

LENKA KŘUPKOVÁ

## ZUR DRAMATURGIE VON JANÁČEKS LIBRETTO ZU DER OPER *DIE SACHE MAKROPULOS*

*Die Sache Makropulos*, eine „Konversationskomödie“ von Karel Čapek, ist kein die Grundlagen der klassischen Dramaturgie beachtendes Drama. Der Handlungsverlauf wird hier nicht als Prozess der Verwirklichung einer „Tat“ gestaltet, mit der ein Held in die tragische Dialektik sich verflechten könnte. In Čapeks Schauspiel geht es vor allem um den Prozess der Erkennung der Werte. Auf dieses Erkennen zielen die Dialoge sowie einige Aktionen der Personen des Schauspiels hin. Janáček selbst schuf das Libretto, und betrachtete dies vom Standpunkt eines Opernkomponisten aus. Infolge seiner Eingriffe in den Text und durch die Hervorhebung oder Unterdrückung dramatischer Konturen kommt es dann zu einer bestimmten ästhetischen Verschiebung des ursprünglichen Schauspiels von Čapek. Das Ziel dieses Referats besteht darin, in der Ganzheit der dramaturgischen Struktur von Janáčeks Libretto zu der Oper *Die Sache Makropulos* auf deren einzelne Schichten und deren gegenseitige Funktionen aufmerksam zu machen.

Janáčeks *Sache Makropulos* kann als eine Literaturoper, also als ein spezifischer Typus der musikalischen Dramatik, verstanden werden, der in der Musikgeschichte seit dem Ende des 19. Jahrhunderts wahrzunehmen ist, und der viele Unterschiede gegenüber dem im 19. Jahrhundert herrschenden Operntypus aufweist. Nach Carl Dahlhaus<sup>1</sup> besteht ein charakteristisches Zeichen der Literaturoper darin, dass sie aus der Literaturvorlage eine ziemlich komplexe thematische Ganzheit, die Fabel, wählt, falls diese nicht wörtlich übernommen wird. Die Fabel wird zu einer dramatischen Substanz des Werkes, sie wird zum Zweck und zur Rechtfertigung aller Ausdrucksmittel. Dies wird auf eine andere Art und Weise als die Nummeroper des 19. Jahrhunderts, für welche die Literaturvorlage nur eine Quelle der Intrige, ein Mittel zur Darstellung der dramatischen Situationen und der Affektzustände der Personen bildete, getan. Die Fabel vereinigt einzelne Teile des Dramas, koordiniert einzelne Ausdruckskomponenten, den in-

---

<sup>1</sup> Carl Dahlhaus, „Zur Dramaturgie der Literaturoper“, in: *Vom Musikdrama zur Literaturoper: Aufsätze zur neueren Operngeschichte*, München/Salzburg: Katzbichler, 1983, S. 294–312.

neren Aspekt der Fabel – die eigentliche dramatische Handlung. Die Handlung ist ein organisierter Verlauf der Tatsachen, die vor uns unmittelbar sichtbar gemacht werden. Wir unterscheiden also die dramatische Handlung als Substanz und die Vorgänge (szenische sowie musikalische), die ihre Sinnprojektion bilden. Deren dialektische Beziehung wurde in der Literaturoper des 20. Jahrhunderts zum Ausgangspunkt des Operntextes. Das Libretto entsteht im Bestreben, eine organische dramatische Form zu erreichen.

### Die Umwandlung Čapeks Textes in Janáčeks Libretto

Es gab keine Zusammenarbeit zwischen Karel Čapek und Leoš Janáček während des Prozesses der Arbeit an dem Libretto. Es kam zu keinem Dialog, wie es zum Beispiel zwischen Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss der Fall war, in dem der Librettist an den Autor appelliert hatte, dass dieser über alles andere hinaus einen konsequenten dramatischen Aufbau, der auf der inhaltlichen Basis der Handlung gründet, achten sollte. Janáček schuf das Libretto allein, und das kritische Herantreten an die dramatische Verständlichkeit steht ausschließlich ihm zu. Der Komponist respektierte die dramatische Vorlage, wobei er bei deren Änderungen die dramatische Struktur des musikalischen Werkes berücksichtigte. Trotzdem kam es durch gewisse Streichungen und durch die Auslassung des Textes zu gewissen Bedeutungsverschiebungen, und an einigen Stellen auch zum logischen Lapsus und zu Unstimmigkeiten. Auf diese Art und Weise überarbeitete Janáček zum Beispiel in bedeutendem Maße im zweiten Akt die Szene mit dem irrsinnigen Hauk Šendorf. Zu seinem Vorhaben, in den ununterbrochenen Konversationsfluss, der bloß mit Einschnitten der dramatischen Situationen unterbrochen wird, eine eher traditionelle, geschlossene Opernnummer, „des Hauks Lied“, einzulegen, war es notwendig, den Charakter Čapeks Textes zu verändern. Infolge dessen kam es zur Aufhebung von Hauks Bindungen an andere anwesenden Personen (Prus, Gregor) mit Ausnahme der Bindung an Emilia und zum Verlust des Konversationscharakters der Szene. Die markantesten Bearbeitungen in Bezug auf Čapeks Vorlage führte Janáček in dem dritten Akt durch. Der Komponist löste die schauspielerische Teilung des Aktes in zwei Teile auf und strich alles, was er als dramatisch wenig tragbar, den Fluss zum dramatischen Höhepunkt verlangsamend, betrachtete. In dem dritten Akt hielt sich Janáček von der Typologie der Konversationskomödie am deutlichsten fern. In den Vordergrund kam der heftige Verlauf der dramatischen Handlung, gerichtet auf das tragische, reinigende Ende – zu dem Tod der Emilia Marty. Janáček löst also Čapeks Szene des inszenierten Gerichtes auf, im Widerspruch zu der Logik der Opernhandlung lässt er aber die handelnden Personen in Talaren spielen. Das abschließende Geständnis der Heldin wird in der Oper mit einem sehr kurzen Text geäußert und auch die philosophisch-politische Meditation darüber, was man mit dem Rezept für die Unsterblichkeit tun sollte, lässt Janáček als dramatisch untragbar aus. Während sich Čapeks Emilia Marty mit sarkastischem Lachen von der Bühne

verabschiedet, geht Janáček's Heldin ihrem Tod auf monumentale Art und Weise entgegen.

Der Komponist schaffte durch seine Eingriffe ins Libretto mehr Raum für die Musik. Janáček baut die semantische Komponente der Musik mit dem spezifischen Netz der Motive und mittels der Arbeit mit diesen auf. Als Literaturoper ist *Die Sache Makropulos* kein Affektdrama mehr. Trotz dieser Tatsache, äußert hier die Musik direkt ein emotionelles Erlebnis, das in der sprachlichen Äußerung eine unaussprechbare, jedoch immer anwesende Grundlage des dialogischen Handlungsverlaufes ist.

Der architektonische Rahmen dieser Oper wird nicht mit den geschlossenen Nummern – Rezitativen, Arien, begrenzten Auftritten oder Intermezzi – gebildet. Die formelle Gliederung beschränkt sich nur auf die Teilung in drei Akte. Die interne Gliederung wird durch variierende dramatische Situationen und dramatische Szenen erreicht. Deren Einschnitte sind für musikalisch-motivische Einschnitte und Änderungen in der konfigurierenden Gestaltung auf der Bühne maßgebend. Es gibt hier kein höheres metrisches Schema, trotzdem nimmt man aber bei dem Libretto wahr, dass die dramatische Handlung von einer regelmäßigen rhythmischen Pulsierung getragen ist, basierend auf der Ablösung der Stabilität und der Änderungen, der Spannung und der Entspannung, der Neutralität und der Erregung im Rahmen der einzelnen dramatischen Situationen im Inneren sowie untereinander.<sup>2</sup>

Die dramaturgische Struktur der Oper kann in bezug auf die Terminologie von Otakar Zich als dramatische Polyphonie bezeichnet werden.<sup>3</sup> Die Polyphonie der Oper *Die Sache Makropulos* basiert auf zwei sich gegenseitig ergänzenden Prinzipien – auf der eigentlichen dramatischen Handlung, getragen von der szenischen sowie der sinfonischen Linie, und auf dem Rhythmus der Ablösung der kontrastierenden Akzente und Schwankung des Spannungsmaßes in diesen Linien. Das zweite Prinzip bildet die Dynamik der Vorgänge im Inneren der dramaturgischen Schichten. Diese zwei Prinzipien bilden das Netz des dramatischen Verlaufes in gegenseitiger Beeinflussung und im Einklang. Aus der Fabel, die mit wenigen Sätzen formulierbar ist, entsteht in der Zusammenwirkung beider Prinzipien die dramatische Handlung.

### Die Hauptperson der Oper

Der Libretto-Aufbau beruht auf den dramatischen Charakteren der Haupt- und Nebenpersonen. Die Entwicklung des Charakters der Heldin verläuft einerseits

<sup>2</sup> Als dramatische Situation wird hier in Übereinstimmung mit Otakar Zich die Einheit von Zeit und Ort verstanden, in der die dramatischen Personen in gegenseitigen Bezug geraten. „Ein anschauliches Verhältnis der dramatischen Relationen für einen derartig bezeichneten Moment kann als dramatische Situation genannt werden“ (Otokar Zich, *Estetika dramatické-ho umění* [Ästhetik der dramatischen Kunst], Prag: Melantrich, 1931, S. 185).

<sup>3</sup> Ebd., S. 192–7.

abhängig von den Prozessen in ihrem Inneren, andererseits aber auch als Folge der äußeren Einflüsse. Im Verlaufe der dramatischen Zeit kommt es zu einer allmählichen Entdeckung der einzelnen Schichten des Charakters der Emilia Marty. Emilia Marty ist als Individuum anwesend, als Figur wird sie aber ständig mit den Augen der anderen beobachtet. Auf diese Art und Weise wird neben der realistischen Emilia Marty ein Bild von Emilia Marty gebildet, das ein Ergebnis der Projektionen deren männlichen Mitspieler ist. Die Heldin wird seitens ihrer männlichen Gegner nicht als eine eigenständige Persönlichkeit, sondern als eine Projektion, als ein Konglomerat von verschiedenen Positionen, Ansichtsweisen, Namen und historischen Ausgangspunkten, angesehen.<sup>4</sup>

Emilia Marty selbst, die sich in den Bildern von mehreren männlichen Mitakteuren spiegelt und erst in deren Konstruktionen zu einer komplexen Figur wird, gehört zu dem beliebten motivischen Arsenal des postromantischen weiblichen Typus, wie es zum Beispiel auch Wagners Kundry oder Bergs Lulu sind. Die Substanz dieser Frauenfiguren besteht nicht in ihren individuellen Zügen, die Identität ändert sich mit verschiedenen Namen, durch ihre Gegner, in den Lebenssituationen. Die Frau wird zur Projektionsfläche der Vorstellungen und Erwartungen ihrer männlichen Gegenspieler.

Emilia Marty trägt eindeutig faustische Züge, ihre Identifizierung mit Faust wird doch bewusst ausgeschlossen. Der Faust-Mythos ist nämlich den Männern vorbehalten, das faustische Sujet widerspricht dem Frauenbild des 19. Jahrhunderts. Die Bildung, die sexuelle Selbstbestimmung, die Freiheit in der Bestimmung der Lebensorientierung oder der Partizipation an den Erkenntnisfragen sind die Punkte, in denen die Frauenfiguren als faustische Gestalten erscheinen können und die auch die Hauptforderungen der frühen Emanzipationsbewegung darstellten. Die Aspekte des faustischen Charakters kollidieren mit einer allgemeinen Vorstellung über die Frau des 19. Jahrhunderts, derer Position durch einen eng eingeschränkten Lebensraum des eigenen Zuhause bestimmt wurde. Die offene Außenwelt wurde im Gegenteil als Männerdomäne verstanden. Übrigens sei auch die Individualität der Persönlichkeit eine reine Männersache. Der Mann ist ein Subjekt für sich, der die imaginative Weiblichkeit ausnutzt. Emilia Marty wird zwar der männlichen Projektion unterworfen, sie stellt aber eine ausgeprägte Individualität dar. Sie selbst ändert ihre Namen, initiiert Ereignisse, sie handelt flexibler als der rationell auftretende Kolenatý, sie nutzt ihre männlichen Gegenspieler zu ihren Zwecken aus. Auch das Verhältnis der Passivität und der Aktivität, in *Faust* dargestellt in der Beziehung zwischen Faust und Gretchen, ist in der *Sache Makropulos* anders nach Geschlechtern aufgeteilt. Emilia Marty ist aktiv und stimulierend, demgegenüber reagieren die männlichen Figuren nur auf sie. Sie stellt eine Kombination der verführerischen rätselhaften Weiblichkeit

---

<sup>4</sup> Melanie Unseld, „Man töte dieses Weib!“ *Weiblichkeit und Tod in der Musik der Jahrhundertwende*, Stuttgart: J. B. Metzler, 2001, S. 250–5.

und gleichzeitig des faustischen, männlich konnotierten Motivs, was Janáček für besonders interessant hielt, dar.<sup>5</sup>

### Nebenpersonen der Oper

Wichtige Faktoren der vielschichtigen Dramaturgie sind die Nebenpersonen. Zu den bedeutenden dramaturgischen Schritten gehört eine solche Schichtung der Profile, auf deren Grundlage jede der Gestalten ein kontrastreiches aber aus der szenischen Konfiguration klar verständliches Element ist. Deren Konstitution basiert auf dem Bedarf der regelmäßigen Rhythmus-Pulsierung in konkreten dramatischen Situationen sowie auf dem Kontext eines Ganzen. Die Nebenfiguren definieren sich primär den Hauptfiguren gegenüber, gleichzeitig sind sie aber auch untereinander kontrastreich. Die Beziehungen zu der Hauptperson können in verschiedene Schichten verteilt und aus diversen Abständen geführt werden. Männliche Gegenspieler personifizieren in deren Verhalten gegenüber der Heldin eine gewisse zu erwartende Handlung. Durch männliche Projektionen der Hauptdarstellerin bekommen wir auch ein Bild deren Charaktere.

Der Jurist Dr. Kolenatý ist ein Repräsentant der rationalen Sphäre, was er Emilia Marty mehrmals fühlen lässt, wenn er ihre hellseherischen Fähigkeiten verspottet. Er ist ein Mann mit festen Grundsätzen, und als solcher wird er auch musikalisch charakterisiert. Nur zu seiner Person wurde ein immer mit ihm anwesendes, in unveränderter ursprünglicher Form erscheinendes Motiv beigefügt. Dieses Motiv steht im Einklang mit seiner fehlenden Emotionalität, mit der er Emilia Marty und ihr tragisches Lebensende ansieht. Albert Gregor ist demgegenüber ein junger leidenschaftlicher Liebhaber, ein romantischer Träumer, der immer einer Überschreitung der Realität geneigt ist. Musikalisch wird er mit expressiv-lyrischer Musik geäußert – im Unterschied zu dem in der Oper herrschenden *Parlando*. Baron Jaroslav Prus gehört im Gegenteil zu dem Liebhabertypus, dem es nicht wie Gregor um die Emotionalität, sondern nur um die reine Sexualität, geht. Die Liebesbeziehung zu der Heldin ist für ihn eine sachliche Angelegenheit, ein bloßes Geschäft. Der Sohn von Prus Janek ist ein naiver Junge, der Angst vor seinem Vater sowie vor Emilia hat. In der Beziehung zu Krista ist er der schwächere. Musikalisch wird seine Unterstellung mit seiner monotonen Antwort „Ja“ charakterisiert, die stereotyp wiederholt wird und wie das Gebell eines treuen, aber dummen Hundes klingt. Baron Hauk Šendorf ist schon mit dem Charakter seiner Stimme – Operettentenor – prädestiniert, zur Nebenfigur zu werden. Mit diesem Ausflug in das Genre der Komödie kam Janáček Čapeks Vorlage, die als Komödie konzipiert wurde, entgegen. Neben seiner Funktion eines ehemaligen Liebhabers stellt Hauk die einzige Figur dar, welcher Emilia Marty etwas anbietet, ohne dafür etwas zurück zu verlangen.

---

<sup>5</sup> Ebd., S. 281–6.

Der Autor hat zu der Heldin eine durchwegs positive Beziehung, wie es auch seiner Korrespondenz zu entnehmen ist. Das Mitleid mit Emilia Marty, das mittels der handelnden Personen beim Zuschauer erregt wird, dringt in geringfügigen Andeutungen durch die ganze Oper hindurch. Am Ende des dritten Aktes wird das Denken von allen Personen durch Mitleid und Verständnis für Emilia Marty beherrscht. Janáčeks eigene positive Einstellung gegenüber der Hauptperson klingt hier mit voller Kraft. Diese alles verstehende Stimmung wird hier auch durch den kommentierenden Menschenchor bekräftigt.

### Zusammenfassung

Leoš Janáček vereinfachte in seiner Oper *Die Sache Makropulos* Čapeks philosophisches Drama. Er verkürzte umfangreiche Dialoge rasant, in dem dritten Akt ließ er auch einen ganzen Block des Textes weg und änderte Čapeks formelle Aufteilung. Janáčeks Ergänzung stellt der Tod von Emilia Marty dar. Er regelte deshalb die motivische Struktur des dramatischen Textes so, dass der Vorgang teleologisch auf den Schluss hin zielt, der in Übereinstimmung mit der Natürlichkeit seines Denkens eindeutig und total werden soll. Aus diesen Gründen musste er alles das beseitigen, was überflüssig war und den dramatischen Verlauf bremsen könnte. Der Tod als Erlösung, sowie die Chorszenen im Schluss, sind traditionelle Opernelemente – darin unterscheidet sich Janáček nicht von den Opernautoren des 19. Jahrhunderts. *Die Sache Makropulos* ist aber eine Literaturoper, wobei diese Tatsache das Werk mit Rücksicht auf die Tradition der Oper auf eine andere Ebene stellt. Der szenisch sichtbarer Handlungsrahmen der „physischen“ Aktionen in der Čapeks *Sache Makropulos* praktisch fehlt. Derartige Aktionen, inwieweit sie überhaupt entstehen, sind aus der Sicht der Hauptrichtung des Dramas sekundär, episodisch oder illustrativ. Das Prozess des Erkennens des zweifelhaften Preises für die Unsterblichkeit spielt sich nicht primär in den die stürmischen Affekte hervorrufenden Aktionen, sondern vorwiegend in den Ansprachen der handelnden Personen, ab.

Im Unterschied zu der Čapeks Literaturvorlage vertiefte Janáček in der dramaturgischen Konzeption des Librettos den Bau des dramatischen Charakters der Hauptperson. Seine tiefste Verbindung zu ihr wurde in deutlich erscheinende Autorenhaltungen transformiert. Indem er sich auf die detaillierte Konstruktion des Charakters der Heldin als des Zentrums des gesamten Geschehens konzentrierte, hob er die Konturen der Charakteristiken der Nebenfiguren hervor. Mit der Abkürzung des Textes und mit dem Erreichen der Überschaubarkeit der einzelnen Linien des dramatischen Vorgangs wurde der pulsierende Rhythmus der dramatischen Situationen betont. Janáček hat den Text an mehreren Stellen so geregelt, dass auch die Musik zu einem selbständigen Faktor der dramatischen Handlung werden konnte.