

Hans-Klaus Jungheinrich

Parabel vom angemessenen Leben

Leoš Janáček's Oper *Die Sache Makropulos*

In seinem ebenso tiefsinnigen wie amüsanten neuen Buch über den Tod sichtet und beklopft der Londoner Romancier Julian Barnes alle nur erdenklichen Verhaltensweisen und Argumente, die Menschen von jeher im Umgang mit dieser Unumstößlichkeit geltend machen. Der Buchtitel *Nichts, was man fürchten müsste* (*Nothing To Be Frightened Of*) trägt scheinbar eine stramme Zuversicht vor sich her, aber man muss ihn, angesichts der zweiflerischen Melancholie dieser Darlegungen, doch eher als Ironie erkennen: Selbstverständlich fürchtet sich Barnes vor dem Tode, auch wenn er insgeheim darauf hoffen mochte, als 60-Jähriger mit solch einem erzählerisch-philosophierenden Buchprojekt die in diesem Lebensalter gewöhnlichen nagenden Todes-Vorahnungen dämpfen zu können. Die Verfertigung von Werken hilft dabei in der Regel ähnlich wie ein solider religiöser Halt. Auch der moribunde Christoph Schlingensiefel gab sich in einem Buch Rechenschaft – übrigens mit einem ähnlich trostlos-profundem Todesbeschwörungs-Fragenkatalog wie Barnes aus einer offenbar etwas größeren Distanz zum Sensenmann heraus. Gewissermaßen als donquijoteske Ritter stellten sich Autoren wie Elias Canetti und Ernst Bloch wider den Tod; der marxistische Utopist Bloch besonders brennend (wenn auch kaum einleuchtend) als ein Denker des Vor-Scheins und der ins konkrete Leben hereinprojizierten radikalen Hoffnung. Gibt es für Menschen eine größere Hoffnung als das ewige Leben, den Sieg über den Tod?

In einigen bedeutenden Opern exemplifizierte Leoš Janáček eine vermeintlich konträre Weltsicht: Einverständnis mit der Begrenztheit der menschlichen Lebenszeit, Anerkennung der Realität des Todes. Es entspricht einer weiseren Auffassung von den (zufälligen oder durch einen Schöpferwillen bestimmten) Bedingtheiten des Lebens, wenn man den Tod als eine notwendige Voraussetzung für neues Leben betrachtet, also eher einen – wenn auch durch evolutive Tendenzen ins Spiralige verschobenen – zyklischen Prozess als eine auf einen imaginären Punkt Omega fortschreitende zielgerichtete Entwicklungsform für realistisch hält. In seinem *Schlauen Füchlein* malt Janáček das Altern einer Menschengeneration und das gleichzeitige Werden und Vergehen mehrerer Tierfamilien in einer versöhnlich-konvivialen Fabel aus, die auch die Grausamkeiten zwischen Mensch und Tier und im Wesen der „Natur“ selbst nicht idyllisierend unterschlägt; gleichwohl wird das rollende Lebensrad des Alterns und Sich-Verjüngens von Janáček emphatisch und sogar mit hymnischer Inbrunst gefeiert. Widerspricht das aber wirklich so diametral der Ratlosigkeit eines Barnes, der elementaren Todesangst eines Schlingensiefel, der Trutz-Gebärde Canettis und Blochs? Man muss doch wohl einräumen, dass Janáček um sein 70. Lebensjahr herum (mit Ausnahme von *Jenufa* entstanden alle seine wichtigen Opern in seinem letzten Lebensjahrzehnt, ein Beispiel von grandioser Altersproduktivität) ebenfalls stark berührt war von dem Gedanken der Vergänglichkeit und eines nahen Lebensendes. Sein optimistischer, den Tod bejahender Ansatz kann durchaus als Kompensation flagranter Todesbedrohung gedeutet werden. Janáčeks „naturfromme“ Anschauung wäre da mithin auch nichts anderes als eine Variante religiöser Strategien, die Todesproblematik harmonisierend zu verarbeiten. In einem vergleichsweise harmlosen, satirischen Sujet persiflierte Janáček die räumliche und zeitliche Entgrenzung einer Lebensrealität in den *Ausflügen des Herrn Brouček*, in denen bierselige Traumepisoden einen Prager Kleinbürger auf den Mond und in die Ära der Hussitenkämpfe entführen. Wir sehen: Janáček spielte nicht ungerne mit den Möglichkeiten des Unmöglichen.

Nirgendwo geht Janáček den Absurditäten eines seine natürlich gesetzten Grenzen verletzenden Lebens so rigoros nach wie in seiner vorletzten Oper *Die Sache Makropulos* (*Věc Makropulos*), wohl überhaupt seinem exzentrischsten Bühnenwerk – neben dem auf andere Weise den Konventionen des Theatralischen ausweichenden letzten: *Aus einem Totenhaus*. Dabei gibt sich der Plot auf den ersten Blick als eine – wenn auch ins Wunderliche gewendete – mondäne Salonkomödie. Die Handlung geht auf ein Schauspiel von Karel Čapek, einem mit Pirandello oder H. G. Wells vergleichbaren namhaften tschechischen Erzähler und Stückeschreiber des frühen 20. Jahrhunderts, zurück und führt zunächst in eine Anwaltskanzlei (1. Akt), später in den Backstage-Bereich eines Stadttheaters (2. Akt) und endlich in ein Hotelzimmer (3. Akt), in dem es zur kathartischen Klärung um das Rätsel der (weiblichen) Hauptfigur und deren Tod geht. Zu Anfang wird sich der Zuschauer und Zuhörer noch nicht bewusst, in welchem verwirrenden Zeitlabyrinth ihn die Oper versetzt. Erst nach und nach und Indiz um Indiz enthüllt sich die durch mehr als drei Jahrhunderte mäandernde Biografie der Sängerin Emilia Marty, der Tochter des Alchimisten Makropulos, der zur Zeit des habsburgischen Kaisers Rudolf II. ein das Altern und den Tod verhinderndes Präparat erfand und an seinem Kind Elina ausprobierte. Elina hütete das Geheimnis des hingerichteten Vaters und verwendete das Elixier zur Verewigung ihres Lebens unter mehreren Namen in mehreren Ländern und mehreren Jahrhunderten.

Im Zuge eines ihr durch Zufall bekannt gewordenen Rechtsstreites, in dem es um ein Vermögen geht, das dem Nachkommen ihres vor hundert Jahren geborenen unehelichen (und inzwischen verstorbenen) Sohnes zusteht, gerät sie selbst in den Verdacht betrügerischer Machenschaften und offenbart sich (gezwungenermaßen, aber sozusagen mit einem unbewussten inneren Einverständnis) die aller biologischen Norm spottende Identität einer Alterslos-Untoten. Ihr schon lange währendender Lebensüberdruß hält sie von einer neuerlichen Anwendung des Lebenselixiers ab (das Rezept wird von einer Mitakteurin verbrannt). Im Kreise etlicher Personen, die sich

durch sehr unterschiedliche Gründe veranlasst sehen, im Hotelzimmer der Sängerin zu erscheinen, stirbt Emilia/Elina, versöhnt mit Leben und Tod und unter den Klängen eines leise-immateriellen Chorus mysticus aus dem Off. An dieser Stelle löst sich Janáček von Čapeks Vorlage, die ein Sterben der 300-Jährigen und ihr gleichsam verklärtes finales Hereinholen in eine naturfromme Lebensfeier nicht vorsieht und damit eine andere, vielleicht sarkastische Radikalität demonstriert. Die hybride Bearbeitung Janáčeks entbehrt zwar farcenhafter Züge nicht, lenkt die Komödie jedoch ins Fahrwasser einer tragisch-versöhnlichen Parabel vom angemessenen Leben.

Janáčeks spätere musikalische Bühnenwerke (am wenigsten wohl noch die von einer relativ „normalen“ sozialkritischen Handlung motivierte *Káta Kabanová*) haben durchaus den Anschein von Schwerzugänglichkeit, Undurchschaubarkeit. *Die Sache Makropulos* enträtselt sich als das physisch abartige Lebensgeheimnis der Sängerin Emilia Marty zwar Punkt für Punkt, doch die musikdramaturgischen Strategien des Komponisten tragen ihrerseits zum Eindruck des Verwirrenden, Labyrinthischen bei. Nicht etwa durch Weitschweifigkeiten, ariose Ausbreitungen, sondern durch das genaue Gegenteil: eine zeitraffende, zusammengepresste, ineinander geschachtelte Tonsprache, die den Charakter eines diffizilen Such- und Vexierspiels evoziert. Ganz konträr dazu scheint sich die pompöse, vielfarbig sich ausbreitende Diktion der Strausschen *Frau ohne Schatten* darzustellen; freilich zehrt auch dieses Werk, dessen Achtung bei Opernkennern unaufhaltsam wächst, von der Faszination der Opazität und eines Motivreichtums, der sich erst bei vielmaliger Rezeption erschließt. Ähnlich betäubend und verstörend wirkt die Wucht der *Makropulos*-Musik bei der ersten Begegnung. Leoš Janáček, der dem Gedanken der Aufklärung verbundene Lehrersohn und Freigeist, zeigt sich auch in dieser Oper der Idee des Aufweckens, des Aufrüttelns, der intensiveren Verbindung von Auge, Ohr und Denken, verpflichtet – in Wesensverwandtschaft zum Luigi-Nono-Motto des diesjährigen Salzburger Festspielprogramms.

Gegenüber *Káta* und dem *Füchslin* ist Janáčeks Orchester-sprache in der *Sache Makropulos* spröder, ungefälliger, schriller geworden, die instrumentalen Mittellagen oft aussparend und „kittende“ Klangkombinationen durchweg vermeidend. Dabei ist, vor allem in den ersten beiden Akten, auch ein skurriler, Čapeks Komödieneinstieg aufgreifender Ton auffällig, auch eine gleichsam kafkaeske Geschäftigkeit der unentwegt huschenden Klangfiguren (das ausgedehntere erste Vorspiel gemahnt mit Fernorchester-Fanfaren altertümelnd an die rudolfinische Epoche). Singular unter Janáčeks Opernwerken ist *Die Sache Makropulos* aber als ein Sängerstück, das der Oper gibt, was der Oper ist: Die Partie der Emilia Marty ist (trotz Jenufa oder Küsterin) die einzige wirkliche Star- oder besser Antistar-Rolle im Opernschaffen Janáčeks, für die – wie bei den großen Frauengestalten von Strauss und einigen Wagner-Heroinnen – eine immense Sängerinnen-Persönlichkeit unabdingbar und von hinreißender Wirkung ist und um deren vokal-theatrale Ausstrahlung alle anderen wie Schmetterlinge flattern.

Stets geht es bei dieser Darstellung darum, gleichermaßen Befremden wie Mitgefühl zu erwecken. Eine Gratwanderung zwischen kalter Virtuosität und sentimentaler Einfühlung. Um die zum Modell von lebensferner Zeitbeständigkeit stilisierte Ikone der Emilia/Elina flattert ein besonders bunter und bizarr-makabrer Schmetterling durch die Oper, der, wie jugendlich aufgeschminkte kalifornische Greisinnen und Greise, die lachhaften Bemühungen eines durch kosmetisch-gymnastische Triumphe gerade noch menschenmöglichen Nichtalternkönnens drastisch vorzeigt: Hauk-Šendorf, ein uralter Galan, in seiner Jugendzeit schon der alterslos-älteren Sängerin erotisch zugetan, ist nun mit seinen girlandesk-atemlosen Charaktertenor-Eskapaden und hilflos-hinfalligen Tanzschritten das karikierte Gegenbild einer starren Unfähigkeit zum Tode. Allein schon in dieser Personenkonstellation zeigt sich die Tiefgründigkeit von Janáčeks Auseinandersetzung mit dem unerledigbaren „ewigen“ Thema unseres so sehr der vergehenden Zeit unterworfenen Menschenlebens.

Hans-Klaus Jungheinrich, geboren 1938, studierte Komposition und Dirigieren in Darmstadt. Seit 1958 ist er journalistisch tätig, seit 1968 als Feuilletonredakteur der Frankfurter Rundschau. Hans-Klaus Jungheinrich ist Verfasser zahlreicher musikalischer Essays und Schriften. Zuletzt erschien *Hudba. Annäherungen an die tschechische Musik* (2007).