

Pečman, Rudolf

Methusalem und Emilia Marty : von Shaw zu Čapek und Janáček

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H, Řada hudebněvědná. 1982, vol. 31, iss. H17, pp. [21]-40

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/112383>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

RUDOLF PEČMAN

METHUSALEM UND EMILIA MARTY

Von Shaw zu Čapek und Janáček

Bei der Untersuchung der Entstehungsgeschichte von Janáček's Oper *Die Sache Makropulos* und ihres literarischen Vorwurfs hat das musikwissenschaftliche Schrifttum vergleichende Gesichtspunkte bisher kaum in Betracht gezogen. Das ist umso merkwürdiger, als beispielsweise die Literaturwissenschaft schon seit den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts die Komparatistik folgerichtig pflegt, die in der letzten Zeit auch im tschechoslowakischen Milieu festere Positionen gewinnt. Die heimische Modifikation ihrer theoretischen Grundsätze haben Dionýz Durišin und Josef Hrabák ausgearbeitet;¹ ihre Schriften regen dazu an, diese Grundsätze auf die Musik und das Musiktheater auszudehnen. Mein Beitrag stellt einen bescheidenen Versuch in dieser Richtung vor, er befaßt sich nämlich mit der stofflichen und librettistischen Genesis einer der bedeutendsten Opern Leoš Janáček's (1854—1928), von der Jan Ráček vor Jahren treffend gesagt hat: „*Wie man sieht, fesselte Janáček besonders der menschlichen Kern des Stoffes: der Mensch und die Welt der Gefühle, der Mensch und sein Verhältnis zum Leben und zum Tode, der Mensch aus der Höhe der überpersönlichen Perspektive und zugleich aus seiner gegenwärtigen Situation heraus gesehen, also etwas ganz Ähnliches wie später im Totenhaus.*“²

* * *

Wenn man in Karel Čapek's (1890—1938) Vorlage zu dieser Oper, der gleichnamigen „Komödie in drei Akten und einer Verwandlung“, blättert,

¹ Dionýz Durišin, *Teória literárnej komparatistiky* (Theorie der literarischen Komparatistik), Bratislava 1975. Verlag „Slovenský spisovateľ“. Der selbe, *O literárnych vzťahoch. Sloh, druh, preklad.* (Von den literarischen Beziehungen. Stil, Art, Übersetzung.) Bratislava 1976. „Veda“, Verlag der Slowakischen Akademie der Wissenschaften. Josef Hrabák, *Literárni komparatistika* (Literarische Komparatistik). Praha 1976. Verlag „Státní pedagogické nakladatelství“.

² Jan Ráček, *Leoš Janáček*. Leipzig 1962, S. 133. Reclam-Verlag.

die unter dem Titel *Die Sache Makropulos* erschienen ist,³ findet man gleich im Vorwort den Schlüssel zur Beantwortung der Frage nach der Beziehung des Stoffes zur Weltliteratur. Čapek schrieb damals (1922): „Diese neue Komödie hat mich vor etwa drei bis vier Jahren zu beschäftigen begonnen, also noch vor R. U. R.; damals schwebte sie mir allerdings als Roman vor. Sie gehört in stofflicher Hinsicht zu den Dingen, die ich gerne hinter mir hätte; noch eine solche Aufgabe erwartet mich, wenn ich mich der alten Vorräte entledigen will. Den Anlaß gab eine Theorie, ich glaube von Professor Metschnikow,⁴ daß das Altern eine Autointoxikation des Organismus ist. — Diese beiden Umstände schicke ich voraus, weil heuer im Winter ein neues Werk von B. Shaw »Zurück zu Methusalem« erschienen ist,⁵ das ich bisher nur aus einem Auszug kenne und das sich — offenbar in einem weitaus grandioseren Maße — ebenfalls mit der Frage der Langlebigkeit befaßt. Die stoffliche Übereinstimmung ist durchaus zufällig, und wie es nach dem Auszug scheint, auch nur oberflächlich, denn Bernard Shaw gelangt zu ganz entgegengesetzten Schlüssen. Soweit ich es zu beurteilen vermag, sieht H. Shaw in der Möglichkeit mehrere Hundert Jahre zu leben den idealen Zustand der Menschheit, eine Art Zukunftsparadies. Wie der Leser erkennt, wird die Langlebigkeit in meinem Buch ganz anders dargestellt, als ein sehr wenig idealer, ja sogar sehr wenig begehrenswerter Zustand. Es ist schwer zu sagen, was richtiger ist; in beider Hinsicht mangelt es leider an eigenen Erfahrungen. Vielleicht wäre es aber möglich wenigstens vorauszusehen, daß die These Shaws als klassischer Fall des Optimismus und die These dieses Büchleins als hoffnungsloser Fall des Pessimismus gelten wird.“⁶

Die Beziehung von Čapeks Thema zu Shaws *Methusalem* bestätigt Otakar Vočadlo (1895—1974),⁷ der zwei Jahre später mit Karel Čapek während seines Aufenthaltes in England eine dauernde Freundschaft schloß. Schon im Jahr 1922 hatte Vočadlo, der bis zum Jahr 1928 als Dozent der Bohemistik am Institut für slawische Studien der Londoner

³ Das Spiel *Die Sache Makropulos* wurde am 20. November an dem damaligen Städtischen Theater in den Königlichen Weinbergen (Královské Vinohrady) erstaufgeführt und erschien in demselben Jahr im Prager Verlag Aventinum. Wir benützen die neuere Ausgabe in „Československý spisovatel“: Karel Čapek, *Hry* (Theaterstücke). Praha 1956, S. 185—261.

⁴ Der russische Biologe Ilja Iljitsch Metschnikow (1845—1916) stellte eine Theorie über die Evolution der Arten auf Grund der Erblichkeit und der natürlichen Entwicklung auf. Er erweckte mit seinen Forschungen über die Gesetze der embryonalen Entwicklung und Entdeckungen auf dem Gebiet der Bakteriologie Aufmerksamkeit.

⁵ Bernard Shaw, *Back to Methuselah*. Berlin 1922. S.-Fischer-Verlag. Wir zitieren nach der deutschen Übersetzung von Siegfried Trebitsch, *Zurück zu Methusalem. Ein metabiologischer Pentateuch*. Ebd. 1923. Autorisierte Ausgabe.

⁶ Karel Čapek, *Vorwort zur Sache Makropulos*, l. c., S. 185.

⁷ Otakar Vočadlo studierte an der Prager Karls-Universität Anglistik und Bohemistik. In den Jahren 1922—1928 war er am Institut für Slawische Studien der Londoner Universität tätig. Später hielt er Vorlesungen an der Komenský-Universität in Bratislava und baute dort den Lehrstuhl für Anglistik aus (1933—1938). Im Jahre 1939 wurde Vočadlo an die Karls-Universität berufen. Nach Schließung der tschechischen Hochschulen kam er in nazistische Konzentrationslager (1942—1945) und hielt nach der Befreiung Vorlesungen an der Universität Cambridge.

Universität wirkte, mehrere dramatische Werke Bernard Shaws gesehen: „Ich beschäftigte mich gerade mit Shaws Schaffen und versäumte keines seiner Theaterstücke, ja nicht einmal seine Vorlesungen in der Fabian Society. Im kleinen Theater *Everyman* spielte man im Frühjahr *Man and Superman* (Mensch und Übermensch), wo Shaw seine Philosophie formuliert, ließ aber den gedanklichen Kern aus, die Szene in der Hölle [...]. Auch sah ich ein unterhaltsames aber belangloses Spiel von einem ehelichen Dreieck *Overruled* (Überwunden); Shaws längstes Theaterstück *Back to Methuselah* (Zurück zu Methusalem) — seine metabiologische Bibel, die damals erschienen war — studierte ich und teilte Capek kurz den Inhalt mit.“⁸

In dem Schauspiel *Zurück zu Methusalem* behandelt George Bernard Shaw (1856—1950) die Frage der Langlebigkeit des Menschen vor dem Hintergrund des alttestamentarischen Textes von Henochs Sohn, der so lange lebte, daß es schien, als sei er unsterblich:

„Henoch war fünfundsechzig Jahre alt, da zeugte er *Metuschelach*. Henoch wandelte mit Gott. Henoch lebte nach der Geburt *Metuschelachs* noch dreihundert Jahre und zeugte Söhne und Töchter. Die ganze Lebensdauer Henochs betrug dreihundertfünfundsechzig Jahre. Henoch wandelte mit Gott, dann war er nicht mehr; denn Gott hatte ihn hinweggenommen.

Metuschelach war hundertsiebenundachtzig Jahre alt, da zeugte er *Lamech*. *Metuschelach* lebte nach der Geburt *Lamechs* noch siebenhundertzweiundachtzig Jahre und zeugte Söhne und Töchter. Die ganze Lebensdauer *Metuschelachs* betrug neunhundertneunundsechzig Jahre. Dann starb er.“⁹

Shaw handelt es sich aber keineswegs darum, Methusalems Geschehnisse zu dramatisieren, die Handlung aus dem Alten Testament zu Ende zu denken und gleichwertig zu aktualisieren. Eher sollte sie ihm Gelegenheit bieten, die Essenz seiner lebensphilosophischen Synthese vorzustellen und die neue Religion der schaffensfrohen Entwicklung als eine von konstruktivem Realismus getragene Utopie zu proklamieren. Shaw bekennt sich zum positiven, umfassenden Glauben an die phylogenetische Entwicklung der Menschheit. Das Spiel *Zurück zu Methusalem* ist eine echte Utopie, es entsprang der schmerzlichen Enttäuschung vom Menschen des 20. Jahrhunderts, aber auch dem festen Vertrauen in die Unüberwindlichkeit des Lebens. Böswillig hat der Mensch den Weltkrieg vom Zaun gebrochen, den furchtbarsten aller Kriege. Wird dieser Mensch nach dem Vorbeiziehen der Stürme des Zornes noch imstande sein, die soziale Frage zu lösen? Die Menschheit vermehrt sich zügellos, die Zivilisation bringt Probleme, die sie gar nicht faßt. Die Erziehung zum sozialen Fühlen betrachtet Shaw sehr skeptisch. Nur der Weg zur schöpferischen Evolution kann den neuen Menschen befreien, dessen Willen sicher imstande sein wird, das Denken höherzuentwickeln und die Dauer seines Lebens

⁸ Otakar Vočadlo, *Anglické listy Karla Čapka* (Die Englischen Briefe Karel Capeks). Praha 1975, S. 29—30. Verlag Academia.

⁹ *Altes Testament*, Gn 5, 21—27. Ökumenische Übersetzung. Vgl. *Das Alte Testament. Deutsche Ausgabe mit den Erläuterungen der Jerusalemer Bibel*, herausgegeben von Diego Arenhoeval & Alfons Deissler. Leipzig 1978, S. 18. St. Benno-Verlag GMBH.

zu verlängern, ja zu vervielfachen! So gelangt der Schriftsteller zur Überzeugung, Methusalem und seine wunderbare Langlebigkeit müsse dem Menschen als Vorbild dienen. Er wird sie, bildlich gesprochen, durch die deduktive Biologie erreichen, eine höhere Stufe der heutigen unwissenschaftlichen Biologie — durch die neue Metabiologie! Shaw verteidigt den Darwinismus glühend und sieht die Wiedergeburt der Welt im rechten Begreifen des Neodarwinismus, dessen Advent wir bereits erleben.

Zu seinem Lehrstück Zurück zu Methusalem ist Shaw nicht unmittelbar gekommen. Die Vorstufe war „Komödie und Philosophie“, die im Jahr 1903 unter dem Titel *Man und Superman* (Mensch und Übermensch) erschien. Eine der Figuren ist das Sprachrohr von Shaws Ansichten: Don Juan, der freche und bestrafte Wüstling der Weltliteratur, der auch in Mozarts „Oper aller Opern“ so präsentiert wird,¹⁰ tritt bei Shaw als typischer Realist auf, wird für seine Taten nicht bestraft und kommt in den Himmel, wo sich niemand ein Blatt vor den Mund nimmt und alles vor Tatkraft strotzt. Juan ist die lebenspendende Kraft, er verwirklicht den rechten Sinn des Lebens auf seinem Weg zu übermenschlichen Höhen, er wird zum Bekenner der Evolution und das Drama von ihm, dem Unbestraften und Gefeierten, ist das neue Buch Genesis in der Bibel der Evolutionisten.¹¹ In *Mensch und Übermensch* analysiert Shaw den Geschlechtstrieb und die Ehe als soziale Tatsache (das weibliche Prinzip über das männliche erhebend) und stellt den Menschen als Schöpfer der Lebenskraft vor. Er sieht die Welt im Prisma des Realismus und begreift sie nontheistisch. Der Mensch ist ein Teil der Welt und hat die Bestimmung einem höheren biologischen Typ zuzustreben — dem Übermenschlichen. Während aber Nietzsche, der Vater dieses Begriffs, in seinen Übermenschlichen den romantischen Typ des Genies und den Machtbegriff projiziert, faßt ihn Shaw biologisch und soziologisch auf. Nicht Klassen, sondern Gruppen, deren Einstellung zur Welt (Schlaumeier, Idealisten und Realisten) und zu geistigen Werten (die soziologisch-biologischen Kategorien der Romantiker, egoistischen Realisten und konstruktiven Realisten) sich unterscheidet, dominieren die zeitgenössische Gesellschaft. Das Chaos der Menschheit wirkt wie eine moralische Seuche. Man kann ihr auf dem Boden des Geistes entgehen, d. i. durch die Entscheidung für eine begründete Utopie. Shaw entfernt sich von Nietzsches Auffassung des Übermenschlichen auch insofern, als er die Tendenz der ganzen Menschheit, nicht nur höherer Individuen, zur absoluten Vollkommenheit betont. Ähnlich wird die biologische Typologie des Menschen präsentiert, dessen Durchschnittstypen die Rasse erhalten,

¹⁰ *Don Giovanni, il Dissoluto punito*. Uraufführung in Prag am 29. Oktober 1787. Über die Auffassungen der Gestalt des Don Juan in der Opernproduktion von Mozart siehe Stefan Kunze, *Don Giovanni vor Mozart. Die Tradition der Don-Giovanni-Opern im italienischen Buffa-Theater des 18. Jahrhunderts*. München 1972. Wilhelm-Fink-Verlag.

¹¹ Näheres bei Hesketh Pearson, G. B. Shaw, *His Life and Personality*. Tschechische Übersetzung von Hana Weissová unter dem Titel *Bernard Shaw — jeho život a osobnost* (Bernard Shaw — sein Leben und seine Persönlichkeit). Praha 1948, S. 218 f. Verlag „Nakladatelské družstvo Máje“.

während der Überdurchschnittliche mit seiner geistigen Initiative die Menschheit bereichert und dadurch Mitglied des Kollektivs wird.

Das Überdenken der Fragen von Zeit und Ewigkeit führte Shaw vom *Menschen und Übermenschen* zum Schauspiel Zurück zu Methusalem, in dem er die Frage der Dauer des menschlichen Lebens zu beantworten suchte. Das Werk hat fünf Teile, eigentlich selbständige dramatische Gebilde. Im ersten, *At the Beginning* (Am Anfang), sprechen Adam und Eva mit der Schlange unter dem Baum der Erkenntnis. Schon während dieser Unterredung (4044 v. Zw.) graut ihnen bei dem Gedanken, daß sie ewig miteinander leben müßten, und sie terminieren ihr Dasein mit tausend Jahren. Ihr Sohn Kain bleibt nicht Ackerbauer, wie es in der Bibel steht;¹² Shaw präsentiert ihn als Idealisten und Romantiker, dem die Landwirtschaft nichts bedeutet, er sehnt sich vor allem nach Erfüllung seiner Träume. Eva begreift zum Schluß Kains Streben nach dem Geistigen: „*Der Mensch braucht nicht immer nur von Brot zu leben. Es gibt noch anderes. Wir wissen nur noch nicht, was es ist. Aber eines Tages werden wir es herausfinden, und dann wollen wir nur davon leben. Dann wird es ein Ende haben mit allem Graben und Spinnen und Kämpfen und Töten.*“¹³

Der zweite Teil, *The Gospel of Brothers Barnabas* (Das Evangelium der Brüder Barnabas), spielt kurz nach dem ersten Weltkrieg. Die Brüder Barnabas, der Theologe Franklin und der Biologe Conrad, sind davon überzeugt, daß die Menschheit aussterben wird. Sie ist nur zu retten, wenn eine biologisch höher stehende Art an ihre Stelle tritt. Deshalb ist es nötig, das menschliche Leben auf 300 Jahre zu verlängern. Die Langlebigkeit wird nach Ansicht der Brüder Franklin und Conrad jeder erreichen, der die Sehnsucht (den Willen, das Wollen) einsetzt, ein hohes Alter zu erleben. Man müsse Christus und seinem Ruf nach einem erfüllteren Dasein folgen, sich selbst beherrschen und hohen Sinn für das Leben entwickeln. Dies setze Enthaltensamkeit und Einschränkung der Sinnlichkeit und Sinnenhaftigkeit voraus.

Im dritten Teil, *The Thing Happens* (Das Ereignis tritt ein), betreten wir die Zukunft, er spielt sich im Jahr 2170 auf einer der britischen Inseln ab. Der Traum der Brüder Barnabas ist erfüllt. Die Menschheit hat die soziale Frage gelöst, jeder Bürger wird auf Staatskosten erzogen, muß von 13 bis 43 Jahren arbeiten, und erhält dann die volle Rente. Britannien ist eine föderalistische Republik, seine Beamten sind Chinesen und Neger. Bei dem Präsidenten der Britischen Insel treffen einander Menschen, die bereits 300 Jahre leben und übereinkommen, eine Rasse der Langlebigen zu gründen.

Der vierte Teil wurde unter dem Titel *The Tragedy of An Elderly Gentleman* (Die Tragödie eines ältlichen Herrn) veröffentlicht und spielt sich in der Galway-Bucht in Irland Anno 3000 n. Zw. ab. Die Welt hat sich in Langlebige und Kurzlebige gespalten. In das Reich der Langlebigen an der Galway-Bucht kommt eine Expedition der Kurzlebigen aus Babylon, der Hauptstadt ihres Erdteils; sie möchten das Dasein der Lang-

¹² Gn 4, 2.

¹³ Zurück zu Methusalem, S. 162.

lebigen kennenlernen, das sich von ihrem tiefgehend unterscheidet. Shaw nützt die Möglichkeit einer ideologischen Konfrontation aus und steht auf der Seite der Langlebigen, die ohne Konventionen, ohne Familienbande, in einem kollektivistisch organisiertem Staat mit gelöster sozialer Frage existieren. Die Kurzlebigen wecken seine Verachtung, sie sind armselig und schadenfroh. „Der ältliche Herr“, eigentlich Shaw selbst, ist ein trauriger Held tragikomischer Natur, denn er hat die Aussichtslosigkeit der kurzlebigen Rasse erkannt, der er selbst angehört. Er fühlt, daß er verdammt ist: *„Es ist die Bedeutung des Lebens, nicht die des Todes, die mir die Verbannung so fürchterlich macht.“*¹⁴

Der Utopist Bernard Shaw blickt im letzten, fünften Teil in das Jahr 31920. Er hat ihn *As Far As Thought Can Reach* (Bis an des Gedankens Grenze) genannt und in eine Hügellandschaft verlegt. Auf der Welt gibt es nicht mehr zwei, sondern nur eine einzige neue Rasse, eigentlich eine neue biologische Menschenart. Ihre Individuen schlüpfen aus Eiern (nach zweijähriger Entwicklung). Die biologische Entwicklung ist in der Reife reduziert, das Gefühls- und Sinnenleben beschränkt sich auf 4 Jahre. In dieser Zeit geben sich die Jungen der neuen Art den Freuden des Lebens, der Kunst und Wissenschaft, des Sports und der Liebe hin, und beginnen sich dann in erwachsene geschlechtslose Individuen zu verwandeln, die so gut wie unsterblich sind. Nur ein Zufall oder eine Katastrophe kann ihr unendliches Leben unterbrechen. Aber auch in diese Zukunftswelt stellt Shaw vor seine Zeitgenossen den Zerrspiegel: In einer Episode formt das Kind Pygmalion zwei Puppen, in denen man die golemartigen Typen eines Mannes und einer Frau des 20. Jahrhunderts erkennt. Die beiden Menschen spielen vor Pygmalion und seinen kindlichen Gefährten einen Auftritt, in dem sie menschliche Leidenschaften, Lüge und Schlechtigkeit, Hoffart, Trug und Feigheit entwickeln. Diese Menschen des Heute nennt Shaw Yahoo und vergleicht sie mit den biologischen Übermenschen. Shaws Zeitgenossen sind in Wirklichkeit arme Zwerge und müssen von den Übermenschen ausgerottet werden. Nun scheint es, als hätten diese den Gipfel der Entwicklung erklommen. Aber das ist ein Irrtum! Sie sind mit ihrem kontemplativen Leben und mit ihrem entmaterialisierten Körper unzufrieden. Auf dem Wege zur absoluten Unsterblichkeit ist nur der Körper hinderlich und deshalb zu beseitigen. Das ewige

¹⁴ Ebd. S. 360.

„Der ältliche Herr“ ist allein geblieben:
*„Wass soll ich beginnen?
 Ich bin ganz verzweifelt und elend. [. . .]
 Ich kann nicht unter Menschen leben,
 denen nichts wirklich ist. [. . .]
 Wenn ich heimkehre,
 werde ich vor Ekel und Verzweiflung sterben.“*

„Dem ältlichen Herrn“ reicht die Pythia die Hände. Er ergreift sie und erhebt sich ein wenig. Er erstarrt, eine kleine Zuckung schüttelt ihn, sein Griff läßt nach, er fällt zu Boden.

Das Orakel blickt hinab auf den Körper:
*„Armes kurzlebiges Ding,
 was hätte ich sonst für dich tun können?“*

Leben kann beginnen, wenn der Übermensch zum reinen Gedanken wird...

Im Finale dieses Weltendramas erscheint Urvater Adam, der das Weib und die Erde befruchtet hat. Mit ihm kommt Urmutter Eva, ihr Sohn Kain und Lilith — die Verkörperung des Grauens,¹⁵ die aber bei Shaw als Symbol des Lebens auftritt, mit konzentrierter Geisteskraft begabt, die ihr seherisches Wissen verleiht. Nicht einmal sie vermag das Ende der Entwicklung des Übermenschen abzusehen. „Um zu erkennen, was Jenseits sein mag, ist Liliths Blick zu trüb. Es genügt, daß es ein Jenseits gibt.“¹⁶

Shaw ist davon überzeugt, daß die Zukunft den harmonisch entwickelten Menschen des apollinischen Typs gehört, die allein imstande sein werden, das Chaos des 20. Jahrhunderts zu überwinden. Seine utopischen Metaphern weisen über den Menschen hinaus und sind Ausdruck der Sehnsucht nach höheren und erhabeneren Sphären, als sie die menschliche Gesellschaft anzubieten hat.

Der Schriftsteller hielt große Stücke auf seinen Pentateuch Zurück zu Methusalem. Seinem tschechischen Übersetzer Karel Mušek schrieb er am 12. August 1928: „Nun arbeite ich gerade fleißig an einem neuen Buch, das, vielleicht, einer Übersetzung unwert sein wird, obwohl es sich (nach meiner Vorstellung) um eines meiner wichtigsten Werke handelt. Es enthält eine große Vorrede über Wissenschaft und Kunst im Laufe des letzten halben Jahrs und dann ein umfangreiches Spiel in fünf Aufzügen, von denen jeder ein abendfüllendes Stück vorstellt: kurz, es ist eine Pentalogie, wie Wagners Ring eine Tetralogie ist. Es heißt Zurück zu Methusalem! und seine These lautet, daß wir allzu kurz leben, um hinreichende Erfahrungen und reifes Erkennen zu erlangen, deren es not tut, um die Probleme der modernen Zivilisation zu lösen: deshalb müssen wir uns entschließen, mindestens 300 Jahre zu leben. (...)“¹⁷

Zurück zu Methusalem ist eine Synthese von Bernard Shaws biologischen, soziologischen, ethischen und metaphysischen Ansichten. Die „neue Religion“ vom Übermenschen ist nichts anderes als eine philosophische Utopie, die vom Positivismus, Evolutionismus und Vitalismus ausgehend, die Möglichkeit einer die ferne Zukunft vorwegnehmenden radikalen anthropologischen Entwicklung anvisiert. In diesem Schauspiel

¹⁵ Altes Testament, Ij 18, 15: „Jetzt läßt im Zelt sich Lilith nieder, und über seine Wohnstatt streut man Schwefel.“ Diego Arenhoevel & Alfons Deissler, l. c. S. 850.

¹⁶ Zurück zu Methusalem, S 430.

¹⁷ „I am at present working hart at a new volume which, though it is one of my most important works (or so I fancy) may not be worth translating. It consists of a big preface on the science and religion of the last half century, followed by a huge play in five acts, each act being a separate full length play. In short, it is a pentalogy, as Wagner's Ring is a tetralogy. It is called Back to Methusalem! and the thesis is that we do not live long enough to acquire sufficient experience and matured knowledge to deal with the problems raised by modern civilization: therefore we must make up our minds to live at least 300 years.“ Vgl. das Faksimile des Briefes bei Frank Tetauer, Shaw. Ideologie a dramatika (Shaw. Ideologie und Dramatik). Praha 1929, S. 154–155. Verlag Družstevní práce.

„gipfelt Shaws philosophischer Konstruktivismus, den der Autor als bewegende Kraft seines Werkes ansieht, und der das Feld der Kunst überschreitend fast in alle Sphären des intellektuellen Schaffens ausstrahlt.“¹⁸

Nach diesem kurzen Ausflug in Shaws spekulativste dramatische Arbeit kehren wir wieder zu Karel Čapek zurück. Aus Vočadlo's Buch wissen wir, daß der Schriftsteller zu den Verehrern Shaws gehörte und mit dem irischen Dramatiker auf dessen in einem Schreiben an Vočadlo vom 5. Juni 1924 ausgesprochenes Verlangen zusammentraf. „Čapek war just um die Hälfte jünger (als Shaw) und von den fünf mit seinem Namen verbundenen Spielen waren zwei schon weltbekannt,“ erzählt Vočadlo.¹⁹ „Shaw hieß uns freundlich willkommen und ließ durchblicken, er habe sich den Autor der *Robote* und Mitautor einer so unbarmherzigen Ungeziefer satire²⁰ als fürchterliches Geschöpf (a formidable creature) vorgestellt. Zu all dem habe er in den Zeitungen erfahren, diese fürchterliche Kreatur habe in seinem neuesten Stück²¹ die optimistisch erhabene Auffassung der Langlebigkeit auf den Kopf gestellt, und erweist sich trotz alledem als ein so lieber junger Mann.“ Dann unterhielt sich die Gesellschaft u. a. über Shakespeare, über Shaws letztes Spiel *Saint Joan*, über Strindberg, Rodin, den ersten Präsidenten der Tschechoslowakischen Republik, über Fragen des Nationaltheaters und Kvapil's²² Inszenierung von *Troilus und Kressida* am Weinberger Theater in Prag.²³ Shaw und Čapek verurteilten die „kapitalistische“ Gesinnung der englischen Theater. „Beide Autoren unterhielten sich so gut, daß uns die freundliche Gastgeberin (Frau Charlotte Shaw, Anm. R. P.) noch zur *Jause bat*. Zum Abschied spielte uns Shaw auf dem Spinett (richtig: Harpsichord, Anm. R. P.) Mozart vor. Es war eine liebe Aufmerksamkeit gegenüber dem Gast aus jener Stadt, für die Mozart Shaws Lieblingsoper *Don Giovanni* geschrieben hat.“

Karel Čapek kannte Shaws Schaffen gut. Er kam mit ihm schon im Jahr 1905 in Berührung, als *Candida*²⁴ ins Tschechische übersetzt wurde, und verfolgte seit dieser Zeit alles,²⁵ was Shaw für das Theater schrieb, mit Interesse. Übrigens trat Čapeks Frau, die Schauspielerin und Schriftstellerin Olga Scheinpflugová (1902—1968), auf der Szene des Prager Nationaltheaters nicht selten in Hauptrollen des Shawschen Re-

¹⁸ Frank Tetauer, l. c., S. 121.

¹⁹ Otakar Vočadlo, l. c., S. 102.

²⁰ „Robote“ = R. U. R.; Čapeks am 25. Jänner 1921 auf der Bühne des Prager Nationaltheaters aufgeführtes Theaterstück. — „Ungeziefersatire“ = *Die Insektenkomödie*, die K. Čapek mit seinem Bruder Josef schrieb (Uraufführung am Brünnener Nationaltheater [heute Staatstheater] am 3. Februar 1922).

²¹ *Die Sache Makropulos*.

²² Jaroslav Kvapil (1868—1950), tschechischer Dichter, Librettist, Übersetzer, Dramatiker und Regisseur.

²³ Die Premiere fand am 16. Dezember 1921 unter der Regie Jaroslav Kvapil's statt. Vgl. Josef Balbín (ed.), *Divadlo na Vinohradech 1907—1967* (Das Weinberger Theater 1907—1967). Praha 1968, S. 20. Herausgegeben von Divadelní ústav. Ferner s. Jaroslav Kvapil, *Úvahy o režii* (Regiebetragungen). Praha 1972, S. 53 und 89. Divadelní ústav, Verantwortliche Redakteurin: Ludmila Kopáčová.

²⁴ Übersetzerin: Pavla Moudrá.

²⁵ Z. B. das Spiel *The Devil's Disciple* (1900). Übersetzer: Karel Mušek. Erschien in „Světová knihovna“, Praha 1906. Verleger: J. Otto.

pertoires auf. Zweifellos spielte auch sie die Rolle einer ideellen Vermittlerin zwischen Čapek und Shaw.

Heute läßt sich das Maß des Einflusses kaum mehr bestimmen, den Shaws *Methusalem* auf Čapek ausgeübt hat. Wie wir später sehen werden, führt Čapek mit Shaw eigentlich eine ideologische Diskussion über die Berechtigung des Überlangen, „unendlichen“ Lebens. Schon bei einem flüchtigem Blick auf Čapeks Spiel fallen *loci communes* mit der antiken Sage von Teiresias auf, die auch Otakar Vočadlo schüchtern andeutet.²⁶ Teiresias, der Sohn der Nymphe Chariklo, war von seherischen Geist erfüllt. In einem Streit zwischen Zeus und seiner Gattin Hera sollte er entscheiden, wer größeres Entzücken bei der Liebe empfindet, die Frau oder der Mann; er hatte nämlich aus eigener Erfahrung erkannt, wie die Frau liebt, denn er wurde in der Jugend für sieben Jahre in eine Frau verwandelt, und gab Zeus Recht, der behauptete, die Frau empfinde bei der Liebe mehr Wonne als der Mann. Hera schlug Teiresias für diesen Ausspruch mit Blindheit. Der blinde Seher irrte in der Welt umher, überlebte sieben Generationen und behielt seine seherischen Kräfte auch nach dem Tode.

Motive dieser Sage konnten in der *Sache Makropulos* aufscheinen. Die Heldin von Čapeks Spiel, Emilia Marty, ist die Negation des teiresianischen Orakelspruchs, denn die „ewig“ lebende Frau hat eine durchaus ablehnende Haltung gegenüber der Sexualität und vermag nicht mehr in Liebe zu entbrennen. Mit Teiresias hat sie die Langlebigkeit und den seherischen Geist gemeinsam.²⁷

Vočadlos Feststellung, Čapek sei in der *Sache Makropulos* Swifts „unsterblicher Rasse“ der Struldbrugs (10. Kapitel des III. Teils der *Gulliver's Travels* [Gullivers Reisen], 1726) gefolgt,²⁸ ergänzen wir mit einem Hinweis auf Swifts *The Battle of the Books* (Die Bücherschlacht) aus dem Jahr 1704. Unmittelbare Beziehungen lassen sich nicht ermitteln, Čapek konnte aber von Jonathan Swifts (1667—1745) Inspirationsquelle angeregt worden sein; der bekannte Satiriker spitzte seine Feder gegen den Kustos der Königlichen englischen Bibliothek, Richard Bentley (1662 bis 1742), der im Jahr 1697 die Unechtheit der Briefe des Phalaris nachgewiesen hat.²⁹ Das Motiv der Echtheit historischer Urkunden erinnert an das Motiv der Authentizität des Testaments von Baron Jaroslav Prus in der *Sache Makropulos*.³⁰ (Bekanntlich verbindet es Čapek mit dem Motiv des prophetischen Geistes der Emilia Marty, das aus der Teiresias-sage bekannt ist.)

²⁶ Otakar Vočadlo, l. c., S. 347.

²⁷ Teiresias ist die Gestalt eines Sehers in *Antigone* und *Oidipus* von Sophokles.

²⁸ Otakar Vočadlo, ebd.

²⁹ *Phalaris*, Tyrann von Akragant in Sizilien. Lebte im 6. Jh. v. Zw. Um das J. 550 ließ dieser grausame Alleinherrscher einen großen hohlen Stier aus Kupfer bauen, in dem er seine Opfer einsperrte und am Feuer briet, bis sie umkamen. Seine angeblich authentischen 148 Briefe, eine Unterstellung des Lukianos von Samosata [125? — nach 180 n. Zw.] in der rhetorischen Komposition *Phalaris'*, einer Satire auf die Geldgier der delphischen Priester). Karel Čapek las mit Vorliebe Lukians Schriften.

³⁰ Karel Čapek, *Hry* (Theaterstücke), S. 199 f.

Es wäre möglich weitere Beziehungspunkte der Sache Makropulos zu der Weltliteratur zu finden, dies müßte aber den Rahmen des engeren Themas meiner Arbeit überschreiten. Wenn wir nun zur Frage der direkten Zusammenhänge zwischen Čapeks *Sache Makropulos* und Shaws *Methusalem* zurückkehren und sie von Čapeks Stellung aus beantworten, wäre vor allem mit dem tschechischen Autor zu betonen, daß sein Stück ganz anders ausklingt als Shaws *Methusalem*. „*Mein persönliches Leben wird offenbar weder glücklicher noch trauriger sein, ob man mich nun einen Pessimisten oder einen Optimisten nennt; das »Pessimist-Sein« umfaßt aber anscheinend eine bestimmte öffentliche Verantwortlichkeit, etwas wie den stillen Vorwurf wegen eines schlechten Verhaltens gegenüber der Welt und den Menschen. Ich erkläre deshalb öffentlich, daß ich mich in dieser Hinsicht,“* schreibt Čapek, „*nicht als schuldig bekenne, daß ich keinen Pessimismus begangen habe, und wenn, dann unwillkürlich! Pessimismus? Ich denke, nein. Vielleicht gibt es zweierlei Optimismus: etwas Tröstendes und Optimistisches sagen. Und weiß nicht, ob es optimistisch ist zu behaupten, es sei schlecht, sechzig Jahre zu leben, und gut, dreihundert Jahre zu leben; ich weiß bloß, daß es kein geradezu verbrecherischer Pessimismus ist zu sagen, ein durchschnittlich sechzigjähriges Leben sei angemessen und hinreichend gut. Ggesetzt den Fall, man sagt, es werde in Zukunft einmal weder Not noch schmutzige Plage geben, ist das gewiß ein Optimismus: aber zu sagen, daß dieses heutige Leben voll Krankheit, Not und Plage gar nicht so schlimm und verflucht ist, und etwas unendlich Wertvolles in sich hat, das ist — was denn eigentlich? Pessimismus? Ich denke, nein. Vielleicht gibt es zweierlei Optimismus: einen, der sich von schlechten Dingen zu besseren, sei es auch erträumten, wendet; den zweiten, der in den schlechten Dingen etwas Gutes, sei es auch Erträumtes, sucht. Der erste will geradewegs in das Paradies, es gibt kein schöneres Ziel für die menschliche Seele. Der zweite sucht hier und da wenigstens Krümchen des Relativ-Guten: vielleicht ist nicht einmal dieses Suchen ganz wertlos. Und wenn es kein Optimismus ist, dann finde man dafür ein anderes Wort.*“³¹

Diese Sätze entsprechen Karel Čapeks Weltanschauung, die man in der zweiten Auflage seiner Arbeit *Pragmatismus čili Filosofie praktického života* (Pragmatismus oder die Philosophie des praktischen Lebens) aus dem Jahr 1925 findet.³² Čapek lehnt den Naturalismus und Materialismus ab, und erhebt auch gegen den Positivismus Einwände. Im großen und ganzen stimmt er mit Bergsons Lebensphilosophie und manchen antirationalistischen Strömungen der Zeit überein. Der Pragmatismus zieht ihn wieder mit seinem Anthropozentrismus und der „Praktizität“ der Schlußfolgerung an. Er lobt seine Konkretheit und die bejahende Einstellung zum Leben. „*Die Wahrheit unserer Gedanken beruht in ihrer Fähigkeit eine bestimmte Arbeit zu leisten.*“³³ Die pragmatische Gnoseologie

³¹ Derselbe, Vorwort zur *Sache Makropulos*. Ebd. S. 185–186.

³² Derselbe, *Pragmatismus čili Filosofie praktického života* (Pragmatismus oder Philosophie des praktischen Lebens). Praha 1925, zweite erweiterte Ausgabe. Verlag F. Topič in der Edition Duch a svět (Geist und Welt), Bd. 34.

³³ Derselbe, *Pragmatismus...*, S. 17.

dringt in Čapeks künstlerisches Schaffen ein, entbehrt aber die extremen Züge des pragmatischen Relativismus; will doch Karel Čapek die Vielfalt und Realität des Lebens erkennen, ohne die Objektivität zu verlieren. Dem Pragmatismus verleiht er die Würde des Humanen. Bei aller Relativität der Erkenntnis kritisiert Čapek die soziale Wirklichkeit, die monstrose, kommerzialisierte Welt der modernen Technik. Dem Industriekapitalismus und seiner Ideologie stellt Čapek den demokratischen Humanismus entgegen, sei er auch zeitgebunden und nicht selten in Frage gestellt.³⁴ Sein lebensphilosophisches Postulat ist ambivalent; er glaubt, daß der tätige Mensch weder ein radikaler Pessimist noch ein naiver Optimist sein darf. *„Der tätige Mensch braucht in gleichem Maße Skepsis und Vertrauen, oder besser gesagt: er selbst zeugt beides unter dem fruchtbaren Eindruck seiner Erfolge und Mißerfolge. In diesem Leben kommt es wirklich nicht auf die Beseitigung der Skepsis an, sondern auf die Bewahrung einer praktischen Skepsis kraft des Vertrauens, auf eine elastische und möglichst resistente Verbindung von Skepsis und begeisterter Energie.“*³⁵ Deshalb glaubt Čapek auch im Grunde seiner Seele nicht an irgendwelche Vollkommenheitsideale, bejaht die bewunderswert vollendeten Erfindungen des Menschen nicht bedenkenlos, denn er ahnt in ihnen auch sein Verderben. *„Sich das Ideal der Vollendung zum Ziel zu stellen, ja; wer aber könnte sich darauf verlassen, daß dieses Ideal verwirklicht wird? Bisher sagen alle Erfahrungen: Laßt uns doch in Ruhe mit vollendeten, erlösenden Idealen!“*³⁶ Deshalb wendet sich Čapek auch gegen G. B. Shaw, der „vollkommene, erlösende Ideale“ sucht und sie im Typ des Übermenschen findet. Dem tschechischen Dramatiker handelt es sich aber um den Menschen dieser Welt, „der arbeitet, sucht und verwirklicht“, denn seinen literarischen Gestalten „bedeutet jede inständige Tätigkeit Vertrauen, sei es auch ohne verbale Begründung“.³⁷

Čapeks theoretische Ansichten und seine Lebensphilosophie³⁸ sprechen

³⁴ František Xaver Šalda stimmte mit Čapek nicht überein: *„Čapek ist ein guter Mensch weichen Herzens; er liebt die Menschen und haßt jeden, der sie unterdrückt. Er will nicht hinter seinem skeptischen Herd liegen und möchte sogar den Schwächeren verteidigen. [...] Was Čapek betreiben will – aber natürlich nicht betreibt, weil er nur davon redet –, ist ein samaritanischer Dilettantismus von ärmlicher Prägung. [...] Ich teile Čapeks hundertprozentigen Optimismus nicht, dessen er sich so sehr rühmt. Ich glaube nicht, daß sich die Menschen von Moralpredigten «bekehren lassen», daß auf der Welt Gerechtigkeit herrschen wird, bis alle zusammenkommen und sie nach natürlich langen Debatten und anderen Aufregungen übereinstimmend beschließen werden. Keineswegs. Der Mensch ist vielleicht nicht ganz so böse wie ihn das Christentum sieht, aber auch nicht so gut, wie es sich der Optimismus Čapeks ausmalt [...]“* F. X. Šalda, Karel Čapek, *novinář politický a sociální* (Karel Čapek – ein politischer und sozialer Journalist). In: Šaldův zápisník, Jg. IV, 1931–1932, Nr. 14 vom Oktober 1932, S. 401–417. Zitate aus S. 410–411.

³⁵ Karel Čapek, *Pragmatismus...*, s. 67.

³⁶ Ebd.

³⁷ Vgl. Karel Čapek, *Vorwort zur Sache Makropulos*, S. 186.

³⁸ Vgl. Josef Král, *Československá filosofie. Nástin vývoje podle disciplin*. (Tschechoslowakische Philosophie. Abriss ihrer Entwicklung nach Disziplinen.) Praha 1937, bes. S. 57–58. (Melantrich.) Von neueren Arbeiten besonders Alexander Matuška, *Člověk proti zkáze* (Der Mensch gegen das Verderben). Praha 1963. Verlag Československý spisovatel.

deutlich aus der *Sache Makropulos*. Der Autor entwickelt die Dialoge meisterhaft, charakterisiert die Personen treffend und reißt den Hörer mit faszinierenden Wortkaskaden hin, dem Um und Auf dieser „Komödie“, die übrigens mit ihrem Lächeln unter Tränen Gogol nahesteht. Čapeks Grauen vor der Zukunft des langlebigen Menschen wird zwar von seinem feinen Humor gemildert, dringt aber auch in der *Sache Makropulos* durch, schon deshalb, weil der Dichter eine Frage ins Allgemeine erhebt, die im Leben dieser Erde nicht ansteht und nicht einmal zu beantworten ist. Čapek, der „*typische Dichter einer abwegigen antizivilisatorischen Verallgemeinerung*“,³⁹ löst das Problem der Langlebigkeit in einer Utopie, also ebenfalls auf überlebensgroßer Ebene. „*Es ist vielleicht wahr, daß es Narren gibt, die phantastische Träume von einer Verlängerung des menschlichen Lebens spinnen, es sind aber durchwegs unschädliche Toren, denen nur einige hysterische Frauen lauschen. Nun, Čapek löst hier das Problem der Lebensverlängerung über alle Maßen mit einer großen Verallgemeinerung — und bleibt immer sehr, sehr weit von den Tatsachen und Gegebenheiten der Welt der Erscheinungen entfernt.*“⁴⁰

Die Kritiker Karel Čapeks nahmen vor allem gegen seine Auffassung des Utopischen Stellung und warfen ihm die Entfremdung von den Bedürfnissen der realen Welt vor. Pavla Buzková sieht, sicherlich unter F. X. Šaldas Einfluß, die Schwäche der Dramen Čapeks in ihrer allzustarken Lyrisierung. Čapek „*hat den »Räuber« deformiert, und die Lustspiele »Die Insektenkomödie«, »Schöpfer Adam« und »Die Sache Makropulos« sind eher aufgebauschte Monologe als Kämpfe der Grundprinzipien des Weltalls. Alle scheitern eigentlich an der Degradierung des metaphysischen Helden, ohne den das echte Drama nicht auskommt.*“⁴¹

Interessanterweise hat G. B. Shaw, einer der geistigen Väter der *Sache Makropulos*, Čapeks Auffassung der Heldin dieser Komödie und des Problems der Langlebigkeit nicht abgelehnt, obwohl sie — wie bereits gesagt — das Ergebnis seiner philosophischen Auseinandersetzung mit Shaws Metabiologismus war. Der irische Dramatiker interessierte sich lebhaft für den tschechischen Schriftsteller, wofür ja auch die Tatsache spricht, daß er sich am 21. Juni 1923 an einer Diskussion beteiligte, die über Čapeks Spiel R. U. R. im Londoner St.-Martin's-Theatre abgehalten wurde (die Premiere der englischen Fassung in der Übersetzung von Paul Selver fand drei Tage später in demselben Theater statt). In dieser Diskussion trat auch Čapeks beliebter Autor Gilbert Keith Chesterton (1874 bis 1936) auf. Damals schrieb der unermüdliche Otakar Vočadlo Shaw über die *Sache Makropulos*; er wußte, daß die Presse eine Nachricht über den geplanten Besuch des irischen Schriftstellers in Prag gebracht hatte (zu dieser Reise ist es nicht gekommen) und daß Čapek Shaw ein Exemplar der Englischen Briefe sandte, in denen er ein wohl gelungenes Portrait

³⁹ František Götze, *Jasnici se horizont* (Aufhellung des Horizontes). Praha 1926, S. 165. Verleger Václav Petr.

⁴⁰ Ebd.

⁴¹ Pavla Buzková, *České drama* (Das tschechische Drama). Praha 1932, S. 59–60 (Melantrich).

Shaws und zwei treffenden Karikaturen veröffentlicht hatte.⁴² Auf Vočadlo's Anfrage, wann Shaw Prag und seinen Pen-Klub zu besuchen gedenke, antwortete Shaws Sekretärin Blanche Patch am 24. Oktober 1924 und teilte mit, der Dichter sei mit der Vorwahlagitation zu Gunsten von Arbeiterkandidaten in das Parlament beschäftigt und könne deshalb nicht einmal selbst antworten. Sie bestätigte den Empfang der Englischen Briefe *"with the funny sketches in it"* und bemerkte, Shaw erwarte mit Interesse die englische Übersetzung der Sache Makropulos. In dieser Angelegenheit kam es dann tatsächlich zu einem Briefwechsel zwischen Čapek und Shaw, der außerdem — vielleicht sogar vor allem — der Übersetzung von Shaws Heiliger Johanna galt, die in Prag aufgeführt werden sollte. Nach dem Tod Karel Mušeks (12. Dezember 1924), des Übersetzers von Shaws Werken, hätte Shaw gerne Karel Čapek, den er schätzte, mit dieser Aufgabe betraut; überdies wußte er, daß Čapek die englische Sprache gut beherrscht und ein ausgezeichnete Stilist ist.⁴³

Čapek kehrte zu Shaw mehrmals zurück, meist anlässlich seiner Lebensjubiläen. Zum siebzigsten Geburtstag des großen Iren schrieb er: *„George Bernard Shaw, der in diesen Tagen die ersten siebzig Jahre seines Lebens erfüllt hat, läßt sich nicht nach Jahren messen; er ist so alt wie der Geist und ewig jung wie der Geist; erfahren wie Methusalem und närrisch wie keiner der Jungen. Er ist so alt, daß er als Zeitgenosse Julius Cäsars und der Jungfrau von Orléans von ihnen und ihrer Zeit sehr lebendige und ein bisschen respektlose Dinge geschrieben hat; und er ist so jung, wie es ihm beliebt. [. . .] Sein Cäsar ist fast groß, seine Jeanne d'Arc fast heilig, seine Helden sind fast heroisch, seine Menschen fast menschlich; allen fehlt gerade nur die Kleinigkeit, daß ihr Autor seinen unmenschlich hoch getragenen Kopf neigt, den Stolz seines Verstandes, die allzu scharfe Waffe seines Witzes zähmt, und auf einmal wie ein Mensch unter den Übrigen aussieht. Vielleicht gehört er nicht einmal zu uns Sterblichen.“*⁴⁴

* * *

Der Weg Leoš Janáčeks zu Čapeks Sache Makropulos war verschlungen. Nach dem *Schlauen Füchslin* (1921—1923), zu deren Form nach Ansicht Jaroslav Vogel's⁴⁵ vielleicht auch das satirische Spiel der Brüder Karel und Josef Čapek *Die Insektenkomödie* beigetragen hat (uraufgeführt in Brünn am 8. April 1922 mit der Musik von Josef Winkler, spätere Reprisen mit der Musik von Miroslav Ponc), ist Janáček unsicher und sucht

⁴² Vgl. die erste Ausgabe der *Englischen Briefe*, Praha 1924, im Verlag Aventinum und weitere sieben Ausgaben aus demselben Drucksatz. Wir zitieren nach der Ausgabe in: Karel Čapek, *Italské listy, Anglické listy, Výtlet do Španěl, Obrázky z Holandska* (Italienische Briefe, Englische Briefe, Ausflug nach Spanien, Bilder aus Holland). Praha 1960, S. 161. Verlag Československý spisovatel.

⁴³ Otakar Vočadlo, l. c. S. 272. Čapek übersetzte das Werk leider nicht.

⁴⁴ Karel Čapek, G. B. S. In: (Zt.) Lidové noviny, 31. Juli 1926. Neu: Karel Čapek, *Ratolest a vavřín* (Palmenzweig und Lorbeer), Praha 2 1970, S. 41—42. Melantrich.

⁴⁵ Jaroslav Vogel, *Leoš Janáček. Život a dílo*. (Leoš Janáček, Leben und Werk.) Praha 1963, S. 259. Verlag „Státní hudební vydavatelství“.

lange angestrengt ein Opersujet. Max Brod (1884—1968), der Übersetzer einiger Librettos zu Janáčeks Opern ins Deutsche, empfahl dem Meister Šaldas Komödie *Dítě* (Das Kind) zur Vertonung:

„Verehrter Meister,

Hier sende ich Ihnen eine Kritik über Šaldas »*Dítě*«⁴⁶, in der ich Sie aufmerksam mache, daß dieses Drama (erschienen im Verlag Aventinum) ein glänzender Operntext für Sie wäre.

Herzliche Grüße

Ihres Max Brod.“⁴⁷

⁴⁶ Brods Referat über die Aufführung von Šaldas „*Dítě*“ (Kind, in: Prager Abendblatt, 6. April 1923) entnehmen wir: „*Es ist genau dieselbe Konfiguration wie in Janáčeks Pastorkyně. 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 Ehe an. — Solche Analogie ist nicht der einzige Grund, die 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!*“

Zur Information bringe ich den kurzen Inhalt von F. X. Šalda Komödie *Dítě* (Das Kind): Aleš, der zweitgeborene Sohn des Industriellen *Kostarovič*, ist ein junger Mann mit musikalischen Interessen und humanistischen Idealen. Seine Mutter, die zynische Frau *Hana Kostarovičová*, hält ihn deshalb für einen Schwächling. Ihr Stolz ist der zweijunddreißigjährige Sohn *Riša*, Bankdisponent, der ein hemmungsloses Leben führt und karrieristische Charakterzüge besitzt. Aleš fühlt die verlogene Moral und Korruption des heimischen Milieus und ist unglücklich. Am liebsten weilt er in der Küche bei *Františka Jařabátová*, der achtzehnjährigen gutherzigen Dienstmagd, was die Mutter ungerne sieht. Sie verbletet dem jungen Mädchen, das dem gesellschaftlichen und Bildungsniveau der Familie nicht entspricht, jedwede Kontakte mit Aleš, der sein Leid über diese Entscheidung in Musik ausdrückt. Inzwischen ist sein Bruder *Riša Františkas* „Tröster“ geworden. Nach vier Monaten stellt Frau *Kostarovičová* fest, daß *Františka* ein Kind *Rišas* erwartet. Sie will sie zwingen, sich das Kind nehmen zu lassen, *Františka* lehnt das aber ab und ist umso tiefer verletzt, als sie erfährt, daß *Riša* ihrer Freundin, dem Dienstmädchen *Anči Bártíková* den Hof macht; *Riša* hat seiner Mutter von der flüchtigen Beziehung zu *Františka* Mitteilung gemacht und empfiehlt ihr, das Mädchen zu einer Abtreibung zu zwingen. — Inzwischen kommt Aleš voll Freude zu *Františka*, um ihr das Lied zu zeigen, das er komponiert hat. Er überredet sie zur gemeinsamen Flucht aus dem Haus. Als er von ihr erfährt, daß sie ein Kind *Rišas* erwartet, schämt er sich, weil er sie nicht besser behütet hat. Seine Liebe zu *Františka* ist aber nicht erschüttert — und als Mutter und *Riša* eintreten, weist er sie aus dem Hause. Zur erstenmal hat er seine Kraft gespürt, weil er nun auch für das Mädchen verantwortlich ist. Nun ist er davon überzeugt, daß es nötig ist, bürgerliche Vorurteile zu bekämpfen und wird zum Verkünder des Kampfes gegen die verfaulte Gesellschaftsordnung, in der er lebt. — Auch *Rišas* Leben entwickelt sich auf eigenen Wegen. Er hat sich entschlossen *Anči Bártíková* zu heiraten und kompromittiert die Familie *Kostarovič*. Vergeblich will nun Frau *Kostarovičová* *Františka* überreden, sie möge in ihrer Familie bleiben. *Františka* geht mit Aleš fort, der nicht zögert, die Arbeitsbluse anzuziehen, und beide erwarten eine glückliche Zukunft. Vgl. F. X. Šalda, *Dramata* (Dramen). Soubor díla F. X. Šaldy (Gesammelte Werke F. X. Šaldas), Bd. 5. Praha 1957, S. 109—167. Verlag „Československý spisovatel“.

⁴⁷ *Korespondence Leoše Janáčka s Maxem Brodem* (Korespondenz Leoš Janáčeks mit Max Brod). Herausgegeben von Jan Racek und Artuš Rektorys. Praha 1953, S. 124. Verlag „Hudební matice Umělecké besedy“. Original des Briefes in der Abteilung für Musikgeschichte des Mährischen Museums, sign. A 5575.

Nachdem Janáček dieses Schreiben vom 11. April 1923 empfangen hatte, befaßte er sich sehr intensiv mit der Komödie František Xaver Šalda's (1867—1937), war aber von diesem Stück und seiner Gesellschaftskritik nicht begeistert. Höher wertete er Šalda's „*Verurteilung der ohne moralische Hemmungen zerfallenden Familie*“, seine „*Apotheose des siegreichen Lebens und hohe Achtung vor dem Kind*“.⁴⁸ Am 10. Juli 1923 begann der Komponist Šalda's Spiel zu studieren, wie das Datum auf dem Titelblatt des Exemplars beweist, mit dem er arbeitete. Janáček nahm Striche vor und durchdachte vielleicht auch dramaturgische Änderungen. Er tat dies auf Brods Anraten, ideologische Erwägungen wegzulassen und den Charakter Frau Kostarovičová's dramaturgisch aufzuwerten, die bei Šalda eine allzu negative Rolle spielt. U. a. strich Janáček die Stelle, wo Aleš berühmte Komponisten und ihre Kunst verflucht: „*Aber wozu dient sie [die Kunst]? Woher nimmt sie die Begründung ihres Seins? Wenn sie nicht fähig ist den Kampf mit dem Bösen aufzunehmen, wenn sie es nicht zu besiegen vermag? Fluch ihr! Zum Teufel mit ihr! Weshalb lebten dann Beethoven und Bach und Mozart und Debussy und alle die großen Geister, wenn so etwas möglich ist? Vergebens haben sie gelebt; vergebens sind sie gestorben! Fluch ihnen! Ich will meine Geige zerschlagen, meine Noten zerreißen... ihre Kompositionen mit Petroleum begießen und anzünden: sie stehen für nichts!*“⁴⁹

Janáček ließ von der Vertonung dieses Stoffes ab. Der Text erschien ihm wenig lebenswahr und er beendete seine Berichtigungen mit der Feststellung: „*Das ist nicht elementar, das ist gekünstelt!*“ Übrigens wünschte Šalda gar nicht, daß Janáček sein Drama vertone.⁵⁰

Gleichzeitig befaßte sich der Komponist mit der Sache Makropulos. Er schreibt: „*Nach dem Schlaunen Füchlein. Ich wußte nicht, was das Schicksal bringt. Aus dem Leben wollte ich etwas, aus dem heißen Leben. Es war am Štrbasee; ich lese Šalda's Kind, jedermann lobte es — und gleichzeitig die Sache Makropulos. Das hat mich gepackt. Wissen Sie, dieses Schreckliche, das Gefühl eines Menschen, den kein Ende erwartet. Das verkörperte Unglück. Er will nichts, er erwartet nichts. Daraus muß doch etwas werden. Der dritte Akt, auf den bin ich stolz, dieser Schwung, dieses Gefälle! Das war erlebt, das war gewollt. Etwa ein Jahr trug ich das Werk mit mir, dachte viel nach — aber dann schrieb ich! — wie eine Maschine!*“⁵¹

Karel Čapek erteilte Janáček in einem Schreiben vom 27. Februar 1923 gerne die Zustimmung zur Vertonung.⁵² Er äußerte jedoch bestimmte Zweifel: „*Wie ich Ihnen bereits sagte, hege ich von der Musik — und vor allem der Ihren — eine allzu hohe Meinung, als daß ich sie mir im*

⁴⁸ Theodora Straková, *Janáčkovy operní náměty a torza* (Janáček's Opernstoffe und -torsos). In: *Musikologie* 3, Praha 1955, S. 417—449. Zitat auf S. 443.

⁴⁹ F. X. Šalda, *Dramata* (Dramen), S. 144 (2. Akt der Komödie *Das Kind*). Im Zitat vermeiden wir die graphische Andeutung der erregten, fast stotternden Rede. Das Textbuch mit Janáček's Notizen wird in der Abt. Musikgeschichte des Mährischen Museums (sign. H 611/JA I-12) verwahrt.

⁵⁰ Theodora Straková, l. c. S. 444.

⁵¹ (Zt.) *Literární svět*, Jg. I, Nr. 12 vom 8. März 1928.

⁵² Jaroslav Vogel, l. c. S. 298.

Zusammenhang mit einem reichlich unpoetischen und allzu gesprächigen Konversationsstück vorstellen könnte, wie es meine Sache Makropulos ist. Ich fürchte, daß Ihnen etwas anderes und besseres vorschwebt, als es mein Stück — von jener Gestalt der 300jährigen Frau abgesehen — wirklich bietet. [...] Aber es steht nichts im Wege, daß Sie ohne Rücksicht auf meinen Geschmack eine Handlung ausdenken, in der das 300-jährige Leben und sein Leiden Achse und Mittelpunkt in einem geeigneteren Rahmen wäre. Es ist doch nicht mein Patent: Sie können als Unterlage Ahasver, die Hexe aus Langers Erzählung (in der Sammlung Mörder und Träumer) oder vielleicht auch Fräulein Makropulos wählen und die Handlung durchaus unabhängig gestalten.“

Wie man sieht, gab Karel Čapek Janáček freie Hand für Berichtigungen jeder Art. Das spricht nicht nur von der Großzügigkeit des Dramatikers, sondern auch von seinem Feingefühl für die Oper; er wußte, daß sie anderen Gesetzen gehorcht als das Schauspiel. Karel Čapek erscheint hier auch als theoretisch scharfblickender Künstler, der lange vor dem Erscheinen der bekannten Schrift Otakar Zichs über die Ästhetik der dramatischen Kunst⁵³ das Spezifische der Oper klar gesehen hat.

Leoš Janáček war von Čapeks Schauspiel begeistert. Als geborener Dramatiker begrenzte er, wo es möglich war, das Erzählende der Vorlage, respektierte aber Čapeks Diktion. Er nahm vor allem am Schluß des letzten Aktes Striche vor und annullierte die Teilung in zwei Bilder. Auch strich er beispielsweise die Stelle im dritten Aufzug, in der Gregor den Wink gibt, das Gepäck Emilia Martys zu durchsuchen, um sich für seine verschmähte Liebe zu rächen: „*Meine Herren, nachdem Fräulein Marty nicht gewillt ist uns dieses und jenes zu erklären, werden wir so kühn sein und ihre Schubfächer und Gepäckstücke selbst zu durchsuchen.*“⁵⁴ Janáček verdichtet die Handlung, wo es möglich ist, und tut dies auch um den Preis ihrer Verständlichkeit und Motivation. Aber auf diese Einzelheiten kommt es nicht einmal an, weil uns die Musik der Oper hinreißt; die Kraft ihrer Logik absorbiert sozusagen die Logik der Handlung. Bekanntlich hat Max Brod den Komponisten auf diese Mängel aufmerksam gemacht und sich bemüht, sie bei der deutschen Übersetzung einzurenken.⁵⁵

Das Drama der Sängerin, die dreihundert Jahre lang mit Hilfe einer geheimnisvollen Mixtur ihr Leben, ihre Jugend und Schönheit erneuert — und schließlich doch den Tod wählt, weil sie das Leben satt hat, dieses Drama war für Leoš Janáček ein geradezu idealer Vorwurf, den er zur Textvorlage seiner neuen Oper wählte. Die dreihundert Jahre alte Emilia Marty — recte Elina Makropulos, die Tochter des Hofarztes Kaiser Rudolfs II. — erreicht die Läuterung im freiwilligen Tode; sie wirft des Vaters Pergament fort, das die Zusammensetzung des Lebenselixiers trägt. Keiner der Lebenden will das Schriftstück übernehmen, nicht einmal Emilias Verehrerin Christine, die in der genialen Sängerin ihr Ideal sieht.

⁵³ Otakar Zich, *Estetika dramatického umění* (Ästhetik der dramatischen Kunst). Praha 1931. Verlag Melantrich.

⁵⁴ Karel Čapek, *Die Sache Makropulos*, I. c. S. 238.

⁵⁵ Näheres siehe bei Jaroslav Vogel, I. c. S. 298–299.

Christine verbrennt das Blatt in einer Kerzenflamme. Die alte Urkunde zerfällt in Staub und Asche, Emilia Marty stirbt erlöst und versöhnt mit dem Leben.

Das Schauspiel fesselte Janáček als philosophisches Problem. Während er im *Schlaun Füchsein* den ewigen Kreislauf des Lebens bejaht, betrachtet er ihn in der *Sache Makropulos* mit Resignation. Der Paradoxie der menschlichen Existenz bewußt, bekennt er sich zu der Überzeugung, daß nur die Sterblichkeit der Unsterblichkeit wert ist. Die Werte des Lebens werden von seiner Endlichkeit und Kürze keineswegs unterdrückt, und die wahre Problematik unseres Lebens wurzelt nicht in der Dauer sondern in der Art, wie wir leben.

In der Hauptgestalt der neuen Oper, *Emilia Marty*, suchte Janáček nicht etwa das Dämonische des irrenden Ahasver, sie zog ihn vielmehr mit dem geheimnisvollen Zauber des Ewig-Weiblichen an. Also eine Art der Wiederkörperung von Scharka, Zefka, Etheria und schließlich auch Terinka aus dem *Schlaun Füchsein*. Janáčeks Freundin Kamila Stösslová, geb. Neumannová (1892—1935), inspirierte ihn ebenfalls: „*Du bist die unglückliche Elina Makropulos*,“ schreibt er ihr am 8. Juni 1927, sagt aber später, er habe seine erträumte Heldin in einer unbekanntenen Frau erblickt, der er auf der Kounicova-Straße (heute Lenin-Straße) in Brünn begegnete. Ihr eisig-schönes Antlitz faszinierte ihn...⁵⁶

Während Janáček bei Čapek philosophierende Personen fand, die Erwägungen über die Vorteile eines langen Lebens anstellten, reifte sein Entschluß die Handlung zu dramatisieren. Das Konversationsstück Čapeks wird zu Janáčeks monumentalem Drama der menschlichen Persönlichkeit. Romantisierende Motive, beispielsweise den komplizierten Rechtsfall des Erbschaftsstreites um das Gut Loukov („*causa Gregor — Prus*“), oder die an einen Kriminalroman erinnernde Jagd nach den Dokumenten, aus denen die Enthüllung der uralten Urkunde des Arztes Makropulos hervorgeht usw. — dies alles hat Janáček in seiner Oper unterdrückt. Es handelte sich ihm weniger um dramatische Händel von „Charakterfiguren“ als um ihre Vermenschlichung. Bei Čapek lösen sich die handelnden Personen in der Grundidee des Schauspiels, dem Streit um die Unsterblichkeit auf, Janáček stellt das Schicksal dieser Personen in den Vordergrund. Deshalb reduziert er den Chor. Janáčeks philosophisches Kredo mündet in die Erkenntnis aller: „*Ich bin ein Mensch*“; daher stimmen die handelnden Personen schließlich überein, vom Menschlichen geeint. Allen öffnet sich der Blick auf das Leben von einer Art höheren Warte, sie haben sich ihrer persönlichen Interessen und Ängste entledigt.

Janáčeks *Sache Makropulos* wurde in Brünn am Samstag, den 8. Dezember 1926, im Opernhaus „*Na hradbách*“ uraufgeführt. Die Stadt erlebte damals ein musikalisches Ereignis von Weltbedeutung. Dirigent der denkwürdigen Aufführung war František Neumann, Regie führte Ota Zitek, Szenograph war František Foltýn. Die Hauptrollen hatte man führenden Kräften der Brünnner tschechischen Oper anvertraut, in der Rolle der Emilia Marty glänzte Alexandra Remislavská-Čvanová. Die anwe-

⁵⁶ Janáčeks Feuilleton *Smráká se* (Es dämmert), in: (Zt.) Venkov vom 29. Jänner 1928.

senden Vertreter der europäischen Musikkritik waren im wahrsten Sinne des Wortes von der kompromißlosen Neuheit des musikdramatischen Ausdrucks schockiert, bewunderten aber die Frische der Invention. Nach Janáčeks Wunsch spielte sich das Finale (der Tod Emilia Martys) in einer Flut von rotem Lichte ab; die symbolische Bedeutung dieser Farbe liebte der Komponist und hatte sie auch bei der Aufführung des *Tagebuchs eines Verschollenen* vorgeschrieben, wo sie Leidenschaft signalisieren sollte.

Die Brüner Einstudierung der Sache Makropulos begleitete das intensive Interesse der Öffentlichkeit. František Neumann (1874—1929)⁵⁷ schrieb damals im Brüner Theaterblatt eine Skizze über Janáček, in der seine Achtung vor der neuen Oper des Meisters bekannte: „*Wir kommen aus der Bewunderung nicht heraus, wenn wir uns in die Musik seines neuesten Werkes Die Sache Makropulos vertiefen. Ein genialer Einfall folgt dem andern, das Finale der Oper erreicht einen Gipfel wie ihn nur die größten Komponisten der Weltliteratur erklommen haben. Den Abschied der Sängerin Emilia Marty von der Welt kann man bloß mit der letzten Szene aus Verdis Othello, Wagners Tristan oder Straussens Elektra vergleichen. Jeder hat ihn anderes komponiert und jeder läßt uns wenigstens für Momente erschauen, was unser Blick und Bewußtsein sonst nie sieht. Wir fühlen den Hauch des Jenseits, empfinden aber weder Grauen noch Angst. Der Tod als ersehnter Erlöser. — Das Nationaltheater tritt an die Wiedergabe von Janáčeks Werk mit Achtung, Pflichtgefühl, Ernst und Liebe heran, und hat ihr die höchste Sorgfalt gewidmet, die dieses geniale Werk wirklich verdient. Es wird seine Belohnung sein, wenn es für dieses Werk das Verständnis und die Bewunderung des fortschrittlichen Teiles unseres Publikums gewinnt. Wir sind jedoch fest davon überzeugt, daß auch die übrigen Hörer nach wiederholtem Besuch der Oper die Sache Makropulos liebgewinnen werden.*“⁵⁸

Leoš Janáček hat in der *Sache Makropulos* echtes Theaterempfinden bewiesen. Der musikalische Ausdruck erreicht extreme Grade. Die Melodik ist oft sprunghaft, von traditionellen Modulationsverfahren weit entfernt. Die Einfälle sprudeln sozusagen unzähmbar, in architektonischer Hinsicht strebt Janáček nach äußerster Gedrängtheit des Ausdrucks. Die Sprechmotive zersetzen die gangbare Melodik, deren Konstruktion sich auf Fragmente des Tonfalls der Rede stützt. Nur wenn der Komponist die tiefsten Schichten der menschlichen Seele zum Tönen erweckt, wölben sich weite melodische Bögen, die rhythmische Struktur des Ausdrucks wird aber noch unruhiger als sonst. Die Quartenharmonik führt den Kompo-

⁵⁷ František Neumann, aus Píerov gebürtig, studierte am Leipziger Konservatorium (1896—1897), wo er bei Reinecke und Jadassohn absolvierte. Er arbeitete als Theaterkapellmeister in Hamburg, Regensburg, Linz, Liberec (Reichenberg), Teplice — und seit dem Jahr 1919 (auf Janáčeks Vorschlag) in Brünn, wo unter seiner Leitung alle nach dem ersten Weltkrieg entstandenen Janáček-Opern uraufgeführt wurden. Vgl. Vladimír Helfert, *František Neumann*. Prostějov 1936. Neu abgedruckt in: Derselbe, *O české hudbě* (Über die tschechische Musik). Praha 1957, S. 138—160. Verlag Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění.

⁵⁸ František Neumann, *Leoš Janáček*. In: (Zt.) Divadelní list Národního divadla v Brně 1926/1927, Nr. 16—17 vom 18. Dezember 1926, S. 251—252.

nisten (auf einem anderen Wege und unbewußt) in Schönbergs Nähe.⁵⁹ Josef Hutter hat über die Harmonik der Oper *Die Sache Makropulos* geschrieben: „*Schroffe Brüche, ausgesprochene Klanghärten, scheinen sich zeitweise auf die Statik der Grundakkorde zu stützen — deren Dissonanzen wir schon längst als Wohlklänge empfinden —, um Atem zu neuer Entfesselung zu schöpfen.*“⁶⁰ Janáčeks musikalischer und musikdramatischer Stil ist von elementarer Dynamik. Psychologisierende Verfahren, wie sie beispielsweise die Oper in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts liebt, sind ihm fremd. „*Sein Streben ist es, sich mit der Musik der dramatischen Realität zu bemächtigen, ihr heftige Bewegung zu verleihen, nicht lange bei lyrischen Passagen zu verweilen.*“⁶¹ Deshalb läßt sein Ausdruck eine Art Ungebundenheit erkennen, er hält sich an das Wort in seiner absoluten Bedeutung und erfaßt es genial, ohne das Prinzip der psychologischen Vorbereitung oder logischen Ausführung anzuwenden. Janáček ist lakonisch, sein Stil beruht in der Addition von Elementen einer höchst eigenartigen Tonsprache, die eine Synthese von Gesang, *Parlando* und erregter Rede vorstellt. Janáček ist auch der Meister des Details und der kühn hingeworfenen Charakterisierung der handelnden Personen. In der Gestalt des wahnsinnigen *Hauk-Sendorf* hat er einen einzigartigen Beweis seiner Meisterschaft der Charakterzeichnung geliefert: der alte Aristokrat hat in Emilia Marty seine ehemalige Geliebte, die Tänzerin Eugenia Montéz, erkannt. Seiner Ohnmacht, des Zerfalls seiner Psychik bewußt, sehnt er sich noch ein letztes Mal nach Liebe. Aber vergebens bittet er Emilia Marty um ihre Gunst und will mit ihr gemeinsam fliehen. *Hauk-Sendorfs* seniles Delirium ergeht sich in einem unnachahmlichen *Parlando*, das neue, kühne Möglichkeiten der semantischen Auswertung des Wortes in der modernen Oper andeutet. Es ist mit dem Ausdruck des jungen Gregor verwandt, der in Liebe zu Emilia Marty entflammt, ohne sich bewußt zu werden, daß er ihr Urenkel ist; er verwandelt sich in eine Marionette, einen Automaten, dem „*mörderischen Geschlecht*“⁶² unterliegend. So wird also Emilia Marty auch von einer anderen Seite gezeichnet, sie wächst vor dem Hörer als diabolische Vamp-Figur.

Janáček sieht in Emilia Marty vor allem den leidenden Menschen, wie bereits früher in *Jenufa* oder *Katja Kabanowa*. Allerdings bewegt sich die Marty auf der Schneide des Grotesken. Ihre Vergänglichkeit ist doch schließlich und endlich eine Essenz der Lebensordnung, ihr tragisches Schicksal eine Konsequenz dieser Ordnung. In Wahrheit war sie jahrhundertlang nur eine Sklavin ihrer Weiblichkeit und ihr Tod ist Er-

⁵⁹ Miloš Štědroň, *Leoš Janáček und die zweite Wiener Schule*. In: *Acta janáčkiána*, Bd. I, Brno 1968, S. 55–59. Derselbe, *Leoš Janáček in avantgarda dvajsetih let* (Leoš Janáček und die Avantgarde der Zwanziger Jahre), in: (Sammelband) *Muzikološki zbornik*, Ljubljana 1968, S. 88–97. Derselbe, *Janáček und der Expressionismus*. In: (Sammelband) *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity H 5*, 1970, S. 105–127.

⁶⁰ Zeitschrift „*Tribuna*“, Jg. X, Nr. 54, vom 3. März 1928.

⁶¹ Vladimír Helfert, *Česká moderní hudba* (Tschechische moderne Musik), Olomouc 1936, S. 47. Verlag „*Index*“.

⁶² „*Mörderisches Geschlecht*“: nach dem Titel der Gedichtsammlung *Sexus necans* des tschechischen Dichters Jiří Karásek ze Lvovic (1897).

lösung.⁶³ Das Leben gehört *Christine*, die die Kraft hat, alles zurückzuweisen, was sie mit der zweifelhaften Unsterblichkeit ihrer Idols, der Operndiva Emilia Marty, verbinden könnte.

Deutsch von Jan Gruna

METUZALÉM A EMÍLIE MARTYOVÁ

Od Shawa k Čapkovi a Janáčkovi

Komparatistický výzkum Janáčkovy „Věci Makropulos“ vychází ze srovnání Shawovy pětidílné hry *Back to Methuselah* s Čapkovou komedií *Věk Makropulos* a s Janáčkovou operní verzí téhož názvu. Čapek poznal ve výtahu Shawovu rozsáhlou jevištní práci, avšak své pojetí dlouhověkosti chápe diametrálně jinak než irský dramatik. Čapkovy pojetí přitaká „krátkému“ životu, který je dosti dlouhý, aby byl žit intenzivně. V tom se český spisovatel liší od idealizujícího neodarwinistického přístupu Shawova, jenž vidí budoucnost lidstva v jeho naprosté obrodě a v neustálé tendenci k nadčlověčství.

Leoš Janáček byl vyznačem Čapkovy přístupu k základnímu problému hry. Při dramaturgické úpravě ji však místy podstatně zkrátil; chápal ji jako drama živých jevištních postav, nikoli jako diskutujících „drammatis personae“. V ústředí jeho zájmu stála nešťastná Emílie Martyová, jež v závěru hry dlouhověkost považuje za nevhodný atribut lidského života. Mistrně Janáček propracoval některé tzv. vedlejší figury, např. postavu senilního Hauka-Šendorfa.

Studie si všímá též cesty L. Janáčka za operou *Věk Makropulos*. Proto je v ní hlouběji proveden i obsahový rozbor Šaldova *Dítěte*, které Janáček pomýšlel zhudebnit v době hledání námětu po ukončení *Příhod lišky Bystroušky*.

⁶³ Rudolf Pečman, *Janáčeks Oper vom ewigen Leben*. Einführende Worte zum Gastspiel des Staatstheaters Brno. Wiener Festwochen 19. und 20. Juni 1979 (Österreichische Musikzeitschrift 1979, Heft 4–5, S. 201–204).