ostinato-Charakter annehmende Kolenatý-Motiv (Bsp. 34) untermalt. Im Unterschied zur EF wird in der Arbeitsfassung das Marty-Motiv (Bsp. 35) auch in diesem Abschnitt weiterverarbeitet. Eine neue Variante des oben zitierten Motivs erscheint einmal auf Seite 82. Das Schriftbild läßt erkennen, daß es erst bei der Revision über die ausradierten Takte der Urfassung geschrieben wurde. Es soll hier zitiert werden, da es in dieser Form ebenfalls in der Endfassung ausgiebig genutzt wird:



Einen weiteren interessanten Unterschied zwischen den einzelnen Fassungen stellt die Notierung des parlando bei Kolenatýs Erzählung dar. Der deklamatorische Charakter dieser Stelle ist zwar schon in der AF durch die vielen Tonwiederholungen gegeben, die Noten sind dort aber für jede Textsilbe genau ausgeschrieben. In der Endfassung ist dann mit Ausnahme einiger Schlüsselstellen nur die Tonhöhe durch lange Notenwerte angedeutet.

Auf der letzten Seite dieser zusammenhängenden Serie (S. 87) kommt zum ersten Mal ein neues Motiv vor, das an dieser Stelle später von Janáček wieder gestrichen wurde:



Dieses Motiv wurde ebenfalls auf einer nicht nummerierten Seite mehrfach skizziert (BmJA Sign. A 7455b f. 136v), die außerdem einige weitere Skizzen enthält. Es handelt sich um Stellen, die anhand des Textes in den Bereich [71] bis [74] des Klavierauszugs eingeordnet werden können („ale [?] vždyt' to byl jeho syn / to je přece omyl / ale to je omyl / ale to je omyl“).

Das zitierte Motiv und die beiden charakteristischen Motive von Kolenatý bzw. Marty sind ebenfalls auf den weiteren erhaltenen Seiten vorherrschend — S. 113, 114, 120, 121–131, 132 und einer weiteren Seite, die keine Nummer hat (da der obere Teil der Seite abgeschnitten ist), die aber etwa mit den Seiten 134b und 135 der Endfassung korrespondiert.

Die Seiten 113 und 114 entsprechen textlich den Seiten 111 und 112 der EF (KA Nr. [71]). Diese zeitweilige inhaltliche Verschiebung gegenüber der EF ist durch die radikalen Kürzungen zu erklären, die Janáček in der Endfassung vornahm (s. Tabelle im Anhang). Einer der wesentlichen Schnitte wurde sogar schon in der Arbeitsfassung realisiert, wie die als 121–131 bezeichnete Seite der AF zeigt, eine Zusammenfassung der jetzt verschollenen Seiten 121 bis 131 der Urfassung. Auch wenn dieses Verfahren bei der AF eher ungewöhnlich ist (es ist die einzige erhaltene Seite dieser Art im ersten Akt), kann dennoch mit einiger Sicherheit behauptet werden, daß diese Seite tatsächlich der Arbeitsfassung angehört — das unsaubere Schriftbild, der Zusammenhang mit den angrenzenden Seiten und schließlich die Arbeitsfassung vom „Schlaunen Füchlein“ auf der Rückseite belegen dies ausreichend. Schon in dieser frühen Phase der Arbeit erkannte Janáček offensichtlich, daß die Oper von der Schilderung der Vorgeschichte des Prozesses überlastet war. Diese Erkenntnis führte später zu einer weiteren Reduktion dieses Abschnitts in der EF. Die Seite 121–131 und ebenso die folgende Seite 132 wurden jedoch ohne wesentliche Änderungen in die Endfassung übernommen. Das Marty–Motiv dominiert hier eindeutig das musikalische Geschehen.

Die etwas skizzenhaft anmutende Seite 149 zeigt motivisch eine gewisse Ähnlichkeit mit der entsprechenden Stelle der EF, bei der die vorangehenden Seiten nach einer weiteren Kürzung zu einer einzigen Seite 139–149 zusammengefaßt sind (5 bis 8 T. nach [79]). Die mangelnde Ausarbeitung läßt darauf schließen, daß die Seite 149 schon sehr früh, jedenfalls bereits in der Arbeitsfassung, einer Kürzung zum Opfer fiel oder durch eine andere ersetzt wurde.

Die Seite 158 der AF wurde allem Anschein nach bei der Revision der Urfassung stark verändert. Von der Urfassung sind nur der Text und einige wenige Noten in der Gesangsstimme Marty übriggeblieben. Alles andere wurde ausradiert, aber nur wenig Neues hinzugeschrieben, so daß die Seite einen unfertigen Eindruck hinterläßt. Textlich ist diese Seite mit der Endfassung identisch (KA 4 bis 9 T. nach [86]). Mit diesen Takten tat sich der Komponist offenbar noch bei der Arbeit an der Endfassung schwer, wie eine ebenfalls mit 158 nummerierte, dann aber gestrichene Rückseite der EF belegt. Diese Seite ist zwar in musikalischer Hinsicht erkennbar von der Arbeitsfassung abgeleitet, der Text zeigt aber, daß Janáček hier kürzen wollte. Er verwarf dann allerdings diesen Gedanken wieder und kehrte in der endgültigen Version zum Text der Arbeitsfassung zurück (wohl wegen dessen Wichtigkeit für die Handlung — es werden hier zum ersten Mal Briefe erwähnt, die Marty an den Baron Josef Prus schrieb). Motivisch geht die endgültige Fassung jedoch andere Wege. Janáček greift nämlich auf das Gregor–Motiv (Bsp. 38) zurück, genauer auf eine Variante dieses Motivs. Diese Änderung ist durchaus folgerichtig — genau an dieser Stelle wird nämlich im Text Ellian MacGregor erwähnt.

Auch die Seite 162 stammt mit hoher Wahrscheinlichkeit erst aus der letzten Arbeitsphase. Sie unterscheidet sich von der endgültigen Version der EF nur in der Instrumentierung (KA 2 bis 5 T. nach [88]). Die Staccato-Akkorde sollten ursprünglich von allen Streichern und den Flöten zusammen mit den Posaunen (*con sordino*) gespielt werden, die hohen Instrumente (Flöten und

Geigen) wurden dann aber entfernt. Kolenatýs Gesangsstimme ist in beiden Fällen vollkommen identisch, sowohl im Text als auch in der Melodie.

Auf der Seite 167 erscheint zweimal das Marty–Motiv. Diese und die folgende Seite 168 präsentieren außerdem ein neues Motiv, das in der Endfassung nicht erscheint. Es wird zuerst vom Horn vorgetragen und anschließend in anderen Instrumenten variiert:



Die Seite 168 wurde ebenfalls in der Endfassung noch einmal überarbeitet, ebenso wie die weiteren verworfenen Seiten 170, 171 (in der endgültigen Version gekürzt zu 170–171), 173 und 180, die auf den Rückseiten der EF erhalten sind. Die Änderungen betreffen weniger den Text und die Gesangslinie, die auch gegenüber der Arbeitsfassung wenig Modifikationen aufweisen, soweit es sich anhand der wenigen erhaltenen Seiten der AF in diesem Abschnitt beurteilen läßt, sondern vielmehr die motivische Arbeit im Orchester. Das musikalische Material bleibt dabei teilweise erhalten, die Motive werden aber anders verteilt und verarbeitet. Nur auf den Seiten 170 und 171 kommt ein neues Motiv zum Einsatz, das dann in der endgültigen Version keine Verwendung mehr findet:



Die auf den ersten Blick unverständliche Paginierung der Seite 168b–169 der Endfassung ist wohl durch eine Rücknahme der zuerst beabsichtigten Kürzung der Seiten 168 und 169 zu 168–169 entstanden. Janáček machte die Kürzung allerdings wieder rückgängig und schrieb eine neue Seite 168 (sie enthält in ihrer definitiven Form relativ neuartiges motivisches Material, das keinen erkennbaren Zusammenhang mit der Umgebung zeigt). Die nächste Seite (168–169) wurde dann folgerichtig zu 168b–169 umgewandelt.

Die weitere erhaltene Seite 177 der Arbeitsfassung stellt eine kürzere Version der späteren Seiten 177 (letzte 2 Takte) bis 179 (erste 5 Takte) dar (KA [100] bis 2 nach [101]). Die Endfassung wurde an dieser Stelle vor allem textlich etwas erweitert, musikalisch änderte sich dagegen nur wenig.

Der Übergang zur nächsten Szene, in der Marty und Gregor alleine bleiben und Marty von dessen Fragen und später Gefühlsausbrüchen bedrängt wird, wurde noch in der Endfassung bedeutend geändert. Die gestrichene Rückseite der Seite 180, die diesen Übergang enthält (KA 5 bis 8 T. nach [102]), beginnt mit einem zweitaktigen Achtellauf in den Streichern und im Holz, der als Überleitung dient. In den nächsten 4 Takten wird ein schon früher verwendetes Motiv (z. B. KA [82] und [95]) als Begleitung der Singstimmen benutzt. In der endgültigen Gestalt der EF taucht dieses Motiv an dieser Stelle und auch später nicht mehr auf.

Die Seiten 188 und 189 der AF entsprechen ungefähr KA [106] bis 2 nach [107]. Die hier vorhandene Gesangslinie blieb auch in der EF fast unverändert, lediglich die Orchesterstimmen wurden etwas überarbeitet.

In dieser Phase der Komposition der Arbeitsfassung begann Janáček, neue unbeschriebene Notenblätter zu verwenden, da ihm offenbar die freien Rückseiten vom „Schlaun Füchlein“ ausgegangen waren. Die erste der erhaltenen Seiten, die eine freie Rückseite hat, ist die Seite 212. Diese Seite umfaßt das Material der Seiten 212 und 213 der EF und kommt der EF in jeder Hinsicht sehr nahe. Zum ersten Mal in der (erhaltenen) Arbeitsfassung ist hier Viola d’amore

vorgeschrieben.² Auch die folgenden überlieferten Seiten 217, 226, 230 und 231 wurden ohne wesentliche Änderungen in die Endfassung übernommen.

Die Rückseiten der Endfassung mit den Nummern 233 und 233–234 zeugen von größeren Änderungen dieses Abschnitts (KA T. 1 bis 3 in [126]). Es handelt sich um die Stelle, an der Marty in Čapeks Original Gregor ihr altes und müdes Gesicht zeigt, um ihn in seiner Leidenschaft zu bremsen. Schon aus den beiden Textbüchern ist zu ersehen, daß der Text Janáček viel Kopfzerbrechen bereitete. Bereits bei der ersten Lektüre des Stückes im Sommer 1923 versah er diese Stelle mit einem Fragezeichen und strich den Text durch. Trotzdem vertonte er ihn zuerst, wenn auch auf eine weniger drastische Art und Weise — in seinem bei der Komposition benutzten Textbuch ist der kritischste Teil dieser kurzen Szene, bei dem Gregor entsetzt vor der verwandelten Marty zurückweicht, rot durchgestrichen. Von diesem Text findet sich auf den gestrichenen Seiten der Endfassung tatsächlich keine Spur. Nach mehreren Umarbeitungsversuchen eliminierte der Komponist diese für ihn offensichtlich unerträgliche Szene schließlich vollständig bzw. er verwandelte sie (in stark verkürzter Form) in das genaue Gegenteil der ursprünglichen Bedeutung. Gregor steigert sich immer weiter in seiner Leidenschaft und Marty „erstrahlt“ jetzt in ihrer Schönheit (laut Regieanweisung Janáčeks). Die betroffenen Seiten wurden in der endgültigen Version des Autographs zu 233–234ab zusammengezogen. Spuren der Änderungen finden sich ebenfalls auf der vorangehenden Seite der Endfassung (232). Der ursprünglich komponierte Ausruf Gregors „*tot’ hrozné*“ („es ist furchtbar“) ist gestrichen und durch „*tot’ úžasné*“ („es ist verblüffend“) ersetzt.

Ein weiterer Hinweis auf diese inhaltliche Modifikation ist sogar noch im gedruckten Klavierauszug zu finden, nämlich in Brods deutscher Übertragung des Textes. Brod interpretiert in seiner Bemühung, die strenge Logik des Originals zu bewahren, Janáčeks poetische Regieanweisung „*prosvítání její*“ (etwa „sie erstrahlt“) fälschlicherweise als „im Licht erscheint sie alt“. Auch in der Übertragung des Gesangstextes versucht Brod, das Original weitgehend wiederherzustellen, womit er den Sinn der Szene aus Janáčeks Sicht vollständig verkehrt.

Beachtenswert ist bei dieser Stelle allerdings, daß Janáčeks Lösung hier im Hinblick auf die logischen Zusammenhänge des Textes durchaus ihre Berechtigung hat. Gleich im Anschluß an die kritische Szene verlangt Marty nämlich von Gregor das griechische Manuskript, die „Sache Makropulos“, von der sie überzeugt ist, daß sie sich in seinem Besitz befindet. Von ihrem Standpunkt aus ist es sicherlich logischer, dieses Geschenk von einem leidenschaftlich verliebten Gregor zu erwarten als von einem, der gerade einen Schock ob ihrer Häßlichkeit erlitten hat, wie dies in Čapeks Original passiert.

Die folgende Seite 233 enthält ein Motiv, das in der definitiven Fassung erst viel später zur Verwendung kommt (zuerst bei KA [142]). Dieses Motiv wird dann vor allem beim instrumentalen Nachspiel des ersten Aktes eine wichtige Rolle spielen:



Ab der nächsten erhaltenen Seite 241 ist eine weitere Änderung in Janáčeks Schreibverfahren zu erkennen. Der Komponist begann hier, die Endfassung auf freie Rückseiten der bereits umgeschriebenen und deshalb nicht mehr gebrauchten Arbeitsfassung zu schreiben. Es gibt Belege

²An diesem Blatt ist ein Zettel des Kopisten Václav Sedláček angeklebt. Er beschreibt dort die Schwierigkeiten, die Janáčeks Handschrift dem Leser bereitet. In diesem Fall beschwert sich Sedláček allerdings zu Unrecht, da die nach den vielen Retuschen und Korrekturen in der Tat fast unleserliche Seite der Arbeitsfassung angehört und somit nicht zum Kopieren bestimmt war. Sedláček bekam die Seite sicherlich als Andenken bei einem Besuch bei Janáček, ebenso wie die nächsten zwei erhaltenen Seiten 217 und 226, auf denen sich Widmungen Sedláčeks an seine Freunde befinden.

dafür, daß es sich bei den jetzigen gestrichenen Rückseiten der Endfassung, die untereinander deutliche Zusammenhänge erkennen lassen, tatsächlich um die Arbeitsfassung handelt und nicht etwa um erst in der letzten Phase der Arbeit entstandene verworfene Seiten der EF, wie dies vorher der Fall war (unterschiedliches Notenpapierformat gegenüber den bisherigen Seiten der EF, deutlich verschiedenes Schriftbild der jetzigen gestrichenen Rückseiten der Endfassung im Vergleich zu den Vorderseiten etc.). Als der eindeutigste Beweis kann die Datierung der letzten der betreffenden Seiten (269) gelten, nämlich der 19.2.1924, das Datum der Beendigung der Arbeitsfassung.

Infolge des neuen Verfahrens blieben viele Seiten der Arbeitsfassung vom Schluß des ersten Aktes erhalten. Die wahrscheinliche Ursache dafür, daß dabei doch einige fehlen, kann darin gesucht werden, daß Janáček einige Seiten der Endfassung verwarf und dann nochmals schrieb und die nicht mehr benötigten, beidseitig beschriebenen Notenblätter wegwarf.

Das musikalische Material im Bereich der Seiten 241 bis Ende des Aktes (S. 269) wurde im allgemeinen in der Endfassung wiederverwendet. Die Arbeit mit den Motiven gestaltet sich allerdings oft sehr unterschiedlich, was vor allem auf die Orchesterstimmen zutrifft. Wenig geändert wurde dagegen der Text und weitgehend ähnlich geblieben ist auch die Vokallinie. Die wesentlichsten Unterschiede weist das instrumentale Nachspiel des Aktes auf. Auf Seite 266 ist in den letzten sechs (gestrichenen) Takten noch die Urfassung des Anfangs dieses Nachspiels zu erkennen, die mit einem majestätisch anmutenden Motiv beginnt, das in der Endfassung des ersten Aktes zwar nicht zu finden ist, dafür aber in ähnlicher Form in den nächsten beiden Akten eine wichtige Rolle als das charakteristische Makropulos-Motiv spielen wird:



Bei der Revision der Urfassung wurden diese Takte gestrichen und die (verschollene) folgende Seite 267, die vermutlich die Weiterentwicklung des Motivs enthielt, ganz entfernt (die nächste Seite 268 wurde nach diesem Eingriff zu 267 268 [ohne Bindestrich!] umnummeriert). Die vollständige Eliminierung dieses mit leitmotivischen Funktionen behafteten Motivs ist wohl mit der fehlenden Begründung seiner Verwendung im Text zu erklären. Der Komponist führte hier statt dessen ein Quintolenmotiv ein, das eng mit dem Kolenatý-Motiv verwandt ist. Parallel dazu werden verschiedene Varianten des Motivs im Beispiel 43 verarbeitet.

In der Endfassung schließlich erfuhr das Nachspiel weitere grundlegende Änderungen. Nachdem im Text Marty sogar den Zyniker Kolenatý vollständig aus der Fassung bringt, bricht das Orchester in einen wilden Pseudo-Walzer aus, dessen melodische Grundlage das eben erwähnte Motiv (Bsp. 43) bildet. Der klassische Walzerrhythmus wird durch eine Quartolenfigur im Baß zersetzt. Der Akt endet schließlich mit einer stark augmentierten Variante des erwähnten Motivs. Zusätzlich kommt in den letzten 12 Takten die Paukenfigur aus dem Vorspiel (KA 4) hinzu, was dem ersten Akt einen gewissen formalen Zusammenhalt verleiht.

4.3 II. Akt

4.3.1 Anfang

Der Anfang des zweiten Aktes stellt in bezug auf den Entstehungsprozeß den problematischsten Abschnitt der Oper dar. Keine andere Stelle des Werkes wurde so oft umgeschrieben und noch in der Endfassung so einschneidend geändert. Es lassen sich mindestens fünf stark unterschiedliche

Versionen nachweisen, die allerdings nur teilweise aus dem nur bruchstückhaft überlieferten Autograph rekonstruiert werden können. Jede der Versionen trägt außerdem Spuren von weiteren Retuschen und Änderungen, die zusätzliche Arbeitsschritte vermuten lassen.

Der Grundgedanke der früheren Fassungen, der erst in der Endfassung aufgegeben wurde, war eine verhältnismäßig lange instrumentale Einleitung mit einer effektvollen Vokalise (ein untextierter „Gesang hinter der Bühne“, wie auf einer der verworfenen Autographseiten zu lesen ist). Der zweite Akt spielt sich auf einer leeren Bühne unmittelbar nach einem Opernabend ab, bei dem Emilia Marty aufgetreten war (bei Čapek dagegen erst am nächsten Morgen). Es lag daher nahe, als Einleitung zu diesem Akt die Atmosphäre einer Opernvorstellung durch Gesang im Hintergrund hervorzurufen. Dies war offensichtlich auch der Grund, warum Janáček die Zeit der Handlung auf den Abend vorverlegte.

Janáček konnte sich allem Anschein nach lange nicht entscheiden, welche Gestalt die Einleitung annehmen sollte. In der ersten Phase der Komposition (AF) lassen sich Spuren von drei unterschiedlichen Versionen finden, die alle die Vokalise enthalten, diese dann ebenfalls in sehr unterschiedlichen Ausprägungen. Die Rekonstruktion erweist sich in bezug auf die Chronologie der verschiedenen Fassungen als sehr schwierig, da nach den zahlreichen Retuschen der ursprüngliche Inhalt vieler Seiten nicht mehr lesbar ist. Einige Anhaltspunkte bietet Janáčeks Paginierung, da er hierfür teilweise einen roten Bleistift verwendete — vermutlich um selbst den Überblick zu behalten und die einzelnen Versionen auseinanderhalten zu können. Da aber ein überwiegender Teil der erhaltenen Autographseiten im Bereich der Seiten 1 bis 31 (KA Anfang II. Akt bis 13) rot numeriert ist, ist dies nur bedingt hilfreich.

Janáček entschied sich am Ende schließlich gegen das Vorspiel. Das musikalische Material wurde jedoch weiterverwendet, und zwar als dritter Satz der (unvollendeten) Donau-Symphonie (*Dunaj*). Der enge Zusammenhang beider Werke wird bereits in der Korrespondenz angedeutet.³ Den Ursprung des Satzes in der Oper beweisen aber eindeutig erst die Autographe beider Werke. Der dritte Satz der Symphonie liefert auf diese Weise wertvolles Material für die Untersuchung der Entstehung des zweiten Aktes der Oper. Aufgrund der mehrmaligen Überarbeitung läßt sich indessen auch hier der ursprüngliche Inhalt der Seiten nur bedingt rekonstruieren.

AF/1 Von der ältesten teilweise erhaltenen Version des Vorspiels sind drei Seiten vorhanden, numeriert als 3–4, 5 und 9. Die zusammenfassende Paginierung der Seite 3–4 und ebenso das Schriftbild belegen allerdings, daß es sich hier keineswegs um die Urfassung handelt, sondern vermutlich bereits um deren Revision.

Die Musik dieser drei nur andeutungsweise instrumentierten Seiten ist im 3/4 Takt notiert und besteht hauptsächlich aus der Vokalise als der wichtigsten melodischen Linie. Der Gesangspart, der auf allen drei Seiten als „Hlas“ („Stimme“) bezeichnet ist, wird überwiegend von aufsteigenden Quartolenfiguren in den Streichern begleitet. Janáček behandelt hier die Singstimme jedoch eher wie ein Orchesterinstrument, wie dies beispielsweise die staccatierten Quartolen im ersten Takt des Beispiels zeigen:

³Janáček → Zdenka, 27.7.1925: „Es ist der 27. Juli und ich habe die Säuberung des zweiten Aktes beendet! Und ich habe einen Satz (schon den letzten) aus der Symphonie gemacht.“

Hlas

Seite 3-4

Seite 5

Seite 9

Bsp. 45

AF/2 Von der folgenden Version des Vorspiels existieren heute noch fünf Seiten. Janáček verwendete dafür teilweise die Rückseiten der AF/1 und schrieb die Seitenzahlen mit rotem Bleistift, wie auch sonst oft, wenn er zwei in derselben Arbeitsphase entstandene Versionen einer Stelle voneinander unterscheiden wollte. Die AF/2 weist (als einzige) keine Retuschen auf.

Die erhaltenen Seiten haben die Nummern 1, 2, 8 und 13. Die fünfte der Seitenzahlen ist schwer zu identifizieren, da diese Seite später als Skizzen- und Notizblatt benutzt wurde und die Ecke mit der Seitenzahl mit weiteren Ziffern vollgeschrieben ist. Nach einer genaueren Untersuchung und in Anbetracht der Zusammenhänge mit den übrigen Seiten ergibt sich die Zahl 11 als die wahrscheinlichste ursprüngliche Seitennummer.

Die musikalische Struktur der Seiten 8 und 11 ist derjenigen der AF/1 sehr ähnlich. Im Mittelpunkt steht wieder die Vokalise, die hier ebenfalls als „Hlas“ („Stimme“) bezeichnet ist. Sie wird diesmal allerdings von einer Harfe begleitet. In den letzten 6 Takten der Seite 8 kommen gehaltene Akkorden der Hörner hinzu, ab Takt 3 der Seite 11 dann die in vier Stimmen geteilte erste Violine und der Kontrabaß, der nach dem Aussetzen des Gesangs die Melodie übernimmt:

Seite 8

Cor [in F]

Arpa

Hlas

Bsp. 46

Seite 11 [?]

Bsp. 47

Auf Seite 13 beginnt die Handlung, der Vorhang geht hoch. Außer der Anweisung „opona“ („Vorhang“) enthält die Seite eine Beschreibung des Handlungsortes, die bis auf kleinere Kürzungen wörtlich dem Čapekschen Original entnommen ist. Bei den Namen der handelnden Personen, die in der ersten Szene auftreten (Putzfrau und Maschinist), stehen ebenfalls die Bezeichnungen ihrer jeweiligen Stimmlage (Alt bzw. Baß). In der ersten Violine und in der Viola taucht nach einem dreitaktigen Übergang ein Thema auf, das dann bei den folgenden Versionen des Vorspiels eine sehr wichtige Rolle spielen wird:

Bsp. 48

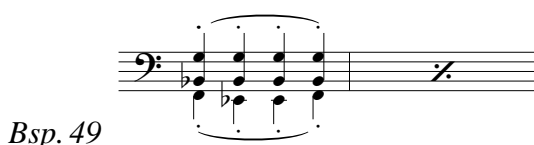
Das Spezifische an dieser Form des Themas, das sie von den späteren Varianten unterscheidet, ist dabei die jeweilige Wiederholung des zweiten Achtels in der zweitaktigen Periode.

Die zwei weiteren erwähnten Seiten 1 und 2, die mit hoher Wahrscheinlichkeit ursprünglich ebenfalls der AF/2 angehörten, werden trotz ihrer Numerierung aus guten Gründen an letzter Stelle behandelt. Sie bilden nämlich heute in einer etwas modifizierten Gestalt den Bestandteil des dritten Satzes der Donau-Symphonie und damit der in der Chronologie praktisch schon vierten Version des Vorspiels. Das auffälligste Argument für den Zusammenhang der fünf erhaltenen Seiten der AF/2 ist das Format des Notenpapiers, das bei allen Seiten übereinstimmt, sich aber vom Notenpapierformat der nächsten Version der Stelle unterscheidet. Darüber hinaus befinden sich die Seiten 1, 8 und 11 auf den Rückseiten der drei erhaltenen Seiten der AF/1 (die Seiten 2 und 13 dagegen wurden auf neue leere Notenblätter geschrieben).

Den vielleicht überzeugendsten Beweis für die Zugehörigkeit der Seiten 1 und 2 zur AF/2 liefert der Zusammenhang des musikalischen Inhalts dieser Seiten und der Seite 13 dieser Fassung. Das oben zitierte Thema, das sich auf der Seite 13 befindet, ist in genau derselben Form (mit der Wiederholung des zweiten Achtels) sowohl auf Seite 1 (in der Klarinette) als auch auf Seite 2 (im Englisch Horn) zu finden. Obwohl dieses Thema und seine Ableitungen auch in den folgenden Fassungen ausgiebig verwendet werden, wird jedoch später in keinem einzigen Fall seine ursprüngliche Form benutzt. Die anderen beiden Instrumente, die auf Seite 2 das Thema spielen, nämlich Oboe und Viola (d'amore?), die aber, wie aus dem Autograph ersichtlich, erst im nächsten Stadium der Arbeit hinzugeschrieben wurden, präsentieren das Thema in seiner späteren Form (Bsp. 50). Obwohl alle drei Instrumente mit Sicherheit unisono spielen sollen, unterließ oder vergaß Janáček es, in der älteren Stimme des Englisch Horns das dritte Achtel der Melodie der späteren Gestalt des Themas anzupassen.

Die Unterschiede in der musikalischen Textur der Seiten 8 und 11 auf der einen Seite und 1, 2 und 13 auf der anderen (Taktart, Motivik) scheinen zuerst den Zusammenhang dieser fünf Seiten etwas in Frage zu stellen. Eine plausible Erklärung für die Differenzen liefert erst der Vergleich mit der folgenden Fassung des Abschnitts (AF/3). Auch dort beginnt die Vokalise erst nach einer rein instrumentalen Einleitung (auf S. 6), und was noch wichtiger ist, auch dort steht die Einleitung im 4/4 Takt, während der Beginn der Vokalise einen Taktwechsel zu einem 3/4 Takt mit sich bringt. Die Rückkehr zum 4/4 Takt am Anfang der Handlung ist in der AF/3 ebenfalls nachweisbar. Die formale Struktur der späteren Version ist folglich auffallend ähnlich und macht die unterschiedliche musikalische Textur der mittleren Seiten 8 und 11 der zweiten Fassung durchaus erklärbar.

Das Bild der Seiten 1 und 2 wird von zwei Elementen geprägt — neben dem oben zitierten Thema, welches die Melodik bestimmt, ist es eine Art Ostinato-Figur, die durch ihren Charakter die Funktion einer harmonischen und rhythmischen Basis erfüllt. Sie wird in der Regel von den tiefen Instrumenten des Orchesters gespielt (Kontrabaß, Cello, Posaune, Fagott), und je nach Harmonie entsprechend transponiert:



Die aus diesen zwei Elementen bestehende Grundstruktur wird praktisch unverändert sowohl in die nächste Fassung dieser Stelle (AF/3) als auch in den später daraus entstandenen dritten Satz der Donau-Symphonie übernommen.

Die jetzige Tempoangabe „Allegro“ auf Seite 1 ist dagegen vermutlich erst für die Symphonie relevant. Die darunter noch erkennbare (ausradierte) ursprüngliche Tempobezeichnung läßt sich nicht mehr eindeutig identifizieren — es könnte sich möglicherweise um ein „Andante“ handeln.

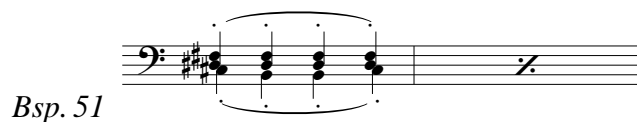
AF/3 Ein Teil der dritten Fassung des Vorspiels ist ähnlich wie die Seiten 1 und 2 der AF/2 infolge ihrer späteren Verwendung in der Donau-Symphonie erhalten. Dies betrifft jedenfalls die direkt übernommenen Seiten 6 und 7, aber auch die Seiten 3, 4, und 13, die gestrichen auf den Rückseiten von 3–5, 7d bzw. 7b der Symphonie zu finden sind. Die Seiten 5 (nach weiteren Änderungen in der Symphonie zu 4–5 geworden), 10, 14 und 16 sind auf den Rückseiten der späteren Endfassung der Oper erhalten.

Die Tatsache, daß es sich bei den erhaltenen Seiten 3 bis 7 um einen zusammenhängenden Abschnitt handelt, ist bei der Analyse sehr hilfreich. Das musikalische Material auf den Seiten 3 bis 5 scheint darüber hinaus weitgehend in der Originalgestalt erhalten zu sein, da diese Seiten bei der Umformung des Aktvorspiels zum dritten Satz der Symphonie aussortiert wurden und auf diese Weise einer weiteren Bearbeitung entgingen. Das gleiche gilt für die ersten vier Takte der Seite 6, die bei den späteren Änderungen sofort gestrichen und deshalb nicht weiter modifiziert wurden. Die Grundstruktur der Seiten 3 bis 5 (einschließlich der gestrichenen Takte der Seite 6) ist derjenigen der Seiten 1 und 2 der AF/2 sehr ähnlich und wird ebenfalls von den beiden oben besprochenen Elementen dominiert. Es scheint trotzdem eher unwahrscheinlich, daß Janáček für die AF/3 diese zwei Seiten übernahm und erst ab Seite 3 neu komponierte, da der Übergang zwischen den Seiten 2 und 3 einen unlogischen und für Janáček sehr ungewöhnlichen harmonischen Sprung aufweist.

Das melodische Thema aus der AF/2 wird in einer leicht veränderten Form (ohne die Wiederholung des zweiten Achtels) weiterverwendet:



Auch die im Beispiel 49 zitierte Ostinato-Figur, die auch in der AF/3 die Begleitung bildet, wird im Vergleich zur Vorgängerversion in einer etwas modifizierten Gestalt benutzt, nämlich in enger Lage:



In den ersten vier Takten der Seite 3 kommen Kastagnetten vor. Dieses Instrument, das in der Regel mit Spanien assoziiert wird, nimmt gewissermaßen die Handlung des zweiten Aktes vorweg — es ist ein Hinweis auf eine der früheren Existenzen Marty's, die sie unter dem Namen Eugenia Montez in Spanien führte und um die es in einer Szene des zweiten Aktes geht, in der sie ihren Ex-Liebhaber aus jener Zeit trifft, den geistesschwachen Baron Hauk. Die Verwendung der Kastagnetten bekräftigt die enge Verbindung des geplanten Aktvorspiels und der darin enthaltenen Vokalise mit der Heldin der Oper. Einen ähnlichen Fall stellt der Einsatz der Viola d'amore während der Vokalise (als zweite, kontrapunktisch geführte Solostimme) dar, eines Instrumentes, das auch an anderen Stellen der Oper im Zusammenhang mit Emilia Marty zur Verwendung kommt.

Die Seiten 6 und 7, die den Anfang des vokalen Teiles des Vorspiels enthalten, wurden nach ihrer Übernahme in die Symphonie noch einmal grundlegend umgearbeitet, wobei auch die Vokalise praktisch neu geschrieben wurde. Von der darunterliegenden Originalgestalt der Gesangsstimme ist nach den Retuschen nur sehr wenig zu erkennen. Die in den ersten beiden Fassungen verwendete Bezeichnung für die Vokalise — „Hlas“ („Stimme“) — findet sich hier nicht mehr. Sie wurde in der AF/3 durch die Anweisung „Zpěv za jevištěm“ („Gesang hinter der Bühne“) ersetzt (die allerdings später in der Symphonie ausradiert und mit dem etwas rätselhaften Ausdruck „Zpěv [=Gesang] oboe solo“ überschrieben wurde, auf den im folgenden noch näher eingegangen wird). Eine weitere wichtige Stimme kommt hinzu, nämlich die der Viola d'amore, die während der ganzen Vokalise die Melodie des Gesangs kontrapunktisch ergänzt.

Bei einem genauen Studium der Seiten 6 und 7 finden sich einige Hinweise auf einen ursprünglichen 3/4 Takt. Dies entspricht den ersten beiden Fassungen der Vokalise, die ebenfalls in dieser Taktart stehen. Auf Seite 6 sind nach den ersten vier (gestrichenen) Takten Spuren eines später wieder ausradierten Taktwechsels zum 3/4 Takt in allen Instrumentengruppen noch sichtbar. Aus den weiteren noch erkennbaren Überresten des Originals (schlecht ausradierte Stellen und gestrichene Takte) läßt sich auf den ursprünglichen Walzer-Charakter der Vokalise schließen. In den tiefen Streichern ist an einigen Stellen eine typische Walzer-Begleitfigur zu sehen. Die teilweise noch sichtbaren Quartolen in einigen Stimmen bekräftigen die Verwandtschaft mit den beiden älteren Versionen, die ebenfalls diese für Janáček typische Polyrhythmik aufweisen. Aus dem Beginn der Vokalise auf Seite 6 ergibt sich aber auch ein grundsätzlicher Unterschied zur ältesten Fassung dieser Stelle (ein Vergleich mit der AF/2 ist nicht möglich, da dort die entsprechenden Seiten fehlen). Dort war bereits auf der Seite 3–4 die Vokalise in vollem Gange. Die ersten 5 Seiten der AF/3 dagegen (einschließlich der ersten vier gestrichenen Takte der Seite 6) enthalten eine rein instrumentale Einleitung.

Die nächsten vier Seiten 10, 13, 14, und 16 gehören schon zum nächsten Abschnitt des zweiten Aktes, nämlich zu der Szene zwischen der Putzfrau und dem Maschinisten. Der Dialog der beiden ist auf Seite 10 bereits relativ weit fortgeschritten, was darauf hindeutet, daß in der AF/3

die eigentliche Handlung schon auf der (heute verschollenen) Seite 8 begann — im Unterschied zur AF/2, wo dies erst auf Seite 13 geschah (s. oben). In der AF/1 muß die Handlung ebenfalls etwas später eingesetzt haben, da die erhaltene Seite 9 noch das Vospiel mit dem untextierten Gesang enthält.

Musikalisch gesehen wird ab Seite 10 die Verarbeitung des Themas (Bsp. 50) fortgesetzt. Dementsprechend ist die Musik dieser Seiten wieder im 4/4 Takt komponiert. Insgesamt machen die vier Seiten einen unfertigen, skizzenhaften Eindruck und wurden offensichtlich bald wieder verworfen und nochmals geschrieben — auf den Seiten 14 und 16 fehlt die Gesangsstimme ganz, obwohl die entsprechenden Systeme mit den Namen der handelnden Personen bezeichnet sind; auf Seite 10 ist nur der erste Takt des Gesangs aufgezeichnet und auf Seite 13, die als einzige relativ vollständig zu sein scheint, ist der Gesangstext größtenteils gestrichen, so daß auch hier eine unmittelbare Neufassung der Seite sehr wahrscheinlich ist. Bei den Seiten 10 und 16 ist die neue Version tatsächlich auf der jeweiligen Rückseite der Notenblätter zu finden. Diese Seiten wurden dann in der zweiten Phase der Komposition in die Endfassung aufgenommen.

Der nächste Schritt im Kompositionsprozeß brachte eine Erweiterung der Vokalise mit sich, welche in der AF/3 mit den Seiten 6 und 7 zuerst verhältnismäßig kurz ausgefallen war. Janáček erweiterte den Gesangsteil um zwei weitere Seiten, die als 7b und 7c numeriert sind. Die Feststellung, daß diese zwei Seiten erst nach der Fertigstellung der übrigen Seiten der dritten Fassung entstanden sind, ergibt sich außer aus der Paginierung auch daraus, daß für die Seite 7b die Rückseite der verworfenen Seite 13 derselben Fassung verwendet wurde.

Die Seite 7b verwendete Janáček später nach einer Umarbeitung für die Donau-Symphonie. Die Seite 7c dagegen wurde nach anfänglichen Umarbeitungsversuchen aus der Symphonie entfernt. Da auf diese Weise etwa die Hälfte des ursprünglichen musikalischen Materials der Seite unversehrt blieb (vor allem die ersten zwei Takte), liefert sie eine einzigartige Einsicht in die Originalgestalt der Vokalise, so wie sie in der AF/3 existierte. Daher soll hier eine Rekonstruktion der ersten vier Takte versucht werden (bei den kleinen Noten ist keine genaue Bestimmung der Tonhöhe möglich):

Bsp. 52

Die Seite 7c ist ebenfalls die einzige, auf der die Originalbezeichnung aus der AF/3 „Zpěv za jevištěm“ („Gesang hinter der Bühne“) gut lesbar erhalten ist. Auf den übrigen Seiten, die den Gesang enthalten (6, 7 und 7b) wurden die Wörter „za jevištěm“ („hinter der Bühne“) bei der Verarbeitung zum dritten Satz der Symphonie ausgekratzt und mit „solo oboe“ überschrieben.

Alle bis jetzt beschriebenen Kompositionsschritte sind mit hoher Wahrscheinlichkeit der ersten Phase der Arbeit am zweiten Akt der Oper zuzurechnen (ca. Ende Februar 1924 bis 16.6.1924). Die wesentlich kürzere zweite Phase der Komposition, bei der die Endfassung des

Autographs entstand, dauerte vom 10. oder 11.7. bis 27.7.1925, also nur etwas länger als zwei Wochen. Es ist folglich schon aus zeitlichen Gründen fast ausgeschlossen, daß Janáček in dieser kurzen Zeit noch mit vielen verschiedenen Fassungen experimentieren konnte, zumal er im Brief an seine Frau andeutet (Janáček → Zdenka, 23.7.1925), daß er (nur?) „an den Vormittagen fleißig arbeitet“.

EF/1 Allem Anschein nach ging Janáček in der zweiten Phase der Komposition zuerst ähnlich vor wie im ersten Akt, d. h. er schrieb im Prinzip die Partitur auf der Grundlage der Arbeitsfassung neu, wobei er an vielen Stellen Kürzungen vornahm. Die Seitennummern wurden wieder normal mit schwarzer Tinte geschrieben.

Die im Hinblick auf die Struktur des zweiten Aktes wohl einschneidendste Kürzung traf eben das unter solchen Mühen entstandene Vorspiel des Aktes mit der Vokalise. Die ersten sieben Seiten der Arbeitsfassung wurden ersatzlos gestrichen — die Handlung beginnt in der EF bereits nach einigen wenigen instrumentalen Takten. Diese Kürzung mußte sich natürlich auch in der Paginierung bemerkbar machen. Janáček numerierte die ersten Seiten zwar zuerst in normaler aufsteigender Reihenfolge (1 bis 6), schuf dann aber mit der Seite 7–14 den Anschluß an die entsprechende Stelle der Arbeitsfassung.

Hinsichtlich des musikalischen Materials besteht zuerst noch eine enge Anlehnung an die Arbeitsfassung. Das Thema aus Beispiel 50 (bzw. daraus abgeleitete und durch dessen Teilung zustandegekommene Motive) dominierte auch in der EF/1 das musikalische Geschehen. Da auch diese Fassung noch einmal radikal umgearbeitet wurde, müssen die Spuren des ursprünglichen Inhalts an den ausradierten Stellen der Seiten 1 bis 14 vermutet werden, wo sie bei einer genauen Untersuchung tatsächlich zu finden sind. Auf der Seite 5 (jetzt EF/2 S. 11) ist sogar ein großer Teil des Originals unverändert erhalten geblieben, da Janáček die ersten vier Takte dieser Seite strich, ohne zuvor eine Änderung durchzuführen. Auch hier ist das erwähnte Thema eindeutig erkennbar.

EF/2 Wie schon angedeutet, wurde der Anfang des Aktes weiteren wesentlichen Änderungen unterzogen, die in direktem Zusammenhang mit der Umwandlung des ursprünglich geplanten Vorspiels zum dritten Satz der Donau-Symphonie stehen. Nach der Entscheidung, das Vorspiel auf diese Weise weiterzuverwenden, ergab sich für Janáček offensichtlich die Notwendigkeit, das dort enthaltene musikalische Material aus der Endfassung der Oper zu verbannen, um eine leicht erkennbare Ähnlichkeit beider Werke zu vermeiden. Da das Hauptthema des Vorspiels (Bsp. 50) auch in der EF/1 eine absolut dominierende Stellung hatte, wurde im Prinzip eine Neukomposition des Aktanfangs notwendig. Trotzdem verwendete Janáček hierfür die alten Seiten der EF/1, deren Inhalt er meistens fast komplett mit dem Messer auskratzte und dann neu schrieb. Meist wurde nur der Gesangstext ohne größere Modifikationen übernommen.

Bei der Numerierung der Seiten 1 bis 14 kam es ebenfalls zu Änderungen. Janáček schob nach der Seite 3 die Seite 10 aus der AF/3 ein, die textlich wohl mit der aussortierten (jetzt verschollenen) Seite 4 identisch war. Dadurch änderte sich die vorangehende Seitennummer zu 3–9. Seite 5 wurde dann zu 11 geändert und Seite 6 entsprechend zu 12. Aus der nächsten Seite 7–14 wurde 13–14. Die Taktart wechselte bei der radikalen Umarbeitung vom 4/4 zum 3/4 Takt und das erwähnte Thema und alle mit ihm verwandten und von ihm abgeleiteten Motive wurden konsequent eliminiert.

Als letzte kleine Änderung wurde die Seite 1 entfernt und eine neue komponiert. Der explizit ausgeschriebene Taktwechsel zum 3/4 Takt am Anfang der Seite 2 deutet darauf hin, daß die erste Seite, die einige einleitende Takte vor dem Beginn der Handlung enthält (KA Anfang

bis **1**), bis zuletzt als einzige in der Originalform, also im 4/4 Takt, belassen wurde. Die neu eingefügte Seite 1 ist wie der Rest im 3/4 Takt komponiert — der Taktwechsel auf Seite 2 wurde entsprechend wieder ausradiert. Diese letzte Änderung machte Janáček offensichtlich erst nach der Fertigstellung des dritten Satzes der Donau-Symphonie, da er für die endgültige Seite 1 die freie Rückseite der aus der Symphonie aussortierten Seite 4–5 verwendete.

Der in der Tat sehr komplizierte Entstehungsprozeß der ersten 16 Seiten soll durch eine detaillierte Tabelle verdeutlicht werden. Die mit rotem Bleistift geschriebenen Seitenzahlen des Autographs werden zur Unterscheidung in fetter Schrift wiedergegeben.

*UF	AF/1	AF/2	AF/3	Donau	EF/1	EF/2
1		1	→	1		1
2		2	→	2	2 →	2
3			3	→	3	3 →
4	3-4		4			3-9
5	5		5	↗	4-5	
6			6		6	
7			7		7	
					7b → 7b	
					7c → 7c	
					7d	
				7e		
				7f		
				7g		
8		8				
9	9					
10			10	10	→	10
11		11				11
12						12
13		13	13			13-14
14			14			
15					15 →	15
16			16	16	→	16

4.3.2 Donau-Symphonie, III. Satz — Ein Exkurs

Janáčeks Programmsymphonie *Dunaj* („Donau“) zählt zu seinen unvollendeten Werken. Die ersten drei Sätze sind zwar fast vollständig ausgearbeitet, es gibt aber Anzeichen dafür, daß die Symphonie von Anfang an viersätzig konzipiert war (vgl. [PROCHÁZKOVÁ]). Der vierte Satz ist jedoch in nur andeutungsweise instrumentierten Skizzen vorhanden, seine erste Seite ist zudem verschollen.

Gegen die geplante Viersätzigkeit spricht vor allem der bereits zitierte Brief Janáčeks an seine Frau, in dem er ihr aus Hukvaldy unter anderem die Fertigstellung des letzten Satzes der Symphonie mitteilt (Janáček → Zdenka, 27.7.1925: „Es ist der 27. Juli und ich habe die Säuberung des zweiten Aktes beendet! Und ich habe einen Satz (schon den letzten) aus der Symphonie gemacht.“). Da es schwer vorstellbar ist, daß Janáček während der „Säuberung“ des Aktes zusätzlich noch einen ganz neuen, musikalisch unabhängigen Satz komponierte bzw. skizzierte, muß davon ausgegangen werden, daß mit diesem letzten Satz tatsächlich der aus dem Vorspiel entstandene dritte Satz gemeint ist. Zu diesem Zeitpunkt dachte Janáček also offensichtlich nicht (mehr?) daran, die Symphonie um einen vierten Satz zu erweitern. Er beabsichtigte allerdings

genauso wenig, das Werk in der vorliegenden Form zu veröffentlichen. Als etwa ein Jahr später (16.8.1926) der Chefdirigent des Prager Nationaltheaters Ostrčil um das Recht der Uraufführung der Symphonie bat, antwortete Janáček, daß das Werk nicht fertig sei und er keine Eile habe, es zu vollenden (Janáček → Ostrčil, 19.8.1926). Im Brief an seine Frau vom selben Tag bezeichnete er die Komposition schließlich als einen Irrtum.⁴

Die Entstehung der Skizzen des vierten Satzes läßt sich zeitlich nicht eindeutig bestimmen. Sie müssen aber auf jeden Fall erst nach der Fertigstellung des zweiten Aktes der Oper *Věc Makropulos* (und damit des dritten Satzes der Symphonie) zustande gekommen sein, da sich auf einer ihrer Rückseiten die gestrichene Seite 55 aus der Arbeitsfassung dieses Aktes befindet.

Die größte Schwäche der Donau-Symphonie liegt vermutlich in ihrer fehlenden Homogenität. Janáčeks Inspiration reichte gerade noch für den ersten Satz (der schließlich als II. Satz verwendet wurde). Für die beiden übrigen mehr oder weniger vollendeten Sätze wurde lediglich aussortiertes Material aus anderen Werken benutzt. Die Entstehung des dritten Satzes aus dem Aktvorspiel der Oper *Věc Makropulos* wurde bereits beschrieben. Beim jetzigen ersten Satz war das Ursprungswerk die Oper *Das schlaue Füchslein*, deren leicht impressionistische Atmosphäre diesem Satz deutlich anzuhören ist. Es ist nur verständlich, daß auf diese Weise kein überragendes Meisterwerk zustande kommen konnte, was der Komponist schließlich auch selbst erkannte, wie der oben erwähnte Brief an seine Frau belegt.

Trotzdem entbehrt die Musik dieser Symphonie keineswegs gewisser Reize und rechtfertigt in jedem Fall die zwei Rekonstruktionsversuche, die bisher unternommen wurden (Chlubna 1948; M. Štědroň–Faltus 1985). Vor allem der hier besprochene dritte Satz ist in musikalischer Hinsicht sehr originell und für Janáčeks Kompositionsstil eher ungewöhnlich. Das gilt vor allem für den motorischen Ostinato-Rhythmus des Satzes, der in seiner Regelmäßigkeit in Janáčeks reifem Schaffen einmalig ist.

Die erste Autographseite des dritten Satzes der Donau-Symphonie trägt als Überschrift die mit einem roten Stift geschriebene große römische Zahl III. Darunter ist noch deutlich eine mit schwarzer Tinte geschriebene römische II. zu erkennen. Hinter dieser Zahl sieht man die Spuren der ausradierten Buchstaben „jed.“ — eine Abkürzung des Wortes „jednání“ (=Akt). Auch die frühere Tempobezeichnung (Andante?) ist ausradiert und mit „Allegro“ überschrieben.

Der Satz besteht in seiner endgültigen Form aus den Seiten 1, 2, 3–5, 6, 7, 7b, 7c, 7d, 7e, 7f und 7g. Im Zusammenhang mit der Oper wurden bereits die Seiten 1 und 2 besprochen, die aus der AF/2 übernommen sind, und die Seiten 6 und 7 einschließlich der etwas späteren Erweiterung 7b, die ursprünglich der AF/3 angehörten. Die jetzige Seite 3–5 entstand nach dem Aussortieren der Seiten 3, 4 und 5 der AF/3. Als erstes wurde Seite 4 eliminiert, Seite 5 zu 4–5 umnummeriert. Janáček liefert selbst einen wichtigen Hinweis auf den Zeitpunkt dieser und aller anderen Änderungen, die bei der Umformung des Aktvorspiels zum dritten Satz der Symphonie gemacht wurden. Er benutzte in der letzten Phase der Arbeit an der Oper einen roten Bleistift, dessen Farbe etwas dunkler ist als die des Stiftes, der bei der Arbeit an der AF verwendet wurde. So ist die Ergänzung der ursprünglichen Seitenzahl („4–“) aufgrund der dunkleren Farbe deutlich erkennbar.

Auf der so entstandenen Seite 4–5 sind einige Änderungen gegenüber dem Original (AF/3) zu sehen. Die auffälligste davon ist die Modifikation der ursprünglich gleichbleibenden rhythmischen Struktur. Die Ostinato-Figur der tiefen Instrumente aus Beispiel 49, die bis dahin in regelmäßigen Vierteln abläuft, wird zur Achtelbewegung beschleunigt. Diese Änderung ist als solche deutlich zu erkennen, da die früheren Viertel mit einem Balken in Achtel verwandelt wur-

⁴Zu den Inspirationsquellen und der Entstehungsgeschichte der Symphonie s. [PROCHÁZKOVÁ] und [NĚMCOVÁ].

den und hinter diese Achtelgruppen dann ein Wiederholungszeichen hineingepreßt wurde. Der Grundgedanke bei dieser Änderung war vermutlich eine allmähliche Beschleunigung der Bewegung bis zum Anfang des Gesangsteils auf Seite 6, die dann in der endgültigen Fassung des Satzes durch ein zusätzliches *accelerando* verwirklicht wurde.

Als nächstes ersetzte Janáček die Seiten 3 und 4–5 durch die komplett neu geschriebene Seite 3–5. Auf diese Weise wurde der unlogische harmonische Sprung an der Grenze der Seiten 2 und 3 gemildert, die ja ursprünglich verschiedenen Versionen der Stelle angehörten (AF/2 bzw. AF/3) und trotz ihrer Ähnlichkeit in der rhythmischen und melodischen Struktur harmonisch sehr unterschiedlich ausfielen. Aus dem Schriftbild der Seitenzahl 3–5 ist zu ersehen, daß diese Seite zuerst als Ersatz für die alte Seite 3 geplant war und der Zusatz „–5“ erst im Nachhinein hinzugefügt wurde. Dadurch kam es zur Eliminierung der Seite 4–5 und zu einer weiteren Kürzung des rein instrumentalen Teils des Satzes.

Die ausgiebigen Retuschen auf den Seiten 6, 7 und 7b weisen darauf hin, daß der vokale zweite Teil des Satzes im Prinzip auf den alten Seiten komplett neu geschrieben wurde. Die wenigen nach den Retuschen noch erkennbaren Spuren des Originals im 3/4 Takt wurden schon im Zusammenhang mit der AF/3 dieser Stelle besprochen. Die neue Fassung der Vokalise steht genauso wie der vorausgehende rein instrumentale Teil im 4/4 Takt und ist auch in der musikalischen Struktur sehr eng an diesen angelehnt. Ebenso wie in der instrumentalen Einleitung verwendet Janáček im vokalen Teil für das melodische Material eine Variante des schon aus der zweiten und dritten Fassung der Stelle der Oper bekannten Themas, das vor allem in der Gesangsstimme weiter variiert und erweitert wird. Als kontrapunktisch geführte Gegenstimme erklingt dazu die Viola d'amore, die in der Regel eine um zwei bzw. vier (in der Schlußfloskel des Themas) Taktschläge versetzte Imitation der Gesangsmelodie spielt:

The image shows a musical score for two parts: 'Gesang' (Vocal) and 'Viola d'amore'. The vocal part is written in a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of two staves of music. The first staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a longer note with a fermata. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns. The Viola d'amore part is written in a treble clef and consists of two staves. It features a rhythmic accompaniment that imitates the vocal line, with notes often starting two or four beats later than the vocal line. The score is labeled 'Bsp. 53' at the bottom left.

Eine ähnliche Kompositionstechnik wurde bereits in der AF/3 verwendet, wie einige unverändert gebliebene Takte der Seite 7c belegen (Bsp. 52).

Janáček beabsichtigte anfangs offensichtlich, die beiden Ergänzungsseiten der AF/3, 7b und 7c, auszusortieren. So schrieb er auf die freie Rückseite von 7c eine neue Seite 7b, die in den ersten fünf Takten einen langsameren Abschnitt enthält (*meno*), in dem zwar das oben zitierte Thema im Gesang (und nur dort) weiterverarbeitet wird, die Ostinato-Bewegung des Orchesters dagegen kurzfristig zum Stillstand kommt. Die alte Seite 7b wurde aber schließlich doch noch umgearbeitet und weiterverwendet und die neue Seite 7b zu 7c umnummeriert, so daß im Endeffekt lediglich die alte Seite 7c eliminiert wurde.

Die folgenden Seiten 7d, 7e, 7f und 7g wurden zusätzlich zum aussortierten Material der Oper neu komponiert. Sie weisen aus diesem Grund ein vergleichsweise sauberes Schriftbild auf. Die Seiten sind mit einem dunkelroten Bleistift numeriert und bei der Bezeichnung der Vokalstimme, die jetzt „Zpěv“ (=Gesang) lautet, befinden sich keine Spuren der ausradierten Wörter „za jevištěm“ („hinter der Bühne“), wie dies sonst bei den aus der Oper übernommenen Seiten der

Fall ist. Darüber hinaus liefern die Rückseiten von 7e und 7g einen eindeutigen Beweis dafür, daß sie erst im Jahre 1925 geschrieben wurden und somit auf keinen Fall dem Aktvorspiel aus der Arbeitsfassung der Oper, die bereits 1924 entstand, entstammen können. Auf den gestrichenen Rückseiten der entsprechenden Notenblätter befinden sich nämlich Orchesterstimmen des *Concertino* für Klavier und Kammerensemble, das erst im Jahr 1925 komponiert wurde.⁵

Im Hinblick auf die musikalische Struktur ändert sich auf den Seiten 7d und 7e nur wenig. Erst die letzten zwei Takte der Seite 7e und die letzten beiden Seiten 7f und 7g präsentieren formal gesehen eine Art Coda, die nach dem anfänglichen *meno mosso* eine mächtige Steigerung bis zum effektvollen Schluß mit sich bringt. Die motorische Ostinato-Bewegung wird vorübergehend unterbrochen und die beiden Solostimmen, der Gesang und die Viola d'amore, die jetzt die gleiche Melodie unisono bzw. oktavversetzt spielen, werden zuerst nur von Arpeggi der Harfe und der Flöte begleitet. Allmählich schließen sich auch die übrigen Instrumente des Orchesters an mit der Ostinato-Figur, die jetzt wieder so wie am Anfang des Satzes in Viertelbewegung abläuft. Diese Gradation in der Instrumentierung wird zusätzlich durch eine dynamische und eine Temposteigerung verstärkt.

Soweit es anhand der entzifferbaren Überreste der früheren Versionen beurteilt werden kann, änderte sich im Vergleich zu dem ursprünglichen Aktvorspiel der Charakter der Musik grundlegend. Der früher im 3/4 Takt stehende Gesangsteil war in einem langsamen Tempo ohne jenen gleichmäßigen Rhythmus gehalten. Durch die Umarbeitung wurde das Tempo wesentlich schneller und der frühere Vokalteil dem instrumentalen mit seiner motorischen Bewegung weitgehend angeglichen, sowohl in der Taktart als auch in der Art der Verwendung des Themas, das jetzt keine rhythmischen Varianten mehr aufweist, sondern in regelmäßiger Achtelbewegung abläuft.

Aus dem Autograph geht hervor, daß Janáček den Satz später einer Revision unterzog, die sich allerdings nicht mehr zuverlässig datieren läßt. Es ist durchaus möglich, daß sie gleich im Anschluß an die oben beschriebene Umarbeitung vorgenommen wurde (d. h. noch im Juli 1925), es gibt aber auch einen etwas unbestimmten Hinweis in der Korrespondenz, daß dies erst im August desselben Jahres geschah — in einem Brief an Kamila vom 5.8.1925 erwähnt Janáček kurz eine Revision der Donau-Symphonie.

Die Revision brachte vor allem Ergänzungen im vokalen Teil des Satzes mit sich (besonders in den Stimmen der Viola d'amore und des Gesangs), die sich aufgrund des stark unterschiedlichen Schriftbildes leicht als solche identifizieren lassen. Auf allen Seiten, die die Gesangsstimme enthalten (ab S. 6), wurde die frühere Bezeichnung „Zpěv“ (=Gesang) zu dem scheinbar unsinnigen Ausdruck „Zpěv solo oboe“ (=Gesang solo Oboe) ergänzt, der viele Rätsel aufwirft. Auf eine ähnliche Art und Weise wurde die Stimme der Viola d'amore zu Cello umgewandelt. Janáčeks Entscheidung, die zuerst bedenkenlos aus der Oper übernommene Instrumentierung für den vollkommen unterschiedlichen Kontext einer Symphonie zu ändern, dürfte sowohl aufführungstechnische als auch musikalische Gründe gehabt haben.

Janáček wußte sicherlich, daß der Einsatz der Viola d'amore in der normalen Konzertpraxis schwerlich immer gesichert werden konnte. Trotzdem kann deren Ersetzung durch Cello kaum mit diesbezüglichen Überlegungen begründet werden, da dieses Instrument auch im zweiten und vierten Satz der Symphonie benutzt wird und sein Entfernen nur aus dem dritten Satz aus aufführungstechnischen Gründen keinen Sinn macht. Es ist allerdings ebenfalls möglich, daß es sich bei der Revision des dritten Satzes um den Anfang einer nicht zu Ende gebrachten Revision

⁵Die Partitur des *Concertino* war bereits kopiert und die Orchesterstimmen herausgeschrieben, als Janáček sich entschloß, tiefgreifende Änderungen an diesem Werk vorzunehmen. Die Orchesterstimmen wurden dadurch teilweise unbrauchbar und der Komponist verwendete einige der freien Rückseiten für andere Kompositionen ([PROCHÁZKOVÁ], S. 243).

der ganzen Symphonie handeln sollte. Es sind aber auch rein musikalische Gründe denkbar, die das Cello für diese Stimme geeigneter erscheinen lassen. Das Problem lag möglicherweise in der klangfarblich ungünstigen Verbindung der im Ton etwas schrillen und hohlen Viola d'amore mit der Oboe. Das Cello mit seinem dunkleren und runderen Klang war für diese Aufgabe mit Sicherheit besser geeignet.

Bei dem Gesangspart sieht die Situation etwas anders aus. Symphonien mit Gesang sind zwar spätestens seit Mahler keine Besonderheit mehr, bei der Donau-Symphonie handelt es sich jedoch um kein groß angelegtes Werk, bei dem sich der dadurch gesteigerte aufführungstechnische Aufwand lohnen würde. Der dritte Satz war der einzige in der Symphonie, der eine Gesangsstimme vorschrieb. Er dauert insgesamt etwa 3 Minuten. Da die Vokalise etwa 2/3 des Satzes einnimmt, müßte also für diese 2 Minuten eine in Anbetracht der extrem hohen Tessitura dieser Stimme sehr spezialisierte Sopranistin engagiert werden.

Janáček dachte aber mit hoher Wahrscheinlichkeit überhaupt nicht daran, auf der Beibehaltung des Gesangs zu bestehen. Die Ersetzung der Singstimme durch eine Oboe ergab sich ganz natürlich aus dem neuen Kontext, in dem der Gesang im Gegensatz zur Oper keinen Platz mehr hatte. Die Wahl der Oboe als des einer Sopranstimme am ähnlichsten klingenden Orchesterinstrumentes ist logisch und konsequent.

Die Sache wäre klar und eindeutig, wenn Janáček nicht die enigmatische Bezeichnung „Zpěv solo oboe“ (=Gesang solo Oboe) für die jetzige Oboenstimme verwendet hätte. Er radierte folglich die ursprüngliche Anweisung „Zpěv“ nicht aus, sondern schrieb lediglich die Wörter „solo oboe“ hinzu. Dieser Umstand führte bei den bisherigen Rekonstruktionen und Einspielungen des Werkes dazu, daß der ursprüngliche Sopranpart als solches wiederhergestellt und (ggf. unisono mit der Oboe) eingesetzt wurde.

Die hier vertretene These, daß die Verwendung des Gesangs in der Symphonie verfehlt ist oder zumindest nicht Janáčeks letzter Fassung des dritten Satzes entspricht, soll im folgenden begründet werden. Zuerst sollen jene Hinweise genau untersucht werden, die die Autographseiten selbst liefern. Auf der Seite 6, wo die Vokalise bzw. die solistische Oboenstimme beginnt, ist unter dem Wort „Zpěv“ (=Gesang) in der zweiten Zeile der Ausdruck „solo oboe“ hinzugefügt. Dabei ist eben diese zweite Zeile unterstrichen. Auf Seite 7 radierte Janáček zunächst die ursprüngliche Bezeichnung „Zpěv“ vollständig aus, eine Tatsache, die unter Umständen als der eindeutigste Beweis für die geplante Eliminierung der Singstimme gelten könnte, schrieb dann aber interessanterweise den ganzen Ausdruck „Zpěv solo oboe“ neu hin.

Parallel dazu ergänzte Janáček in der zweiten fraglichen Stimme auf Seite 6 die Bezeichnung „Viola d'amore“ durch die Wörter „lépe cello“ (=besser Cello). Auf Seite 7 kommt Janáčeks Absicht wieder am deutlichsten zum Vorschein: „Viola d'amore“ ist hier ganz ausradiert und durch „Cello“ ersetzt. Ähnliches geschah auf Seite 7b — hier sparte sich der Komponist allerdings die Mühe, die alte Bezeichnung auszukratzen und überschrieb diese mit der neuen. Auf Seite 7c sind wieder die Wörter „lépe cello“ (=besser Cello) unter der ursprünglichen Bezeichnung nachgetragen. Auf den folgenden vier Seiten wurde „Cello“ zweimal über, einmal links neben und einmal sogar zwischen die beiden Wörter „Viola d'amore“ hineingeschrieben.

Die Seite 7b beweist im übrigen überzeugend, daß die Änderung der beiden Stimmen tatsächlich gleichzeitig durchgeführt wurde. An Janáčeks Feder war ein kleiner Papierfaden hängengeblieben, wodurch die Schrift sehr dick wurde. Die beiden hinzugefügten Bezeichnungen („solo oboe“ und „Cello“) tragen unverkennbare Spuren dieses Defekts.

Die Originalbezeichnung „Zpěv“ ist auf allen Seiten ab 7b durch „solo oboe“ ergänzt, meist dreizeilig, d. h. alle drei einzelnen Wörter stehen untereinander (eine Ausnahme bildet nur Seite 7d, wo „solo oboe“ ähnlich wie auf Seite 6 in einer Zeile steht).

Aus dem Autograph kann folglich geschlossen werden, daß bei der Revision als erste die Seite 7 bearbeitet wurde, auf der zunächst die beiden ursprünglichen Stimmenbezeichnungen komplett ausradiert wurden. Diese Tatsache beweist eindeutig, daß Janáček die Absicht hatte, die Belegung der beiden Stimmen zu ändern. Beim Cello ist dies auch erwartungsgemäß geschehen. Dabei blieb diese Seite indessen auch die letzte, auf der Janáček das Original konsequent ausradierte. Auf den restlichen Seiten sparte er sich die Kratzarbeit und schrieb die neue Bezeichnung auf, über, neben oder zwischen die Originalwörter, zweimal mit dem Zusatz „lépe (=besser) Cello“. Diese Vorgehensweise Janáčeks kann sich natürlich bei einem Rekonstruktionsversuch als irreführend erweisen, da sie dazu verleitet, das Cello fälschlicherweise als eine mehr oder weniger gleichwertige Alternative zur Viola d’amore zu betrachten.

Bei der Gesangsstimme ist der Sachverhalt etwas komplizierter. Obwohl Janáček auf Seite 7, wie bereits erwähnt, die alte Bezeichnung vollständig auskratzte, schrieb er schließlich dennoch wieder „Zpěv solo oboe“ hin. Dies kann allerdings kaum bedeuten, daß er es sich innerhalb weniger Augenblicke plötzlich anders überlegte und die Singstimme beibehalten wollte, sondern viel eher, daß er eine den ursprünglichen Gesangscharakter implizierende Bezeichnung für die neue Oboenstimme suchte und sich für den poetischen Ausdruck „Gesang solo Oboe“ entschied. Es ist zu vermuten, daß zu diesem Zeitpunkt auf den drei Seiten 6, 7 und 7b, die aus der Arbeitsfassung der Oper stammen, noch die frühere Bezeichnung „Zpěv za jevištěm“ (=Gesang hinter der Bühne) vorhanden war. Es ist möglich, daß dies Janáček zu der gewissermaßen analogen Wortbildung „Zpěv solo oboe“ inspirierte. „Zpěv“ (=Gesang) ist hier dementsprechend als Ausdrucksanweisung zu verstehen, die nur der Assoziation wegen beibehalten wurde (ähnlich etwa dem italienischen Ausdruck „cantabile“), da auch nach der Uminstrumentierung der ursprüngliche vokale Charakter der Musik erhalten bleiben sollte. Dafür spricht ebenfalls die Tatsache, daß auf Seite 6, auf der das Oboensolo beginnt, der eigentliche Instrumentenname „solo oboe“ unterstrichen ist.⁶

Die anfangs sicherlich sehr verwirrende Bezeichnung erscheint viel weniger überraschend, wenn man Janáčeks schriftliche Äußerungen generell in Betracht zieht. Er benutzte grundsätzlich eine hochpoetische Sprache, in deren Bild die besagte Stimmenbezeichnung sehr wohl hineinpaßt. Janáček war aber auch ein praktisch denkender Mensch und die Tatsache, daß er sich auf diese Weise einiges an Kratzarbeit sparte, kann auch eine gewisse Rolle gespielt haben.

Gerade im Vergleich zu der etwas uneinheitlich realisierten gleichzeitigen Änderung der Viola d’amore–Stimme zu Cello, die oben beschrieben wurde, fällt es auf, daß der Ausdruck „Zpěv solo oboe“ ausnahmslos immer gleich bleibt und die gleiche Reihenfolge der Wörter einhält. Daß es sich tatsächlich um eine feste Wortverbindung handelt und keineswegs um zwei verschiedene alternative Bezeichnungen für Stimmen, die unisono spielen bzw. singen sollen, geht ebenfalls aus der Tatsache hervor, daß der Zusatz „solo oboe“ immer mit einem kleinen Anfangsbuchstaben beginnt, was bei Janáčeks Instrumentennamen sonst nicht der Fall ist („Cello“ ist oft großgeschrieben, aber aufgrund von Platzmangel oder des vorangestellten „lépe“ nicht immer; die Unterscheidung zwischen dem kleinen und großen „c“ ist bei Janáček allerdings aufgrund der identischen Form der Buchstaben sowieso nicht möglich — ganz anders bei seinem „s“ in „solo“, bei dem in seiner Handschrift der kleine Buchstabe eine andere Form hat als der große). Wenn der Komponist die Oboe tatsächlich zusätzlich zum Gesang gewünscht hätte, so hätte er die Stimmenbezeichnung wohl kaum konsequent kleingeschrieben, ganz abgesehen davon, daß er sonst

⁶Zu einem ähnlichen Ergebnis kam auch Jaroslav Vogel in seiner Janáček–Biographie, obwohl ihm die Zusammenhänge zwischen diesem Satz und der Oper noch nicht bekannt waren ([VOGEL], S. 386): „Einigermaßen rätselhaft ist auch Janáčeks Vorschrift *Zpěv solo oboe* (Sologesang der Oboe) bei der getragenen Oboenmelodie — offenbar soll es ein tschechischer Ausdruck für *Cantabile* sein.“

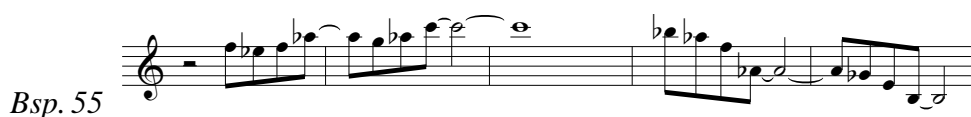
in solchen Fällen „Oboe solo“ und nicht die umgekehrte Reihenfolge der Wörter benutzt. Die eigenartige Wortstellung ergibt nur in Verbindung mit dem vorangehenden Wort „Zpěv“ einen Sinn — genau genommen heißt dann der Ausdruck, wenn man das italienische Wort *solo* wörtlich nimmt, „Gesang nur Oboe“. Es ist übrigens sehr zweifelhaft, daß Janáček im Falle einer beabsichtigten Verdoppelung der Singstimme durch die Oboe das Wort „solo“ verwendet hätte, da er dies sogar bei dem solistisch eingesetzten Cello nicht tut, obwohl es sich hierbei um ein Gruppeninstrument handelt, bei dem es in der Tat viel eher angebracht und eigentlich notwendig gewesen wäre. Die unisono-Verbindung von zwei so ähnlichen Klangfarben wie denjenigen des Soprans und der Oboe entspricht zudem kaum Janáčeks in der Regel auf klaren Farben der einzelnen Instrumente basierender Instrumentation.

Das überzeugendste Argument gegen die Verwendung des Gesangs liefert die Seite 7d. Hier ändert sich das Schriftbild der bei der Revision durchgeführten Änderungen. Der Zusatz „solo oboe“ ist noch in der alten Schrift vorhanden, wobei das zweite Wort vermutlich aufgrund eines Versagens der Feder nicht richtig zu Ende geschrieben wurde. Alle weiteren Ergänzungen auf dieser und den folgenden Seiten weisen eine viel dünnere Schrift auf — Janáček wechselte offensichtlich seine defekte Feder aus. In der Stimme der Solo-Oboe sind fünf Takte hinzugefügt, die sehr eindringlich belegen, daß der Part spätestens nach der Revision nicht für Gesang gedacht war:



Es gab nur sehr wenige Komponisten in der Musikgeschichte, die (außer in Koloraturen) eine ähnliche Tessitura von einem Sopran verlangten⁷ — Janáček gehört sicherlich nicht dazu. In seinem ganzen Werk findet sich nichts nur annähernd Vergleichbares. Es kann also fast ausgeschlossen werden, daß der Komponist gerade bei dieser nur etwa zwei Minuten dauernden Vokalise und in diesem generell für eine Symphonie sehr kurzen und eher anspruchslosen Werk die Sopranstimme bis an ihre absoluten Grenzen treiben wollte.

Eine ähnliche Situation präsentiert eine weitere Ergänzung der Oboenstimme auf Seite 7e, die diesmal unter dem normalen Stimmumfang einer Sopranstimme liegt (der letzte Takt des Beispiels):



Alle diese Ergänzungen, die für einen Sopran eine extreme Stimmakrobatik bedeuten würden, sind dagegen für eine Oboe nicht besonders schwer zu spielen und liegen durchaus im normalen Tonumfang dieses Instruments (b bis f^{'''}, in der Praxis bis as^{'''} oder a^{'''}).⁸

⁷Dazu gehört z. B. Alban Berg in *Lulu*, wobei jedoch alle derartigen Stellen eine tiefere *ossia*-Ausführungsmöglichkeit anbieten.

⁸In der CD-Einspielung der Rekonstruktion von Faltus-Štědroň, die 1992 im Rahmen einer Gesamtaufnahme von Janáčeks Orchesterwerken bei Supraphon erschien (Philharmonie Brünn, Dirigent František Jílek), wird die kritische Phrase von der Sopranistin entgegen dem Autograph staccato in Koloraturmanier gesungen. Die zweite, tiefe Stelle ist schließlich im Gesang ganz ausgelassen.

Ähnliches gilt auch für die zweite existierende Aufnahme der Symphonie (Marco Polo 1985; Slowakische Philharmonie, Dirigent Libor Pešek), die am Anfang des Satzes sogar die ältere Gestalt des Themas mit dem wiederholten dritten Achtel verwendet, wie sie in den ursprünglichen, noch aus der AF/2 stammenden Stimmen auf den beiden ersten Autographseiten erhalten ist.

Die heute übliche Aufführungspraxis des Werkes mit einer Singstimme (unisono mit Oboe) und mit der Viola d'amore entspricht also mit einiger Sicherheit nicht Janáčeks letzter Fassung des Satzes. Es ist eine hybride Lösung, die praktisch die erste mit der revidierten zweiten Fassung des Satzes kombiniert. Möchte man bei der Rekonstruktion tatsächlich konsequent zur ersten Fassung des Satzes greifen, müßten die erkennbar erst bei der Revision vorgenommenen Änderungen rückgängig gemacht werden, was außer der schon erwähnten für Gesang eindeutig ungeeigneten Stellen noch viele (sehr notwendige) Ergänzungen in der Instrumentierung betreffen würde, vor allem in den letzten Takten des Satzes.

Eine weitere Problematik bei der Rekonstruktion der Symphonie stellt die Anzahl ihrer Sätze dar. In dem bereits mehrmals zitierten Brief Janáčeks an seine Frau vom 27.7.1925 bezeichnet der Komponist den eben vollendeten dritten Satz als „schon den letzten“ der Symphonie. Zu diesem Zeitpunkt betrachtete Janáček die Donau-Symphonie in ihrer damaligen dreisätzigen Form folglich als ein vollständiges Werk, das allerdings mit Sicherheit noch einer finalen Revision unterworfen werden sollte, wie dies seiner Arbeitsweise entsprach. Zu dieser endgültigen Revision kam es jedoch nicht, da Janáček sich offenbar inzwischen entschloß bzw. zu seiner ursprünglichen Absicht zurückkehrte, einen weiteren Satz zu komponieren. Nach dem Entwurf des vierten Satzes gab Janáček das Werk dann definitiv auf und bezeichnete es schließlich als einen Irrtum. Aus dieser Sicht wäre es sicherlich überlegenswert, bei einer Rekonstruktion die dreisätzige Fassung zu wählen, da sie unter Beachtung der betreffenden Aussagen des Komponisten am ehesten eine gewisse Existenzberechtigung hat, zumal die erhaltenen Skizzen des vierten Satzes aufgrund ihrer Unvollständigkeit und mangelnder Ausarbeitung keine exakte Rekonstruktion erlauben. Auch musikalisch wirkt der vierte Satz etwas verlegen, wohingegen der dritte mit seiner klaren Form und der verhältnismäßig umfangreichen Coda als Abschluß dieser kleinen Symphonie durchaus geeignet wäre.

4.3.3 II. Akt — Fortsetzung

Die meisten der auf den eben beschriebenen kritischen Bereich folgenden Seiten der Endfassung des Aktes (S. 16 bis 25) sind rot numeriert, woraus sich schließen läßt, daß sie direkt aus der AF/3 übernommen wurden — in der Endfassung benutzt Janáček sonst nie den roten Stift für die Paginierung von neu geschriebenen Seiten, sondern lediglich zur eventuellen Modifikation von bereits vorhandenen (mit schwarzer Tinte aufgezeichneten) Seitenzahlen. Die bereits existierende Endfassung dieses Abschnitts (EF/1), die hier eine deutliche Kürzung vorsah (S. 22–31), wurde also anschließend durch eine frühere Fassung ersetzt, ein Verfahren, das im Entstehungsprozeß der Oper einmalig ist.

Die folgenden erhaltenen Seiten der AF/3 aus diesem Bereich, die nicht mehr in die EF aufgenommen wurden, sind etwas skizzenhaft und bei den meisten fehlt sogar die Seitenzahl. An solchen halbfertigen Stellen kann Janáčeks Kompositionstechnik beobachtet werden — er schrieb in der Regel zuerst nur die wichtigsten Orchesterstimmen ganz ohne Gesang nieder oder skizzierte den Gesangspart nur im ersten Takt der jeweiligen Seite, vermutlich um den Überblick über den Textfortgang nicht zu verlieren. Trotz der fehlenden Paginierung und nur unvollständigen Überlieferung ist zu erkennen, daß die AF/3 nicht nur den unmittelbaren Aktanfang mit dem geplanten Vorspiel umfaßte, sondern etwa bis zur Seite 40 komponiert wurde (ca. bis KA [19]). Soweit dies anhand des nur lückenhaft überlieferten Materials der AF/3 beurteilt werden kann, war die Endfassung bis zu dieser Stelle textlich an diese Fassung eng angelehnt.

Von der AF/1 sind in diesem Bereich die Seiten 33 und 35 erhalten, die beide ein in der

EF nicht mehr vorhandenes Motiv verarbeiten, dessen weitere Variante noch auf der nächsten erhaltenen Seite 43 zu finden ist:



Ab Seite 43 „normalisiert“ sich der Kompositionsprozeß allmählich wieder, d. h. es gibt in der Regel nur eine Version der AF, an der sich dann die Endfassung bezüglich der Seitennumerierung und des Textes unmittelbar orientiert. Dieses Arbeitsverfahren läßt sich ungefähr bis zur Seite 105 verfolgen.

Die Seite 45 der AF/1 zeigt nicht nur textlich, sondern auch motivisch eine deutliche Ähnlichkeit mit der entsprechenden Seite der EF (ca. KA 23), was die obige Feststellung bestätigt, daß Janáček sich in der Endfassung etwa ab hier wieder an der ältesten (und ab dieser Stelle einzigen) Version der AF zu orientieren begann.

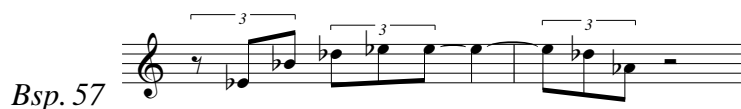
Ein beträchtlicher Teil der Arbeitsfassung des zweiten Aktes ist erhalten geblieben, da Janáček die freien Rückseiten der AF später für die Endfassung verwendete. Dies gilt allerdings nur für etwa die erste Hälfte des Aktes bis zur Seite 154. Diese Tatsache läßt die Vermutung aufkommen, daß der Komponist bei der zweiten Hälfte des Aktes, von der es kaum erhaltenes Material früherer Fassungen gibt, die Seiten der Arbeitsfassung nach einer Revision direkt in die Endfassung übernahm.

Die erste in die EF übernommene Seite der Arbeitsfassung müßte nach dieser Hypothese die Seite 155 sein (KA 71), da die letzte erhaltene Seite der AF die ursprüngliche Seitennummer 154 trägt (später zu 152–154 umgeändert). Die letzten zwei Takte der Seite 155 sind gestrichen und enthalten tatsächlich den letzten Teil eines in der EF nicht verwendeten lokalen Motivs, das auch auf der Seite 154 der Arbeitsfassung zu finden ist. Daraus kann geschlossen werden, daß Janáček die Endfassung tatsächlich zuerst nur bis zur Seite 154 neu schrieb; er sortierte dann die zwei letzten Seiten 153 und 154 aus und faßte deren Inhalt in gekürzter Form auf der aus 152 entstandenen Seite 152–154 zusammen, wodurch textlich der Anschluß an die Seite 155 aus der Arbeitsfassung geschaffen wurde. Ab hier verwendete Janáček für die Endfassung bis zum Schluß des Aktes überwiegend die ursprüngliche Arbeitsfassung, die er naturgemäß einer gründlichen Revision unterzog.

Einen weiteren überzeugenden Beweis für diese These liefert die Tatsache, daß die letzten etwa 50 Seiten der Endfassung des zweiten Aktes sich auf einem unterschiedlichen Notenpapier befinden (Format mit 22 Notenlinien). Dasselbe Papierformat wurde auch für den Anfang des dritten Aktes verwendet, und zwar für dessen Arbeitsfassung, die ja gleich im Anschluß an die AF des zweiten Aktes komponiert wurde. Diese Übereinstimmung spricht eindeutig dafür, daß die betreffenden Seiten der jetzigen EF des zweiten Aktes ursprünglich seiner Arbeitsfassung angehörten.

Im Vergleich zum ersten Akt weist die unrevidiert erhaltene Arbeitsfassung aus der ersten Hälfte des zweiten Aktes verhältnismäßig wenige Retuschen auf, so daß sie häufig noch den Zustand der Urfassung wiedergeben dürfte. Auffallend ist vor allem die auch im Vergleich zur AF der beiden anderen Akte ungewöhnlich große Menge an lokalen Motiven, die nur kurz auftauchen und nicht weiter verarbeitet werden. Nur sehr wenige davon finden sich in der gleichen oder einer ähnlichen Form in der Endfassung wieder. Gewisse Anzeichen einer festeren Form zeigt in der AF lediglich die Szene zwischen Emilia Marty und Baron Hauk (KA 40 bis 63), die dann in der endgültigen Fassung der Oper musikalisch noch viel deutlicher von ihrer Umgebung abgegrenzt wurde und die einen der wenigen formal geschlossenen Abschnitte der Oper bildet.

In der AF wird diese Szene vom folgenden Motiv mit seinen zahlreichen, teilweise nur entfernt verwandten Varianten dominiert:



Eine der Varianten erinnert stark an das aus dem ersten Akt bereits bekannte Ellian MacGregor-Motiv, wobei die Ähnlichkeit durchaus beabsichtigt sein kann und im Text bis zu einem gewissen Grad begründet ist, da es auch in der Hauk-Szene um eine der früheren Existenzen der Protagonistin geht:



Ein allgemeiner Vergleich zwischen der AF und der EF des zweiten Aktes zeigt, daß Janáček aus der Arbeitsfassung in der Regel den Text und oft auch die Gesangsmelodie in der ursprünglichen Gestalt übernahm. Die motivische Arbeit im Orchester verläuft dagegen meist sehr unterschiedlich. In der Endfassung werden häufig neue, in der AF unbekannte Motive verwendet. Es kommen ebenfalls viele Kürzungen gegenüber der AF vor, die sich durch entsprechend angepaßte Seitenzahlen bemerkbar machen. Die radikalste davon dokumentiert die Seite 106–122. Die in rot geschriebene erste Hälfte dieser zusammengesetzten Seitenzahl („106–“) deutet darauf hin, daß diese Änderung nicht sofort bei der ersten Niederschrift der Endfassung gemacht wurde (EF/1), sondern erst bei einer darauffolgenden Revision (EF/2). Dies bestätigen ebenfalls einige erhaltene Seiten aus diesem Bereich, die keinen Zusammenhang mit der Arbeitsfassung erkennen lassen und die also offenbar der EF angehörten und erst aus dieser aussortiert wurden.

Die Kürzung betraf einen Teil der Szene zwischen Marty und Hauk, der jedoch in einem weiteren Arbeitsschritt (EF/3) teilweise wiederhergestellt wurde. Dabei fanden viele der zuerst verworfenen Seiten der EF/1 eine erneute Verwendung, allerdings in einer etwas anderen Reihenfolge und dementsprechend mit neuen Seitennummern, da Janáček die Szene auch im Hinblick auf den Text weitgehend änderte bzw. aus dem vorhandenen Text anders zusammenstellte. Das erklärt die auf den ersten Blick etwas unlogische Reihenfolge der ursprünglichen Seitenzahlen, die noch deutlich lesbar sind (die alte mit schwarzer Tinte geschriebene Nummer ist jeweils rot durchgestrichen und durch eine neue Seitennummer ersetzt). Wie die sehr stark retuschierten Seiten dieses Abschnittes beweisen, wurde die Musik für diese Szene bei der Revision überwiegend vollständig neu komponiert.

Bei der Umwandlung der AF in die EF, die in der zweiten Hälfte des Aktes durch die Überarbeitung und Wiederverwendung der AF realisiert ist, wurden viele Seiten des letzten Drittels des Aktes mit rotem Stift unnumeriert und in bezug auf das musikalische Material teilweise stark verändert, was ein sehr unsauberes Schriftbild zur Folge hatte (etwa ab Seite 190 in der neuen Numerierung, urspr. 182). Der ursprüngliche Inhalt vieler Seiten wurde fast vollständig ausradiert und neu geschrieben (häufig mit Ausnahme des Textes und eventuell der Gesangsmelodie). Anhand der noch lesbaren Überreste der ausradierten Stellen und einiger gestrichener Takte kann festgestellt werden, daß die Änderungen oftmals weniger die Motive selbst betrafen, sondern eher die Art der motivischen Arbeit und die Instrumentierung. Durch die neue Paginierung verschob sich der Schluß des Aktes um neun Seiten nach vorne — von 268 in der AF auf Seite 259 in der Endfassung.

Auf der letzten Seite des Aktes, die neben der in rot geschriebenen Nummer 259 noch die (gestrichene) alte Seitenzahl 268 trägt und die schließlich wie viele andere Seiten vom Schluß des Aktes bei einer weiteren, sehr späten Revision (s. unten) doch noch verworfen wurde, zeichnete Janáček die Daten 16.6.1924 (Beendigung der Arbeitsfassung des Aktes) und in einer unterschiedlichen Schrift das Datum der Beendigung der Endfassung (27.7.1925) auf. Interessanterweise existiert ein weiteres Notenblatt mit der Seitennummer 268, das eine genaue Kopie der oben erwähnten Seite enthält und auch die von der AF übertragene Datierung 16.6.1924 trägt. Die Seite ist genauso wie ihre Vorlage mit „Věc Makropulos (Konec II. jed.)“ (=Ende II. Akt) überschrieben. Es ist vorstellbar, daß Janáček die letzte Seite des Aktes wegen der extrem schweren Lesbarkeit des Originals kopierte. Bei der folgenden Revision (EF/2) wurde nichtsdestotrotz die ältere Seite verwendet (wie die Änderung der Paginierung zu 259 beweist), so daß der genaue Sinn der Kopie wohl ein Geheimnis bleiben muß.

Eine weitere Revision (EF/3) betraf offenbar nur den Schlußteil des Aktes (etwa ab Seite 200, KA [95]). Sie wurde erst einige Monate später durchgeführt, bereits kurz vor der Beendigung der EF des dritten Aktes und somit der ganzen Oper. Bei dieser Gelegenheit schrieb Janáček viele Seiten dieses Abschnittes vollständig neu. Auf der letzten Seite des Aktes (259), die ebenfalls erneuert wurde, befindet sich außer den zwei oben erwähnten Daten ein drittes (12.11.1925), das mit hoher Wahrscheinlichkeit den Zeitpunkt der Beendigung dieser späten Revision bezeichnet.⁹

Diese Revision brachte im Unterschied zu der vorangegangenen (EF/2), bei der z. B. die Hauk-Szene praktisch vollständig neu komponiert wurde, keine in diesem Maße einschneidenden Änderungen des musikalischen Materials mit sich, obwohl die Verarbeitung der Motive und die Instrumentierung teils deutliche Unterschiede zur EF/2 aufweisen. In Anbetracht der Tatsache, daß diese Revision erst zu einem so späten Zeitpunkt erfolgte, ist es sogar vorstellbar, daß der eigentliche Auslöser dafür die extrem schwere Lesbarkeit des bei der vorherigen Revision stark veränderten letzten Abschnittes des zweiten Aktes war, der aufgrund des unsauberen Schriftbildes dem Kopisten große Schwierigkeiten bereitet haben muß. Dafür würde auch die Tatsache sprechen, daß trotz der stellenweise nur geringfügigen Änderungen viele Seiten neu geschrieben wurden, was keineswegs Janáčeks Gewohnheiten entspricht. Zu diesem Zeitpunkt (November 1925) müssen die Kopierarbeiten am zweiten Akt in der Tat bereits weit fortgeschritten gewesen sein, wie aus Janáčeks Bemerkung im Brief an Max Brod vom 25.9.1925 hervorgeht — „Der zweite Akt der Sache Makropulos wird bereits kopiert“ (s. Seite 20). Das Autograph der Endfassung des zweiten Aktes zeichnet sich gegenüber den beiden anderen Akten durch merkwürdige Inkonsistenzen aus, die weitere Rätsel aufwerfen. So scheinen zuerst einige Seiten aus verschiedenen Abschnitten des Aktes zu fehlen (S. 2, 15, 22, 25b, 41, 60, 149 und 150). Eine genaue Untersuchung der rot durchgestrichenen Rückseiten der EF, die in den meisten Fällen die AF enthalten, zeigt, daß die fehlenden Seiten sich (ebenfalls rot durchgestrichen) auf den Rückseiten der Endfassung im Schlußbereich des Aktes befinden.

Die Lösung dieses Rätsels ergibt sich aus einem Vergleich der jetzigen Vorderseiten der oben erwähnten, scheinbar versehentlich gestrichenen Seiten der Endfassung. Es handelt sich dabei ausnahmslos um Seiten aus dem letzten Abschnitt des Aktes, die erst bei der letzten Revision dieser Stelle im November 1925 neu entstanden. Aus der Korrespondenz ist bekannt, daß die Kopierarbeiten am zweiten Akt der Partitur bereits im September begonnen wurden. Zum Zeitpunkt der letzten Revision, d. h. etwa zwei Monate später, muß folglich ein großer Teil des Aktes bereits kopiert gewesen sein. Obwohl es sich um die definitive Fassung der Oper handelte, war

⁹Auf Seite 214 des Autographs der EF ist das Datum 6.12.[1925?] zu finden, welches die Vermutung nahe legt, daß einige kleinere Änderungen an diesem Akt erst im Dezember 1925 gemacht wurden, d. h. nach der Fertigstellung der ganzen Oper.

das Autograph nach Herstellung der Abschrift aus Janáčeks Sicht offenbar wertlos geworden und seine freien Rückseiten konnten für die Revision des Schlußteils des Aktes weiterverwendet werden. Die scheinbar zufällige Verwendung gerade der oben genannten Seiten ist sehr einfach damit zu erklären, daß nur sehr wenige Rückseiten der Endfassung frei waren.¹⁰

Bei der Paginierung der letzten Revision (EF/3) finden sich zwei ausgelassene Seitenzahlen (221 und 244), denen aber mit hoher Wahrscheinlichkeit keine besondere Bedeutung beizumessen ist. An den betreffenden Stellen fehlt kein Text und die jeweilige Seite nach dem Sprung schließt auch musikalisch eindeutig an die Seite davor an, so daß hier wohl tatsächlich nur Fehler in der Seitennumerierung vorliegen. Eine weitere, wohl genauso bedeutungslose Merkwürdigkeit, die sonst in der Oper keine Entsprechung hat, stellt die Erweiterungsseite 148b dar, die auf der Rückseite von 148 zu finden ist. Obwohl die Verwendung beider Seiten eines Notenblatts innerhalb derselben Fassung eines Werkes keinesfalls Janáčeks üblichem Arbeitsverfahren entspricht, handelte es sich hier eindeutig um Absicht. Die unübliche Fortsetzung auf der Rückseite ist auf Seite 148 mit verschiedenen Zeichen kenntlich gemacht, offensichtlich um Mißverständnisse beim Kopieren zu vermeiden.

Ein weiteres Rätsel werfen die beiden (gestrichenen) Seitenzahlen 295 und 296 auf (jetzt EF 203 bzw. 204). Für die daraus resultierende Möglichkeit, daß eine weitere Version des Aktes existierte, die wesentlich umfangreicher als die übrigen Fassungen war, gibt es jedoch außer den beiden Seitenzahlen nicht die geringsten Anzeichen, so daß dies wieder auf einen Irrtum Janáčeks bei der Paginierung zurückgeführt werden muß.

4.4 III. Akt

Der Kompositionsprozeß des dritten Aktes läßt sich im Vergleich zum zweiten Akt verhältnismäßig einfach verfolgen. Dies liegt einerseits daran, daß Janáček im letzten Akt der Oper keine so wesentlichen Revisionen und mehrmalige Umarbeitungen vornahm wie im zweiten, andererseits aber auch daran, daß die Arbeitsfassung des dritten Aktes fast komplett erhalten ist und die textlichen und musikalischen Zusammenhänge so besser nachvollzogen werden können. Die vergleichsweise riesige Menge an erhaltenem autographen Material ist allerdings nicht nur durch die Erhaltung fast aller Seiten der Arbeitsfassung bedingt, sondern auch durch die Tatsache, daß der letzte Akt in der Arbeitsfassung wesentlich umfangreicher als die anderen Akte und vor allem als die Endfassung desselben Aktes war. Während die letzte Seite der EF die Seitenzahl 234 trägt, in Wirklichkeit aber infolge von Kürzungen sogar nur 167 Seiten vorhanden sind (einschließlich der Titelseite, die keine Musik enthält), hatte die Urfassung volle 335 Seiten, also mehr als doppelt so viel.

Die erste Seite der Arbeitsfassung ist mit dem 17.6.1924 datiert, woraus ersichtlich ist, daß Janáček nach der Beendigung des zweiten Aktes (die letzte Seite trägt das Datum 16.6.1924) ohne Unterbrechung am nächsten Akt weiterarbeitete.

Der dritte Akt beginnt in der AF mit der zweimaligen Wiederholung des Unheil verkündenden Motivs aus dem Schluß des zweiten Aktes (KA 39 bis Ende von Akt II), welches dort in dem Augenblick erklingt, als Prus sich entscheidet, das griechische Manuskript für eine mit Marty verbrachte Nacht an diese abzugeben, wodurch er unwissentlich seinen Sohn Janek, der in die

¹⁰Immerhin scheint Janáček in seinen letzten Lebensjahren als in der ganzen Welt anerkannter Komponist mehr Respekt vor seinem eigenen Werk bzw. vor seinen Autographen gewonnen haben, da er zumindest die endgültigen Fassungen der späten Kompositionen nach dem Kopieren nicht mehr in dem Maße vernichtete wie dies früher der Fall war. Wohl aus diesem Grund blieben auch die Endfassungen der letzten beiden Opern, *Věc Makropulos* und *Aus einem Totenhaus*, vollständig erhalten.

Heldin hoffnungslos verliebt ist, in den Selbstmord treibt. Da Prus tatsächlich gleich am Anfang des dritten Aktes von Janeks Tod erfährt, wäre diese musikalische Verknüpfung beider Stellen sicherlich gerechtfertigt. In der Praxis existierte diese Verbindung indessen nie (außer vielleicht in Janáčeks Kopf), da die Autographe belegen, daß der Schluß des zweiten Aktes erst bei der späten Revision der Endfassung im November 1925 (abgeschlossen 12.11.1925) in dieser Form festgelegt wurde und frühere Versionen dieses Motiv nicht enthielten. Da das Motiv andererseits aus dem Anfang des dritten Aktes in der Endfassung verbannt wurde, existiert dieser Zusammenhang nur in der Theorie. Er könnte jedoch eine gewisse Bedeutung für die Datierung der Arbeit an der Endfassung des dritten Aktes haben, deren Beginn sonst nicht feststellbar ist. Die Übernahme des Anfangsmotivs des dritten Aktes in den Schluß des zweiten könnte bedeuten, daß die Arbeit an der EF des dritten Aktes sofort nach der erwähnten Revision begann, was zeitlich der Niederschrift der EF der beiden anderen Akte ungefähr entsprechen würde (es wären dann etwa zwei Wochen — 12. oder 13.11.1925 bis 27.11.1925). Die Arbeitsfassung des dritten Aktes lag während der Revision möglicherweise zur Überarbeitung bereit auf Janáčeks Arbeitstisch, so daß die Übernahme des auffälligen Motivs von der oben liegenden ersten Seite durchaus erklärlich ist.

Ab dem neunten Takt der AF wird in der Oboe ein neues Motiv vorgestellt, dessen erste eineinhalb Takte dann den Anfang des Aktes in der Endfassung bilden (Bsp. s. unten). Während allerdings die EF nach den vier langsamen Einführungstakten, die von diesem Motiv abgeleitet sind, mit einem schnellen Abschnitt fortgesetzt wird (KA 1), wird das Motiv in der AF weiterverarbeitet. Als zweite Ebene, die bis zum Anfang der Handlung parallel dazu erklingt, werden aufsteigende Vierteltriolen in Gegenbewegung verwendet:

Bsp. 59

Ab Seite 7b (entstanden aus Seite 7 der AF) integrierte Janáček einige Seiten der AF direkt in die Endfassung. Der Zusammenhang zwischen der Seite 6 der AF und den ersten zwei gestrichenen Takten der Seite 7b der EF ist noch erkennbar. Übernommen wurden die Seiten 7b bis 20. Wie jedoch bei Janáček üblich, blieb dabei nur sehr wenig vom ursprünglichen Material in unveränderter Form bestehen. Viele Stellen sind gestrichen oder retuschiert. Der Vergleich mit den noch lesbaren gestrichenen Stellen zeigt, daß im wesentlichen nur der Text und ein Teil der Motive erhalten blieben. Die Seiten 14 und 15 sind rot durchgestrichen, eine in der EF sehr ungewöhnliche Tatsache, die darauf schließen läßt, daß sie zuerst verworfen oder neu geschrieben werden sollten, dann aber doch ihre Verwendung fanden. Aussortiert wurden lediglich die Seiten 17 und 18, Seite 16 entsprechend zu 16–18 umnummeriert. Die verworfenen Seiten 17 und 18 sind interessanterweise durch einen roten Kreis um die Seitenzahl gekennzeichnet, ein Verfahren, das in den ersten beiden Akten nicht vorkommt. Im dritten Akt wird es verhältnismäßig konsequent bei den infolge von Kürzungen der EF gegenüber der AF aussortierten Seiten angewandt, d. h. die so gekennzeichneten Seiten der AF weisen auf Auslassungen und die damit verbundenen zusammenfassenden Seitenzahlen in der EF hin (in diesem Fall S. 16–18).

Die Seiten 21 bis 23 der AF basieren auf einem Motiv, das mit dem Seufzer-Motiv aus dem Anfang des ersten Aktes verwandt ist (KA 21). Dieses Motiv erscheint in kleinerem Umfang auch in der EF. Im nächsten Verlauf spielt es dort mit seiner leitmotivischen Funktion in verschiedenen Varianten eine wichtige Rolle.

Bei den Seiten 24 und 25 der EF handelt es sich wieder um ursprüngliche Seiten der Arbeitsfassung. Die nächsten zwei Seiten 26 und 27 wollte Janáček sehr wahrscheinlich ebenfalls für die EF überarbeiten — sie weisen viele Retuschen und Korrekturen auf und wurden anschließend zur Seite 26–27 zusammengefaßt. Schließlich schrieb Janáček diese Seite für die EF doch neu, obwohl sie mit dem Original fast identisch ist. Neu geschrieben hat er auch die folgende Seite 28, die sich allerdings von der entsprechenden Seite der AF schon wesentlich stärker unterscheidet. In der AF beginnt sich ab Seite 25 ein charakteristischer Rhythmus durchzusetzen, der in der EF entfernt wurde:



Dieser Rhythmus dominiert die folgenden Seiten bis 32, ab Seite 30 (jetzt EF 29–30) sind nur ausradierte oder gestrichene Spuren davon übriggeblieben, da hier die AF wieder in die Endfassung übergegangen ist (bis zur Seite 37). Ausgekratzte Überreste dieses Motivs finden sich noch auf Seite 35. Aus der rein rhythmischen Figur wurden in der AF motivische Gebilde abgeleitet, wie beispielsweise die bei einer Kürzung aussortierte und auf diese Weise in der Originalform erhaltene Seite 29 zeigt:



Die Seiten 38 und 39 wurden in der EF eliminiert, was zu der zusammengefaßten Seite 37–39 führte, die aus Seite 37 der AF entstand. Die beiden verworfenen Seiten (38 und 39) enthalten ein neues Motiv, das in den letzten drei Takten der Seite 37 begann (trotz Retuschen noch erkennbar) und auf den zwei folgenden Seiten und auch noch auf der weiteren, in die EF nicht mehr übernommenen Seite 40 variiert wird:



Die Seiten 40 bis 42 wurden für die EF neu geschrieben. Auf sie folgt eine der radikalsten Kürzungen dieses Aktes, die sich in der Paginierung der Seite 43–65 niederschlug, welche aus der Seite 65 der Arbeitsfassung entstand. Bei dieser Auslassung handelt es sich um die Szene zwischen Prus und Marty, an deren Anfang Prus vom Selbstmord seines Sohnes erfährt und dessen Abschiedsbrief bekommt. Prus' entsetzte Reaktionen werden immer wieder von Marty's zynischen Bemerkungen unterbrochen und lächerlich gemacht. Ebenso wie dann in der gekürzten Endfassung wird hier bereits das Seufzer-Motiv verarbeitet, das ja, wie schon an anderer Stelle beschrieben (S. 104), im dritten Akt hinsichtlich seiner semantischen Funktion zum Todesmotiv wird. Zu einer deutlichen Wende kommt es erst in den letzten zwei Takten der Seite 50, als sich Prus endlich entschließt, den Abschiedsbrief seines Sohnes zu öffnen. Während Prus den Brief liest, erklingt im Orchester ein instrumentales Zwischenspiel, eine Art lyrischer Trauermarsch, der mit *dolcissimo* überschrieben ist und auf dem folgenden Motiv basiert:



Skizze wurden dann allerdings gestrichen und die sonst leere Seite nach einer Umnummerierung für die folgende Seite 85 weiterverwendet.

Ab Seite 84 wird in der AF/1 neues motivisches Material verarbeitet, das in seiner einfachsten Ausprägung gleich in den zwei ersten Takten dieser Seite vorgestellt wird:



Dieses Motiv dominiert in verschiedenen Varianten und Ableitungen das Bild der folgenden Seiten (etwa bis 88). Der Dialog Marty–Hauk ist hier noch etwas länger als in den beiden späteren Fassungen dieser Stelle (AF/2 und EF). Die nächste Szene, in der Kolenatý, Gregor, Krista und Vítek die Bühne bzw. Marty's Hotelzimmer betreten, beginnt in der AF/1 erst auf Seite 89.

Die folgenden Seiten 90 und 91 — die letztere ist in der AF insgesamt dreimal nachweisbar — befinden sich jetzt in der EF als Seiten 133 (90), 134 (91) und 135 (91). Sie sind zwar durch Retuschen stark verändert, ihr Ursprung ist aber außer an den gestrichenen Seitenzahlen noch an einigen weiteren Details zu erkennen. Eindeutig ist vor allem der Zusammenhang der jetzigen Seite 135 (EF) mit der unverändert gebliebenen Seite 92 der AF. Der Text, den die zwei letzten, gestrichenen Takte der Seite 135 enthalten, wird auf der Seite 92 fortgesetzt („A proto taháš sem / tolik lidí i s advokátem!“ — *„Und deshalb schleppst du so viele Leute her, sogar mit einem Rechtsanwalt!?“*).

In der AF/2 wird bis zur Seite 87 das Motiv aus Bsp. 66 verarbeitet. Auf dieser Seite wird dann bereits die nächste Szene eingeleitet, in der sich fast alle Figuren der Handlung in Marty's Hotelzimmer versammeln (im Gegensatz zu der oben besprochenen Version AF/1, wo dies erst auf Seite 89 geschieht). Die folgende Seite 88 wurde später zu 88b umgeändert, da sie wohl als solche in der zweiten Phase der Arbeit in die EF aufgenommen werden sollte. Dazu kam es aber nicht und die Seite 88b wurde dann für die Endfassung neu geschrieben. Trotz der damit zusammenhängenden Retuschen auf der verworfenen Seite 88b ist hier noch das ursprünglich vorhandene Kolenatý–Motiv erkennbar. Dieses Motiv wurde ebenfalls auf den folgenden zwei Seiten (89 und 90) verwendet, während Kolenatý versucht, Marty am Verlassen des Hotels zu hindern.

An dieser Stelle unterlief Janáček ein kleiner logischer Fehler. Das Dienstmädchen kündigt auf Seite 90 zwei Herren an (den Arzt und seinen Helfer), die kommen, um den entlaufenen Hauk wegzubringen. Die Worte der Dienstmagd „Dva páni“ („Zwei Herren“) übernahm Janáček zuerst unverändert in die EF (Seite 88), obwohl der Rest dieser Stelle eliminiert wurde (Hauk bleibt bis zum Schluß des Aktes auf der Bühne). In der Endfassung kündigt hier die Dienstmagd nämlich schon den Besuch von Kolenatý, Gregor, Krista und Vítek an, also keineswegs nur „zwei Herren“. Der Fehler wurde erst bei den Korrekturen für den Druck beseitigt (34).

Auf der Seite 90 taucht in der zweiten Geige ein Motiv auf, das dann in einer ähnlichen Form in der EF breite Verwendung findet (KA 33 bis 37):



Wie aus der Paginierung ersichtlich, kürzte Janáček bereits in der AF/2 den Abschnitt, in dem Hauk von seinem Arzt abgeführt wird (S. 91 und 92 wurden zu 91–92) und der schließlich in der EF ganz ausgelassen wurde. Eine wesentlich radikalere Kürzung der Seiten 82 bis 93 der AF/2 machte der Komponist dann allerdings in der Endfassung wieder rückgängig. Die aus 93 entstandene Seite trägt die Nummer 82–93 und zeigt die ursprüngliche Absicht Janáčeks, die

Szene zwischen Hauk und Marty noch einmal drastisch zu reduzieren (sie wurde schon in der AF/2 gegenüber der AF/1 um einige Seiten gekürzt). Da der Textzusammenhang infolge dieser Auslassung nicht mehr gegeben war, wurde die vorausgehende Seite 81 und schließlich auch die betreffende Seite 82–93 noch einmal geschrieben. Diese neuen Seiten 81 und 82–93 bilden jetzt einen Teil der EF als 90 bzw. 91–93.

Auf der Seite 92 der AF/1 taucht zum ersten Mal ein Motiv auf, das im weiteren Verlauf der Arbeitsfassung eine wichtige Rolle spielt und in stark veränderter Form auch in der EF erscheint (KA 38 bis 4 vor 40):



Der Bereich um die Seite 90 markiert einen entscheidenden Wechsel in Janáčeks Arbeitsverfahren. Während die ersten 90 Seiten des Aktes in allen vorhandenen Fassungen bezüglich des Textes praktisch identisch waren und auch musikalisch aufeinander basierten, wird ab hier die Endfassung vollkommen unabhängig von der AF weiterkomponiert. Die Tatsache, daß die Arbeitsfassung im Umfang etwa doppelt so groß ist wie die endgültige Fassung, macht sich erst ab hier deutlich bemerkbar.

AF/1 hält sich weiterhin verhältnismäßig genau an Čapeks Originaltext. Dort wird das improvisierte Verhör Marty's zuerst vorwiegend von Gregor geführt. Auf den Seiten 94, 95, 97 und 101 bis 104 wurden Gregors Fragen anschließend mit rotem Bleistift Kolenatý zugeschrieben (ursprünglich kam Kolenatý erst auf Seite 96 zu Wort, wo auch im Solo-Fagott sein charakteristisches Motiv zum ersten Mal erklingt). Bereits in der AF/2 ist ein großer Teil dieses Abschnitts eliminiert. Die für die Handlung wichtigen Fragen an Marty werden jetzt fast ausschließlich von Kolenatý gestellt. Von der Seite 96 existiert eine eintaktige Skizze (Rückseite der eben erwähnten Seite 96), auf der eine weitere Variante des oben zitierten Motivs zu finden ist.

Die letzte in unveränderter Form erhaltene Seite der AF/2 ist die Seite 94. Das Motiv, das hier zu finden ist, ist mit dem oben zitierten Motiv eng verwandt, wird aber bereits im 3/8-Takt notiert, ebenso wie später seine weitere Variante in der EF. Die folgenden Seiten der AF/2 wurden nach einigen Retuschen in die EF aufgenommen (95 bis 101). Die Modifikationen des motivischen Materials sind hier noch deutlich zu erkennen. Die retuschierten Stellen lassen vermuten, daß die definitive Form des Motivs, die in der EF konsequent verwendet wird, bereits in der AF in Ansätzen vorhanden war (KA 38 bis 4 vor 40).

Die radikale Kürzung des folgenden Abschnittes wird in der EF durch die zusammengefaßte Seitenzahl 102–132 deutlich. Dieser Schnitt wurde offenbar bereits in der AF/2 durchgeführt, da die erhaltene Seite 102–132 dieser Fassung aus der Seite 132 der AF/1 entstand. Diese Seite wurde dann für die EF mit anderem motivischem Material neu geschrieben (KA 43).

Die AF/1 präsentiert auf Seite 102 eine Achtelfigur, die später (ab S. 104) motivische Qualitäten annimmt. Auf Seite 105 erscheint das neue Motiv augmentiert:



Als auf Seite 106 Kolenatý das Wort übernimmt (nach längerer Pause, da ja vor den Änderungen der späteren Fassungen Gregor es war, der Marty verhörte), wird er wieder von seinem charakteristischen Motiv begleitet. Durch Teilung und Erweiterung werden daraus neue Motive entwickelt:



In der AF sind zwei mit 107 nummerierten Seiten vorhanden, die allerdings textlich und musikalisch eindeutig aufeinander folgen. Die erste dieser Seiten enthält zwar viele Retuschen, der Originaltext ist aber noch zu erkennen und bestätigt die sukzessive Reihenfolge der beiden Seiten, so daß es sich wahrscheinlich lediglich um ein Versehen bei der Paginierung handelt. Die spätere alternative Numerierung mit den kleinen roten Zahlen bestätigt den Zusammenhang (S. 17 bzw. 18, letztere später zu 15–18 umgeändert).

Die im Bereich der Seiten 88b bis 160 vorhandene alternative Paginierung mit kleinen roten Zahlen und Buchstaben (s. Tabelle im Anhang F) dokumentiert den Versuch Janáčeks, den Ablauf der Verhör-Szene durch Umstellungen des Originaltextes seinen Bedürfnissen anzupassen. Der Komponist probierte viele verschiedene Möglichkeiten der Kombination der ursprünglichen Seiten aus, was zu zahlreichen mehrfach vorkommenden alternativen Seitenzahlen führte. Bei diesen Experimenten wurden beide Versionen der AF gleichermaßen einbezogen. Die Zweitnumerierung ist ebenfalls auf den jetzigen Seiten 95 bis 101 und 133 bis 135 der Endfassung zu finden, die alle aus der Arbeitsfassung stammen. Die geplanten Änderungen in der chronologischen Abfolge der Handlung finden sich schließlich nur zu einem kleinen Teil in der Endfassung realisiert, vor allem deswegen, weil ein großer Teil des Textes dieses Abschnitts dort vollständig eliminiert wurde.

Auf den Seiten 110 bis 112 der (jetzt wieder einzigen) AF wird das folgende Motiv verarbeitet (Erweiterung und Augmentation):



Auf Seite 112 befindet sich in Prus' Stimme die Anweisung „vystoupí rychle z ložnice“ („er tritt schnell aus dem Schlafzimmer heraus“), was die These bestätigt, daß die Version der Szene zwischen Prus und Marty, in der Prus sich bei Hauks Ankunft im Schlafzimmer versteckt (AF Seite 75b), tatsächlich der älteren AF/1 angehört, wie an entsprechender Stelle bereits beschrieben (s. Seite 143).

Eine sich ständig wiederholende Begleitfigur in den tiefen Instrumenten des Orchesters (Vc., Cb., Fg.) auf Seite 114 nimmt auf der nächsten Seite motivischen Charakter an:



Die letzte der Varianten dieses Motivs auf Seite 117 ist mit dem auf der folgenden Seite vorgestellten Motiv entfernt verwandt, welches als eine melodische Inversion des letztgenannten Motivs verstanden werden kann:



Das Motiv wird auf den folgenden Seiten geteilt, wobei sein erster Teil augmentiert und der zweite melodisch variiert wird. Der augmentierte erste Teil seinerseits wird allmählich in eine Art Begleitfigur transformiert (S. 122), aus der wiederum das nächste Motiv entsteht:



Ein neues Motiv erscheint auf Seite 126 und wird auf der folgenden Seite mit verschiedenen Erweiterungen verarbeitet:



Auf Seite 128 taucht noch einmal eine melodische Umkehrung der ursprünglichen Begleitfigur von Seite 114 auf (Bsp. 74, Takt 1), aus der anschließend weitere Motive gebildet werden.

Ab der Seite 136 tritt ein neues Motiv in Erscheinung, das ähnlich wie die anderen zuletzt vorgestellten Motive aus dem Bereich der eliminierten Seiten 102 bis 132 keinen Eingang in die Endfassung fand:



Die vielen Retuschen auf dieser Seite lassen die Vermutung aufkommen, daß Janáček anfangs beabsichtigte, die Seite 136 dieser Fassung (AF) für die Verwendung in der EF umzuarbeiten. Das eben zitierte Motiv wurde durch punktierten Rhythmus modifiziert. Die ersten Takte der nächsten Seite 137 tragen ebenfalls Spuren eines Umarbeitungsversuchs, der allerdings offensichtlich bald wieder aufgegeben wurde. Von der folgenden Seite 138 existieren zwei Versionen (auf beiden Seiten desselben Notenblatts). Die ältere davon wurde nach einigen Retuschen verworfen und eine neue Seite mit dieser Nummer geschrieben, die genauso wie die nächste Seite 139 weiterhin das oben zitierte Motiv verarbeitet.

Die folgenden Seiten ab 140 bis einschließlich 144 gehören zu den wenigen Stellen des dritten Aktes, deren Arbeitsfassung verschollen ist. Die alternative Numerierung mit den kleinen roten Zahlen auf der letzten erhaltenen Seite vor dem fehlenden Bereich (139) und der ersten wieder vorhandenen Seite 145 deutet eine geplante Kürzung an, da diese Seiten die Zweitnummern 31 und 32 tragen. Die dazwischenliegenden nicht mehr gebrauchten Seiten warf Janáček vermutlich sofort weg. Ähnliches ist bei der weiteren fehlenden Seite 147 zu beobachten — die beiden umliegenden Seiten (146 und 148) sind mit rotem Bleistift alternativ als 33 bzw. 34 numeriert.

Auf Seite 145 taucht ein neues Motiv auf, das die folgenden Seiten bis 151 dominiert und kurz noch auf Seite 152 zu finden ist:



Die Seite 149 ist im erhaltenen autographen Material doppelt vorhanden, wobei es sich hier allerdings nicht um zwei verschiedene Versionen der AF zu handeln scheint. Die neuere, mit den umliegenden Seiten der AF textlich und musikalisch nicht zusammenhängende Seite 149 weist motivisch eine große Ähnlichkeit mit der entsprechenden Stelle der endgültigen Fassung des Aktes auf (KA 57), textlich ist sie mit der jetzigen Seite 149 der EF identisch. Diese Seite wurde also allem Anschein nach erst aus der Endfassung aussortiert und dort anschließend durch eine neue ersetzt.

In diesem Bereich der Endfassung finden sich auch weitere Belege für eine spätere Revision. Die Seiten 146 bis 168 enthalten Spuren von weitgehenden Änderungen, die mit den zwei verschiedenen Datierungen auf der letzten Seite des Autographs in Zusammenhang stehen dürften. Die Arbeit an der Oper wurde bereits am 27.11.1925 abgeschlossen, was Janáček auch in seiner Korrespondenz bestätigt. Die etwas spätere Datierung 3.12.1925 läßt auf eine darauffolgende Revision schließen, die mit einiger Wahrscheinlichkeit (unter anderem) den Bereich der Seiten 146 bis 168 betraf, die hierbei neu organisiert wurden. Einige Seiten wurden ergänzt (wie die oben erwähnte Seite 149, deren erste Version Janáček verwarf), andere entfernt (S. 164), und der ganze Abschnitt wurde neu paginiert. Die neuen Seitenzahlen sind mit rotem Bleistift geschrieben, die ursprünglichen dann überschrieben oder durchgestrichen.

Die jetzigen Seiten 147 bis 149 der EF sind offenbar erst bei der Revision entstanden und bedeuten in bezug auf die Handlung eine Rückkehr zu Čapeks Originaltext. Es handelt sich um den Abschnitt, in dem Marty aus ihrem Schlafzimmer herauskommt, in das sie sich vorher zurückgezogen hatte. In der ursprünglichen Fassung dieser Stelle (EF/1) tritt Marty unaufgefordert noch während des Gesprächs zwischen Kolenatý und Prus ein. In der Revision (EF/2) wird sie (wie bei Čapek) auf Befehl Kolenatýs von Vítek geholt (KA [58](#)).

Die Seite 152 der EF/1 schrieb Janáček scheinbar zweimal, wobei es sich hier allerdings offensichtlich wieder um einen Fehler in der Paginierung handelt, da der Inhalt der beiden Seiten aufeinanderfolgt. Zu der zweiten davon wurde aus diesem Grund später in roter Farbe ein *b* hinzugefügt (→152b). Für die These, daß diese zwei ursprünglich gleichnumerierte Seiten unmittelbar nacheinander geschrieben wurden, spricht zudem die Tatsache, daß die gestrichelten Rückseiten ebenfalls zwei aufeinanderfolgende Seiten enthalten (174 und 175 der AF; die nächste Seite der EF/1 [153] befindet sich folgerichtig auf der Rückseite von 176 der AF).

Um einen anderen Fall handelt es sich bei den Seiten 162 und 163 (EF/1), zwischen die bei der Revision die Seite 169 derselben Fassung eingeschoben wurde (jetzt EF/2 S. 166 bis 168). Von der folgenden Seite 164 sind in der EF zwei verschiedene Versionen nachweisbar, von denen die zweite als 169 in die revidierte EF/2 aufgenommen wurde. Die Seite trägt noch die ursprüngliche Seitennummer 164, die ohne weitere Änderungen der Zahl zu 169 werden konnte, ermöglicht durch die Ähnlichkeit, die in Janáčeks Handschrift die Ziffern 4 und 9 haben. Auf der zweiten, dann verworfenen Seite 164 findet sich ein Motiv, das interessanterweise deutlich an das Motiv aus dem Anfang des zweiten Aktes erinnert (KA [22](#)).

In der Arbeitsfassung wird das im Beispiel 79 vorgestellte Motiv bis zur Seite 151 konsequent verwendet, auf der nach einer Taktänderung ein neues Motiv eingeführt wird:



Anschließend wird dieses Motiv im 5/4 Takt weiterverarbeitet. Die vier Takte der Skizze der Seite 152 zeigen das Motiv als Quartolen über einer 3/4-Walzerbegleitfigur, eine Idee, die offenbar sofort verworfen wurde und auf der neuen Seite 152 nicht mehr zu finden ist. Im folgenden verarbeitet Janáček das Motiv in unterschiedlichen Taktarten bei häufigem Taktwechsel weiter. Der letzte Takt dieses Abschnittes auf Seite 156 zeigt, welche Form das Motiv schließlich nach seinen zahlreichen Transformationen annahm:



Die Seite 157 der AF sollte bei einer Revision offensichtlich eliminiert werden. Die folgende Seite 158 trägt Spuren von Retuschen und enthält den übertragenen Text der Seite 157. Janáček hielt die neue Reihenfolge der Seiten in den rot geschriebenen kleinen Buchstaben fest: Seite 156 ist zusätzlich mit *a* gekennzeichnet, die ursprünglich übernächste Seite 158 mit *b*.

Von den Seiten 164 bis 167 existierten in der AF wieder zwei unterschiedliche Versionen. Die erste davon gab Janáček dann bei der nicht mehr fertig geschriebenen Seite 167 auf und schrieb auf den Rückseiten der Seiten 164, 166 und 167 die neuen Seiten 164, 165 und 166 (AF/2) nieder. Für die Seite 167 benutzte Janáček ein neues leeres Notenblatt (die Rückseite wurde später für die Endfassung weiterverwendet). Seite 165 der AF/1 ist verschollen (sie befand sich möglicherweise auf der Rückseite einer der aussortierten Seiten 140 bis 144 der AF, die ebenfalls nicht erhalten sind). Beide Versionen der AF basieren auf dem gleichen Grundmotiv (ab Seite 164), das allerdings auf den folgenden Seiten auf jeweils unterschiedliche Art und Weise verarbeitet wird:

Bsp. 82

Im Bereich der Seiten 168 bis 197 ist der Entstehungsprozeß des Aktes ungewöhnlich überschaubar. Die Arbeitsfassung existiert durchweg in nur einer Version und weist in der Regel nur wenige Retuschen auf, so daß hier teilweise noch die Urfassung in ihrer ursprünglichen Gestalt erhalten blieb. Es war für Janáček praktisch nicht mehr möglich, die entsprechenden Seiten der Arbeitsfassung in die EF zu übernehmen oder sich auch nur an der AF zu orientieren, wie es seiner üblichen Kompositionsmethode entsprach, da hier schon die beiden Fassungen, verursacht durch die radikalen Kürzungen in der EF, hinsichtlich des Textes sehr weit voneinander entfernt sind. Dies führte zu einer völlig unabhängigen Numerierung der Endfassung, die etwa nach den ersten hundert Seiten des Aktes beginnt, sich bemerkbar zu machen. Diese Unabhängigkeit hatte darüber hinaus einen weiteren Nebeneffekt, der sich im musikalischen Inhalt der EF niederschlug. Es ist nur äußerst wenig aus dem musikalischen Material der Arbeitsfassung in die Endfassung übergegangen, so daß der dritte Akt mit Ausnahme einiger Stellen in seinem ersten Drittel, wo der Zusammenhang noch gegeben war, in zwei stark unterschiedlichen Fassungen existiert.

Die Musik der Seiten 168 bis 174 der AF ist größtenteils aus einer einfachen Figur abgeleitet, von der möglicherweise auch ein Teil des motivischen Materials der Endfassung im Bereich der Seiten 158 bis 164 abgeleitet ist (KA 67 bis 70) und die in dieser Hinsicht folglich eher eine Ausnahme darstellt:

Bsp. 83

Eines der vielen Beispiele für eine typische polyrhythmische Struktur, so wie Janáček sie verstand, findet sich auf Seite 176 der AF:

Bsp. 84

Dieses Motiv wird wie üblich auf den folgenden Seiten weiterverarbeitet. Als auf Seite 178 Marty zum ersten Mal ihren wahren Namen verrät, erklingt dazu unverkennbar das Prozeß-Motiv aus dem ersten Akt (KA I. Akt Nr. [22]). Es ist sicherlich bemerkenswert, daß das mit dem Prozeß-Motiv eng verwandte Ellian MacGregor-Motiv gleich auf der nächsten Seite in einer rhythmischen Variante auftaucht:



Das zuerst ohne einen erkennbaren logischen Zusammenhang benutzte Prozeß-Motiv wird im weiteren Verlauf mit großer Subtilität angewandt. Auf den folgenden Seiten, wo es zusammen mit dem Ellian MacGregor-Motiv verarbeitet wird, erzählt Marty nämlich die Umstände ihrer hundert Jahre zurückliegenden Beziehung zu Baron Josef Prus und der Geburt von Ferdinand Gregor, der aus dieser Beziehung hervorgegangen war. Es waren schließlich eben diese Geschehnisse, die dann zu dem sich über lange Jahre ziehenden Rechtsstreit führten, was die Verwendung des Prozeß-Motivs an dieser Stelle erklärbar macht. Auch die Verwendung des Ellian MacGregor-Motivs, bzw. einer Variante davon, ist durchaus gerechtfertigt, da der Name, den die Heldin zu dieser Zeit benutzte, Ellian MacGregor war. Diese leitmotivischen Zusammenhänge sind in der Endfassung des Aktes, die die betreffende Textstelle ebenfalls enthält (KA [67] bis [70]), nicht mehr vorhanden.

Ein weiteres Motiv erscheint auf Seite 188 (Beispiel unten, Motiv *a*). Eine seiner Varianten, die ab Seite 190 einen relativ langen Abschnitt prägt, wird später (S. 197 und 198) in augmentierter Form verwendet (Motiv *b*):



Nach 201 folgt eine etwas skizzenhaft anmutende Seite ohne Nummer. Aus dem textlichen und musikalischen Zusammenhang ist jedoch ersichtlich, daß es sich hierbei um die scheinbar fehlende Seite 202 handeln muß. Der Text dieser Seite ist für den logischen Zusammenhang unentbehrlich (Dialog zwischen Hauk und Marty), so daß es sehr unwahrscheinlich ist, daß Janáček diese Seite etwa verwerfen wollte. Der Komponist kreiste sogar die obere rechte Ecke der Seite, wo normalerweise die Seitenzahl stehen müßte, rot ein, ein Zeichen dafür, daß diese Seitennummer in der EF einer Kürzung zum Opfer fiel (s. Seite 141).

Auf Seite 200 erklingt im Gesangspart Marty's ein neues Motiv, das mit seinen Varianten den nächsten Abschnitt (bis zur Seite 210) entscheidend prägt und mit anderen, meist nur kurz auftauchenden Motiven kombiniert wird:



Die erhaltene Skizze der Seite 205 enthält lediglich drei Takte, die eine Fanfare in den Hörnern enthalten, welche ebenfalls vom oben zitierten Motiv abgeleitet ist:



Der besondere Effekt dieser Fanfare (Hörner mit Dämpfern aber in höchster Lautstärke), den auch Gustav Mahler in seinen Symphonien häufig verwendete, hängt mit Sicherheit mit dem Text der betreffenden Stelle zusammen. In den letzten Takten der Seite 204 wird zum ersten Mal der eigentliche Gegenstand der Handlung beim Namen genannt, nämlich die geheimnisvolle „Sache Makropulos“. Janáček verwarf aber offenbar diese Idee sofort wieder und schrieb die Seite 205 noch einmal. Auf der neuen Seite 205 finden sich keine Spuren der Fanfare mehr. Erst in den ersten beiden Takten der Seite 206 erscheint in den Posaunen und dem Glockenspiel ein Gebilde, das entfernt an eine Fanfare erinnert:

Bsp. 89

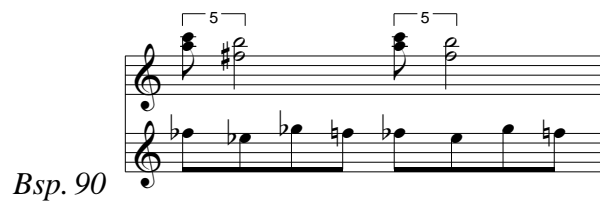
Die Seiten 206, 207 und 209 der AF existieren wieder jeweils in zwei verschiedenen Exemplaren, die jedoch motivisch fast identisch sind (es wird überwiegend eine wesentlich erweiterte Variante des Motivs aus dem Beispiel 87 verwendet). Die beiden Versionen der Seite 206 sind auch textlich gleich. Die Seite 207 ist in der AF/1 nur skizziert, die Gesangsstimmen fehlen hier vollständig. Seite 209 wurde ebenfalls mit einem ähnlichen musikalischen Material zweimal geschrieben, allerdings ist hier der Text der beiden Seiten nicht ganz identisch. Mit dieser Seite wurde die AF/1 offenbar aufgegeben und, angefangen mit der Seite 206, die AF/2 weiterkomponiert. Janáček übertrug dann den Text der AF/1 der Seite 209 („že si pro to přijdu“ — „daß ich sie [die Sache Makropulos] abhole“) in den letzten, zu diesem Zweck hinzugefügten Takt der vorhergehenden Seite 208. Die Seite 209 der AF/2 und die folgenden enthalten dann bereits eine Fortsetzung dieses Textes.

Auch die Endfassung weist ab Seite 198 wieder einige verworfene Seiten auf, deren Eliminierung zumindest teilweise eine Folge von Kürzungen ist. Die ursprünglichen Seiten 198 bis 201 (EF/1) wurden aussortiert, die folgende Seite 202 nach einer gründlichen Umarbeitung zu 200–202 zusammengefaßt und die Seiten 198 und 199 schließlich neu komponiert.¹¹ Musikalisch unterscheiden sich die beiden Versionen der EF grundlegend. Auf den später verworfenen Seiten (EF/1) sind zwei verschiedene Motive zu finden, die oft gleichzeitig erklingen:

¹¹Im Text der eliminierten Seite 200 (EF/1) ist ein Fehler enthalten (KA [102]). Emilia Marty gibt hier zum wiederholten Male ihr Alter an, da Kolenatý ununterbrochen versucht, sie mit seinen Fragen zu verwirren und der Lüge zu überführen. Bei Janáček gelingt es ihm wirklich, sicherlich ohne Absicht des Komponisten — Marty gibt hier 10 Jahre weniger an als sonst, nämlich 327. Diesen Fehler übernahm Janáček ebenfalls in die zweite, endgültige Version der EF und er ist erstaunlicherweise sogar noch im gedruckten Klavierauszug zu finden. Der Fehler entstand tatsächlich erst bei der Arbeit an der Endfassung der Oper. Die Arbeitsfassung der textlich korrespondierenden Stelle (Seite 240) enthält noch die richtige Zahl (337).

Auch in anderen Fällen stimmen die Angaben des Geburtsjahres und des Alters der Heldin in der Oper nicht mit der literarischen Vorlage überein. Bei Čapek ist Marty im Jahr 1585 geboren und zum Zeitpunkt der Handlung 337 Jahre alt, das Stück spielt folglich im Jahr 1922 (in diesem Jahr wurde das Werk von Čapek geschrieben). Bei Janáček ist das Geburtsdatum einmal mit 1585 (KA [70]) und einmal fälschlicherweise mit 1575 angegeben (KA [63]). Das Alter Emilias übernahm der Komponist (außer im oben erwähnten Fall) unverändert aus der Vorlage (337 Jahre).

Max Brod in seiner deutschen Übersetzung geht mit diesen Daten bezeichnenderweise vollkommen willkürlich um. Das Geburtsjahr der Protagonistin versetzte er ins Jahr 1576, als ihr Alter wählte er dann 330 Jahre.



Die nächste Seite trägt eine zusammengezogene Seitennummer 203–204, die bei der Kürzung aussortierte Seite ist jedoch verschollen. Es handelte sich dabei um die Seite 204, da auf der jetzigen Seite 203–204 ursprünglich die Seitenzahl 203 stand, die dann zuerst zu 204 überschrieben und schließlich zu 203–204 erweitert wurde.

Die Seiten 208 bis 211d der EF sind wieder in zwei Versionen überliefert, die diesmal allerdings ähnliches motivisches Material verwenden. Die EF/1 trägt deutliche Spuren von Änderungen und auch die EF/2 wurde nachträglich noch etwas modifiziert. Die Seite 210 der EF/1 ist aus der Seite 209 durch Überschreiben der Seitenzahl entstanden — die dann fehlende Seite 209 wurde neu komponiert. Janáček erweiterte dabei wesentlich jene Stelle der Handlung, an der nach Martys Erzählung ihrer Lebensgeschichte und nach ihrem schließlichen Zusammenbruch allen beteiligten Personen klar wird, daß sie nicht gelogen hat und ihre unglaubliche Geschichte wahr ist. Sie wiederholen immer wieder (S. 209 bis 211b) erstaunt und entsetzt das Wort „nelže“ („sie lügt nicht“).

Eine genaue Untersuchung der Erweiterungsseiten 211b bis 211d offenbart Erstaunliches: Die Erweiterung der Seite 211 sollte allem Anschein nach dazu dienen, die Oper an dieser Stelle enden zu lassen. Während die Seite 211b in den ersten Takten noch Text enthält („nelže“), beginnt danach ein instrumentales Nachspiel, das auf Seite 211c fortgesetzt wird. Die folgende Seite 211d präsentiert dann unmißverständlich den Schluß der Oper mit einem Doppelstrich nach dem letzten Takt, auch wenn die nur angedeutete Instrumentierung mit Sicherheit keine endgültige Lösung darstellt (eine Rekonstruktion dieser Stelle befindet sich im Anhang G.2).

Erst die Erkenntnis, daß Janáček in der EF/1 die Oper an dieser Stelle beenden wollte, erklärt, warum er die zuletzt besprochene Textstelle so wesentlich erweiterte — sie sollte den Höhepunkt des ganzen Werkes bilden. Dramaturgisch wäre dieser Schritt bis zu einem gewissen Grad gerechtfertigt gewesen. Emilia Marty sinkt nach dem von Kolenatý mit inquisitorischen Methoden geführten Verhör zu Boden (Janáček spezifiziert nicht, ob tot oder nur ohnmächtig) und die anderen Beteiligten einschließlich Kolenatý selbst glauben endlich, daß sie die Wahrheit sagte (deshalb das so oft wiederholte „nelže“ — „sie lügt nicht“). Sicherlich kommt dieser Schluß etwas überraschend und läßt viele Fragen der Handlung offen, vor allem die Frage nach dem Schicksal des griechischen Manuskripts, der „Sache Makropulos“. Aus Janáčeks Sicht wäre dieser Schritt allerdings durchaus verständlich. Aus allen erhaltenen Äußerungen des Komponisten geht eindeutig hervor, daß es nicht das Lebenselixier selbst oder die damit verbundenen philosophischen Fragen waren, die ihn zu dieser Oper inspirierten, sondern ausschließlich die Heldin selbst als eine vom Schicksal gemarterte, leidende Frau. Genau an dieser Stelle der Handlung endet genau genommen ihre unnatürliche Existenz — als sie nach ihrem Zusammenbruch wieder aufwacht, ist sie nur ein Schatten ihrer selbst. Sie verwandelt sich dann sozusagen in einen sterblichen Menschen zurück und verzichtet schließlich, mit dem Tod versöhnt, auf das Lebenselixier, das ihr weitere dreihundert Jahre Leben sichern könnte.¹²

¹²In Anbetracht der Rezeptionsgeschichte der Oper muß angenommen werden, daß der vorzeitige Schluß negative Folgen für ihre Publikumswirksamkeit gehabt hätte. Allgemein gilt gerade die nachfolgende, für dieses Werk ungewöhnlich melodische Schlußapotheose mit dem Monolog der Heldin als der musikalisch stärkste Abschnitt der Oper. Diese Meinung läßt sich beim überwiegenden Teil der Fachkritik seit der Premiere verfolgen (mit Ausnahme

Janáček erkannte offenbar sehr schnell die dramaturgischen Mängel dieser Lösung und machte sie wieder rückgängig. Er versuchte zuerst, die notwendigen Änderungen auf den bereits vorhandenen Seiten der EF/1 durchzuführen. Die nach den vielen Retuschen teilweise überhaupt nicht mehr lesbare Seite 211c wurde rot zu 211b umnummeriert, was darauf schließen läßt, daß die Stelle gekürzt werden sollte. Janáček gab diesen Umarbeitungsversuch allerdings bald auf und schrieb schließlich den ganzen Bereich der Seiten 208 bis 211d unter Verwendung ähnlichen motivischen Materials vollständig neu. In der so entstandenen endgültigen Version des Autographs wurde der Textabschnitt mit dem wiederholten „nelže“ auf wenige Takte auf Seite 209 reduziert (KA [107](#) und [108](#)).

Die folgenden Seiten 210 und 211 der EF/2 wurden nach einer weiteren Kürzung zu 210–211 zusammengefaßt. In den sieben letzten (bei der Kürzung gestrichenen) Takten dieser Seite ist noch die Anweisung „Proměna“ (Verwandlung) erkennbar. Es geht jedoch aus dem Autograph nicht hervor, was genau der Komponist mit dieser Verwandlung im Sinne hatte. Aus dem Text selbst ist dieser Gedanke Janáčeks auch nicht ganz erklärbar. Marty wird nach ihrem Zusammenbruch ins Nebenzimmer gebracht, woher sie nach einer Weile zurückkommt. Janáček wollte möglicherweise für die letzte Szene ein anderes Bühnenbild haben, eine Idee, die offensichtlich wieder verworfen wurde. Jedenfalls kann diese Verwandlung nicht mit der ursprünglichen Verwandlung des Čapekschen Originaltextes in Verbindung gebracht werden, die schon viel früher erfolgt und die Janáček in keiner der Fassungen der Oper beachtete.

In der zweiten und endgültigen Version der Erweiterungsseiten 211b bis d (EF/2) wird aus der früheren Schlußmusik ein instrumentales Zwischenspiel. Darauf folgen zwei Seiten mit der gleichen Seitenzahl 212, wobei auf der ersten davon zur Unterscheidung eine kleine rote Zahl 1 in der oberen linken Ecke der Seite hinzugefügt wurde. Diese Seite 212¹ übernahm Janáček überraschenderweise aus der Arbeitsfassung des Aktes, wo sie die Nummer 268 hatte. Die Wahl gerade dieser Seite war natürlich keineswegs zufällig — es handelt sich um genau dieselbe Textstelle. Der Unterschied im Fortschritt der Handlung zwischen der Arbeitsfassung und der Endfassung wird hier bereits mehr als deutlich.

Durch den Einschub der genannten Seite entstand trotz darauffolgender Retuschen ein Fehler im Textzusammenhang. Auf der Seite 212¹ kommt Marty, vom Arzt gestützt, aus dem Schlafzimmer zurück und singt „Odpust’te, že jsem na chvíli odešla“ („Verzeiht, daß ich für einen Augenblick wegging“). Die folgende Seite, d. h. die ursprüngliche Seite 212 der EF, enthält die unlogische Fortsetzung „Já už to mám dvě stě let“ („Ich habe das schon seit 200 Jahren“). Janáček hatte hier zuviel des für den Zusammenhang notwendigen Textes ausgelassen. Bei einer späteren Korrektur ergänzte er schließlich einen Teil des fehlenden Textes („Hlava bolí, pusto, ohavno“ — „Der Kopf tut weh, es ist öde, abscheulich“). Auch wenn diese Lösung auch bereits eine Kürzung gegenüber dem Original Čapeks darstellt,¹³ ist hier der Zusammenhang bereits etwas verständlicher.¹⁴

der Rezension Adornos natürlich, der ja den lyrischen Schluß als Zugeständnis an den Publikumsgeschmack deutet und ihn für den schlechtesten Teil der Oper hält, s. Seite 75.)

¹³EMILIA: Odpust’te, že jsem... na chvíli odešla... [Verzeiht, daß ich... für einen Augenblick wegging...]

GREGOR: Jak je vám? [Wie fühlen Sie sich?]

EMILIA: Hlava bolí — pusto — ohavně — [Der Kopf tut weh — es ist öde — abscheulich —]

HAUK: Nu nu, to přejde. [Nun, das geht vorüber.]

EMILIA: Nepřejde. Nikdy nepřejde. Já už to mám dvě stě let. [Es geht nicht vorüber. Es wird nie vorübergehen. Ich habe das schon seit zweihundert Jahren.]

¹⁴Im gedruckten Klavierauszug findet sich hier ein vollständig anderer, von Max Brod gedichteter deutscher und tschechischer (!) Text (KA [113](#)), den Janáček nie akzeptierte. Wie bereits an anderer Stelle beschrieben, versuchte der Komponist bis zu seinem Lebensende vergeblich, bei der Universal Edition eine Änderung der Druckvorlage zu veranlassen (s. Kapitel 1.3).

Die Seite 214 der EF/1 wurde in der EF/2 durch zwei neue Seiten ersetzt (214a und 214b). Janáček schrieb zuerst die Seite 214 neu, änderte sie dann zu 214b und schob eine weitere Seite als 214a ein. Der vorangehenden Seite 213 wurde dabei ein Takt mit dem Anfang des Textes hinzugefügt, der dann auf Seite 214a fortgesetzt wird („Jste tady všichni...“ — „Ihr seid alle da...“). Auf dieser Seite (214a) wird zum ersten Mal ein Männerchor verwendet, der echoartig Martys Worte wiederholt (KA 116). Er ist in der endgültigen Fassung des Autographs ohne weitere Erklärungen als „Hlasy“ („Stimmen“) bezeichnet. Erst im gedruckten Klavierauszug ist die notwendige Anweisung zu finden, die die Plazierung des Chores im Orchestergraben bestimmt.

Die scheinbar fehlenden Seiten im letzten Abschnitt des Aktes (EF), bei denen es sich in Wirklichkeit nur um übersprungene Seitenzahlen handelt, hinterlassen fast den Eindruck, daß Janáček seine eigenartige Handschrift manchmal selbst nicht richtig lesen konnte. Die auf 225 folgende Seite trägt eine Seitenzahl, die mit Sicherheit als 226 gemeint war. Die letzte Ziffer kann allerdings genauso gut als 8 gelesen werden, was Janáček allem Anschein nach auch tat und die darauffolgende Seite mit 229 numerierte. Die gleiche Situation trat offensichtlich auch bei der vorletzten Seite des Aktes auf, deren Seitenzahl zwischen 232 und 233 schwankt. Der Akt endet dann in der EF mit der Seite 234. Auf dieser Seite befinden sich viele verschiedene Datierungen, die, wie bei Janáček üblich, aus allen Fassungen und aus allen Akten der Oper auf die letzte Autographseite übertragen wurden (s. Tabelle auf Seite 172).

In der Arbeitsfassung zeichnet sich ab Seite 219 ein Wechsel in der motivischen Struktur ab. Emilia Marty erwähnt hier in der Erzählung ihrer Lebensgeschichte den Kaiser Rudolf II., für den ihr Vater die „Sache Makropulos“ erfunden hatte. Janáček betont diese Schlüsselstelle dadurch, daß er hier gleich mehrere Motive aus dem Vorspiel der Oper erklingen läßt. Fast alle wichtigen motivischen Elemente des Vorspiels tauchen gleichzeitig auf — die Ostinato-Figur, mit der das Vorspiel beginnt, das erste Thema des Vorspiels, die Paukenfigur und ursprünglich ebenfalls die Fanfare in den Trompeten, die allerdings nachträglich wieder ausradiert wurde und deshalb nicht mehr gut lesbar ist:

Bsp. 91

Auf den folgenden Seiten bis 231 (mit Ausnahme der verworfenen Skizze der Seite 220) werden alle diese Motive weiterverarbeitet, während Marty die Geschichte von Kaiser Rudolf und ihrem Vater weitererzählt. Die auf Seite 219 wieder ausradierte Fanfare wird dann schließlich auf Seite 227 in ihrer Originalgestalt aus dem Vorspiel mit Trompeten, Hörnern und Pauken präsentiert, parallel mit der Ostinato-Figur im Kontrabaß.

Die Assoziierung des musikalischen Materials des Opernvorspiels mit der Vorgeschichte der Handlung im 16. Jahrhundert liefert wertvolle Hinweise für das Verständnis des Vorspiels, zumal in der endgültigen Fassung der Oper der Zusammenhang bei weitem nicht so deutlich ausfällt. Dort wird an dieser Textstelle lediglich die melodische Linie der Fanfare verarbeitet (KA ab 3 T. nach [90]).

Nach dem Ende des betreffenden Abschnitts der Erzählung ändert sich folgerichtig auch das musikalische Material wieder (S. 232). Ein neues Motiv erscheint, das bis zur Seite 243 und dann in einer Variante auf den Seiten 244 und 245 die motivische Arbeit im Orchester bestimmt:

Bsp. 92

Am Anfang des nächsten Textabschnittes (S. 244), in dem der immer noch skeptische Kolenatý Marty mit Fragen bedrängt, die ihr früheres Leben als Ellian MacGregor betreffen, erklingt noch einmal das Motiv der Fanfare aus dem Vorspiel der Oper. Nach einigen kurzlebigen lokalen Motiven auf den folgenden Seiten wird auf Seite 250 die Fanfare in einer Augmentation vorgestellt. Auch diese Reminiszenz ist durch den Text bedingt — Marty gibt hier zum wiederholten Male ihr im 16. Jahrhundert liegendes Geburtsdatum an.

Im letzten Takt dieser Seite und auf den zwei folgenden Seiten taucht noch einmal das Seufzer- bzw. Todesmotiv auf, das Martys herannahendes Ende signalisiert — sie ist ganz erschöpft, steht kurz vor einem Kollaps, wird aber noch einmal von Kolenatý aufgefangen und

mit seinen letzten Fragen konfrontiert. Nach ihrem definitiven Nervenzusammenbruch (S. 256) erscheint auf den Seiten 257 bis 260 das erste Thema des Vorspiels wieder und auf der Seite 258 die Fanfare in ihrer Originalgestalt mit Trompeten und Pauken, hier zum ersten Mal im dritten Akt hinter der Bühne gespielt. Bei der Seitenzahl 259, die aus 256 korrigiert ist, handelte es sich mit hoher Wahrscheinlichkeit nur um ein Versehen, da die Seite selbst ebenso wie die benachbarten Seiten keine Spuren von Retuschen oder Änderungen aufweist und der Text keine andere Reihenfolge der Seiten zulassen würde. Auf dieser Seite kreierte Janáček eine neue Rolle, nämlich die des Arztes, zu der er in Klammern auch die Stimmlage notierte (Tenor). Diese Zuweisung steht im Widerspruch zu der (aus dem Anfang der Komposition stammenden) Angabe in Janáčeks Arbeitstextbuch — der Arzt war zuerst als Baß geplant. In der Endfassung wurde die Partie des Arztes schließlich nur als Stummrolle beibehalten.

Auf Seite 262 wird die Paukenfigur aus dem Vorspiel zu einer selbständigen Fanfare erweitert — sie wird in *ff* in den Posaunen, den tiefen Streichern, der Violine und den Pauken selbst in dreistimmiger Harmonie präsentiert. Im dritten Takt schließen sich die Flöten und Klarinetten mit den ersten vier Takten des ersten Vorspielthemas an. Nach weiteren zwei Takten kommen zwei Trompeten *con sordino* (in Klammern steht hier zusätzlich noch „hinter der Bühne“) zusammen mit Bratschen mit einer Sechzehntelfigur hinzu:



Diese Motivik wird auf eine ähnliche Art und Weise auch auf den folgenden Seiten verwendet, während die Personen der Handlung sich betroffen klar machen, daß die von Marty erzählte Geschichte, der sie vorher sehr skeptisch gegenüberstanden, doch wahr ist. Nach einem kurzen instrumentalen Zwischenspiel (S. 267) wacht Marty aus ihrer Ohnmacht auf. Ihr Wiedererscheinen und ihre ersten Worte werden von der hinter der Bühne gespielten Fanfare begleitet. Die Seite 268 fehlt im erhaltenen Material der Arbeitsfassung, da sie nach grundlegenden Änderungen als Seite 212¹ in die Endfassung aufgenommen wurde (s. oben).

Von den Seiten 272 bis 277 existieren in der AF zwei verschiedene Versionen, die sich sowohl im Text als auch im musikalischen Inhalt deutlich voneinander unterscheiden. Eine Ausnahme bildet nur die Seite 273, die offenbar beiden Versionen gemeinsam war, d. h. sie wurde von der AF/1 ohne größere Änderungen in die AF/2 übernommen. Die niedergeschlagene Marty schildert in diesem Abschnitt die Sinnlosigkeit und Leere ihres unendlich langen Lebens. Auch wenn der Inhalt des Textes in beiden Versionen des Abschnitts ähnlich ist, verwendet Janáček jeweils verschiedene Textstellen des Originals. In AF/1 erscheint auf Seite 275 wieder die Fanfare in den Trompeten und Pauken. Auf der folgenden Seite beginnt in der Oboe eine Melodie, aus der sich nach drei Takten eine Variante des Ellian MacGregor-Motivs entwickelt:



Die letzten drei Takte der Oboenmelodie sind auf der Skizze der nächsten Seite 277 zu finden, die sonst ganz leer ist. An dieser Stelle gab Janáček die AF/1 auf, drehte das Notenblatt um und komponierte den Abschnitt beginnend mit Seite 272 noch einmal. Die AF/2 beginnt genau mit dem selben Motiv, mit dem die AF/1 auf der Skizze der Seite 277 aufgehört hatte. Das gleiche gilt auch für den Text — Janáček komponierte hier einfach weiter und eliminierte somit den Text der AF/1. Die schon erwähnte Seite 273 wurde als einzige übernommen, da der Text ohne

weitere Anpassungen diese Kombination erlaubt. In der AF/2 benutzt Janáček kein Material aus dem Vorspiel, sondern neue, lokale Motive.

Das erste Thema aus dem Vorspiel taucht erst wieder auf Seite 281 kurz auf, ursprünglich gefolgt von der Fanfare hinter der Bühne auf der nächsten Seite. Die Takte mit der Fanfare wurden allerdings wieder gestrichen. Es ist nur eine Reminiszenz in der Piccoloflöte geblieben, die die Melodie der Fanfare spielt.

Nach einigen kurzlebigen lokalen Motiven wird auf den Seiten 295 bis 303 die melodische Linie der Fanfare verarbeitet (vorwiegend der erste Takt davon), bedingt wohl durch den Text, in dem Marty wieder ihr dreihundertjähriges Leben erwähnt. Auf den Seiten 300 und 302 erklingt die Fanfare in ihrer ursprünglichen Form in Trompeten und Pauken, während Marty ihre verlorene Jugend besingt.

Ab Seite 313 bis zum Ende des Aktes (S. 335) setzen sich die aus dem Vorspiel bekannten motivischen Elemente definitiv durch. Es handelt sich um die letzte Szene, den Höhepunkt des Aktes und der ganzen Oper. Marty, fest entschlossen, ihr sinnloses Leben nicht weiter künstlich zu verlängern, ist bereit, das Rezept auf ewiges Leben freiwillig von sich zu geben. Durch ihre Schilderung der Qualen des langen Lebens abgeschreckt, will jedoch keiner der Anwesenden es haben. Schließlich nimmt es Krista an sich und verbrennt es über einer Kerze. Marty stürzt tot zu Boden. Im Unterschied zu den späteren Fassungen einschließlich des gedruckten Materials ist hier der Tod der Protagonistin noch ausdrücklich vorgeschrieben („klesá mrtvá“ — „sie sinkt tot um“, S. 332).

Das musikalische Material der letzten Szene ist zum großen Teil aus dem Motiv der Fanfare abgeleitet. Einige Male wird die Fanfare in ihrer Originalform mit Trompeten und Pauken hinter der Bühne präsentiert, eventuell durch Hörner verstärkt (S. 317). Auf der Seite 323, wo ebenfalls die ersten vier Takte der Fanfare in den Trompeten und Pauken erklingen, ist die Anweisung „za jevištěm“ („hinter der Bühne“) durch „z dálky“ („aus der Ferne“) ersetzt, was in der Praxis wohl dasselbe bedeuten sollte.

In den letzten zwei Takten der Seite 317 wird ein weiteres Element aus dem Vorspiel eingeführt, nämlich die rhythmisierte Quartengigur, die im Vorspiel allerdings keine ausgesprochen motivische Funktion hatten, sondern eher für die Überleitungen zwischen den einzelnen formalen Abschnitten verwendet wurden (z. B. KA 4 Takte vor [5]). Dies ändert sich jetzt. Die Figur wird rhythmisch und melodisch variiert und bildet bis zum Schluß des Aktes ein wichtiges Gegenstück zu dem dominierenden Motiv der Fanfare:



Auf der folgenden Seite erklingt diese Figur gleichzeitig mit der Fanfare. Eine weitere in ähnlicher Form aus dem Vorspiel bereits bekannte rhythmische Figur erscheint auf Seite 321, wird aber lediglich auf den zwei folgenden Seiten weiterverarbeitet:



Auf Seite 325 kommt in Marty's Gesangsstimme ein lokales Motiv hinzu, das bis zur Seite 328 zusammen mit den anderen vorgestellten motivischen Elementen verarbeitet wird, während Marty das Manuskript Krista aufdrängen will:



Der Höhepunkt der Handlung, bei dem Krista schließlich das Manuskript an sich nimmt und es verbrennt, wird nur durch die Figur aus dem Beispiel 95 begleitet (S. 328). Die zwei ursprünglich folgenden Seiten (ohne Seitenzahlen) sind nur skizziert und wurden anschließend verworfen. Janáček wollte hier offenbar auf die Verbrennung der „Sache Makropulos“ sofort ein instrumentales Nachspiel folgen lassen, das, wie auf den zwei skizzierten Seiten zu erkennen ist, von der immer mächtiger werdenden Fanfare dominiert werden sollte. Dieser Schluß ist noch eng an Čapeks Original orientiert, in dem nach der Vernichtung des Rezepts lediglich eine kurze philosophische Diskussion folgt und das Stück ohne weitere äußere Effekte zu Ende geht. Für Janáčeks Interpretation des Textes, in dem das Schicksal Emilias eindeutig im Vordergrund steht, war diese Lösung allerdings höchst unbefriedigend — die tragische Heldin mußte sterben.

Der Komponist verwirklichte schließlich seine eigene Vorstellung vom Ende des Dramas auf den Seiten 329 bis 331. Mit den in ihrer griechischen Muttersprache vorgebrachten Gebetsworten *πατερ ημων ως εις [εν] ουρανοις* sinkt Marty tot um (S. 332). Darauf folgt ein instrumentales Nachspiel (S. 332 bis 335), das hier ebenfalls vorrangig aus dem Material der Fanfare gebildet ist, durchsetzt jedoch mit verschiedenen Varianten der oben zitierten Figur (Bsp. 95). Die Oper endet mit einem fünf Takte lang anhaltenden Schlußakkord des ganzen Orchesters, dessen einzige rhythmische Komponente die Paukenfigur darstellt.

4.5 Anmerkungen zum Autograph

Ebenso wie bei den anderen Opern aus seiner letzten und fruchtbarsten Schaffensperiode (*Katà Kabanová*, *Das schlaue Füchslein*, und *Aus einem Totenhaus*) teilte Janáček bei *Věc Makropulos* den Kompositionsprozeß bewußt in zwei Arbeitsschritte ein, die sehr grob als Entwurf und Revision bezeichnet werden können.

Die in der ersten Phase des Kompositionsprozesses entstandene Arbeitsfassung des Werkes ist allerdings weitaus mehr als ein Entwurf oder eine Skizze. Wie bereits in der Einleitung zu diesem Kapitel erwähnt, handelt es sich hier in Wirklichkeit um eine komplette erste Fassung des Werkes, die praktisch vollständig auskomponiert in der Partitur vorlag und nach einigen Ergänzungen der Instrumentierung praktisch aufführungsreif wäre. Die Komposition der AF schloß ebenfalls die Bearbeitung des Čapekschen Originaltextes in sich ein, die parallel zur musikalischen Umsetzung verlief. Abgesehen von einigen in der Endfassung erfolgten Kürzungen wurde der Text der AF anschließend ohne größere Änderungen in die Endfassung des Autographs übernommen.

Die Arbeitsfassung der Oper weist verschiedene Grade an Ausarbeitung auf. Ein beträchtlicher Teil davon trägt bereits deutliche Spuren einer mehr oder weniger gründlichen Revision, die nicht nur an den Retuschen und Korrekturen in der Partitur, sondern auch an aussortierten und (viel seltener) hinzugefügten Seiten erkennbar ist. Ganz am Anfang muß tatsächlich ein erster Entwurf (Urfassung) gestanden haben, der jedoch sofort nach der Beendigung des jeweiligen Aktes und teilweise auch vorher ergänzt und revidiert wurde. Schon bei dieser frühen Revision wurden einzelne Seiten ersetzt, aussortiert oder erweitert, und viele Stellen der Arbeitsfassung ausradiert, überschrieben oder überklebt.

Die Komposition der Arbeitsfassung könnte folglich prinzipiell in zwei weitere Arbeitsschritte unterteilt werden. Diese Teilung ist jedoch in vielen Punkten etwas problematisch, da die Revision nicht ganz durchgehend und auch nicht überall gleich intensiv durchgeführt wurde.

Eindeutig nachweisbar ist diese Arbeitsweise nur für den ersten Akt. Seine Beendigung ist im Textbuch mit 16.12.1923 datiert. Dem entspricht auch Janáčeks Bemerkung über 200 fertige Seiten im kurz davor geschriebenen Brief an Brod (zitiert auf S. 16). Im selben Brief äußert Janáček die Absicht, sofort nach der Beendigung des Aktes die große Anzahl von Motiven zu reduzieren, was nur eine grundlegende Revision bedeuten konnte („Eine Menge von Motiven, wie ich sie reduzieren kann, werde ich erst am Ende des ersten Aktes sehen.“). Im Autograph der Partitur ist dann die Fertigstellung der revidierten AF des Aktes mit dem 19.2.1924 datiert.

Obwohl es bei den beiden folgenden Akten keine direkten Belege für dieses Verfahren gibt (sie enthalten jeweils nur eine Datierung am Schluß des betreffenden Aktes), kann davon ausgegangen werden, daß Janáček auch hier ähnlich vorgegangen war. Die Arbeitsfassung der beiden Akte weist jedenfalls viele Retuschen und Kürzungen auf (erkennbar an zusammengefaßten Seitenzahlen), die die Existenz einer Urfassung dringend voraussetzen.

Bei der Durchsicht der einschlägigen Korrespondenz Janáčeks muß etwas überraschend der Eindruck entstehen, daß mit der Beendigung der Arbeitsfassung der Oper der Hauptteil der Arbeit für den Komponisten abgeschlossen und der Rest nur eine etwas lästige Pflicht war. Er äußerte sich gegen Ende der Komposition der AF (Anfang 1925) in seinen Briefen an Kamila und Brod einige Male über die Oper. Dabei stellte Janáček die Fertigstellung der AF auffallend oft als das definitive Ende der Arbeit an der Oper dar — „wenn ich damit fertig bin, fällt mir ein Stein vom Herzen“ (Janáček → Kamila, 15.2.1925), „Wenn ich in den nächsten Tagen mit der 300-jährigen Schönheit fertig bin, fürchte ich, daß ich ihr nachtrauern werde.“ (Janáček → Kamila, 19.2.1925) etc. Brod gegenüber erwähnt er bereits ein nächstes Werk, die „Kinderreime“ (*Řikadla*), die ihn schon bei der Arbeit an der letzten Szene der Oper „in den Fingern jucken“ (Janáček → Brod, 13.2.1925). Dies alles ist schwer vorstellbar, wenn der Komponist die Arbeitsfassung tatsächlich als eine Art Skizzenmaterial für die jetzt folgende eigentliche Komposition betrachtet hätte. Es scheint vielmehr, daß der (kreative) Schaffensprozeß für ihn zu diesem Zeitpunkt mehr oder weniger abgeschlossen war. Über die jetzt folgende zweite Arbeitsphase schreibt er beispielsweise an Kamila (Janáček → Kamila, 23.2.1925): „[...] aber jetzt kommt die schlimmste Arbeit: das Kopieren. Ich möchte es Ihnen beibringen, das Durchgestrichene zu überkleben, zu ordnen, herauszureißen, zu ersetzen — dann würde es schneller gehen.“ In einem anderen Brief an Kamila nennt er diese Tätigkeit „Säubern“. Janáčeks scheinbar etwas mangelnde Motivation spiegelt ebenfalls ein anderer Brief an Kamila aus Hukvaldy wider, wo er gerade mit der Revision des zweiten Aktes beschäftigt war (Janáček → Kamila, 12.7.1925): „[...] ich will [...] den zweiten Akt der ‚Kühlen‘ sauber haben, damit ich dann in Brünn meine Ruhe habe.“

Die Komposition der Arbeitsfassung der Oper erforderte mehr als fünfzehn Monate konzentrierter Arbeit (11.11.1923 bis 18.2.1925). Während dieser Zeit widmete sich Janáček keinem anderen Werk. Die zweite Phase der Arbeit (EF) war im Vergleich dazu sehr kurz und wurde nach jedem Akt für längere Zeit unterbrochen. Janáček befaßte sich währenddessen bereits mit anderen Kompositionen (*Kinderreime*, *Concertino*, eine Revision der frühen Oper *Šárka*, *Donau-Symphonie*). So liegen beispielsweise zwischen der Revision des ersten und des zweiten Aktes fast fünf Monate, in denen sich der Komponist ganz anderen Aufgaben widmete.

Angesichts dieser Umstände ist das tatsächliche Ausmaß der Änderungen in der Endfassung gegenüber der AF mehr als erstaunlich. Es handelt sich um keine Revision im eigentlichen Sinne, sondern vielmehr um eine Neukomposition der Oper mit der Verwendung einiger Motive und Themen aus der Arbeitsfassung. Janáček orientierte sich in der Regel an den Seitenzahlen der Arbeitsfassung (bzw. Urfassung) und übernahm daraus meistens den Gesangstext und in etwas geringerem Maße auch die Gesangslinie ohne wesentliche Modifikationen in die EF. Soweit es

anhand des nur unvollständig erhaltenen Materials der AF zu beurteilen ist, wieweit der Komponist in der EF mit jedem weiteren Akt immer mehr von der Arbeitsfassung ab. So ist beispielsweise der Anfang des ersten Aktes (das Vorspiel) wohl der einzige Abschnitt des Werkes, in dem sich die beiden Fassungen kaum voneinander unterscheiden. Die zweite Hälfte des dritten Aktes dagegen wurde im Prinzip vollkommen unabhängig von der AF neu komponiert (und sogar paginiert), da die radikalen Kürzungen im Text dies erforderlich machten. Die Endfassung zeichnet sich auch sonst durch sehr viele Kürzungen aus. Gegenüber der Urfassung wurde hier der Umfang der Oper fast um die Hälfte reduziert.

So wie sich Janáček beim Text um Kürze und Prägnanz bemühte, so versuchte er auch im musikalischen Bereich, die große Anzahl an Motiven, wie er sie beim ersten Entwurf zu Papier brachte, nach und nach zu reduzieren. Dies geschah schon bei der Revision der Urfassung, aus der die AF entstand (vgl. den oben zitierten Brief an Brod), und viel radikaler noch in der Endfassung. Die große Anzahl von kurzlebigen lokalen Motiven, die nur einmal auftauchen und gleich wieder verschwinden, ist stellenweise in der AF aller drei Akte zu beobachten, fällt aber in den erhaltenen Abschnitten des zweiten Aktes am meisten auf. Es handelt sich aber keineswegs um die Regel; in der AF des dritten Aktes, die fast vollständig erhalten ist, finden sich lange Abschnitte, die bemerkenswerte, sehr konzentrierte motivische Arbeit aufweisen. Erstaunlicherweise handelt es sich oft um Stellen aus der zweiten Hälfte des Aktes, die generell verhältnismäßig wenige Retuschen aufweist und somit mit hoher Wahrscheinlichkeit den Zustand der Urfassung wiedergibt. Janáček erkannte hier vermutlich schon frühzeitig die Notwendigkeit einer deutlichen Reduktion des Umfangs des Aktes und versuchte in der AF deshalb nicht mehr, den letzten Abschnitt des Aktes zu revidieren. Besonders die letzten Seiten des Aktes sind daher nur sehr unvollständig instrumentiert.

Gerade die unrevidiert gebliebenen Seiten der Urfassung, die die rasch niedergeschriebene erste Inspiration des Komponisten festhalten, und ebenfalls die zahlreichen noch vor ihrer Fertigstellung verworfenen Stellen erlauben einige interessante Einblicke in die künstlerische Werkstatt Janáčeks. Sie scheinen häufig das zu bestätigen, was sich bereits aus der formalen Analyse des Werkes ergibt, nämlich daß die Gesangsstimmen auf einer Seite und das Orchester auf der anderen zwei bis zu einem gewissen Grad voneinander unabhängige, weitgehend gleichwertige Ebenen darstellen. Erst die Untersuchung des autographen Materials aus den Anfängen der Komposition bringt allerdings zutage, in welcher Konsequenz Janáček die Gleichwertigkeit dieser beiden Ebenen verstand. So finden sich bei diesem Material viele Stellen, die nur den Gesangspart erhalten, eventuell mit einigen wenigen angedeuteten Motiven im Orchester. Ebenso oft sind aber Abschnitte zu finden, die nur den mehr oder weniger ausgearbeiteten Orchesterpart enthalten, wobei das für die Gesangsstimme vorbehaltene Notensystem außer dem jeweiligen Namen der handelnden Person und eventuell den Anfangsworten des für die betreffende Seite vorgesehenen Textes keine Einträge enthält. Es handelt sich hierbei keineswegs lediglich um einzelne Takte, sondern häufig sogar um mehrere zusammenhängende Seiten, die dann aufgegeben wurden und deshalb in diesem unfertigen Zustand erhalten geblieben sind. Die zweite Methode, bei welcher der Orchesterpart zuerst komponiert wurde, scheint sogar rein statistisch etwas häufiger zur Anwendung zu kommen.

Deutliche Unterschiede bei der Behandlung der beiden Ebenen des Werkes sind allerdings in ihrem Entwicklungsprozeß während der verschiedenen Phasen der Komposition festzustellen. Während die Gesangslinie relativ häufig in einer identischen oder ähnlichen Form von der Arbeitsfassung (oder sogar der Urfassung) in die Endfassung übernommen wurde, kann dies vom Orchesterpart bis auf wenige Ausnahmen im ersten Akt nicht behauptet werden. Auch wenn

Janáček viele Motive aus der AF in der Endfassung weiterverwendete, ist deren Verteilung und Verarbeitung in den beiden Fassungen meist stark unterschiedlich.

In der Arbeitsfassung können prinzipiell zwei gegensätzliche Tendenzen ausgemacht werden. Einerseits neigte Janáček dazu, eine große Menge voneinander unabhängiger Motive hineinzubringen, deren Anzahl er bei den späteren Revisionen immer mehr reduzierte und durch intensive motivische Arbeit mit den verbliebenen Motiven ersetzte. Andererseits finden sich hier jedoch höchst inspirierte Abschnitte, in denen eine Art permanente Motivtransformation zu beobachten ist. Die unteren Beispiele sind den Autographseiten 187 bis 202 der AF des dritten Aktes entnommen. Sie stellen einige der Stationen in der ständigen Entwicklung der Motivik dieses Bereiches dar und sollen die Verwandtschaft der jeweils benachbarten Motive dokumentieren:

The musical score for Example 98 consists of six staves of music. The first staff is in 2/4 time and features a triplet of eighth notes. The second staff continues the melodic line. The third staff is in 6/4 time and includes a group of nine notes. The fourth staff is in 3/4 time and features a group of seven notes. The fifth staff is in 2/4 time. The sixth staff is in 6/4 time and includes a group of five notes. The score demonstrates the evolution and transformation of musical motifs through various time signatures and rhythmic patterns.

Bsp. 98

Es handelt sich hier keineswegs um einen Einzelfall und auch nicht um einen geschlossenen Abschnitt. Diese Technik der permanenten Motivtransformation (bei der allerdings oft nicht die ganzen Motive, sondern nur ihre Teile transformiert und um neue Elemente ergänzt werden) läßt sich ohne weiteres auch auf den vorausgehenden und den folgenden Seiten der AF weiterverfolgen. Überhaupt macht gerade der dritte Akt schon in der AF einen sehr ausgereiften Eindruck, obwohl er im Vergleich zu den beiden anderen Akten nur wenige Spuren von Revisionen trägt und somit zum großen Teil den Zustand des ersten Entwurfs der Oper wiedergibt.

Es muß festgestellt werden, daß in formaler Hinsicht die Arbeitsfassung generell wesentlich logischer konstruiert war als dies bei der endgültigen Version der Oper der Fall ist. Die Arbeitsfassung war betont symmetrisch aufgebaut, mit der Achse in der Mitte der Oper. Die charakteristischen Themen und Motive, die in der Ouvertüre und dann in immer weiter abnehmendem Maße in der ersten Hälfte des ersten Aktes vorhanden sind, tauchen etwa ab Mitte des dritten Aktes wieder mit zunehmender Häufigkeit auf. Dies geschieht entweder durch direkte Zitate der Motive aus dem Vorspiel, die mit dem Fortgang des dritten Aktes außerdem immer häufiger aufgegriffen und weiterverarbeitet werden, oder durch die Transformation der lokalen Motive, die in einigen ihrer Varianten in die Nähe der charakteristischen Motive des ersten Aktes kommen.

Diese Technik ist ebenfalls im obigen Beispiel belegt — das in der Reihenfolge sechste Motiv ist eindeutig mit dem Kolenatý–Motiv verwandt und auch der Anfang des vorletzten Motivs aus dem Beispiel kann als eine Reminiszenz an das Elian McGregor–Motiv aufgefaßt werden. Am Schluß des dritten Aktes kommt das musikalische Material des ersten Aktes schließlich ähnlich konzentriert zur Geltung wie in der Ouvertüre, womit die formale Geschlossenheit besiegelt wird.

In der Endfassung der Oper ist von dieser formalen Struktur nur sehr wenig übriggeblieben. Während der erste Akt in dieser Hinsicht fast unverändert blieb, wurde gerade die zweite Hälfte des dritten Aktes in stark gekürzter Form und überwiegend mit neuem motivischem Material vollständig überarbeitet. Auch wenn dabei die formale Geschlossenheit des Werkes in hohem Maße verloren ging, kann Janáčeks Vorgehen in Anbetracht der späteren Rezeption kaum ausschließlich negativ beurteilt werden, da er mit der neuen Fassung des Aktschlusses den publikumswirksamen Teil der Oper schuf. Die in dieser späten Phase praktisch neu komponierte zweite Hälfte des letzten Aktes unterscheidet sich in vielerlei Hinsicht auffällig vom Rest der Oper, u. a. durch den hinzugekommenen Männerchor, die Ensemblestellen der Solisten und allgemein durch eine Verschiebung des musikalischen Ausdrucks in eine deutlich melodischere und lyrischere Ebene, die vor allem im Schlußmonolog der Heldin zum Vorschein kommt — alles Elemente, die im Kontext dieses Werkes gewissermaßen als eine etwas überraschende Besinnung Janáčeks auf die Operntradition interpretiert werden könnten.

4.6 Spätere Änderungen der Partitur

Das vollständig erhaltene Autograph der Endfassung der Oper stellt naturgemäß eine sehr wichtige Quelle dar, die allerdings noch nicht als die definitive Form des Werkes betrachtet werden kann. Die nach der Beendigung der Komposition gefolgten Änderungen waren jedoch im Vergleich zu anderen Opern Janáčeks minimal, da sie überwiegend in kleineren Korrekturen und Ergänzungen bestanden.

Zu den ersten Korrekturen kam es bereits bei der Abschrift des Autographs durch den Kopisten. Hierbei handelt es sich meistens um Ergänzungen und Korrekturen rein technischen Charakters, die die Lesbarkeit des Notentextes verbessern und offensichtliche Fehler im Autograph korrigieren (hierzu kann z. B. die Einfügung der von Janáček oft ausgelassenen Bezeichnungen der Taktwechsel zählen). Es ist anzunehmen, daß der Kopist dabei eng mit Janáček zusammenarbeitete und alle Unklarheiten mit ihm absprach. Obwohl für diese Zusammenarbeit bei *Věc Makropulos* keine direkten Beweise in der Korrespondenz existieren, ist diese Prozedur bei den anderen Opern aus dieser Zeit, *Das schlaue Fuchselein* und *Aus einem Totenhaus*, eindeutig belegt. Janáček verbrachte während des Kopierens der Partitur üblicherweise sogar einige Stunden täglich mit den Kopisten. Aufgrund der teilweise sehr schwer lesbaren Handschrift des Komponisten ist ein anderes Verfahren bei der Anfertigung der ersten Partiturabschrift auch kaum vorstellbar. Den einzigen kleinen Hinweis auf diese Vorgehensweise liefert das in Janáčeks Hand aufgezeichnete Datum der Fertigstellung der Abschrift, die sich auf der letzten Seite der autographen Partitur befindet (24.2.1926).

Weitere Modifikationen der Partitur wurden bei den Proben für die Brünner Uraufführung des Werkes realisiert. Der Komponist selbst belegt diese Tatsache in einem Brief an die Universal Edition, in dem er seine Arbeitsweise folgendermaßen beschreibt (Janáček → UE, 14.1.1926):

[...] Aber meine Methode ist:
die fertige Arbeit eine Zeit liegen lassen,

dann wieder sie durchsehen,
dann bei Proben eventuelle Korrekturen machen.

Mit der „fertigen Arbeit“ meinte Janáček offenbar seine Partiturabschrift (PA/1). Da diese heute verschollen ist, kann nicht mehr beurteilt werden, inwieweit bei der Durchsicht weitere Korrekturen gemacht wurden. Der Komponist hatte sich jedenfalls fast drei Monate Zeit gelassen, bevor er die fertige Partiturschrift zum weiteren Abschreiben an das Brünner Theater weitergab (am 15.5.1926).

Aus dem Zitat geht hervor, daß Janáček die bei den Proben durchgeführten Änderungen ebenfalls als einen wesentlichen Teil des Kompositionsprozesses betrachtete. Deshalb muß die Partiturabschrift, die bei der Uraufführung verwendet wurde (PA/2) und die heute im Janáček-Archiv (BmJA) aufbewahrt wird, als die wichtigste Quelle für eine kritische Edition des Werkes gelten. Da diese Partitur noch lange Zeit nach Janáčeks Tod im Brünner Theater als Aufführungsmaterial benutzt wurde, enthält sie zusätzlich viele spätere Eintragungen. Die meisten davon stammen von der Hand des Dirigenten Milan Sachs, der die Produktion der Oper im Jahr 1935 dirigierte. Seine Anmerkungen sind glücklicherweise meist als solche deutlich zu erkennen (da Sachs einen blauen Bleistift verwendete), so daß die Originalgestalt dieser Partiturabschrift ohne große Schwierigkeiten rekonstruierbar ist. Die erkennbar von Janáček stammenden Änderungen sind teils mit roter Tinte, teils mit Bleistift eingetragen.

Den Vorgang bei dieser Art von Änderungen dokumentiert eine undatierte Notiz Janáčeks an den damaligen Posaunisten des Theaterorchesters Jaroslav Ušák:

Ich bitte Sie: Wissen Sie von dem Solo in der dritten Posaune? Wir haben an seinem Anfang einen halben Takt im Streichorchester hinzugefügt und dann noch einmal einen halben Takt.

Ich bitte Sie, schreiben Sie es in die Stimmen hinein; in die Partitur habe ich es damals mit Bleistift eingetragen.

Und gestern habe ich es nicht gehört.¹⁵

Die Änderungen von Janáčeks Hand sind in der Partitur allerdings recht selten. Den Grund dafür liefert eine weitere Notiz, die diesmal an Janáčeks Kopisten Jaroslav Kulhánek gerichtet ist, der gleichzeitig ein Mitglied des Theaterorchesters war. Diese Notiz, die mit 19.11.1926 datiert ist, läßt vermuten, daß Janáček die meisten Korrekturen von Kulhánek durchführen ließ, der ja selber diese Partiturabschrift angefertigt hatte:

II. jed. [II. Akt]

po [77] [nach 77]

Prus: Nevím. 

[Prus: Ich weiß es nicht. Es ist nur ein versiegelter Briefumschlag.]

(Místo: Na to bych se Vás sám rád zeptal.) [Statt: Das möchte ich Sie selbst gern fragen.]

Diese Textänderung wurde noch rechtzeitig an die UE weitergeleitet, so daß sie in dem etwa vier Wochen später erschienenen Klavierauszug bereits enthalten ist. Brods Übersetzung blieb allerdings unverändert („Weiß nicht. Möcht’ es gern von Ihnen wissen.“).

¹⁵Prosím Vás: Víte o tom solu III. pozauny? Přidali jsme v jeho počátku do šmytcového orchestru půl taktu, a pak ještě půl taktu.

Prosím Vás, vepište to do hlasů; v partituře jsem to tehdy vepsal tužkou.

A včera jsem to neslyšel.

Bei den meisten Modifikationen handelte es sich nur um Details, die überwiegend die Instrumentierung betrafen. Dies belegt auch der diesbezügliche Brief Janáčeks an die Universal Edition vom 17.12.1926 (ein Tag vor der Brünner Uraufführung):

Beiliegend sind Zusätze in die Partitur — Klavierauszug bleibt unverändert.
 Wenn man seine Sache hört, fällt hie und da eine Füllung im Orchester ein.
 Kleinere Zusätze im Orchester werde ich noch einschicken.

Zu diesem Zeitpunkt war der Klavierauszug schon fertig und gedruckt, so daß die Änderungen aus der letzten Probephase dort nicht mehr berücksichtigt werden konnten. Da es sich überwiegend um Ergänzungen in der Instrumentierung handelte, fiel dies beim Klavierauszug auch nicht so sehr ins Gewicht. Die im Brief erwähnten „kleineren Zusätze“ im Orchester schickte Janáček am 23.12.1926 nach [HILMAR].

Einige der wenigen Stellen, die während der Probearbeiten um neues Material ergänzt wurden (in der Partitur von Janáček mit roter Tinte eingetragen), sind die vier Takte vor [34] im dritten Akt, in denen der Rhythmus der Kastagnetten und die Melodie des Englisch Horns neu hinzugeschrieben wurden:

Bsp. 99

Eine weitere Eintragung mit roter Tinte tritt in der Stimme der Oboe in [51] auf:

Bsp. 100

Diese Zusätze sind im Klavierauszug nicht zu finden, da dieser bereits kurz vor der Premiere erschien und die Änderungen der letzten Probephase nicht enthält.

Während der zweiten Hälfte des Jahres 1926 bekam Janáček von der UE regelmäßig Abzüge der Partitur und des Klavierauszugs zur Korrektur und hatte so die Gelegenheit, die bis zur Premiere der Oper durchgeführten Änderungen und Korrekturen in das Wiener Material einarbeiten zu lassen.¹⁶ Es ist allerdings sehr unwahrscheinlich, daß alle bei den Proben realisierten Korrekturen tatsächlich auch an die UE geschickt wurden. Umgekehrt gilt dasselbe: Die Aufführungspartitur der Universal Edition enthielt mit Sicherheit zusätzliche Ergänzungen und Korrekturen Janáčeks, die in das Brünner Material nicht aufgenommen wurden. Dies bestätigt beispielsweise der Brief Janáčeks an die UE vom 15.11.1926, in dem er unter anderem schreibt: „[...] Hoffentlich wird schon alles fehlerfrei sein und ich erwarte bald ein Exemplar-Abdruck, damit das hiesige Theater sich sein Notenmaterial korrigiert.“ Mit dem Abdruck meinte Janáček ein Abzug des Klavierauszugs, der gegenüber den in Brünn verwendeten Abschriften einige Korrekturen in den Gesangsstimmen enthielt (Janáček → UE, 1.12.1926):

Ersuche um den Bürstenabzug. Es sind Korrekturen in den Gesangspartien; wenn diese einmal einstudiert, kann man sie nicht mehr ändern in den letzten Proben. Heute war schon die zweite Orchesterprobe.

¹⁶Einige der Korrekturblätter befinden sich im Janáček-Archiv in Brünn und dem Archiv der UE in Wien. Eins davon ist in [HILMAR] abgedruckt (Seite 279).

Ähnlich wie bei anderen seiner Werke hatte Janáček allerdings auch nach der Uraufführung und Drucklegung keinerlei Bedenken, weiterhin in die Partitur der Oper einzugreifen. So scheinen die mit Bleistift gemachten Änderungen in der Brünner Partitur ebenfalls von Janáček zu stammen. Sie entstanden mit hoher Wahrscheinlichkeit erst nach der Uraufführung und sind deshalb im gedruckten Orchestermaterial nicht zu finden. Dazu gehört z. B. eine weitere Modifikation der oben zitierten Stelle (III. Akt, 51). Die Triolenfigur der Oboe verlief ursprünglich über einer regelmäßigen Viertelbewegung des Orchesters, die Janáček im Nachhinein mit Bleistift zu Vierteltriolen änderte.

Im Zusammenhang mit der Prager Produktion, der letzten, die Janáček miterlebte, kam es wohl ebenfalls zu kleineren Korrekturen. Für diese Änderungen oder zumindest für Janáčeks Absicht, diese zu verwirklichen, existieren nur einige indirekte Belege. So schrieb Janáček am 27.1.1926 an den Chefdirigenten des Prager Nationaltheaters Ostrčil, der eine Reprise der Oper in Brünn besuchen wollte:

Ich bitte Sie, kommen Sie vor der Vorstellung zu mir.

Es gibt viel, was ich ergänzen muß, worauf aufmerksam machen; es wäre gut, wenn Sie Ihren eigenen Klavierauszug hätten.

Ich denke, daß jede weitere Aufführung von „Věc Makropulos“ vollkommener sein sollte [als die vorhergehende].

Aus Janáčeks Taschenkalender vom März 1928 geht hervor, daß er noch nach der Prager Premiere (1.3.1928) einige Stellen ändern wollte. In der Woche vom 4. zum 10. März findet sich die folgende Aufzeichnung:

II. jednání Prus Kdy?

I. jed. Ellian: zavolej auto.

III. Hauk Pozauny pryč. [=Posaunen weg]

Bei den ersten beiden Zeilen handelt es sich um vorhandene Textstellen, die Janáček vermutlich an etwas erinnern sollten, was nur er selbst verstehen konnte. Auch die dritte Zeile der Anmerkung ist nicht ganz eindeutig. Sie muß wohl so interpretiert werden, daß der Komponist irgendwo in der Hauk–Szene des dritten Aktes die Stimmen der Posaunen entfernen wollte.

Bei den oben genannten, in Janáčeks Kalender erhaltenen Korrekturhinweisen handelte es sich offenbar keineswegs um die einzigen Änderungen, die der Komponist nach der Vorstellung in Prag durchzuführen beabsichtigte. Am 7.3.1928 schreibt er an die UE: „Zur Sache Makropulos werde ich einige kleinliche Korrekturen Ihnen schicken, mit der Bitte, sie an Herrn Kleiber zu senden. Ich kam darauf bei der Vorstellung in Prag, [...]“. Ein weiterer Korrekturzettel ging am 20.3.1928 an den Verlag: „Ich bitte, das zweite Blatt an Herrn Kleiber zu schicken, mit der Bitte, diese Korrekturen durchführen zu lassen.“ Es ist anzunehmen, daß alle diese späten Korrekturen Janáčeks, die mit der Prager Produktion zusammenhingen, unwiederbringlich verloren sind, da sie tatsächlich an Kleiber nach Berlin weitergeschickt wurden und im Archiv der Universal Edition keine Kopie vorhanden ist. Möglicherweise wurden die Änderungen in Prag oder in Berlin in eine der beiden damals existierenden Abschriften der Partitur eingetragen und sind auf diese Weise doch überliefert, ohne daß sie allerdings identifiziert werden können. Von diesen ursprünglichen Partituren der Universal Edition, die neben der im Janáček–Archiv erhaltenen Brünner Partiturabschrift als die zweite wichtige primäre Quelle des Werkes betrachtet werden müssen, scheint unglücklicherweise kein Exemplar mehr zu existieren, da die Partitur in Wien nie gedruckt wurde; als Leihmaterial dienten bis 1970 handgeschriebene Kopien, die sich

heute allerdings nicht mehr im Besitz der Universal Edition befinden und als verschollen gelten müssen.

Im Jahr 1967 wurde dann bei der UE eine Revision der Partitur der Oper beschlossen, deren Realisierung dem Janáček-Forscher Joannes Martin Dürr übertragen wurde. Er führte einen Vergleich zwischen den damals als Leihmaterial verwendeten Partiturabschriften und dem Autograph Janáčeks durch (das jedoch, wie in diesem Kapitel besprochen, nur sehr bedingt als primäre Quelle gelten kann). Die Reinschrift der revidierten Partitur, die Dürr in den Jahren 1967-70 anfertigte, dient seit 1970 als Vervielfältigungsvorlage. Es existiert weiterhin eine Korrekturliste von Charles Mackerras aus dem Jahr 1978 und eine neuere Partiturskopie mit dessen Retuschen.

Fazit

Janáčeks späte Bühnenwerke, deren Entstehung in die von radikalen Umwälzungen in allen Bereichen der Kunst geprägte Zeit zwischen den zwei Weltkriegen fällt, scheinen gleichsam beweisen zu wollen, daß Neues in der Musik nicht unbedingt mit der Aufgabe der Tonalität einhergehen muß. Während jedoch bei den Opern *Das schlaue Füchslein* und *Aus einem Totenhaus* vor allem die Wahl des Librettos vollkommen neuartig und bis dahin ohne Beispiel war, ist es bei *Věc Makropulos* stärker als in den beiden genannten Werken die Musik selbst, die die Originalität dieser Oper ausmacht. Der vollständige Verzicht auf die volkstümlichen Elemente beispielsweise, welche sonst neben der Verwendung der für Janáček so typischen Sprechmelodien als das wichtigste Charakteristikum seines reifen Stils zu betrachten sind, hat eine trockene und schroffe Tonsprache zur Folge, die im Gesamtwerk des Komponisten einmalig ist.

Mit der Annahme, daß Janáček in *Věc Makropulos* bewußt seine Theorie der Sprechmelodien sozusagen in reiner Form in die Praxis umsetzen wollte, wird man allerdings seiner Persönlichkeit mit Sicherheit nicht gerecht. Die Entstehungsgeschichte der Oper beweist, daß der Komponist von der literarischen Vorlage Čapeks höchst inspiriert war und sich mit ihrer Gefühlswelt vollständig identifizierte. Wie schon so oft vorher war es auch diesmal vor allem die weibliche Hauptfigur, die für Janáček eindeutig im Mittelpunkt stand und ihn zur Vertonung dieses auf den ersten Blick für eine musikalische Umsetzung denkbar ungeeigneten Theaterstückes inspirierte. Nur so kann auch erklärt werden, daß der sonst so erdverbundene Janáček einen utopischen Stoff aus dem großstädtischen Milieu als Libretto wählen konnte.

Janáček reagiert mit seiner Musik auf die äußeren Umstände der Handlung und auf die stilistischen Eigenheiten des wenig poetischen Textes so empfindlich und bedingungslos, daß dadurch im gewissen Sinne das Gleichgewicht seiner musikalischen Sprache gestört wird. Das von den Rezensenten oft bemängelte Fehlen des volkstümlichen Elements in der Musik der Oper ist jedoch angesichts der Handlung wenig überraschend, ganz im Gegenteil, es ist nur konsequent und kaum anders vorstellbar. *Věc Makropulos* ist das logische und notwendige Ergebnis der Auseinandersetzung Janáčeks in seiner fruchtbarsten Schaffensperiode mit Čapeks literarischer Vorlage. Die extrem starken Auswirkungen des Textes und seiner Atmosphäre auf die Musik gehören zu den typischen Merkmalen von Janáčeks Stil im allgemeinen und machen sich in allen seinen Opernwerken deutlich bemerkbar (so könnte die ungewöhnlich melodische, leicht impressionistisch angehauchte Musik der pantheistischen Naturoper *Das schlaue Füchslein* als ein ebensolches Extrem betrachtet werden wie die schroffe Musiksprache von *Věc Makropulos*). Aus dieser Tatsache einen Kritikpunkt zu machen ist ohne Zweifel unsinnig, da die Ursache hierfür, wie bereits erwähnt, vor allem in der Wahl des Librettos zu suchen ist. Ob diese glücklich war oder nicht, ist sicherlich eine Frage, die unter Umständen diskutiert werden kann. Da jedoch die vorhandene Korrespondenz klar belegt, daß Janáček rein intuitiv und alleine von seiner Inspiration geleitet zu dieser Wahl gelang, erübrigt sich diese Diskussion wohl.

Als der problematischste Punkt am Libretto erscheint vielmehr Janáčeks Bearbeitung des Theaterstückes. Diese bestand im wesentlichen in einer wenig systematischen Kürzung des Ori-

ginaltextes mit seiner für ein Opernlibretto sicherlich zu verwickelten und schwer verständlichen Handlung. Janáček verzichtete trotzdem auf eine seinen Intentionen und den Anforderungen eines Operntextes besser entsprechende, gründliche Umarbeitung der Vorlage, die sich stärker auf das Schicksal der Heldin konzentrieren und die überflüssigen Details der komplizierten Handlung auf ein vernünftiges Maß reduzieren würde. Seine Art der Bearbeitung von Dramen, die er bereits mit Ostrovskijs *Sturm* und *Ihre Ziehtochter* von Gabriela Preissová erfolgreich praktizierte (bei *Káťa Kabanová* bzw. *Jenůfa*), erwies sich im Fall von *Věc Makropulos* als nicht ganz ausreichend. An der literarischen Qualität des Textes bestehen gewiß keine Zweifel und Janáček wußte es auch, die Tragödie der Heldin musikalisch zu akzentuieren und sie auf diese Weise von den für ihn weniger wichtigen Aspekten der Handlung abzuheben; es bleibt jedoch eine Tatsache, daß die Handlung der Oper zumindest beim erstmaligen Hören den Zuhörer überfordert.

Es stellt sich naturgemäß die Frage, inwieweit eine solche Oper Erfolgsaussichten beim Publikum hat. Es scheint, daß Janáček sich des möglicherweise zu hohen Anspruches und der schweren Verständlichkeit des Werkes bewußt war. Dafür spricht zumindest die Tatsache, daß der Schlußabschnitt in der Endfassung der Oper gegenüber der Arbeitsfassung grundlegend umgearbeitet wurde. Der neue Schlußteil ist deutlich lyrischer, effektvoller und auch konventioneller. Im Interesse der dadurch sicherlich gesteigerten Publikumswirksamkeit opferte Janáček mit dieser Änderung zum großen Teil sogar die in der Arbeitsfassung noch verhältnismäßig streng symmetrische formale Struktur der Oper. Die Rechnung schien zuerst aufzugehen — nach dem zu erwartenden Erfolg der Uraufführung in Janáčeks Heimatstadt Brünn war *Věc Makropulos* nach *Jenůfa* die erste Oper des Komponisten, die auch bei der wichtigen zweiten Produktion im Prager Nationaltheater einen überwältigenden Triumph feiern konnte. Auf dem Weg ins Ausland wurde das Werk dann allerdings vom Pech verfolgt. Die bereits im Fall von *Jenůfa* für die weitere Verbreitung der Oper im Ausland entscheidende Aufführung in der Berliner Staatsoper scheiterte im Jahr 1928 aufgrund ungünstiger äußerer Umstände. Die schließlich zustandegekommene deutsche Erstaufführung in Frankfurt am Main im Jahr 1929 wurde dem Werk in keiner Weise gerecht und führte dazu, daß die Oper auf den internationalen Opernbühnen praktisch in Vergessenheit geriet. Trotz eines deutlichen Wechsels in den sechziger Jahren, die allgemein ein gesteigertes Interesse am Opernwerk Janáčeks mit sich brachten, bleibt *Věc Makropulos* in der Aufführungszahl bis heute hinter *Jenůfa*, *Káťa Kabanová*, *Das schlaue Füchslin* und *Aus einem Totenhaus* zurück.

Die verhältnismäßig seltenen Produktionen der Oper dürften allerdings nicht nur auf die musikalischen und textlichen Schwierigkeiten zurückzuführen sein. Die Hauptrolle der Emilia Marty verlangt für eine überzeugende Darstellung eine sängerisch und schauspielerisch extrem ausdrucksstarke künstlerische Persönlichkeit, die sicherlich nicht jedem Theater zur Verfügung steht. Auch die Inszenierung und die Regie brauchen viel Feingefühl und Phantasie, um die zum Teil sehr unpoetischen Handlungsorte und -figuren des Werkes dem Opernbesucher glaubhaft zu machen und mit visuellen Mitteln zum besseren Verständnis der komplizierten Handlung beizutragen.

Die Entstehungsgeschichte von *Věc Makropulos* bestätigt einmal wieder, daß für Janáček der Kompositionsprozeß eines Werkes mit der Fertigstellung des Autographs keineswegs abgeschlossen war, auch wenn hier nach diesem Zeitpunkt im Vergleich zu anderen Bühnenwerken des Komponisten keine so wesentlichen Eingriffe mehr unternommen wurden. In vielen Details kam es jedoch während des Kopierens, der Drucklegung, der Probenarbeiten für die Uraufführung und auch noch im Zusammenhang mit der zweiten Produktion in Prag zu unzähligen Korrekturen und kleineren Änderungen, die nur zum Teil den Eingang in den gedruckten Klavierauszug und das nur leihweise verfügbare Aufführungsmaterial der Universal Edition fanden.

Von einiger Relevanz sind ebenfalls die in Briefform erhaltenen Reaktionen des Komponisten auf die Aufführungen der Oper, in denen er einige Wünsche und Korrekturen zum Ausdruck brachte, die im Notenmaterial nicht festgehalten sind und deshalb nach Janáčeks Tod in der Regel keine Beachtung mehr fanden (in diesem Zusammenhang ist besonders der Brief Janáčeks an den Dirigenten František Neumann nach der Uraufführung der Oper interessant, der teilweise die Angaben des gedruckten Materials auf den Kopf stellt). Der bis heute ohne jegliche Änderung standardmäßig verwendete Originalklavierauszug spiegelt den Zustand des Werkes lange vor seiner Uraufführung wider und läßt somit viele der von Janáček autorisierten Korrekturen vermissen. Er enthält ebenfalls den modifizierten tschechischen Text von Max Brod im dritten Akt, der aus diesem Grund auch in alle späteren Übersetzungen in andere Sprachen übernommen wurde. Als ein ernsthafter Eingriff in den Text der Oper muß auch die deutsche Übertragung Max Brods gewertet werden, die dem Dichter aufgrund ihrer übermäßigen Freiheit und der völligen Mißachtung der leitmotivischen Zusammenhänge in der Musik viel Kritik einbrachte und bei heutigen Aufführungen in deutscher Sprache üblicherweise durch eine neue, aus den siebziger Jahren stammende originalgetreue Übersetzung ersetzt wird.

Eine künftige kritische Edition der Oper wird durch die Tatsache weiter erschwert werden, daß einige der wichtigsten Quellen verschollen sind. Dies gilt vor allem für die erste Partiturabschrift, die als Vorlage für die Publikation bei der Universal Edition benutzt wurde, und ebenso für das danach hergestellte ursprüngliche Aufführungsmaterial des Verlags. Die wohl authentischste erhaltene Quelle stellt die zweite Partiturabschrift dar, die für das Brüner Theater angefertigt und dort für die Uraufführung der Oper verwendet wurde. Das vollständig überlieferte Autograph der Endfassung der Oper ist nur mit Einschränkungen als Quelle einsetzbar, da es naturgemäß keine der zahlreichen Korrekturen enthält, die später während des Kopierens, der Probenarbeiten für die Uraufführung und der Vorbereitung für den Druck von Janáček durchgeführt wurden und die als fester Bestandteil des Werkes betrachtet werden müssen.

Věc Makropulos ist ein schwieriges Werk, das trotz seiner unbestreitbaren musikalischen Qualitäten auch in Zukunft kaum zum Standardrepertoire internationaler Opernhäuser gehören wird. Die Schönheiten dieser Musik liegen tiefer verborgen als sonst bei Janáček üblich und ihre Entdeckung erfordert vom Zuhörer ein hohes Maß an Geduld und Konzentration. Auch das anfangs nur schwer verständliche Libretto trägt keineswegs zur leichteren Rezeption bei. Die vielen sehr erfolgreichen Produktionen zeigen jedoch, daß die Oper bei adäquater Interpretation ihre Wirkung durchaus nicht verfehlt. Die seit den sechziger Jahren bis heute etwa konstant bleibenden Aufführungszahlen sind zwar im Vergleich zu gängigen Repertoireoperen nicht besonders hoch, im Kontext der Musik des 20. Jahrhunderts aber gehört *Věc Makropulos* noch immer zu den meistgespielten Bühnenwerken (abgesehen natürlich von den erst nach der Jahrhundertwende entstandenen Ausläufern der Romantik). Es handelt sich ohne Zweifel um ein Meisterwerk, das einen herausragenden Platz in Janáčeks Schaffen hat und seinen übrigen reifen Opern ebenbürtig ist.

Anhang A

Zeittafel

Datum	Ereignis	Quelle
10.12.1922	Janáčeks Besuch einer Reprise des Schauspiels <i>Věc Makropulos</i> von Čapek im Weinberger Theater in Prag	Theaterprogramm
10.-11.7.1923	Lektüre des Theaterstückes in Štrbské pleso	Gedruckte Ausgabe des Schauspiels
10.9.1923	Čapek gibt Einwilligung zur Vertonung	Čapek → Janáček, 10.9.1923
11.11.1923	Beginn der Komposition der Oper	Anfang Akt I (AF+EF)
16.12.1923	Beendigung der Urfassung von Akt I	Ende Akt I (TB)
19.2.1924	Beendigung der Arbeitsfassung von Akt I	Ende Akt I (AF+EF)
16.6.1924	Beendigung der Arbeitsfassung von Akt II	Ende Akt II (AF+EF+TB)
17.6.1924	Beginn der Arbeitsfassung von Akt III	Anfang Akt III (AF)
18.2.1925	Beendigung der AF von Akt III	Ende Akt III (AF+EF+TB)
15.3.1925	Beendigung der EF von Akt I	Ende Akt I (EF)
27.7.1925	Beendigung der EF von Akt II	Ende Akt II (EF)
12.11.1925	Beendigung einer Revision von Akt II	Ende Akt II (EF)
27.11.1925	Beendigung der EF von Akt III	Ende Akt III (EF)
3.12.1925	Beendigung einer Revision von Akt III [?]	Ende Akt III (EF)
24.2.1926	Fertigstellung der autorisierten Abschrift der Partitur (PA1) durch den Kopisten	Ende Akt III (EF)
(vor) 15.5.1926	PA1 wird zum weiteren Kopieren an das Brünner Nationaltheater gegeben	Janáček → UE, 15.5.1926
14.6.1926	Manuskript des Klavierauszugs von Kundera wird an die UE als Vorlage geschickt	Janáček → UE, 14.6.1926
3.7.1926	PA1 – I. Akt an die UE als Vorlage geschickt	Janáček → UE, 3.7.1926
17.7.1926	Vertrag zwischen Janáček und UE unterschrieben und nach Wien zurückgeschickt	Janáček → UE, 17.7.1926 (Poststempel)
2.8.1926	PA1 – II. Akt an die UE geschickt	Janáček → UE, 2.8.1926
4.9.1926	PA1 – III. Akt an die UE geschickt	Janáček → UE, 4.9.1926
(vor) 9.9.1926	UE beginnt mit dem Stich des Klavierauszugs	UE → Janáček, 9.9.1926
6.11.1926	Deutsche Übersetzung durch Max Brod fertig	Brod → UE, 6.11.1926
15.12.1926	Klavierauszug bei UE erschienen	UE → Janáček, 15.12.1926
18.12.1926	Uraufführung in Brünn	Theaterprogramm
1.3.1928	Premiere der Oper in Prag	Čapek → Janáček, 1.3.1928
14.2.1929	Deutsche Erstaufführung in Frankfurt am Main	div. Rezensionen etc.

Anhang B

Entstehung des Autographs in Daten

Akt	AF	EF
I.	11.11.1923 – 16.12.1923 (UF) [Jan 1924] – 19.2.1924 (Rev.)	[nach 23.2.1925] – 15.3.1925
II.	[Feb 1924] – 16.6.1924	[nach 9.7.1925] – 27.7.1925 [?] – 12.11.1925 (Rev.)
III.	17.6.1924 – 18.2.1925	[13.11.1925] – 27.11.1925 [?] – 3.12.1925 (Rev.)

Die Daten stammen überwiegend aus dem Autograph der Oper bzw. aus dem Textbuch. Die annähernden Angaben (in eckigen Klammern) ergeben sich meist aus den Hinweisen in der Korrespondenz.

Janáček übertrug die Datierungen der Arbeitsfassung in den meisten Fällen auf die entsprechende Seite der Endfassung und viele davon noch einmal auf die letzte Seite des Autographs der Endfassung, wobei ihm allerdings offenbar einige Fehler unterlaufen sind. So steht am Anfang des dritten Aktes der Endfassung das Datum 4.6.1924, gemeint sicherlich als der Beginn der AF des Aktes. Die Arbeitsfassung enthält hier aber die authentische und richtige Datierung 17.6.1924. Ebenso falsch ist höchstwahrscheinlich die am Schluß der Endfassung vorhandene Angabe 16.12.1924. Hier vertauschte Janáček bei der Übertragung vermutlich die Jahreszahl — es soll sich wohl um den 16.12.1923 handeln, das Datum der Beendigung der Urfassung des ersten Aktes.

Die Enddaten sowohl der AF als auch der EF sind nicht als absolut zu betrachten. Janáček führte noch in den darauffolgenden Tagen immer wieder kleinere Ergänzungen und Korrekturen durch, wobei er einige davon auch datierte — die zeitlich letzte von Janáček aufgezeichnete Datierung im Autograph findet sich auf Seite 214 des zweiten Aktes der EF, nämlich 6.12.[1925].

Anhang C

Liste der bisherigen Aufführungen*

Brünn, Nationaltheater	18.12.1926	UA
Prag, Nationaltheater	1.3.1928	
Frankfurt am Main	14.2.1929	Deutsche EA
Ostrava, Mährisch-schlesisches Nationaltheater	15.3.1935	
Brünn, Landestheater	19.10.1935	
Wien, Theater an der Wien	6.2.1938 [PŘIBÁŇOVÁ84] 5.1.1938 (UE) 5.2.1938 [HÖSLINGER]†	
Brünn, Nationaltheater	20.3.1948	
Prag	1948	GS Brünn
Prag, Nationaltheater	29.2.1956	
Brünn, Staatstheater	22.2.1957	
Düsseldorf, Deutsche Oper am Rhein	30.3.1957	WA 1957/58
Amsterdam, Holland Festival	1958	GS Düsseldorf
Olmütz, Landestheater	7.12.1958	
Prag, Nationaltheater	1958/59	WA 1959/60
Bratislava	1959	GS Prag
Wiesbaden, Hessisches Staatstheater	November 1961	
Brünn, Staatstheater	16.11.1962	
London, Sadler's Wells	12.2.1964 [PŘIBÁŇOVÁ84] 13.2.1964 (UE)	WA 1964/65
Stockholm	1964	GS London
Ostrava, Staatstheater	13.6.1964	WA 1964/65
Stockholm, Operan	30.1.1965	WA 1965-70
Prag, Nationaltheater	15.10.1965	
Biennale Zagreb	1965	GS London
Hamburg, Staatsoper	24.+ 27.11.1965	GS Stockholm
Paris, Théâtre des Nations	17.5.1965	GS London

*Diese Liste basiert größtenteils auf zwei Quellen: dem Verzeichnis der Aufführungen bis etwa 1983, das in [PŘIBÁŇOVÁ84] publiziert wurde, und auf der aktuellen Liste der Universal Edition Wien (bis 1996), die mir von diesem Verlag freundlicherweise zur Verfügung gestellt wurde. Einige Angaben wurden nach Möglichkeit ergänzt oder präzisiert, die Liste erhebt allerdings keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Bei den Daten handelt es sich um das Datum der Premiere, falls bekannt, oder den Monat, die Theatersaison bzw. das Jahr der Produktion (UA=Uraufführung, EA=Erstaufführung, GS=Gastspiel, WA= Wiederaufnahme).

†Der sich mit der Vorgeschichte dieser Wiener Aufführung befassende Artikel von Clemens Höslinger (s. Literaturverzeichnis) gibt ein weiteres Datum an, das mit keiner der beiden anderen Quellen übereinstimmt.

Florenz, Maggio Musicale	8.+ 10.5.1966	GS Brünn
Dresden-Radebeul, Landesoper	14.5.1966	WA 1966/67
San Francisco Opera	19.11.1966	
Tampere, Oper (Finnland)	1966/67	
Wien	1967	GS Brünn
Helsinki, Suomen Kansallisooppera	2.2.1967	
Helsinki, Oper	26.5.1967	GS Tampere
Wien, Volksoper	31.5.1967	GS Brünn
Kopenhagen, Oper	6.+ 8.10.1967	GS Stockholm
New York, Little Orchestra Society	12.12.1967	konzertant (2x)
Paris	20.2.1968	konzertant
Marseille, L'Opéra	30.10.1968	
Essen, Städtische Bühnen	3.5.1969	
München, Oper	31.10.+ 2.11.1969	GS Stockholm
Stuttgart, Staatstheater	6.5.1970	
Graz, Vereinigte Bühnen	27.5.1970	
Edinburgh, Festival	3.+ 8.9.1970	GS Prag
New York City Opera	1.11.1970	WA 1971/72
London, Sadler's Wells	19.2.1971	
Bristol	1971	GS London
Oxford	1971	GS London
Manchester	1971	GS London
Leeds	1971	GS London
Marseille, L'Opéra	21.1.1972	
Los Angeles	1972	GS New York
Bratislava, Slowakisches Nationaltheater	7.4.1973	WA 1974-79
Antwerpen, Koninklijke Vlaamse Opera	8.12.1973	
Düsseldorf, Deutsche Oper am Rhein	15.12.1973	WA 1974-78
Prag	1974	GS Bratislava
Amsterdam, Nederlandse Opera Stichting	31.1.1975	
Sofia	1975	GS Bratislava
Den Haag	1975	GS Amsterdam
Rotterdam	1975	GS Amsterdam
Utrecht	1975	GS Amsterdam
Scheveningen	1975	GS Amsterdam
London, English National Opera	1975	
New York City Opera	10.9.1976	
San Francisco Opera	20.10.1976	
Ljubljana, Nationaltheater	25.2.1977	GS Bratislava
Prag, Nationaltheater	21.4.1977	WA 1978/79
Brüssel, Théâtre de la Monnaie	4.+ 8.5.1977	GS Bratislava
Antwerpen	13.+ 14.5.1977	GS Bratislava

Leipzig, Städtisches Theater	12.3.1978	WA 1978-84
Cardiff, Welsh National Opera	6.9.1978	
Luzern, Internationale Musikfestwochen	7.9.1978	GS Prag, konzertant
Brünn, Staatstheater	27.9.1978	
Malmö, Staatstheater	20.10.1978	
Birmingham	1978	GS Cardiff
Brünn	1978	GS Bratislava
Berlin	1978	GS Bratislava
Hannover, Niedersächsische Staatsoper	28.1.1979	WA 1979/80
Wiesbaden	11.5.1979	GS Leipzig
Wien, Volksoper (Festwochen)	19.+ 20.6.1979	GS Brünn
London	1979	GS Cardiff
Moskau, Bolšoj Teatr	29.2.1980	GS Bratislava
Kiew, Staatstheater	5.3.1980	GS Bratislava
New York City Opera	19.4.1981	WA 1982
Glasgow, Scottish Opera	April/Mai 1981	
Los Angeles	1981	GS New York
Dresden	1981	GS Leipzig
Basel, Stadttheater	31.1.1982	
Reggio Emilia, Teatro comunale	13.3.1982	
Frankfurt am Main, Städtische Bühnen	28.3.1982	WA 1982-88
Adelaide, The State Opera	4.5.1982	[März 1982 (UE)]
London, English National Opera	11.8.1982	
Parma	1982	GS Reggio Emilia
Modena	1982	GS Reggio Emilia
Piacenza	1982	GS Reggio Emilia
Florenz, Teatro comunale	24.2.1983	
Milwaukee, Skylight Comic Opera	Mai 1983	
Ulm	1983/84	
Heidelberg, Theater der Stadt	1984/85	
Boston Opera	11.5.1986	
Buenos Aires, Teatro Colon	November 1987	
München, Bayerische Staatsoper	1987/88	WA 1988-92
Toronto, Canadian Opera Company	1989	
London, English National Opera	1989	
Philadelphia, Temple University	17.+18.3.1989	
Hagen, Stadttheater	1989/90	
Berlin, Deutsche Oper	1989/90	WA 1990-94
Los Angeles Music Center	1992	
Oslo, Den Norske Opera	Februar 1992	
Regensburg, Städtische Bühnen	1992/93	
Nürnberg, Städtische Bühnen	1992/93	

Glasgow, Scottish Opera	Juni 1993	
San Francisco Opera	14.10.1993	
Wien, Volksoper	1993/94	WA 1994/95
Torino, Teatro Reggio	1993/94	
Bologna	März 1994	
Melbourne, Australian Opera	März/April 1994	
Strasbourg, Opéra du Rhin	Mai/Juni 1994	
Lissabon, Teatro Nacional San Carlos	25.,28.+ 30.6.1994	GS Strasbourg
Vancouver Opera	März 1995	WA März 1996
Glyndebourne Festival Opera	28.6.1995	WA Juni/Juli 1997
Chicago Lyric Opera	1995/96	
New York, Metropolitan Opera	5.1.1996*	
Sydney, Australian Opera	Januar/Februar 1996	
Melbourne	März/April 1996	
Tokyo, Kunitachi Opera	18.4.1996	
Toulouse	28.11.1997	
Prag, Nationaltheater	Mai 1998	WA [?]
[Kiel]	[9.5.1999]	

*Die Premiere dieser ersten Produktion der Oper in der New Yorker Metropolitan Opera (mit Jessye Norman in der Hautrolle) hatte einen tragischen Verlauf und war nach etwa zehn Minuten zu Ende. Der Darsteller des Vitek, der Tenor Richard Versalle, erlitt während der ersten Szene einen Schlaganfall und war sofort tot. Wenn man den Darstellungen in der Presse Glauben schenken darf, dann geschah dies makabrerweise genau nach seinen Worten „nic netrva věčně“ („nichts dauert ewig“), mit denen Vitek über die Vergänglichkeit der Zeit nachsinnt (nach: *Die Opernwelt*, 2/1996, S. 9).

Anhang D

Besetzung der ersten Produktionen

	Brünn 1926	Prag 1928	[Berlin 1928]	Frankfurt 1929
Dirigent	František Neumann	Otakar Ostrčil	Erich Kleiber	Joseph Krips
Regie	Ota Zitek	Josef Munclinger	Franz Ludwig Hörth	Hans Mutzenbecher
Bühnenbild	Josef Čapek	Josef Čapek	Emil Pirchan	Ludwig Sievert
<i>Emilia Marty</i>	Alexandra Čvanová	Anna Kejřová	Barbara Kemp (Göta Ljungberg)	Else Gentner-Fischer
<i>Dr. Kolenatý</i>	Ferdinand Pour	Emil Pollert	Leo Schützendorf (Eduard Habich)	Benno Ziegler
<i>Albert Gregor</i>	Emil Olšovský	Richard Kubla	Fritz Soot (Robert Hutt)	Maris Vetra
<i>Jaroslav Prus</i>	Zdeněk Otava	Václav Novák	Theodor Scheidl (Leonhard Kern)	Jean Stern

Anhang E

Vertrag Janáček–Čapek (Übersetzung)

Zwischen Hrn. Leoš Janáček, Komponist in Brünn, Kounicstraße, und Hrn. Karel Čapek, Schriftsteller in Prag, wurde am heutigen Tag der folgende Vertrag abgeschlossen:

1.

Herr Dr. Čapek übergibt Hrn. Leoš Janáček sein Drama mit dem Titel „Věc Makropulos“ zur musikalischen Bearbeitung als Libretto zu einer Oper unter den unten genannten Bedingungen.

2.

Herr L. Janáček übernimmt das Schauspiel „Věc Makropulos“ und verpflichtet sich, auf seiner Basis als Libretto eine Oper zu schreiben.

3.

Dabei sei erwähnt, daß Herr Dr. Čapek nichts anderes liefern wird als seine Einwilligung zur Verwendung des bereits gedruckten Textes des Dramas, ohne daß er für etwaige Ausgaben in Verbindung mit dem Werk von Hrn. Janáček aufkommt, also daß Herr Janáček selbst auf eigene Kosten für alle eventuellen Textänderungen, Abschriften, für das Kopieren der Partitur und der Stimmen etc. sorgt.

4.

Herr L. Janáček verpflichtet sich, auf diese Weise entstandene Oper auf den tschechoslowakischen Theatern zur Aufführung zu geben, und gemeinsam mit der Agentur „Zentrum“ für die Herausgabe des Textbuchs, des Klavierauszugs und der Partitur zu sorgen. Alle daraus resultierenden Einnahmen werden folgendermaßen geteilt:

Aus den Theatertantiemen für die Aufführungen der Oper erhält Hr. Janáček 70% und Hr. Čapek 30%.

Aus dem Druck von Libretto, Klavierauszug und Partitur erhält Hr. Janáček 50% und Hr. Čapek 50%.

5.

Herr L. Janáček legt der Agentur „Zentrum“ als dem bevollmächtigten Vertreter von Dr. K. Čapek alle Verträge, die er mit Theatern und Verlegern abschließt, vor.

6.

Hr. L. Janáček verpflichtet sich, bei allem gedruckten Material und an allen Stellen, die diese Oper betreffen werden, den Namen von Karel Čapek als Autor des Dramas, aus dem das Libretto geschaffen wurde, anzuführen.

7.

Alle Einnahmen von Theatern und Verlegern werden von diesen nach dem Schlüssel in §4 geteilt und an beide Vertragsparteien verschickt.

8.

Alle diese Abmachungen betreffen lediglich den tschechischen Text des Schauspiels „Věc Makropulos“. Bei fremdsprachigen Texten ist es immer notwendig, vorher mit der Agentur „Zentrum“ zu verhandeln, angesichts der besonderen Verträge, die der Autor seitens der Rechte in anderen Sprachen abschloß.

9.

Aufführungen in Amerika sind grundsätzlich verboten ohne eine vorherige Genehmigung des Inhabers der amerikanischen Rechte für das Schauspiel „Makropulos“, Hrn. Bartsch, in New York.

10.

Alle übrigen Rechte für das Theaterstück „Věc Makropulos“ und seine Bearbeitung zum Opernlibretto, außer des Rechts für eine gesungene Reproduktion bei einer Aufführung des Werkes von Hrn. Janáček sowie des Editionsrechts in Zusammenhang mit dieser musikalischen Bearbeitung, also die Rechte für eine gesprochene Aufführung, für die Übersetzung, Verfilmung, sowie alle übrigen anderen Rechte, gehören weiterhin ausschließlich Hrn. K. Čapek.

11.

Es sei noch erwähnt, daß das Recht der Drucklegung des tschechischen Librettos unter den oben beschriebenen Bedingungen nur dann erlaubt ist, wenn der Text des Librettos wesentliche Unterschiede gegenüber dem Text des Dramas aufweisen wird, da die Rechte für eine Publikation des Textes des Dramas bereits einem anderen Verleger erteilt wurden.

12.

Gebühren zahlen beide Vertragsparteien mit gleichem Teil.

Im Falle eines Rechtsstreits entscheidet die zuständige Gerichtsinstanz in Prag.

Anhang F

Das Autograph — Tabellarische Übersicht des erhaltenen Materials

Erläuterungen

*UF	– hypothetische Urfassung, dient vor allem als Orientierungshilfe
I, II	– grundlegende Phasen der Komposition, d. h. Arbeitsfassung (I) und Endfassung (II)
AF/1, AF/2	– verschiedene Stadien der Komposition innerhalb einer Fassung
[EF], [AF]	– doppelt vorhandene Seiten einer Fassung
Urspr. Seitenzahl	– betrifft Seiten, die im Verlauf der Komposition unnummeriert wurden; die ursprüngliche Seitenzahl ist im Autograph in der Regel gestrichen oder mit der neuen überschrieben (<i>die Seitenzahlen werden zur besseren Unterscheidung durch kursive Schrift hervorgehoben</i>)
11 (>10a)	– unnummerierte Seite; Zahl in Klammern ist die ursprüngliche Seitenzahl (wie „Urspr. Seitenzahl“, s. oben)
Zusatz	– weitere Zahlen und Buchstaben, die sich auf der jeweiligen Seite des Autographs befinden (alternative Paginierung etc.)
(S)	– Skizze bzw. unvollendete Seite
(D)	– Seiten aus dem Anfang der Arbeitsfassung des zweiten Aktes, die bei der Revision aussortiert und für den dritten Satz der Donau-Symphonie weiterverwendet wurden
172?	– Seitenzahl nicht eindeutig lesbar
[329]	– Seite ohne Zahl; entspricht inhaltsmäßig ungefähr der angeführten Seite der darauffolgenden Fassung (evtl. mit Fragezeichen, wenn kein direkter Vergleich möglich)

*41 (v229)

– mit dem Stern werden die scheinbar fehlenden Seiten in der Endfassung des zweiten Aktes gekennzeichnet; in Klammern die Seite des zweiten Aktes, auf deren Rückseite sich die jeweilige „fehlende“ Seite befindet (Näheres s. Seite 139)

<xxx>

– rot geschriebene Seitenzahlen und Buchstaben des Autographs werden durch Fettdruck hervorgehoben

F.1 I. Akt

*UF	AF	[EF]	EF
1	1-2		1-2
2			
3	3		3
4	4		4
5	5		5a 5b
6	6		6a 6b
7	7		7a 7b
8			8a 8b
9			9
10			9b-10
11			11
12			12
13			13
14			14
15			15 15b
16			16
17			17-18
18			
19	19		19
20			20a 20b 20c
21			21a 21b
22			22
23			23
24	24		24
25			25
26			26
27			27 27b
28			28
29			29
30			30
31			31
32			32
33			33
34			34-35
35			
36			36
37	37		37-43
38	38		
39	39		

*UF	AF	[EF]	EF
40	40 40		↓ [37-43]
41	41		
42	42		
43			
44			44a 44b
45			45
46			46-47
47			47b
48			48
49			49
50			50
51			51
52			52
53		53	53
54			54-55
55			
56	57		56
57			57
58			58
59			59a 59b
60			60-61
61	61		
62	62		62-63
63	63		
64	64		64
65	65		65
66	66		66
67	67		67
68	68		68
69	69		69
70	70		70
71	71		71 71b
72	72		72-73
73	73		
74	74		74-77
75	75		
76	76		
77	77		
78	78		78
79	79		79-80
80	80		
81	81		81
82	82		82-83
83	83		83b
84	84		84-85
85	85		

*UF	AF	[EF]	EF
86	86		86
87	87		87
88			88
89			89
90			90 90b
91			91
92			92 92b
93			93-94
94			
95			95-100
96			
97			
98			
99			
100			
101			101-102
102			
103			103
104			104
105			105-110
106			
107			
108			
109			
110			
111			111
112			112
113	113		113-120
114	114		
115			
116			
117			
118			
119			
120	120		
121	121-131		121-131
122			
123			
124			
125			
126			
127			
128			
129			
130			
131			
132	132		132 132b

*UF	AF	[EF]	EF
133			133-134
134			134b
135	[135?]		135
136			136
137			137
138			138
139			139-149
140			
141			
142			
143			
144			
145			
146			
147			
148			
149	149		
150			150
151			151b
152			152
153			153
154			154
155			155
156			156b
157			157b
158	158	158	158
159			159
160			160
161			161
162		162	162
163			163
164			164
165			165
166			166
167	167		167
168	168	168	168
169			168b-169
170		170	170-171
171		171	
172			172
173		173	173
174			174
175			175
176			176
177	177		177
178			178

*UF	AF	[EF]	EF
179			179
180		180	180
181			181
182			182
183			183
184			184 184b
185			185
186			186
187			187
188	188		188
189	189		189
190			190-194
191			
192			
193			
194			
195			195
196			196
197			197
198			198
199			199
200			200
201			201
202			202
203			203
204			204-205
205			
206			206
207			207
208			208
209			209
210			210
211			211
212	212		212
213			213 213b
214			214
215			215
216			216
217	217		217
218			218
219			219
220			220
221			221
222			222
223			223a 223b
224			224
225			225

*UF	AF	[EF]	EF
226	226		226 226b
227			227
228			228 228b
229			229
230	230		230
231	231		231
232			232
233		233 233-234	233-234
234			
235			235
236			236
237			237-238
238			
239			239
240			240
241	241		241
242			242-244
243	243		
244			
245			245-246
246	246		
247	247		247
248	248		248
249	249		249-250
250	250		
251			251
252	252		252
253	253		253
254	254		254
255	255		255
256			256
257			257
258			258
259			259-260
260			
261	261		261
262	262		262
263	263		263
264	264		264
265	265		265
266	266		266
267	267-268		267 267b
268			268
269	269		269

F.2 II. Akt

*UF	I			II			
	AF/1	AF/2	AF/3	Urspr. Seitenzahl	[EF]	Urspr. Seitenzahl	EF
1		1 (D)					1
2		2 (D)				2	*2 (v230)
3	3-4		3 (D)			3	3-9
4			4 (D)				
5	5		5 (D)				
6			6 (D)				
7			7 (D) 7b (D) 7c				
8		8					
9	9						
10			10 (S)				10
11		11?				5	11
12						6	12
13		13	13			7-14	13-14
14			14 (S)				
15						15	*15 (v252)
16			16 (S)				16
17							17
18							18
19							19
20							20
21							21
22							*22 (v219)
23						22	23
24			[24b?]				24a 24b
25							25 *25b (v220)
26						22-31	26-31
27			27				
28			[28?]				
29							
30							
31							
32							32
33	33		[33?]				33
34							34
35	35		[34?]				35
36							*36
37							37
38			[38?]				38
39			[39?] (S)				39
40							40
41							*41 (v229)

*UF	I		II				
	AF	Zusatz	Urspr. Seitenzahl	[EF]	Urspr. Seitenzahl	EF	Zusatz
42	42					42-42 [!]	
43	43					43-44	
44							
45	45					45	
46							
47						46-48	
48							
49						49	
50	50					50	
51						51	
52							
53							
54							
55	55					52-57	
56							
57							
58							
59						58-59	
60						*60	
61	61				61	61	
62	62					62	
63	63						
64	64						
65	65					63-67	
66	66						
67	67						
68	68					68	
69						69	
70	70					70	
71	71					71	
72	72						
73	73						
74	74					72-76	
75							
76							
77						77	
78						78	
79	79					79	
80							
81							
82	82						
83	83	VII					
84							
85						80-93	
86	86						
87	87						
88							
89							

*UF	I		II				
	AF	Zusatz	Urspr. Seitenzahl	[EF]	Urspr. Seitenzahl	EF	Zusatz
90	90						
91	91					↓	
92						[80-93]	
93							
94	94					94	
95	95					95 95b	
96	96					96	
97						97 97b	
98	98					98	
99	99					99	
100						100	
101	101					101	
102							
103	103					102-104	
104	104						
105	105			105b		105	a
106	106			106			
107	107						
108	108						
109	109						
110	110						
111	111			111			
112	112						
113	113						
114						106-122	b
115	115						
116	116						
117	117						
118	118						
119	119						
120	120						
121	121						
122	122						
123						123	c
124					115	124	
125					116	125	
126					118	126	
127	127				117	127	
128	128					128-129	
129	129						
130	130					130-131	
131	131						
132	132				125	132	e
133	133	a			126	133	
134	134	b			114	134	g
135	135	c			106 235	135	g1

*UF	I		II				
	AF	Zusatz	Urspr. Seitenzahl	[EF]	Urspr. Seitenzahl	EF	Zusatz
136	136	d			108 236	136	g2
137	137	e			109	137	h
138	138	f			110 238	138	l
139					127	139	
140	140	h			128	140	
141	141	ch			147	141	
142	142	i			148	142	
143	143	k			149	143	
144	144	l				144-147	
145							
146	146	n					
147							
148						148 148b	
149	149					*149 (v253-256)	
150	150					*150 (v257)	
151	151					151	
152	152-154					152-154	
153	153			153			
154				154			
155						155	
156						156	
157						157	
158						158	
159						159	
160						160	
161						161	
162						162-171	2
163							
164							
165							
166							
167							
168				168			
169							
170							
171							
172						172	2 VIII
173						173	2
174						174	2
175						175	2 IX
176						176	2
177						177	2 X
178						178	2
179						179	2
180						180	2 XI
181						181	2

*UF	I		II				
	AF	Zusatz	Urspr. Seitenzahl	[EF]	Urspr. Seitenzahl	EF	Zusatz
182							
183							
184						182-186	2
185							
186							
187						187	2
188				[188?] (S)		188	2
189						189	2
190					182	190	2
191			183	191			
192			184	192		191-192	2
193					185	193	2
194				194	186-187	194	2
195					188	195	2
196					189	196	2
197					190	197	2
198					191	198	2
199					192	199	2
200			193	200		200	2
201					199 194	201	2
202						202	2
203					198-295	203	2
204					296	204	2 XIII
205					209?	205	2
206			206	206b		206	2
207					211	207	2
208					212	208	2
209					213	209	2
210					214	210	2
211			215	211		211	2
212					216	212	2
213			217	213		213	2
214			218	214		214	2
215			219	215		215	2
216							
217			221?	217		216-217	2
218			222	218		218	2
219						219	2
220					120	220	2
221			224 XV	221		↓	
222	222		225	222		222	2
223	223		226	223		223	2
224			227	224		224	2
225						225	2
226						226	2
227			230	227		227	2
228			231	228		228	2

*UF	I		II				
	AF	Zusatz	Urspr. Seitenzahl	[EF]	Urspr. Seitenzahl	EF	Zusatz
229						229	2
230			236	230		230	2
231			237	231 XVI		231-232	2
232			238	232 232			
233				233	241	233	2
234					242	234	2
235					243	235	2
236					245	236	2
237					246	237	2
238					247	238	2
239					248	239	2
240					249	240	2
241					251	241	2
242					252	242	2
243			253	243 243		243	
244				244		↓	
245			255	245		245	2
246			256	246		246	2
247			257	247		247	2 3
248					258	248	2 4
249						↓	
250				250 (S) 250	259	250	2 5
251			260	251		251	2 6
252	252		260b	252 252		252	2 7
253	253-255		261	253 253-255		253-256	2 8
254			262	254			
255							
256			264	256			
257			265	257		257a [!] 257 [!] 257b	2
258			266	258		258	2
259			268	259		259	2
260	260						
261							
262							
263							
264							
265							
266							
267							
268	268						

F.3 III. Akt

*UF	I			II		
	[AF]	Urspr. Seitenzahl	AF	Urspr. Seitenzahl	EF	Zusatz
1			1		1	
2			2		2	
3			3		3	
4			4		4	
5			5		5	
6			6		6	
7					7	
8					7b	
8					8	
9					9	
10					10	
11					11	
12					12	XII
13					13	
14					14	17 str.
15					15	
16						
17			17		16-18	
18			18			
19					19	
20					20	
21			21		21	
22			22		22	
23	23 (S)		23		23	
24					24	
25					25	
26	26		26-27		26-27	
27						
28			28		28	
29			29		29-30	
30						
31					31	
32					32	
33					33	
34					34	
35					35	
36					36	
37					37-39	
38			38			
39			39			
40			40		40	
41			41		41	
42			42		42	

*UF	I					II	
	Urspr. Seitenzahl	[AF]	Urspr. Seitenzahl	AF	Zusatz	Urspr. Seitenzahl	EF
43				43			43-65
44		44		44			
45				45			
46				46			
47				47			
48				48 48-49			
49							
50				50			
51				51			
52				52			
53				53			
54				54			
55		55		55			
56		56		56			
57				57			
58				58			
59				59			
60				60			
61	62	61		61			
62				62			
63				63			
64				64			
65		[65] (S)		65			
66						66	
67						67	
68						68	
69				69a (S)		69	
70				70 (S)		70	
71				71		71	
72				72		72-75	
73				73			
74		74		74			
75		75 75b		75 75b	XII		
76	77	76		76		76-77	
77							
78				78		78 78 [!]	
79				79		79	
80				80		80	
81				81		81-82	
82				82-93			
83						83 83b	
84		84		84		84-86	
85			84?	85			

*UF	I					II		
	[AF]	Zusatz	Urspr. Seitenzahl	AF	Zusatz	Urspr. Seitenzahl	EF	Zusatz
86				86			[84-86]	
87	87			87			87	
88	88 (S)			88 88b	2		88 88b	
89	89	3		89	40		89	
90				90	5	81	90	
91	91	6		91-92	7	82-93	91-93	
92				92	1			
93	93			93				
94	94	7		94	10 / 2		94	
95				95	8		95	10
96	96 (S)			96	9		96	11 (>10a)
97				97	10		97	13
98				98	10		98	14
99				99	11		99	15-18
100				100	12		100	20
101				101	13		101	21
102	102	14		102-132	22-24	102-132		
103				103	15			
104				104	16			
105				105				
106				106				
107	107	15-18		107	17			
108				108	19			
109				109	20			
110				110	21			
111				111				
112				112	e			
113				113	f			
114				114	g			
115				115				
116				116				
117				117	h			
118				118	ch			
119				119	i			
120				120	k			
121				121	l			
122				122	m			
123				123				
124				124				
125				125	2			
126				126	3			
127				127	4			
128				128	5			
129				129	6			
130				130	22			
131				131	23			

*UF	I			II			
	[AF]	AF	Zusatz	[EF]	Urspr. Seitenzahl	EF	Zusatz
132						[102-132]	
133		133	25		90	133	25 (>41)
134		134	26		91	134	42
135		135	27		91	135	43 XV
136		136	28			136	
137		137	29			137	
138	138	138	30			138	
139		139	31			139	
140						140	
141						141	
142						142	
143						143	
144						144	
145		145	32			145	
146		146	33		147	146	
147			34		146 (>145?)	147	
148		148	35			148	
149		149		149		149	
150		150	36 2		147	150	
151		151	37		148	151	
152	152 (S)	152	38		149	152	
153		153	39		150	153	
154		154			151	154	
155		155			152	155	
156		156	a XVII		152b	156	
157		157			153	157	
158		158	b		154	158	
159		159	c		155	159	
160		160	d		156	160	
161		161			157	161	
162		162			158	162	
163		163			159	163	
164	164	164		164	160	164	
165		165			161	165	
166		166			162	166	
167		167			169	167	
168		168			163	168	
169		169			164	169	
170		170				170	
171		171				171	
172		172				172	
173		173				173	
174		174				174	
175		175				175	
176		176				176	
177		177				177	

*UF	I		II				
	[AF]	AF	Urspr. Seitenzahl	[EF]	Urspr. Seitenzahl	EF	Zusatz
178		178				178	
179		179				179	
180		180				180	
181		181				181	
182		182				182	
183		183				183	
184		184				184	
185		185				185	
186		186				186	
187		187				187	
188		188				188	
189		189				189	
190		190				190	
191		191				191	
192		192				192	
193		193				193	
194		194				194a 194b	
195		195				195	
196		196				196	
197		197			172?	197	
198		198		198		198	
199		199		199		199	
200		200		200		200-202	
201		201		201			
202		[202]				203-204	
203		203					
204		204					
205	205 (S)	205		205		205	
206	206	206				206	
207	207	207				207	
208		208		208		208	
209	209	209		209		209	
210		210	209	210 210		210-211	
211		211	211c	211 211b 211b 211d	211d		211b 211c 211c [e?]
212		212			268	212 212	1
213		213				213	
214		214		214		214a 214b	
215		215				215	
216		216				216	
217		217				217	

*UF	I				II	
	[AF]	Urspr. Seitenzahl	AF	Zusatz	Urspr. Seitenzahl	EF
218			218			218
219			219			219
220	220		220			220
221			221		201?	221
222			222			222
223			223			223
224			224			224
225			225			225
226			226			226 [228?]
227			227			
228			228			
229			229			229
230			230			230
231			231			231
232			232			232 [233?]
233			233			
234			234			234
235			235			
236			236			
237			237			
238			238			
239			239			
240			240			
241			241			
242			242			
243			243	<u>253</u>		
244			244			
245			245			
246			246			
247			247			
248			248			
249			249			
250			250			
251			251			
252	252		252			
253			253			
254			254			
255			255			
256			256			
257			257			
258			258			
259		256	259			
260			260			
261			261			
262			262			
263			263			

*UF	I	
	[AF]	AF
264		264
265		265
266		266
267	267	267
268		
269		269
270		270
271		271
272	272	272
273		273
274	274	274
275	275	275
276	276	276
277	277	277
278		278
279		279
280		280
281		281
282		282
283		283
284		284
285		285
286		286
287		287
288		288
289		289
290		290
291		291
292		292
293		293
294		294
295		295
296		296
297		297
298		298
299		299
300		300
301		301
302		302
303		303
304		304
305		305
306		306
307		307
308		308
309		309

*UF	I	
	[AF]	AF
310		310
311		311
312		312
313		313
314		314
315		315
316		316
317		317
318		318
319		319
320		320
321		321
322		322
323		323
324		324
325		325
326		326
327		327
328		328
329	[329] (S)	329
330	[330] (S)	330
331		331
332		332
333		333
334		334
335		335

Anhang G

Rekonstruktionen

G.1 Donau–Symphonie, III. Satz

Bei der folgenden Rekonstruktion handelt es sich um eine rein „wissenschaftliche“, d. h. nicht für praktische Zwecke vorgesehene bzw. geeignete Fassung. Das primäre Bestreben hierbei war, den Zustand des überlieferten Autographs möglichst genau wiederzugeben.

Der Satz birgt in dieser Form einige Schwierigkeiten in sich, die sehr verschiedene Ursachen haben und die bei einer für die Konzertpraxis bestimmte Bearbeitung korrigiert werden müßten:

1. Die Gestalt des Themas:

Das (einzige) Thema des Satzes kommt in zwei verschiedenen Varianten vor, wobei hier mit einiger Sicherheit davon ausgegangen werden kann, daß es sich um keine Absicht Janáčeks handelt, sondern um eine nur halbherzig durchgeführte Anpassung der beiden ersten Autographseiten, die einem früheren Stadium der Komposition entstammen als der Rest des Satzes. Dies belegen vor allem die Takte 23 bis 33, die neben der aus der älteren Fassung übernommenen Stimme des Englisch Horns die bei der Revision neu hinzugeschriebene Stimme der Oboe enthalten und damit die zwei unterschiedlichen Varianten des Themas gleichzeitig präsentieren. Da die beiden Instrumente ohne Zweifel unisono spielen sollen, müßte die alte Form des Themas entsprechend angepaßt werden. In diesem Fall sind die ersten Ansätze dazu bereits vorhanden — Janáček ergänzte in der älteren Stimme die Ligatur vom vierten Achtel zur Halben im ersten Takt des Themas, die ursprünglich nicht vorhanden war. Als einzige nötige Änderung bleibt hier also die Anpassung des wiederholten dritten Achtels. Die andere Stelle, die hiervon betroffen wäre, sind die Takte 5 bis 18, in denen in der Klarinettenstimme das Thema ebenfalls in der früheren Form vorhanden ist (zusätzlich noch ohne die erwähnte Ligatur).

2. Die Imitation des Cellos in den Takten 63 bis 65:

In diesen drei Takten ist die Imitation in der Cellostimme einen halben Ton höher geschrieben als die entsprechende Vorlage in der Oboe. Ein Vergleich mit zahlreichen analogen Stellen läßt hier eindeutig auf ein Versehen Janáčeks schließen. Die drei Takte müßten im Cello folglich einen halben Ton tiefer gespielt werden.

3. Die unvollständige (?) Instrumentierung:

Hierbei handelt es sich mit Sicherheit um den problematischsten Punkt, da sehr subjektive Gesichtspunkte eine Rolle spielen können. Der Satz ist jedenfalls so weit instrumentiert, daß bei einem streng puristischen Ansatz (fast) alle eventuellen Ergänzungen mit

mehr oder weniger guten Argumenten abgelehnt werden könnten. Die Tatsache, daß die Symphonie unvollendet ist und daß sie demzufolge mit hoher Wahrscheinlichkeit noch mindestens einer finalen Revision unterworfen werden sollte, bedeutet schließlich nicht unbedingt, daß Janáček auch die Instrumentierung des dritten Satzes wesentlich verdichtet hätte. Es ist im Gegenteil eher unwahrscheinlich, da Janáček in seinen späten Werken immer stärker zu einer äußerst sparsamen, fast kammermusikalischen Instrumentationstechnik tendierte. Hinzu kommt auch die Tatsache, daß der dritte Satz bereits einmal revidiert wurde, wobei Janáček die wirklich notwendigen Ergänzungen in der Instrumentierung größtenteils bereits zu diesem Zeitpunkt vornahm, da beispielsweise der Schluß des Satzes (die zusätzlich zum Material aus dem Aktvorspiel komponierten Seiten) vor der Revision nur in einigen wenigen Stimmen skizziert war. Trotzdem scheint gerade bei dem Schluß immer noch Raum für weitere Ergänzungen gegeben. Auch wenn die Ausgrenzung der fast gesamten Gruppe der Holzblasinstrumente in den letzten Takten des Satzes bei Janáček theoretisch klangliche Gründe haben könnte, zeigt z. B. die etwas unlogische Stimmführung in den Flöten, daß hier einige wenige Ergänzungen durchaus gerechtfertigt wären. Außer den Schlußakkorden der Flöte betrifft dies noch die Oboen (im Orchester), die ab Takt 101 bis zum Schluß vermutlich unisono mit den Flöten spielen sollten, was Janáček nur in den ersten beiden Takten der Oboenstimme (101 und 102) andeutete. Im Kontrast dazu enthält der vorletzte Takt in der Harfe einige Noten zuviel, was in diesem Fall mit hoher Wahrscheinlichkeit wieder auf ein Versehen des Komponisten zurückzuführen ist, der die sich immer wiederholende Figur einmal zuviel schrieb bzw. zu schreiben anfang.

Es lassen sich einige weitere kleinere Ungereimtheiten finden, die jedoch auch in den autographen Endfassungen vollendeter Werke Janáčeks häufig sind, so daß sie nicht unbedingt als ein Anzeichen von „Unfertigkeit“ angesehen werden müssen. Meist schafft hier der Vergleich mit analogen Stellen Klarheit (z. B. der fehlende Triller in der Solo-Oboe 6 Takte vor Schluß, das fehlende „b“ über dem Trillerzeichen im Solo-Cello an der gleichen Stelle etc.).

Musical score for measures 8-14. The score is for a full orchestra and includes parts for Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Horn (Hf.), Violin (Vln.), Viola (Vcl.), and Cello/Double Bass (Cb.). The key signature is B-flat major. The time signature is 4/4. The Clarinet part has a melodic line with a fermata over the first measure and a trill in the fifth measure. The Bassoon part has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Horn part has a rhythmic accompaniment of quarter notes. The Violin part has a rhythmic accompaniment of quarter notes. The Viola part has a rhythmic accompaniment of quarter notes. The Cello/Double Bass part has a rhythmic accompaniment of quarter notes. A first ending bracket is marked with a circled '1' above the Clarinet part in measure 11.

Musical score for measures 15-21. The score is for a full orchestra and includes parts for Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Horn (Hf.), Violin (Vln.), Viola (Vcl.), and Cello/Double Bass (Cb.). The key signature is B-flat major. The time signature is 4/4. The Clarinet part has a melodic line with a fermata over the first measure and a trill in the fifth measure. The Bassoon part has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Horn part has a rhythmic accompaniment of quarter notes. The Violin part has a rhythmic accompaniment of quarter notes. The Viola part has a rhythmic accompaniment of quarter notes. The Cello/Double Bass part has a rhythmic accompaniment of quarter notes. A second ending bracket is marked with a circled '2' above the Violin part in measure 20.

(3)

Musical score for measures 22-28. The score includes parts for Oboe (Ob.), English Horn (Engl.H.), Bassoon (Pos.), Horn (Hf.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Double Bass (Kb.). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 4/4. The music features a complex texture with overlapping lines. The Oboe and English Horn play a melodic line with a *f* dynamic. The Bassoon plays a rhythmic pattern with a *pp* dynamic. The Horns play a steady accompaniment. The Violin and Viola play a melodic line with a *p* dynamic. The Violoncello and Double Bass play a rhythmic pattern with a *p* dynamic. A bracketed measure [] is indicated in the Bassoon part.

Musical score for measures 29-35. The score includes parts for Oboe (Ob.), English Horn (Engl.H.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Bassoon (Pos.), Horn (Hf.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Double Bass (Kb.). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 4/4. The music features a complex texture with overlapping lines. The Oboe and English Horn play a melodic line with a *p* dynamic. The Clarinet plays a melodic line. The Bassoon plays a rhythmic pattern with a *p* dynamic. The Horns play a steady accompaniment. The Violin and Viola play a melodic line with a *cresc.* dynamic. The Violoncello and Double Bass play a rhythmic pattern. A bracketed measure [] is indicated in the English Horn part. A box containing the number 3-5 is present in the Violin part.

(4)

Musical score for measures 36-41. The score includes parts for English Horn (Engl.H.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Trombone (Pos.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Kontrabaß (Kb.). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. The English Horn and Clarinet parts have melodic lines starting at measure 36. The Bassoon and Trombone parts play a rhythmic pattern of quarter notes. The Violin and Viola parts have melodic lines starting at measure 36. The Violoncello and Kontrabaß parts play a rhythmic pattern of quarter notes.

Musical score for measures 42-47. The score includes parts for Piccolo (Pic.), Oboe solo (Ob.solo), and Cello. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. The Piccolo part plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Oboe solo and Cello parts have melodic lines starting at measure 42. The Oboe solo part is marked *mf*.

6

Musical score for measures 48-53. The score includes parts for Violin (Vln.) and Viola (Vla.). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. The Violin and Viola parts play a rhythmic pattern of eighth notes.

49

Cl.

Fg.

Ob.solo

Cello

7

Vln.

Vla.

p

pp

56

Fl.

Cl.

Fg.

Hn.

Ob.solo

Cello

56

Vln.

Vla.

(6)

Fl. *solo* *mf*

Cl.

Hn. *solo*

Hf.

Ob.solo

Cello

7b

Vln. *mf*

Vla.

Fg. *pp*

Kfgt. *pp*

Ob.solo

Cello *Sul ponticello*

7c *Meno*

Vcl. *pp*

Kb. *pp*

(7)

Musical score for measures 77-83. The score includes parts for Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Bassoon (Kfgt.), Oboe solo (Ob.solo), and Cello. The Clarinet part has a rest for measures 77-83 and enters at measure 84 with a chordal texture. The Bassoon parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Oboe solo part has a melodic line with a fermata at the end. The Cello part has a sustained chord. A dynamic marking of *f* is present at the beginning of measure 84.

7d

Musical score for measures 77-83. The score includes parts for Violin (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Kontrabaß (Kb.). The Violin and Viola parts have rests for measures 77-83 and enter at measure 84 with a rhythmic pattern of eighth notes. The Violoncello part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Kontrabaß part has a rhythmic pattern of eighth notes. A dynamic marking of *f* is present at the beginning of measure 84. A section marker *U/II* is located above the Violin part at measure 84.

Musical score for measures 84-90. The score includes parts for Clarinet (Cl.), Horn (Hn.), Oboe solo (Ob.solo), Cello, Violin (Vln.), and Viola (Vla.). The Clarinet part has a chordal texture. The Horn part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Oboe solo part has a melodic line with a fermata at the end. The Cello part has a sustained chord. The Violin and Viola parts have a rhythmic pattern of eighth notes. A dynamic marking of *f* is present at the beginning of measure 84.

Cl. ⁹¹

Hn.

Ob.solo

Cello

7e

Vln. ⁹¹

Vla.

Ft.

Ob.

Cl.

Hn.

Hf.

Ob.solo

Cello

ff *Meno mosso* **7f**

Vln. ⁹⁸

Vla.

(9)

7g

105

Fl.

Cl.

Fg.

Hf.

Ob.solo

Cello

8^{va}.....

112

Fl.

Engl.H.

Cl.

Fg.

Hf.

Ob.solo

Cello

accel.

112

Vln.

Vla.

Vel.

Kb.

f

ff

119

Pic.
Fl.
Ob.
Engl.H.
Cl.
Fg.
Kfgt.
Hn.
Pos.
Hf.
Ob.solo
Cello
Vln.
Vla.
Vcl.
Kb.

f

tr

ff

Detailed description: This page of a musical score contains measures 119 through 124. The instruments listed on the left are Piccolo, Flute, Oboe, English Horn, Clarinet, Bassoon, Horn, Trombone, Harp, Oboe solo, Cello, Violin, Viola, Violoncello, and Keyboard. The Flute part features a melodic line with slurs and ties. The Harp part has a similar melodic line with a dynamic marking of *f*. The Trombone part consists of a rhythmic pattern of chords. The Cello part has a trill-like texture with a dynamic marking of *tr*. The Violin part has a rhythmic pattern of chords with a dynamic marking of *ff*. The Viola, Violoncello, and Keyboard parts also have rhythmic patterns of chords. The Oboe solo part has a melodic line with slurs and ties. The English Horn part has a melodic line with slurs and ties. The Clarinet and Bassoon parts have melodic lines with slurs and ties. The Horn part has a melodic line with slurs and ties. The Piccolo part has a melodic line with slurs and ties. The Oboe part has a melodic line with slurs and ties. The Flute part has a melodic line with slurs and ties. The Harp part has a melodic line with slurs and ties. The Trombone part has a rhythmic pattern of chords. The Cello part has a trill-like texture. The Violin part has a rhythmic pattern of chords. The Viola part has a rhythmic pattern of chords. The Violoncello part has a rhythmic pattern of chords. The Keyboard part has a rhythmic pattern of chords.

G.2 Schluß des III. Aktes (EF/1)

solo

Fl.

Ob.

E.Hn.

Cl.

Hn.

Pos.

Harfe

cresc.

VI.1

VI.2

Vla.

Vcl.

Cb.

Detailed description: This is a page of a musical score for the end of Act III. The score is written for a full orchestra and includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), English Horn (E.Hn.), Clarinet (Cl.), Horn (Hn.), Trumpet (Pos.), Harp (Harfe), Violin I (VI.1), Violin II (VI.2), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.). The music is in 4/4 time and features a variety of textures and dynamics. The Flute part begins with a *solo* marking and includes a long melodic line with trills. The Oboe part has a similar melodic line. The English Horn and Clarinet parts play rhythmic patterns. The Horn and Trumpet parts have melodic lines with trills. The Harp part plays a rhythmic pattern with a *cresc.* marking. The Violin and Viola parts play rhythmic patterns. The Violoncello and Contrabass parts play rhythmic patterns. The score is divided into four measures, with the first measure containing the *solo* marking and the fourth measure containing the *cresc.* marking.

Fl. *p* *f*

Ob. *p* *f*

E.Hn.

Cl.

Hn. *f*

Pos.

Hf.

VI.1 *f*

VI.2 *f*

Vla.

Vcl.

Cb.

Anhang H

Einspielungen der Oper

Schallplattenaufnahmen (als CD erhältlich):

Libuše Prylová (Emilia Marty), Nationaltheater Prag, Dir. Bohumil Gregor
(Supraphon 1966)

Elisabeth Söderström, Wiener Philharmoniker, Sir Charles Mackerras
(Decca 1979)

Videoaufzeichnungen:

Stephanie Sundine, Canadian Opera Company, Berislav Klobucar (Regie: Lotfi Mansouri)
(Pickwick Video 1990)

Anja Silja, The London Philharmonic Orchestra, Andrew Davis (Regie: Nikolaus Lehnhoff)
(NVC Arts/Channel Four/Glyndebourne Festival Opera, 1995)

Verfilmung:

Helga Pilarczyk, Tschechische Philharmonie, Václav Neumann (Regie: Václav Kašlík)
(Tschechoslowakisches Fernsehen & ZDF & ORF, 1966)

Alle genannten Einspielungen sind in tschechischer Sprache.

Literaturverzeichnis

- [ANONYMUS] Anonymus: *Karel Čapek a hudba* [Karel Čapek und die Musik], in: Divadelní list 11/1938-39, S. 237
- [BRASCH] Brasch, Alfred: *Leoš Janáček*, „*Věc Makropulos*“, NZfM 128/1967, S. 137–138
- [BROD24] Brod, Max: *Leoš Janáček: život a dílo* [L. J.: Leben und Werk], Praha 1924
- [BROD79] Brod, Max: *Streitbares Leben*, Frankfurt am Main 1979
- [ČAPKOVÁ] Čapková, Helena: *Moji milí bratři* [Meine lieben Brüder], Praha 1962
- [CHISHOLM] Chisholm, Eric: *The Operas of Leoš Janáček*, Oxford 1971
- [EWANS] Ewans, Michael: *Janáček's Tragic Operas*, London 1977
- [FETTING] Fetting, Hugo: *Die Geschichte der Deutschen Staatsoper*, Berlin 1955
- [FISCHMANN] Fischmann, Zdenka E. (Hrsg.): *Janáček – Newmarch correspondence*, Rockville, Maryland 1986
- [HARKINS] Harkins, William E.: *Karel Čapek*, New York and London 1962
- [HEYWORTH] Heyworth, Peter: *Otto Klemperer*, Berlin 1988
- [HILMAR] Hilmar, Ernst (Hrsg.): *Leoš Janáček: Briefe an die Universal Edition*, Tutzing 1988
- [HOLLANDER] Hollander, Hans: *Leoš Janáček: Leben und Werk*, Zürich 1964
- [HÖSLINGER] Höslinger, Clemens: „*Die Sache Makropulos*“: Eine „vergessene“ Wiener Janáček-Aufführung, in: ÖMZ 1/1992, S. 17–19
- [JIČÍNSKÝ] Jičínský, Bedřich: *Das Brodsche Paradox*, in: Acta Janáčkiana I, Brno 1968, S. 105–108
- [KAPP] Kapp, Julius: *Geschichte der Staatsoper Berlin*, Berlin 1937
- [KNEIF] Kneif, Tibor: *Die Bühnenwerke von Leoš Janáček*, Wien 1974
- [KUNDERA] Kundera, Ludvík: *Zu den Fragen der Interpretation von Janáčeks Werk*, in: Acta Janáčkiana I, Brno 1968, S. 141–144
- [MACKERRAS] Mackerras, Charles: *Janáček's „Makropulos“*, in: Opera 15/1964, S. 79–86

- [NĚMCOVÁ] Němcová, Alena: *Was Janáček satisfied with his symphony „The Danube“?* in: Beckermann, Michael & Bauer, Glen (Hrsg.): *Janáček and Czech Music: Proceedings of The International Conference (Saint Louis 1988)*, Pendragon Press 1995, S. 311–320
- [PALA38] Pala, František: *Věc Makropulos*, Praha 1938
- [PALA55] Pala, František: *Jevištní dílo Leoše Janáčka* [Das Bühnenwerk von L. J.], in: *Musikologie* 3/1955, S. 61–210
- [PEČMAN82] Pečman, Rudolf: *Methusalem und Emilia Marty. Von Shaw zu Čapek und Janáček*, in: *SPFFBU* 17/1982, S. 21–40
- [PŘIBÁŇOVÁ65] Přibáňová, Svatava: *Janáčkovy opery ve světle zahraničních kritik* [Janáček's Opern im Licht ausländischer Kritiken], in: *ČMM* 50/1965, S. 231–242
- [PŘIBÁŇOVÁ80] Přibáňová, Svatava: *Operní dílo Janáčkova vrcholného údobí* [Das Opernwerk der fruchtbarsten Schaffensperiode Janáček's], in: *ČMM* 65/1980, S. 165–171
- [PŘIBÁŇOVÁ84] Přibáňová, Svatava: *Opery Leoše Janáčka doma a v zahraničí* [Die Opern L. J.s zu Hause und im Ausland], Brno 1984
- [PŘIBÁŇOVÁ90] Přibáňová, Svatava (Hrsg.): *Hádanka života: Dopisy Leoše Janáčka Kamile Stösslové* [Das Rätsel des Lebens: Die Briefe L. J.s an Kamila Stösslová], Brno 1990
- [PROCHÁZKOVÁ] Procházková, Jarmila: *Inspirační zdroje a geneze Janáčkovy nedokončené symfonie Dunaj* [Inspirationsquellen und die Entstehung von Janáček's unvollendeter Donau-Symphonie], in: *Acta musei Moraviae* 78/1993, S. 239–248
- [RACEK61] Racek, Jan: *Der Dramatiker Janáček*, Leipzig 1961
- [RACEK63] Racek, Jan: *Leoš Janáček*, Brno 1963
- [RACEK76] Racek, Jan: *Leoš Janáček's Kompositionsprinzip in seinen Spätwerken*, in: *Musikforschung* 2/1976, S. 177–183
- [REKTORYS48] Rektorys, Artuš (Hrsg.): *Korespondence Leoše Janáčka s Otakarem Ostrčilem* [Die Korrespondenz L. J.s mit Otakar Ostrčil], Praha 1948
- [REKTORYS53] Rektorys, Artuš und Racek, Jan (Hrsg.): *Korespondence Leoše Janáčka s Maxem Brodem* [Die Korrespondenz L. J.s mit Max Brod], Praha 1953
- [RUF] Ruf, Wolfgang: *Zur dramaturgischen Konzeption von Janáček's „Die Sache Makropulos“*, in: Pečman, Rudolf (Hrsg.): *Colloquium Leoš Janáček ac tempora nostra*, Brno 1983, S. 267–272
- [RUSSEL] Russel, John: *Erich Kleiber*, München [1958]
- [SIMEONE91] Simeone, Nigel: *The first editions of Leoš Janáček: a bibliographical catalogue*, Tutzing 1991

- [SIMEONE93] Simeone, Nigel: *Zamýšlené uvedení Janáčkovy Věci Makropulos v Berlíně roku 1928* [Die geplante Aufführung von Janáčeks Sache Makropulos in Berlin im Jahr 1928], in: *Opus musicum* 8/1993, S. 245–248
- [SIMEONE97] Simeone, Nigel & Tyrrell, John & Němcová, Alena (Hrsg.): *Janáček's Works: A Catalogue of the Music and Writings of Leoš Janáček*, Oxford 1997
- [STRAKOVÁ] Straková, Theodora: *Janáčkovy hudebně dramatické náměty a torsa* [Janáčeks musikalisch–dramatische Entwürfe und Torsos], in: *Musikologie* 3/1955, S. 417–449
- [ŠTĚDRŇ68] Štědroň, Miloš: *Leoš Janáček und die zweite Wiener Schule*, in: *Acta Janáčkiana* I, Brno 1968, S. 55–59
- [ŠTĚDRŇ70] Štědroň, Miloš: *Janáček und der Expressionismus*, in: *SPFFBU* 5/1970, S. 105ff.
- [ŠTĚDRŇ75] Štědroň, Miloš: *K analýze vokální melodiky Janáčkovy opery Věc Makropulos s využitím samočinného počítače* [Zur Analyse der vokalen Melodik von Janáčeks Oper Sache Makropulos unter Verwendung eines Computers], in: *Hudební věda* 1/1975, S. 46–61
- [SUSSKIND] Susskind, Charles: *Janáček and Brod*, New Haven 1985
- [TYRRELL79] Tyrrell, John: *Janáček: Věc Makropulos*, (Begleittext der Schallplatteneinspielung der Oper), Decca 1979
- [TYRRELL82] Tyrrell, John: *Janáček and the viola d'amore*, in: Tyrrell, John (Hrsg.): *Leoš Janáček: Káťa Kabanová*, Cambridge 1982, S. 154–161
- [TYRRELL88] Tyrrell, John: *Czech Opera*, Cambridge 1988
- [TYRRELL92] Tyrrell, John: *Janáček's Operas: A Documentary Account*, London 1992
- [VESELÝ24] Veselý, Adolf: *Leoš Janáček. Pohled do života i díla* [Ein Einblick in das Leben und Werk], Praha 1924
- [VESELÝ25] Veselý, Adolf: *Besedy u Leoše Janáčka* [Gespräche mit L. J.], in: *Národní listy*, 20.10.1925
- [VOGEL] Vogel, Jaroslav: *Leoš Janáček: Leben und Werk*, Prag 1958
- [ZÍTEK-A] Zítek, Ota: *Mé styky s Janáčkem* [Meine Kontakte mit Janáček], Schreibmaschinen-Manuskript, BmJA Sign. D 191 LJ
- [ZÍTEK-B] Zítek, Ota: *Režisér Leoš Janáček* [L. J. als Regisseur], Schreibmaschinen-Manuskript, BmJA Sign. G 160 bII

Danksagung

Mein Dank richtet sich an alle, die durch ihre Unterstützung zur Entstehung dieser Arbeit beigetragen haben. Es waren unter anderem (in alphabetischer Reihenfolge): Fr. Ilse Heinisch (Universal Edition Wien), Dr. Alena Němcová (Leoš–Janáček–Stiftung Brünn), Dr. Jarmila Procházková (Janáček–Archiv des Mährischen Museums Brünn), Dr. Nigel Simeone (University of Nottingham) und Dr. John Tyrrell (New Grove).

Mein ganz besonderer Dank gilt meinem Doktorvater Prof.Dr. Ludwig Finscher für die Betreuung der Arbeit.

Lebenslauf

Angaben zur Person:

Geburtsdatum: 2.12.1964

Geburtsort: Ostrava (Tschechische Republik)

Wohnort: Heidelberg, Heinrich-Fuchs-Str. 95/1

Staatsangehörigkeit: deutsch

Schulbildung:

1971–79 Grundschule in Přerov (Tschechische Republik)

1979–83 Musikkonservatorium in Ostrava
Abschluß: Abitur

1987-88 Studienkolleg der Universität Heidelberg

seit 1989 Studium an der Universität Heidelberg in den Fächern Musikwissenschaft (Hauptfach), Slavische Sprachwissenschaft (Nebenfach), Slavische Literatur (Nebenfach)
Voraussichtlicher Abschluß: Grundständige Promotion (WS 1998–99)