

Janáčeks Oper Die Sache Makropulos im Spiegel der zeitgenössischen Kritik
Janáček's Opera The Makropulos Case in the Mirror of the Period Critic,
Janáčková opera Věc Makropulos v zrcadle dobové kritiky

Lenka Křupková

Die Rezensionen auf die Premiere der Oper von Leoš Janáček *Die Sache Makropulos* (in Brno fand diese am 18. Dezember 1926 und in Prag am 1. März 1928 im Nationaltheater statt) erschienen im Druck in einem Zeitraum innerhalb von einigen Tagen nach diesem Ereignis sowohl in den landesweiten als auch in den regionalen Tageszeitungen und Musikperiodiken. Janáček interessierte sich immer für den Widerhall seiner Werke und bewahrte die Zeitungsausschnitte mit den Kritiken sorgfältig auf. Das ist auch der Grund, warum die Kritiken auf die Oper *Die Sache Makropulos* zur heutigen Zeit zum größeren Teil in der Musikabteilung des Mährischen Landesmuseums in Brno aufbewahrt werden konnten. Neben den in der tschechischen Sprache verfassten Artikeln widmeten auch die Berichtersteller der deutschen Prager Zeitungen – *Prager Tagblatt* und *Prager Presse* – der Oper ihre Aufmerksamkeit. Zur Verfügung stehen auch recht umfangreiche Beiträge, die in den Tageblättern *Leipziger Neueste Nachrichten*, *Berliner Tageblatt* und *Neue Zürcher Zeitung* abgedruckt wurden. Die Rezensionen sind in verschiedenem Maße professionell und originell verfasst, und es ist offensichtlich, dass deren Urheber über ein variables Niveau der musikalischen Ausbildung verfügten. Es ist auch üblich, dass einzelne Autoren gleichzeitig mehrere mehr oder weniger ähnliche kritische Rezensionen zu einem Werk für verschiedene Zeitschriften verfasst haben. Auf musikalisch ausgebildete Leser orientierte sich vor allem eine sehr umfangreiche, in *Hudební rozhledy* veröffentlichte, analytische Studie von *Ludvík Kundera* und eine Studie von *Erich Steinhard* in dem deutschen Musikperiodikum *Auftakt*, das auf dem Gebiet der damaligen Tschechoslowakischen Republik für die deutschsprachige fachkundige Öffentlichkeit herausgegeben wurde. Autoren weiterer signierter Rezensionen, oder diejenigen, deren Zeichen man entschlüsseln kann, sind *Vladimír Helfert*, *Otakar Šourek*, *Jan Racek*, *K. B. Jirák*, *Ludvík Kundera*, *František Neumann*, *Jaroslav Horáček*, *M. Vignati*, *A. Janeček*, *Karel Sazavský*, *Vilém Petrželka*, *Vítězslav Kaprál*, *Max Brod* und *Erwin Felber* und ferner vielleicht *Osvald Chlubna* und *Břetislav Bakala*.

Die Rezeptionsforschung in der Musikwissenschaft

„Die Entwicklung der Musik erschöpft sich nicht im Fortschreiten der Kompositionsmethoden, sondern umfasst auch die Wirkungsgeschichte musikalischer Werke und für den Geist der Epoche ist das neu Rezipierte kaum weniger bezeichnend als das neu Komponierte.“¹⁹⁷ Mit diesen Worten, die im Zusammenhang mit der Problematik der Mahler-Forschung ausgesprochen wurden, hat sich Carl Dahlhaus der Diskussion, die sich ungefähr seit den 70er Jahren des vergangenen Jahrhunderts insbesondere in Deutschland im Bereich der sogenannten Rezeptionsforschung entwickelte, angeschlossen. Die Musikwissenschaft ist sich schon seit längerer Zeit der Notwendigkeit des Studiums der Reflexion der Kunstwerke, das zu dem Verständnis des Musikwerkes führen kann, bewusst. Die Basis der Rezeptionsforschung besteht in dem Bewusstsein, dass das Bestehen eines musikalischen Werkes erst mittels dessen Reproduktion und dessen Aufnahme seitens des Publikums bestätigt ist. Eine systematische Kenntnisnahme kritischer Reaktionen auf ein Werk in einer Zeitachse ermöglicht es uns, den variablen Prozess dessen ästhetischer Bewertung zu entschlüsseln. Die Problematik der Rezeptionsforschung wird im Kontext der Diskussion über die Methoden des Historismus, insbesondere dann im Kontext der Historismuskritik, behandelt. Die Wurzeln der Historismuskritik reichen bis zu der Wende von dem 19. zu dem 20. Jahrhundert und nach deren Auffassung fällt der Historismus unter die Herrschaft der Dogmen einzelner Fakten.¹⁹⁸ Um den Komplex der Historismuskritik organisieren sich verschiedene Argumentationen, die für musikwissenschaftliche Fragestellungen wichtig werden. An die Stelle einzelner Stadien und Epochen soll nun das Modell einer Selbstbeschreibung von Horizonten treten, wobei mit dem Begriff des Horizontes vor allem institutionell geprägte normative Muster ästhetischer Wertungen angenommen werden.¹⁹⁹ Die Musikwissenschaft stellt deswegen auch die Forschung nor-

¹⁹⁷ Dahlhaus, Carl: Rätselhafte Popularität. In: Mahler – eine Herausforderung. Ein Symposium, hg. von Peter Ruzicka. Wiesbaden 1977, S. 5.

¹⁹⁸ Die Methoden des Historismus und der Technik der Aufnahme des historischen Materials wurden einer neueren Revision mit Hilfe der Mittel der Rezeptionsforschung unterworfen. Seit Beginn der 70er Jahre wurde in der Literaturwissenschaft eine Forschungsrichtung etabliert, die sich mit dem geschichtlichen Phänomen der Verbreitung und der Rezeption von literarischen Werken befasst. Die Grundthese der Arbeit von Hans Robert Jaub *Literaturgeschichte als Provokation*, herausgegeben im Jahre 1970, bestand in der Überzeugung, dass im Vordergrund des Interesses nicht nur die Werke an sich, sondern auch deren Einflussnahme auf nachfolgende Generationen von Literaten stehen (Metzger, Christoph: Mahler-Rezeption. Perspektiven der Rezeption Gustav Mahlers. Wilhelmshaven 2000, S. 32–33).

¹⁹⁹ Institutionen sedimentieren bestimmte Standards und schaffen die Vorbedingungen für neuerliche Traditionsbildungen. Dieser Vorgang wird häufig als Kanonbildung gekennzeichnet. Will man Vorgänge von Aneignungen und strategische Ausrichtungen rekonstruieren, muss man dazu auch Sozial-, Funktions- und Strukturgeschichte reflektieren. Ästhetische Einstellungen, die an traditionellen Werken erlernt wurden, können jedoch für neuartige Werke unerheblich sein. Die Frage ist daher, wie flexibel die ästhetischen Einstellungen sind und wie das neue im Wechselspiel mit der Tradition beschrieben werden kann. Genauso interessant scheint auch der Zusammenhang zwischen den individuell registrierten Voraussetzungen des Betrachters und den Bedingungen eines historisch geprägten Bewusstseins zu sein. (Metzger, Christoph: Mahler-Rezeption. Perspektiven der Rezeption Gustav Mahlers. Wilhelmshaven 2000, S. 33).

mativer Instanzen in das Zentrum der Rezeptionsforschung. Neben Carl Dahlhaus war es auch H. H. Eggebrecht, der mit seiner Publikation zur Beethoven-Rezeption bereits in den frühen 70er Jahren auf die Bedeutung solcher normbildender und normprägender Instanzen hinwies. H. Eggebrecht berücksichtigt in seinem Buch *Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption*²⁰⁰ nicht die Aufführungszahlen, Analysen und Rezensionen, sondern dessen Arbeit basiert auf der vergleichenden Lektüre verschiedener Biographien und kommt zum Ergebnis, dass sich unter den drei Wortfeldern Leiden-, Kämpfen-, Überwinden die meisten Topoi der Beethoven-Rezeption einordnen lassen. Dieses Buch ist seitdem oft zitiert worden und stellt eine der wenigen Quellen zur Praxis der Rezeptionsforschung dar. Auf diesem Hintergrund entwickelte sich auch die Forschung der Mahler-Rezeption, bei der das Hauptinteresse in der Beobachtung der Entwicklung ästhetischer Einschätzungen bestand. Im Zentrum der Untersuchung stand die Frage, wie sich bestimmte Topoi, die sich schon in den frühen Ur- und Erstaufführungsbesprechungen andeuten, im Laufe von Jahren und Jahrzehnten weiterentwickelt haben.²⁰¹ Mit Rücksicht auf die musikwissenschaftliche Rezeptionsforschung ist es offensichtlich, dass es ein Bewusstsein einer nachweisbaren Rezeptionsgeschichte gibt, doch die Musikwissenschaftler sind sich immer deutlicher der Tatsache, dass die Forschung nicht nur theoretisch, sondern auch empirisch geführt werden muss, bewusst. Das Buch von dem deutschen Musikwissenschaftler Christoph Metzger über die Rezeption Gustav Mahlers aus dem Jahre 2000,²⁰² in dem der Autor danach strebte, die historische Situation der Auswirkungen Mahlers Werke zu rekonstruieren, stellt einen Versuch zu einer solchen Verbindung dar. Ähnlich wie H. H. Eggebrecht in seinem Buch über die Beethoven-Rezeption beurteilt auch Metzger zeitgenössische Texte primär nach dessen thematischen Wurzeln und ordnet sie je nach der darin umfassten Essenz zu den im voraus definierten Feldern.

Die tschechische Musikwissenschaft reflektierte diesen Trend der musikwissenschaftlichen Forschung schon in der Zeit des Entstehens der Arbeiten von Dahlhaus und Eggebrecht. Das musikalischwissenschaftliche Kolloquium in Brno war im Jahre 1978 thematisch auf die Thematik der Rezeption der Werke von Leoš Janáček orientiert und in demselben Jahr erschien in der Zeitschrift *Opus musicum* eine Studie von Jiří Fukač, in der er versuchte, die Grundprobleme der Rezeptionsforschung der Musik von Janáček darzulegen.²⁰³ Und da diese Studie die meist komplexe Behandlung der Janáček-Rezeption darstellt, wird ihr auch folgende Aufmerksamkeit gewidmet. Jiří Fukač schlägt auf einer allgemeinen Ebene vor, das Interesse um die Janáček-Rezeption in zwei Richtungen

²⁰⁰ Eggebrecht, H. H.: *Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption*. Mainz 1972.

²⁰¹ Die Topoi der Mahler-Rezeption werden dann mit folgenden Begriffen bestimmt: Formlosigkeit, Triviales, Wollen und Können, Kapellmeistermusik (Metzger, Christoph: *Mahler-Rezeption. Perspektiven der Rezeption Gustav Mahlers*. Wilhelmshaven 2000, S. 34).

²⁰² Metzger, Christoph: *Mahler-Rezeption. Perspektiven der Rezeption Gustav Mahlers*. Wilhelmshaven 2000.

²⁰³ Fukač, Jiří: *Recepce Janáčkovy hudby jako vědecký problém. Na počátku výzkumu. (Die Rezeption Janáčeks Musik als ein wissenschaftliches Problem. Am Anfang der Forschung)*. In: *Opus musicum X*, Nr. 5–6, J. 1978, S. 153–160.

zu führen, und zwar einerseits zur Bilanzierung und zur Auswertung der bestehenden Reflexionen der Werke von Janáček, andererseits zur Forschung eigener Spezifika der Janáček-Rezeption. Für die Lösung der ersten Aufgabe schlägt Fukač ein System der Aussagensortierung hinsichtlich Janáčeks Werke, basierend auf der Sicht der Historizität des Rezeptionsprozesses, der Provenienz einzelner Aussagen, der Urheber der Aussagen sowie auf die Sicht des Funktionskontextes, in dem die Aussage ausgesprochen wurde, vor. Fukač erklärt die Wichtigkeit des Studiums der Rezeptions-Reflexionen, wobei er angibt, dass nur auf solche Art und Weise gewisse Mängel in der Bewertung korrigiert und Abhängigkeiten von individuellen Stellungnahmen beseitigt werden können. Spezifika der Janáček-Rezeption zeigen sich nach Fukač vor allem in dem Entwicklungsprozess der Rezeption des Werkes des Komponisten, wobei dieser Prozess ganz anders als im Fall der gesellschaftlichen Akzeptanz des Schaffenswerkes von Smetana, Dvořák oder anderer großer Klassiker der Weltmusik, erscheint. Man kann hier fünf Teilphasen unterscheiden. Die erste Phase wird zeitlich mit den neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts definiert. Während dieser Zeit verfügte Janáček über nur sehr geringe Chancen, in die zeitgenössische Rezeption einzutreten. Die weitere Phase erfasst Janáčeks folkloristische Tätigkeit in den neunziger Jahren und führt bis zu der Akzeptanz der *Jenufa* in Prag. Die Schlüsselphase soll nach Fukač der Zeitraum zwischen den Jahren 1916–1918, also die Zeit vor der Prager Erstaufführung der *Jenufa* und deren erfolgreichen Aufnahme in Wien, sein, und zwar aus dem Grund, dass hier die Grundstellungen, das Pro und Kontra, formuliert wurden. Das abschließende Jahrzehnt des Lebens des Komponisten bildet eine weitere Phase, und Fukač ist der Meinung, dass der Aufschwung des Schaffens des Komponisten auch mit der Rückwirkung der positiven Rezeption motiviert werden konnte. Die letzte Phase des Rezeptionsprozesses bei Janáčeks Werken entwickelte sich nach dem Tod des Komponisten. Für diese Phase ist typisch, dass die Beziehung der Öffentlichkeit zur Janáčeks Musik mehr und mehr durch die Wirkung der Popularisierungsmechanismen beeinflusst wird.

Themenkreise in den Aussagen über die Oper

Die Sonde in die Rezeption der Ur- und Erstaufführungen von Janáčeks Oper *Die Sache Makropulos* fällt also laut Fukač in die vierte Phase des Prozesses der Entwicklung der Janáček-Rezeption, in der das Werk des Komponisten in der tschechischen Musik als ein bedeutender Wert und als eine gewisse Alternative des Smetana-Typs der tschechischen nationalen Musik wahrgenommen wurde.²⁰⁴ Aus diesem Grund spielt auch in den betrachteten Aussagen über die Janáčeks Oper der Gesichtspunkt der Urheber-Provenienz keine wichtige Rolle. In der Zeit des Entstehens *Der Sache Makropulos* finden wir also keine wesentlichen Unterschiede zwischen der Aufnahme des Werkes seitens des Publikums in Prag und in Brno mehr. Für den Leserkreis, der sich mit Reflexionen

²⁰⁴ Ebd., S. 160.

auf die Premiere von Janáčeks vorletzter Oper beschäftigt hatte, konnte die Feststellung, wie deutlich die Meinungsübereinstimmung einzelner Autoren war, eine Überraschung darstellen. Diese bestand nicht nur in einzelnen bewertenden Stellungnahmen, sondern auch darin, was die Rezensenten bei der Oper für wesentlich hielten, also was für sie den relevanten Bereich deren kritischen Interesses darstellte. Auch wenn die Forschung der Rezeption des Werkes nur auf einen bestimmten Zeitabschnitt eingeschränkt ist, kann man hier mehrere konstante thematische Kreise hinsichtlich der Auswertung des Werkes finden. In Bezug auf das Libretto geht es hier vor allem um das Problem der gegenseitigen Beziehung von Čapeks Vorlage zu dem seitens Janáček bearbeiteten Libretto. Die Rezensenten vergleichen Čapeks Komödie auf der einen und Janáčeks ernste Oper auf anderer Seite. Sie stellen Čapeks Intellektualismus und Janáčeks Intuition, Leidenschaft und Mitleid gegenüber. In der Bewertung der Kompositionsstruktur der Oper operiert man am häufigsten mit dem Begriff Primitivismus, und zwar insbesondere in Verbindung mit Janáčeks Technik der motivischen Arbeit. Im Wahrnehmen der Musik überwiegt der Eindruck der Abwesenheit der Musik, was oft im Zusammenhang mit der Innovation, der Dramatik, Dynamik und der Handlung als Ergebnissen der Intuition oder Konstruktion dargestellt wird. Janáčeks Musik schien für zeitgenössische Beobachter ein konsistentes, gleichzeitig aber auch zersplittertes und heterogenes Mosaik zu sein.

In den folgenden Teilen der Studie versucht man auf Grund zeitgenössischer Reflexionen festzustellen, wie das Opernsujet, insbesondere dann dessen transformierte Form in Janáčeks Libretto, seitens des Premiere-Publikums aufgenommen wurde. Die Aufgabe liegt auch in der Auswertung der Art und Weise von Janáčeks Kompositionstechnik sowie der musikalischen Struktur der Oper im Allgemeinen und letztendlich auch in dem Versuch, zu verstehen, wie die Oper in ihrer Entstehungszeit aus der Sicht der Architektur des musikalisch-dramatischen Ganzen verstanden wurde, und inwieweit sie für ihre Premiere-Zuhörer aus der dramatischen Sicht ansprechend war. Unbeachtet demgegenüber bleiben die Interpretationsauswertungen sowie die Regie- und Szenaspekte der Oper, und zwar auch aus dem Grund, dass in den Rezensionen selbst diesen Komponenten nur sehr wenig Aufmerksamkeit gewidmet wurde. Das Problem der Interpretation dieses Werkes erwirbt für die Rezensenten verhältnismäßig mit der Zeit, mit der sich das Werk von dem Moment dessen Entstehens entfernt, an Wichtigkeit.

Libretto in der zeitgenössischen Rezeption

Die Frage, inwieweit die Vertonung Čapeks Spiels angebracht war, hat erhöhtes Interesse seitens der Rezensenten erweckt. Abgesehen von der im Grunde genommen beifälligen Reaktion diskutierten diese Verfasser darüber, ob es möglich sei, eine Oper nach einem Sujet zu komponieren, in dem in einer Szene eine Anwaltskanzlei erscheint und ein Rechtsstreit gelöst wird. Die zeitgenössischen Zuhörer wurden durch die Tatsache irritiert, dass die Oper auf einem reinen Konversationstext basiert. Ein gewisses Maß an Bedenken spiegelt sich auch darin, dass Janáčeks Bearbeitungen, die eigentlich

als sehr positiv bewertet wurden, als ein notwendiger Weg zur Anpassung dieses nach deren Meinung offensichtlich nicht musikalischen Textes an die dramatischen Erfordernisse der Oper begründet wurden. Am besten wurde die Weglassung des Textes und der szenischen Verwandlungen in dem dritten Akt, „der bei Čapek schwächer ist,“²⁰⁵ gewertet, wobei das, „was in Čapeks Spiel sinn- und geschmacklos war (...)“²⁰⁶ verloren ging. Janáčeks Abkürzung der ursprünglichen Vorlage schien für die Komposition der Oper unentbehrlich zu sein, wobei er „Ausführlichkeiten wegließ, um einen noch schnelleren Verlauf zu erreichen.“²⁰⁷ Gleichzeitig wurde im Streben Janáčeks nach Kürze dessen signifikantestes Herantreten an das Material gesehen: „Die Abkürzung ist eines von Janáčeks grundlegenden schöpferischen Stichwörtern.“²⁰⁸ Auf Grund Janáčeks Streichungen kam es zur Betonung der Hauptidee des Werkes, die sich im Endeffekt von der von Čapek unterscheidet. Diese Schauspiel-Komödie wurde des Grotesken befreit und Janáčeks „Musik erhob die zynische Heldin zum leidenden menschlichen Wesen, welches sich nach der Erlösung durch den Tod sehnt (...)“²⁰⁹ Während Čapeks Komödie nur ein Spiel mit einem effektvollen Sujet sei, „änderte Janáčeks Vertonung dieser Vorlage das bloße Spiel zu einem Abschnitt eines potenzierten Lebens von besonderer suggestiver Kraft, die uns nicht durch die Illusion der Wahrscheinlichkeit, sondern durch die Illusion der vollen Wahrheit überzeugt.“²¹⁰ In diesem Zusammenhang können wir auch auf eine entgegengesetzte Meinung stoßen: „(...) die dämonische Prägung der Heldin verliert mit der Vertonung an Brisanz,“²¹¹ „die dramatische Vorlage von Čapek bedurfte keiner musikalischen Darstellung, im Gegenteil, in den meisten Szenen widersetzt sie sich dieser. Nur in der schauspielerischen Fassung verbleibt das Wirkliche von Čapek erhalten. Die Musik konnte nur metaphysische und menschliche Momente erfassen, die in der Oper nur sehr selten erscheinen.“²¹²

Im Vergleich zu Čapeks Komödie klang das Werk von Janáček als ernste Oper aus, die aus der Vorlage nur Wörter und die äußere Handlung übernommen hat. So nimmt es auch ein Rezensent in der Zeitung *Moravské noviny* wahr – „Janáček sah nichts Komisches in dem Schauspiel, und das ist auch der Grund, warum er es menschlicher aufgefasst hat. Insbesondere hob er die Hauptidee des Werkes hervor: Wir wollen nicht ewig leben.“²¹³ Eine ähnliche Meinung können wir auch anderorts lesen: „Es handelt sich um keine vertonte Komödie Čapeks, sondern um eine äußerst traurige, bis ins Letzte, ernste Oper,

²⁰⁵ -lk (Ludvík Kundera). *Moravské noviny*. 20. 12. 1926.

²⁰⁶ Ebd.

²⁰⁷ -na- (Osvald Chlubna?). *Národní listy*, 21. 12. 1926.

²⁰⁸ Ebd.

²⁰⁹ K. B. J. (Karel Boleslav Jiráček). *Národní osvobození*. 21. 12. 1926.

²¹⁰ Jaroslav Horáček. Svoboda, Brno. 21. 12. 1926.

²¹¹ R. B. Pozor, Olomouc. 22. 12. 1926.

²¹² K. B. J. (Karel Boleslav Jiráček). *Národní osvobození*. 3. 3. 1928.

²¹³ -lk (Ludvík Kundera). *Moravské noviny*. 20. 12. 1926.

die von Čapek nur Wörter und äußere Handlung übernommen hat (...). Mit der Musik und der Textaufbereitung wurde Čapeks Buch in einen anderen Bereich, zur Tragödie, übertragen.²¹⁴

Der tragische Schluss, der Tod der Hauptheldin, war meistens für die Zuhörer leichter annehmbar als der philosophisch offene Schluss in Čapeks Schauspiel. Die Rezensenten verziehen dem traditionellen monumentalen Finale weniger Originalität und bewerteten vor allem den großen dramatischen Effekt als positiv. „Diese ethische Kulmination des Dramas wurde bei Janáček viel wirksamer als bei Čapek in Höhe gehoben und bildet deshalb einen Brennpunkt des ganzen Werkes, aus welchem die psychologische Motivation hervorgeht und auf welchen alles mit unaufhaltbarer Eile rasanter Dramatik zustrebt.“²¹⁵ „Der Abschied der Sängerin Emilia Marty von der Welt kann man nur mit den letzten Szenen in Verdis Othello, Wagners Tristan oder Strauß' Elektra vergleichen.“²¹⁶ Durch Janáčeks Verarbeitung wird also der Abschluss von Čapeks Vorlage bedeutungsmäßig verschoben, „die ursprüngliche Komödie wurde jetzt zu einer modernen Art einer Erlösungs-Oper.“²¹⁷

Auch Janáčeks Intuition, mit der er hinter der Alltäglichkeit von Čapeks Dialogen die menschliche Sensitivität und Leidenschaft gefunden hat, wurde hoch geschätzt. Nach der Meinung von Rezensenten entdeckte der Komponist, dass die große Akkumulation der Wort-Begriffe gerade den Möglichkeiten der Musik, diese vollkommen zu entschlüsseln, entspricht. Auch zur Erfassung der Aura dieser außergewöhnlichen, dreihundert Jahre lebenden, Heldin, die mit Worten nur schwer zum Ausdruck zu bringen sei, schien Janáčeks Musik geeignet zu sein. Die Rezensenten beachteten die zentrale Stellung der Hauptheldin in Janáčeks Oper, in welcher der Komponist den Aufbau des dramatischen Charakters der Hauptheldin im Unterschied zur Čapeks Literaturvorlage in der dramaturgischen Konzeption des Librettos vertiefte: „Er konzentriert das gesamte dramatische Interesse auf diese Gestalt und verzichtet auf eine einzigartige, unnachahmliche Art und Weise auf alles Nebensächliche.“²¹⁸ Janáček „ist imstande, bei Emilias Auftritten nicht nur Abscheu und Abneigung gegen sie zu erwecken, sondern auch ein einfaches menschliches Mitleid mit diesem armen Wesen zu erregen. Im Vergleich zu unseren Schauspielerlebnissen muss man sagen, dass mit bloßem Wort dies in Čapeks Spiel nicht möglich war.“²¹⁹

Der Sujetaufbau der Opernvorlage, der mit dem Gedanken der Verherrlichung der menschlichen Sterblichkeit rechnete, schien Janáčeks Naturell sehr nah zu sein. Die Kritiker stimmten meistens dem Autoren der Oper zu, der zu der Hauptheldin eine durchwegs positive Beziehung hat und der ihr gegenüber Verständnis und Mitgefühl zum Ausdruck bringt. Das Mitgefühl dringt zu den Zuschauern mittels handelnden Personen durch fast

²¹⁴ -jh (Jaroslav Horáček). Tribuna. Prag. 21. 12. 1926.

²¹⁵ -la (Břetislav Bakala?). České slovo. 3. 3. 1928.

²¹⁶ F. N. (František Neumann). Divadelní noviny, J. 1926-1927, Nr. 16-17, S. 250-252.

²¹⁷ Anonym. Prager Presse. 8. 3. 1928.

²¹⁸ kbj (Karel Boleslav Jiráček). Národní osvobození. 19. 12. 1926.

²¹⁹ jr (Jan Ráček). Moravské národní noviny, Brno. 22. 12. 1926.

unscheinbare Andeutungen im Verlaufe der ganzen Oper durch, um am Ende des dritten Aktes das Denken aller Personen zu beherrschen. In einigen kritischen Urteilen sind aber auch moralistische Verurteilungen der triebhaften und animalischen Emilie Marty zu hören, wobei das Mitleid mit ihr abgelehnt wird: „Es herrscht kein Zweifel darüber, dass ein Leben, welches sich so tief in der niedrigen triebhaften Sphäre ausgeht, wie es im Leben von Emilia Marty ist, in dem auch ihre weltberühmte Gesangkunst nichts anderes als eine Unterlage animalischer und genussüchtiger sexueller Anreize ist, früher als innerhalb von 300 Jahren zu einem vollkommenen Ekel führen muss, es ist aber nicht wahrscheinlich, dass dies auch im Leben auf einem recht hohen intellektuellen und ethischen Niveau der Fall sein müsste.“²²⁰

„Es wäre ein Missverständnis des Werkes, zu sagen, dass es hier lediglich zur Vertonung von Čapeks Drama kam. Janáček bildete da ein vollkommen neues und höchst wertvolles Kunstwerk, dessen elementare Kraft jeden einzelnen Menschen überzeugen muss.“²²¹ Beide Werke, sowohl Čapeks als auch Janáčeks, hat man als hochoriginelle Früchte von zwei bedeutendsten zeitgenössischen Darstellern der tschechischen Kunst gewertet. Kritiker fanden deren Berührungspunkte vor allem in der Technik deren künstlerischen Schaffens. Sie haben als gemeinsame Punkte den Sinn für schroffen dramatischen Verlauf, die Verdichtung der Aussagen, die fragmentarische Prägung und eine hohe Expressivität wahrgenommen: „Kurze, unvollendete Aussagen der Personen, die Čapek in *Der Sache Makropulos* auftreten lässt, waren für Janáček – ob bewusst oder unbewusst – anziehend, weil sie seinem kompositorischen, aus Ausschnitten bestehenden, Aufbau entsprechen haben.“²²² Ähnlicherweise wird die künstlerische Parallele zwischen Janáček und Čapek seitens eines Rezensenten in *České slovo* empfunden: „Erstaunlicher motivischer Reichtum, wessen Elemente immer neue und neue Stimmungen anbieten und direkt aus dem Wort und dessen natürlichem melodischen Verlauf strömen, die Prägnanz der Musikideen, die herzegewinnende Kraft deren Ausdrucks, die fragmentarische Prägung des gesamten Stroms und vielleicht auch der bekannte Primitivismus seines Schaffenswerks, das alles sind die Attribute, die mit Čapeks dramatischem Werk identisch sind.“²²³ Die Rezensenten strebten danach, die Qualität Čapeks Vorlage mit Janáčeks Opernverarbeitung zu vergleichen. Der Autor der Kritik im Olomoucer Periodikum *Pozor* ist der Meinung, dass „beide Werke – das Verbale von Čapek sowie das Musikalische von Janáček – nebeneinander gleichwertig blieben und Janáčeks Oper das Schauspiel von Čapek nicht verdränge.“²²⁴ Eine ähnliche Meinung ist auch in der Zeitung *Národní politika* zu finden: „Beide Autoren, Janáček sowie Čapek, sind Meister der Konstruktion, jeder von ihnen je nach dem Charakter dessen Kunst. Der Schriftsteller arbeitet mit der

²²⁰ -il. *Národní listy*. 21. 12. 1926.

²²¹ M. V. (Miloš Vignati). *Vlast*, Brno. 24. 12. 1926.

²²² -na (Osvald Chlubna?). *Národní listy*. 21. 12. 1926.

²²³ V. P. (Vilém Petrželka). *České slovo*. 21. 12. 1926.

²²⁴ R. B. *Pozor*, Olomouc. 22. 12. 1926.

Ideenkonstruktion. Der Musiker nimmt die Stimmungskonstruktion in Anspruch. Die Charakteristik der von ihnen gestalteten menschlichen Wesen ist aber ausgeglichen.²²⁵ Für einen Teil der Kritiker ging aber aus diesem Vergleich Janáček als Sieger hervor: „In Čapeks Schauspiel, welches mit Begriffen, also mit in vollem Umfang nicht mit musikalischen Elementen, operiert, bleiben zu viele offenen Fragen. Hier kann nur die Musik das letzte Wort sagen.“²²⁶ Sie waren sogar überzeugt, dass „Janáček mehr Dramatiker als Čapek ist“ und dass „die Musik eigentlich die Vorlage rettet.“²²⁷

Die Rezensenten waren der Meinung, dass Janáček wirklich eine glückliche Hand hatte, als er gerade Čapeks Drama in Anspruch genommen hat: „Schon diese glückliche Wahl des Librettos garantiert Janáčeks Werk einen beträchtlichen Teil des Dauererfolgs. Čapeks phantastische Geschichte (...) ist als Libretto für ein Singspiel sehr gut geeignet.“²²⁸ „Es ist für Janáček sehr vorteilhaft, dass er zu dem gegebenen Moment eine literarische Vorlage bekam, die seiner eigenen Wesensart so nah war.“²²⁹ „In Čapeks Komödie *Die Sache Makropulos* fand Janáček das, was er in seinen, auf *Jenufa* folgenden, Opernwerken suchte, und zwar einen Text zur Oper, in dem der Handlungsverlauf ein ungestörtes und schroffes dramatisches Gefälle ermöglicht, in dem es aber gleichzeitig möglich wird, die zentrale Idee musikalisch zu betonen.“²³⁰ Čapeks dramatische Diktion, die von der Tradition weiter entfernt war, schien aber manchmal zu intellektualistisch und die dramatische Dynamik wieder ein wenig mechanisch zu wirken. In dem Text von Čapek dringt nach Janáčeks Verarbeitung die Lyrik durch, obwohl es mit Rücksicht auf frühere Opernwerke nur deren auf ein Minimum reduzierter Teil ist. Auf diese Art und Weise gewinnt das Libretto für manche Zuhörer an Verständlichkeit: „Eine Auswirkung, die das Werk in dessen verbaler Form nie erreichen könnte.“²³¹ „In manchen Teilen gewinnt die Oper mit der musikalischen Untermalung an Stimmung.“²³² Das Libretto zu der Oper *Die Sache Makropulos* wurde dann neben *Jenufa* als das beste Libretto Janáčeks bewertet.

Die Komposition der Oper stieß auf das Problem der Konversationsprinzipien, auf denen deren dramatische Vorlage basiert. „Es war nötig (...) für ungewöhnliche inhaltliche Forderungen des Librettos einen ähnlichen Ausdruck und eine verwandte Art und Weise der Komposition zu finden (...). Es war aber erforderlich, die Gesangsparts streng deklamatorisch darzubieten, auch wenn der Komponist auf die Passagen eines melodischen Gebildes an den Stellen, wo es zulässig oder auch erforderlich ist, nicht verzichtet.“²³³ Wie es auch den Rezensionen zu entnehmen ist, waren deren Autoren durchwegs schon bis zu

²²⁵ Dr. J. B. (vielleicht Dr. Josef Bartoš oder Dr. Josef Bachtík). *Národní politika*. 3. 3. 1928.

²²⁶ oš (Otakar Šourek). *Národní listy*. 3. 3. 1928.

²²⁷ jr (Jan Racek). *Moravské národní noviny*, Brno. 22. 12. 1926.

²²⁸ Ludvík Kundera. *Hudební rozhledy* III, J. 1926, Nr. 2–3, S. 38.

²²⁹ -k (Ludvík Kundera). *Lidové noviny*. 19. 12. 1926.

²³⁰ Vladimír Helfert. *Národní politika*. 21. 12. 1926.

²³¹ -st. *Rovnost*, Brno, 21. 12. 1926.

²³² A. Janeček. *Československá republika*. 21. 12. 1926.

²³³ K. S. (Karel Sazavský). *Moravská Orlice*. 21. 12. 1926.

einem gewissen Maße imstande, einige avantgardistische Elemente der zeitgenössischen Musik zu akzeptieren. Janáčeks bisherige Werke waren ihnen bekannt und sie waren an deren umfangreichere deklamatorische, mit kurzen melodischen Ausschnitten oder kurzen unmelodischen Figurierungen ausgefüllte Flächen gewöhnt. „Gegen die höchst gespannte vokale Linie Janáčeks früherer Werke verfügt seine neue Oper über viele Stellen in vokalen Stimmen auf die Parlando-Art, was mit dem Stil und dem Milieu des gewählten Stoffes korrespondiert.“ Die Premiere-Kritiker konstatierten übereinstimmend, dass während sich Janáček in den vorherigen Opern vor allem auf „rein musikalische Werte“ stützte, überwog in der Oper *Die Sache Makropulos* unter dem Einfluss Čapeks Werks, welches nur ein heftiges Festhalten der auf deren Auslösung gerichteten Handlung darstellt, eben nur die Musik, welche die äußere Handlung reflektiert. Vladimír Helfert findet in dieser Situation positive Momente. Er ist überzeugt, dass Janáček gerade „(...) dort die größten Auswirkungen erzielt, wo als Träger des Ausdrucks und der gesamten Situation nur das gesprochene Wort erscheint, wobei dieses Wort an und für sich ausreichend ist, und wo es erforderlich ist, dass die Sprache der Musik das, wovon die Rede ist und was nicht möglich ist, in Worten zu äußern, nachschildert und nachspielt.“²³⁴ Rezensenten charakterisierten dieses Werk von Janáček als die erste tschechische moderne Konversationsoper: „Die neue Oper, *Die Sache Makropulos*, bedeutet einen neuen Typus innerhalb Janáčeks Opern, da hier der Hauptakzent offensichtlich auf den dramatischen Verlauf gelegt wird und die lyrischen Monumente demgegenüber auf die Seite gestellt werden.“²³⁵ „Wohl oder übel geht es um eine Angelegenheit der Konversation, mit der Janáček bis jetzt noch nichts zu tun hatte, also um ein vollkommenes Novum.“²³⁶ Der Leipziger Rezensent Erwin Felber fand aber die Konversationsprinzipien schon in dem vorherigen Schaffenswerk Janáčeks, und in *Der Sache Makropulos* sah er sogar eine gewisse Verwandtschaft mit der Operntradition. Janáček realisierte in *Der Sache Makropulos* in vollem Maße und Umfang das, was er schon in *Dem schlauen Füchslin* anstrebte, also die Gestaltung eines hinsichtlich des Stils rein musikalisch dramatischen Stücks, welches, ohne die alte gute Oper mit deren Arien, Romanzen und langatmigen Liebeskantilenen ganz zur Seite zu schieben, sich unaufhaltsam, fast atemlos, zum Schluss vordrängt.“²³⁷ Gerade in dieser Oper, deren Libretto auf einem Dialog in Prosa basiert, konnte Janáček konsequent seine Sprachmelodie-Technik geltend zu machen. „In der vokalen Linie ist *Die Sache Makropulos* einfach gesagt ein Meisterwerk. Janáček ging mit einer für ihn üblichen Rücksichtslosigkeit mit den Grenzen der vokalen Linie um. Seine Vokalphrase ist aber immer äußerst deutlich und wächst direkt aus einer verborgenen Melodie des gesprochenen Wortes (...). Dieses Funkeln der Wörter wird (...) zu der führenden dramatischen Kraft.“²³⁸ Kritiker haben auch die kompositorische Lösung der Deklamation des Gesangs, welche auf eine höchst

²³⁴ Vladimír Helfert. *Národní politika*. 21. 12. 1926.

²³⁵ Vladimír Helfert. *Národní politika*. 21. 12. 1926.

²³⁶ -jr (Jan Ráček). *Moravské národní noviny*, Brno. 22. 12. 1926.

²³⁷ Erwin Felber. *Leipziger Neueste Nachrichten*. 21. 12. 1926.

²³⁸ Ebd.

natürliche Art und Weise von dem Verlauf der gesprochenen Sprache, der Verwandlung deren Dynamik, der Kraft, der Höhe oder einer vollkommenen Gliederung der Fragen und der Antworten durch Pausen ausgingen, positiv geschätzt. Sie äußerten sich mit Anerkennung auch zu dem in vollem Maße verständlichen, auf Čapeks vorbildlichen Diktion basierenden, Gesang-Parlando, mit dem jede dramatische Figur vollkommen charakterisiert wird.

Die Rezensenten haben Janáčeks Vorhaben hinsichtlich der musikalischen Lösung der Konversationsprinzipien der dramatischen Vorlage im Grunde genommen verstanden. Sie blieben aber bei den umfangreicheren, konsequent auf Dialog basierenden, Konversationsflächen ratlos. Hier erschien bei ihnen das Gefühl der Müdigkeit, der Langweile und der komplexen Unzufriedenheit: „In den bisherigen Opern Janáčeks überwog doch das lyrische Element und gab der Oper seinen eigenen Segen, und dies hauptsächlich aus rein musikalischen Gründen, da gerade in diesen Tönen Janáček immerhin seine in die Tiefe wirkenden Leistungen gestaltete.“²³⁹ „Im Unterschied zu den früheren Opern von Janáček gibt es in *Der Sache Makropulos* keine lyrischen Elemente. Der Komponist hat wahrscheinlich intensiv danach gestrebt, auf diese zu verzichten. Nur selten durchblitzte die musikalische Zone eine melodische Idee, welche die typischen Züge von Janáčeks Innigkeit und weicher Zärtlichkeit trägt. Dem Komponisten geht es dabei nur um die Vertiefung und um die Steigerung der dramatischen Wirkung, wobei er bei der Wahl der Mittel, und zwar sowohl in der musikalischen Deklamation des Wortes, als auch in dem orchestralen Ausdruck, rücksichtslos konsequent ist.“²⁴⁰ Keiner der Zuhörer konnte sich auch der Feststellung erwehren, „dass die eigentliche Kraft Janáčeks darin besteht, zu zeigen, wo sich die inbrünstige Sprache des Herzens hören lässt.“²⁴¹

Die musikalische Struktur in der zeitgenössischen Rezeption

Zeitgenössische Rezensenten veröffentlichten in ihren Artikeln ziemlich umfangreiche Meinungen zu Janáčeks Kompositionsmethode und über deren Funktion in der musikalischen Struktur der Oper *Die Sache Makropulos*. In fast allen Reaktionen auf die Oper kann man über einen „Primitivismus“ Janáčeks kompositorischer Methode lesen. Diese gewissermaßen pejorativ klingende Bezeichnung der Kompositionstechnik wurde als „ein Ergebnis Janáčeks bewussten Strebens nach Vereinfachung, und nicht als ein Zeichen dessen Unvermögens“²⁴² dargelegt. Einige Kritiker erklären dieses Vorhaben auch mit „künstlerisch-demokratisierenden“ Gründen: „Diese Vereinfachung kann man mit Janáčeks Bestrebungen, die Musik möglichst nah der Seele des tschechischen Vol-

²³⁹ Vladimír Helfert. *Národní politika*. 21. 12. 1926.

²⁴⁰ -l. *Stráž socialismu*. 21. 12. 1926.

²⁴¹ V. H. (Vladimír Helfert). *Moravské slovo*. 21. 12. 1926.

²⁴² -k- (Ludvík Kundera). *Lidové noviny*. 19. 12. 1926.

kes zu bringen, erklären.²⁴³ Der Ursprung war nach ihren Meinungen eventuell auch in Janáčeks musikalisch-dramaturgischen Grundsätzen zu sehen, die auf den synkretischen Prinzipien der Operngattung, in der die szenische, die dichterische und die musikalische Kunst vereinigt werden, konstituiert sind. Das alles ist als eine Ganzheit wahrzunehmen. Keine der Komponenten sollte dann deutlicher werden, es sollte nicht zu viel „schöne Arbeit“ in der Oper erscheinen, weil dies der Wahrnehmung der Oper eher von Schaden sein könnte.²⁴⁴ Mit seinem Primitivismus in der Kompositionstechnik soll dann Janáček auf die aktuelle Situation der Weltmusik reagieren: „Gegenüber den früheren Arbeiten des Meisters bedeutet *Makropulos* noch eine weitere, schon äußerst deutliche Vereinfachung der Kurzsprache bei einer voll homophonen Struktur des Werkes und einer auffällig einfachen Instrumentierung. Zur Zeit ist es schon offensichtlich, dass Janáčeks Persönlichkeit zu einem wirksamen Gegenpol großer moderner Richtungen, die nach der extensiven mechanischen Vermehrung der Ausdrucksmittel streben, wurde, und dass er diese nicht selten deren Oberflächlichkeit überführt.“²⁴⁵

Die Rezensenten fanden aber die Wurzel von Janáčeks kompositorischer Technik gerade in der Weltmusik, welche „die Tendenzen, eher an der Oberfläche des dynamischen Stromes anzuhafeln, als zu den Tiefen der geistigen Quellen herunter zu steigen, in Anspruch nimmt.“²⁴⁶ Janáčeks Komposition, die durch die sich ostinat wiederholenden Situationsmotiven gebildet wird, haben sie mit einem Mosaik verglichen, wo der Komponist die musikalischen Ideen weder entwickelt noch ausführlicher bearbeitet, sondern „einen Stein zu dem anderen baut.“²⁴⁷ „Entscheidend ist hier die Invention, die Idee, und nicht die kompositorische Arbeit in dem üblichen Sinne des Wortes.“²⁴⁸ Gerade diese, auf den ersten Blick scheinbare, Uneinheitlichkeit des musikalischen Materials, die dank der Meisterschaft des Komponisten zu einer Funktionseinheit wird, werteten Kritiker mit einer schwärmenden Begeisterung: „In der motivischen Zersplitterung und in der scheinbar einfachen Parataxe der Absätze, von denen jeder von ihnen mit einem anderen Thema arbeitet, besteht die Logik eines fest gebundenen und in die Breite gewölbten Baus.“²⁴⁹

Die meisten Rezensenten widmeten ihre Aufmerksamkeit spezifischen Merkmalen von Janáčeks Arbeit mit den Motiven. Vladimír Helfert meint, dass „man in diesem Werk über die motivische Arbeit sprechen kann, doch mit Janáčeks Methode.“ Er nimmt sogar einen Vergleich mit Janáčeks frühem Opernwerk in Anspruch, in dem er sagt, dass „es sich um etwas, was insoweit bei Janáček nach dessen ersten Oper *Šárka* nicht mehr zu finden war, und was erst jetzt wieder erschien, handelt.“²⁵⁰ Janáčeks Kompositionstechnik, die auf

²⁴³ L. Kundera. *Hudební rozhledy* III, J. 1926, Nr. 2-3, S. 20.

²⁴⁴ L. Kundera. *Hudební rozhledy* III, J. 1926, Nr. 2-3, S. 21.

²⁴⁵ *st. Rovnost*, Brno. 21. 12. 1926.

²⁴⁶ V. H. (Vladimír Helfert). *Moravské slovo*. 21. 12. 1926.

²⁴⁷ V. P. (Vilém Petrželka). *České slovo*. 21. 12. 1926.

²⁴⁸ -k. (Ludvík Kundera). *Lidové noviny*. 19. 12. 1926.

²⁴⁹ O. Š. (Otakar Šourek). *Venkov*. 2. 3. 1928.

²⁵⁰ Vladimír Helfert. *Národní politika*, 21. 12. 1926.

der ostinaten Wiederholung kurzer, manchmal nur innerhalb der Zeit der dramatischen Situation dauernder, Motive basiert, war aber schon den vorherigen Opern eigen: „Es gibt hier ständig dasselbe Material: kurze melodische Ausschnitte, die eher als Figurationen, die sich immer wieder unverändert wiederholen und transponieren, aussehen.“²⁵¹

Die Zuhörer unterschieden unmelodische Ausschnitte figurativen Charakters, rhythmisch komplizierte Motive sowie melodische, nur unvollständig entwickelte sangbare Melodien, die manchen von ihnen sogar „immer ein wenig italienisch“²⁵² oder „fast Smetanas Schlichtheit erreichend“²⁵³ zu sein schienen. Ludvík Kundera analysierte das melodische Material der Oper wie folgt: „Hier gibt es fast keine lyrischen Episoden. Nur einige Motive sind lyrisch und auch diese sind keine sich frei entfaltenden Melodien. Es handelt sich nur um Ausschnitte weniger Takte, um Lyrik, die in einige wenige Töne verdichtet wurde, um ein lyrisches Extrakt.“²⁵⁴ An einer anderen Stelle behauptete er aber: „je mehr lyrische, kantabile Melodien es gibt, desto effektvoller wird das Werk. Und auch in dieser Richtung scheint mir *Die Sache Makropulos* glücklich gewählt zu sein.“ Ferner bildet er eine gewisse motivische Typologie in der Oper: „Das motivische Material ist (...) ziemlich gleichmäßig in Motive zweier Art geteilt: und zwar in lyrische, kantabile, melodische Motive, auf denen die Hauptwirkung Janáčeks Musik basiert, und in sozusagen dramatische Motive.“²⁵⁵

Die Rezensenten werteten positiv „den erstaunlichen motivischen Reichtum,“²⁵⁶ oder „den unerschöpflichen Reichtum musikalischer Ideen von besonderem Wert.“²⁵⁷ Sie schrieben auch, dass „Janáčeks Komposition mit dem Reichtum der Inventionen geradezu verschwenderisch umgehe.“²⁵⁸ Demgegenüber bewerteten sie Janáčeks Meisterschaft, „wie er auf Grund von (...) ziemlich geringen Materialien imstande sei, ein großes, umfangreiches Ganze auszubauen,“²⁵⁹ mit Anerkennung. Den musikalischen Strom, zusammengesetzt aus vielen alternierenden Motiven, hat man zu einem Film verglichen: „Der Aufbau ist scheinbar überaus schlicht. Die Größe des Werkes besteht aber darin (...), dass abgesehen von diesem primitiven formellen Schema das Werk einen so starken Erfolg erreichen kann.“²⁶⁰ Die Rezensenten fanden meistens keine thematische Einheit in der großen Menge kleiner Motive. L. Kundera spricht direkt über die Polythematik in dieser Oper und nimmt Mechanismen der Funktion der Motive in der Oper wahr: „Mit einzelnen kleinen Motiven hatte es Janáček vor, die führende Stimmung der gegebenen

²⁵¹ K. B. J. (Karel Boleslav Jiráček). *Národní osvobození*. 21. 12. 1926.

²⁵² K. B. J. (Karel Boleslav Jiráček). *Národní osvobození*. 21. 12. 1926.

²⁵³ -lk (Ludvík Kundera). *Moravské noviny*. 21. 12. 1926.

²⁵⁴ Ludvík Kundera. *Hudební rozhledy* III, J. 1926, Nr. 2-3, S. 20.

²⁵⁵ Ludvík Kundera. *Hudební rozhledy* III, J. 1926, Nr. 2-3, S. 39.

²⁵⁶ V. P. (Vilém Petrželka). *České slovo*. 21. 12. 1926.

²⁵⁷ Jaroslav Horáček. *Svoboda*, Brno. 21. 12. 1926.

²⁵⁸ -k (Ludvík Kundera). *Lidové noviny*. 19. 12. 1926.

²⁵⁹ L. Kundera. *Hudební rozhledy* III, J. 1926, Nr. 2-3, S. 39.

²⁶⁰ lk (Ludvík Kundera). *Moravské noviny*. 21. 12. 1926.

Situation zu charakterisieren und das ist auch der Grund, aus dem meistens mit jeder geringsten Stimmungsänderung ein neues Motiv entsteht.²⁶¹ Die Zuhörer fanden in der Oper auch signifikante Motive, die sich an bestimmte Personen oder Dinge binden, sie konstatierten aber übereinstimmend, dass es diese hier nur in sehr geringer Menge gab.

„Es gibt hier keine Andeutung ständiger kompositorischer motivischer Arbeit. Der Zusammenhalt von Elementen ist aber trotzdem sehr deutlich und der Bau ist immerhin besonders monumental.“²⁶² Die Rezensenten suchten nach einer Antwort auf die Frage, wie es Janáček gelingen konnte, den Zusammenhalt der musikalischen Handlung beim Bestehen so vieler, untereinander nicht zusammenhängender, motivischer Gebilde zu erzielen. Außer der Erklärung, in der man den Grund in Janáčeks genialer Intuition fand, dank der aus dieser motivischen Zersplitterung eine Architektur gebildet werden konnte, und nach der „sich Janáček auf diese Art und Weise der großen Gefahr formaler Zersplitterung aussetzt, die er zwar oft nicht vermeiden kann, aber trotzdem imstande ist, mit seiner spontanen Musikalität diese Mängel an Baustruktur mit einer erstaunlichen inventiven Erfindungskraft fest in ein Ganzes zu verbinden,“²⁶³ hat man auch konkrete kompositionstechnische Vorgänge gefunden: „Janáček, ein Verteidiger der Sprachmelodie-Theorie, baute diese ganze Oper auf Akkorden des Quartensystems auf und die darauf basierende kleine Fanfare war tatsächlich ein Verbindungsmittel für den Zusammenhalt des Werkes, welches sonst in musikalischer Hinsicht fast ausschließlich kaleidoskopischen Charakter hätte.“²⁶⁴ Der gleiche Autor ist aber in seiner Rezension auch sehr kritisch: „Janáček baut nie architektonisch auf, er lässt sich durch das Anwachsen seines Werkes treiben, kurz gesagt, er improvisiert (...). Wir dürfen nicht so mild sein, um darin eine große kompositorische Tugend zu sehen, die nachahmungswert wäre.“²⁶⁵

Während einige Kritiker konstatierten, dass in der Oper *Die Sache Makropulos* Janáček „an seiner bekannten Sprachmelodie-Theorie festhält,“²⁶⁶ dass „in den musikalischen Mechanismen kein Beitrag besteht,“²⁶⁷ dass „hier kein grundsätzliches Novum im Vergleich zu früheren Werken erscheint,“²⁶⁸ die Dominanz der figurativen, nicht melodischen Musik, die in dem bisherigen Schaffenswerk des Komponisten „für die Szenen mit einem einfachen äußeren Geschehen, neben den Tönen voller Ausdruckskraft, die das Grundsätzliche seiner bisherigen Opern bildeten,“²⁶⁹ bestimmt war, führte aber auch zu der Meinung, dass es sich um einen vollkommen neuen kompositorischen Stil handele: „Janáček versuchte, mit seiner Oper *Die Sache Makropulos* eine neue Lösung des Opernproblems vorzulegen,

²⁶¹ L. Kundera. Hudební rozhledy III, J. 1926, Nr. 2–3, S. 39.

²⁶² V. K. (Václav Kaprál). Venkov. 20. 12. 1926.

²⁶³ J. Racek. Moravsko-slezský denník, Moravská Ostrava. 24. 12. 1926.

²⁶⁴ hrč (Jaroslav Horáček?). Brněnská Svoboda. 3. 3. 1928.

²⁶⁵ hrč (Jaroslav Horáček?). Brněnská Svoboda. 3. 3. 1928.

²⁶⁶ oš (Otakar Šourek). Národní listy. 3. 3. 1928.

²⁶⁷ -jh. (Jaroslav Horáček?). Tribuna, Praha. 21. 12. 1926.

²⁶⁸ Ludvík Kundera. Listy Hudební Matice, J. 1926–1927, S. 164–165.

²⁶⁹ V. H. (Vladimír Helfert). Moravské slovo 21. 12. 1926.

wobei er einseitig die dramatische Dynamik, den Strom der dramatischen Handlung, betonte. Das Hauptproblem besteht für ihn nicht darin, den dramatischen und gedanklichen Inhalt des Wortes zu vertonen, sondern den Handlungsstrom mit der Musik zu erfassen.²⁷⁰ Nicht immer traf Janáčeks Neuerertum auf Bewunderung: „Sein Anstreben der jugendlichen Modernität und Unterschiedlichkeit verdrängt manchmal vieles davon, was gerade als die prächtigste Blüte aufblühen könnte (...). Man lässt zu, dass es sich hier um eine Originalität handelt, doch nicht immer muss die absolute Ursprünglichkeit und Eigenartigkeit mit dem Begriff Kunst identisch sein.“²⁷¹ Auch K. B. Jirák stellt fest, dass „in der Darlegung des Erfolgs von Janáček alle Theorien versagen. Auf jedem anerkannten Konservatorium müsste er für manches, was er komponiert hat, eine Fünf bekommen (...) und trotzdem geht er seinen Weg durch die Welt.“²⁷² Der Originalität dieser Oper ist sich auch Erich Steinhard bewusst. Er sagt, dass das Wort, welches imstande wäre, die musikalische Sprache dieser Oper entsprechend zu charakterisieren, nicht im Register der musikalischen Ausdrucksmittel, sondern eher im Bereich der Psychiatrie, zu suchen sei. Janáčeks Musik ist nach seiner Meinung „manisch aufregend“. Die Bezeichnung der musikalischen Struktur dieser Oper als dramatischer Struktur hat keinen Aussagewert, denn diese nimmt ihre Stellung in dem Drama der Gradation und Katastrophe ein. „In dieser Oper gibt es aber nur eine einzige wahre Situation, und zwar die Situation der Erregung.“²⁷³

Auf Grund der Tatsache, dass der Komponist in *Der Sache Makropulos* einen besonderen Nachdruck auf den dramatischen Verlauf legte, kam es nach Vladimír Helfert dazu, dass „(...) in diesem Werk jene kurze, in deren rohen Schlichtheit oft exponierte bündige kleine Motive, die sich beharrlich wiederholen, eine führende Rolle spielen.“²⁷⁴ Zum grundlegenden kompositorischen Prinzip wurde hier seiner Meinung nach dasjenige, was in den vorherigen Opern nur an seltenen Stellen zu finden ist. „Die Achtung vor Janáčeks Schaffenswerk zwingt uns zu sagen, dass die Versetzung des kompositorischen Prinzips in dieser Richtung aus rein musikalischer Sicht nicht als Vorteil gegenüber den früheren Werken zu sehen ist.“²⁷⁵

Die Aussagen zeitgenössischer Rezipienten basierten auf einer gemeinsamen Idee. Es geht um einen Eindruck eines gewissen Mangels an „Musik“: „(...) Hier (in *Makropulos*) gibt es wenig Musik. Ja, es gibt hier weniger Musik und es gibt hier fast keine übliche kompositorische Arbeit (...). Diese Einschränkung erfolgt aber ganz bewusst, sie quillt direkt aus Janáčeks Grundsätzen über die Dramatik.“²⁷⁶ Kritiker waren zwar imstande, Janáčeks Vorhaben zu begründen und zu verstehen, sie konnten sich aber des Gefühls

²⁷⁰ Vladimír Helfert. *Národní politika*. 21. 12. 1926.

²⁷¹ hrč (Jaroslav Horáček?). *Brněnská Svoboda*. 3. 3. 1928.

²⁷² K. B. J. (Karel Boleslav Jirák). *Národní osvobození*. 21. 12. 1926.

²⁷³ Erich Steinhard. *Auftakt*, J. 1926–1927, S. 97.

²⁷⁴ Vladimír Helfert. *Národní politika*. 21. 12. 1926.

²⁷⁵ Ebd.

²⁷⁶ Ludvík Kundera. *Hudební rozhledy* III, J. 1926, Nr. 2–3, S. 21.

nicht erwehren, dass die Dominanz „der strengen, unruhigen, leuchtenden und schroffen Motive – der musikalischen Dynamik, dieses Werk rein musikalisch beeinträchtigte.“²⁷⁷

Rezeption der musikalisch-dramatischen Struktur des Ganzes

In einer Analyse der dramaturgischen Konzeption der Oper beobachteten die zeitgenössischen Kritiker vor allem den Aufbau der Oper *Die Sache Makropulos* als eines Ganzen sowie derer einzelnen Akte. Den höchst auffälligen Moment fanden sie in der außergewöhnlichen Dynamik der Oper: „alles hat einen reißenden Handlungsstrom,“²⁷⁸ „es ist wie in einem Film. Es gibt hier eine Menge statistischer Bilder, die in dem Tempo, in dem sie erscheinen, auch lebendig werden.“²⁷⁹ „Die Musik geht ungezähmt nach vorne,“²⁸⁰ „eine nervöse Ungeduld steigert sich bis zur Aggressivität.“²⁸¹ Vladimír Helfert charakterisierte das Kompositionsprinzip dieser Oper als „Schlag auf Schlag einzelner Wörter, der Satz ist hier ein bloßes Atom, ein Bestandteil dieses ganzen Handlungsstroms.“²⁸² Gerade diese sich nach vorne richtende Handlung, ohne einen Augenblick der Stagnation, verstand man als ein Mittel zum Aufbau einer einheitlichen Baulinie. Die verdichtete Dramatik der Handlung überwand die Gefahr der Zersplitterung, wobei die meisten Zuhörer, die an eine klassisch-romantische Bearbeitung einer eingeschränkten Menge musikalischen Materials gewöhnt waren, sich dieser Tatsache bewusst waren. Während die Rezensenten darin meistens Janáčeks geniales dramatisches intuitives Gefühl sahen, erschien hier auch die Meinung, dass in *Der Sache Makropulos* alles auf einer kalten Kalkulation basiere, und falls die Handlung anziehend und spannend sei, sei dies nur das Ergebnis einer nach der Berechnung gebauten Konstruktion, genauso spannend, wie der Bau eines monumentalen Bogens sei, welcher einzigartig ein tiefes Tal überbrücken solle.²⁸³

Zu der Wirkung der Oper aus der Sicht der Organisation eines Ganzen äußerten sich die Rezensenten in Superlativen, sie bewunderten die Organisation des außerordentlichen Zusammenhalts und der Gradation. In diesem Sinne haben sie sich fast ohne Ausnahme darüber geeinigt, dass der zweite Akt über eine kleinere Einheit der dramatischen Handlung verfüge, dass er, „dramatisch schwanke,“²⁸⁴ „da hier Janáček sehr oft häufige Abwechslungen der orchestralen Begleitung und des deklamierten Wortes in Anspruch nimmt.“²⁸⁵ „Nur an der Stelle, an der die Szene aus lauter geringfügiger Fragen und

²⁷⁷ V. H. (Vladimír Helfert). *Moravské slovo*. 21. 12. 1926.

²⁷⁸ V. H. (Vladimír Helfert). *Moravské slovo*. 21. 12. 1926.

²⁷⁹ -k (Ludvík Kundera). *Lidové noviny*. 19. 12. 1926.

²⁸⁰ K. B. J. (Karel Boleslav Jiráek). *Národní osvobození*. 21. 12. 1926.

²⁸¹ -jh- (Jaroslav Horáček?). *Tribuna*. 21. 12. 1926.

²⁸² V. H. (Vladimír Helfert). *Moravské slovo*. 21. 12. 1926.

²⁸³ Dr. J. B. (vielleicht Dr. Josef Bartoš oder Dr. Josef Bachtík). *Národní politika*. 3. 3. 1928.

²⁸⁴ V. P. (Vilém Petrželka). *České slovo*. 21. 12. 1926.

²⁸⁵ J. Racek. *Moravsko-slezský deník, Moravská Ostrava*. 24. 12. 1926.

Antworten besteht, und darüber hinaus noch unter mehreren Personen, erscheint ein Gefühl der Unzufriedenheit und Müdigkeit, deswegen traf auch der dritte Akt auf nicht so viel Erfolg wie der erste und der dritte Akt.²⁸⁶ Der zweite Akt fand beim Publikum auch im Allgemeinen einen schwächeren Widerhall. Die Rezensenten ließen zu, dass „an den Stellen, wo es erforderlich wäre, sich mehr in die Seele zu vertiefen, wie es in dem zweiten Akt der Fall sei, reiche diese Dynamik nicht mehr.“²⁸⁷ Den Rezensenten fehlten die expositive Erfindungskraft des ersten Aktes und die Suggestivität des dritten Aktes, „obwohl dieser aus rein musikalischer Sicht in vieler Hinsicht auch interessanter ist.“²⁸⁸ Ein einheitlicher dynamischer Strom schien ihnen durch die Kontraststimmungen und ziemlich umfangreichen Teile der Entspannung gewaltig unterbrochen werden. Sie schätzten an ihnen aber die breite Skala des Ausdrucks und der Farben dieses Aktes sehr hoch, und zwar „die tiefe und zugleich auch groteske Trauer,“ und vor allem den Schluss dieses Aktes, in dem sie eine der besten Finalszenen des Komponisten sahen, „wo die schicksalhafte Prägung *Der Sache Makropulos* mit Meisterschaft geäußert wurde.“²⁸⁹

Der dritte Akt wurde seitens der Kritiker übereinstimmig am besten bewertet, insbesondere dann die Kulmination der Oper, in der die Hauptidee des Werkes voll in den Vordergrund tritt. Nach der Meinung der Rezensenten legte Janáček gerade wegen derer Betonung die Männerstimmen – „den Volkschor“ – drin. Neben dem „neuen Toneffekt tritt am Ende des Werkes noch eine ethische Kraft der Handlung und derer wahnsinniger dramatischer Verlauf hinzu – der Schlusseindruck von Janáčeks neuer Oper ist also monumental.“²⁹⁰ Die Zuhörer verglichen die Auswirkung des abschließenden Chors mit dem antiken Theater, in dem man die Kluft zwischen der Bühne und dem Zuschauerraum überwindet. Die meisten von ihnen schätzten dessen Platzierung im Zuschauerraum, um eine bessere Identifizierung des Zuschauers mit dem Chor zu erreichen, als positiv ein. Nach einem Rezensenten in *Tribuna* lässt aber Janáček gerade durch diese Platzierung des Chors die Konzentration der Zuschauer verloren gehen: „Wenn er tatsächlich wie ein Chor ertönt, darüber hinaus noch sichtbar entfernt, wird dadurch die Aufmerksamkeit der Zuschauer gestört und die Handlungseinheit gebrochen.“²⁹¹

In dem dritten Akt, insbesondere in der Emilia Martys Apotheose des Lebens, fanden die Zuhörer „manche Töne, die aus früheren Werken Janáčeks bekannt waren.“²⁹² Diese Szene schien ihnen auch „in musikalischer Hinsicht am reichsten zu sein,“²⁹³ während in der ganzen Oper Janáček „die dramatische Aktion, welche die Nerven spannt und

²⁸⁶ K. B. J. (Karel Boleslav Jirák). *Národní osvobození*. 21. 12. 1926.

²⁸⁷ V. H. (Vladimír Helfert). 21. 12. 1926.

²⁸⁸ K. B. J. (Karel Boleslav Jirák). *Národní osvobození*. 21. 12. 1926.

²⁸⁹ jp. *Národní listy*. 21. 12. 1926.

²⁹⁰ L. Kundera. *Hudební rozhledy* III, J. 1926, Nr. 2–3, S. 41.

²⁹¹ -jh- (Jaroslav Horáček?). *Tribuna*. 21. 12. 1926.

²⁹² V. H. (Vladimír Helfert). *Moravské slovo*. 21. 12. 1926.

²⁹³ Ebd.

Leidenschaften peitscht, nach vorne treibt²⁹⁴ und nur den dramatischen Sinn des szenischen Ausdrucks verfolgt. Janáčeks Ergänzungen – der Tod der Hauptheldin und der Volkschor am Schluss – sind im Unterschied zu Čapeks Spiel zwar „weniger originell, allerdings für den Zuschauer besser annehmbar und ihm sympathischer und auch als Theateraufführung effektvoller.“²⁹⁵

Die Zuhörer suchten intuitiv nach lyrischen Momenten in dieser „Oper ohne Musik“,²⁹⁶ wobei deren Ausnahmen zwar „nicht sehr zahlreich, umso aber wirksamer sind.“²⁹⁷ Diese Abwesenheit der lyrischen Ebene, bei der Janáček mit Worten von Ludvík Kundera nur „lyrische Extrakte“ bilde, führte zu der Tatsache, dass die Oper seitens der Rezensenten sehr oft nur als Kulmination von Janáčeks Dramatik bezeichnet wurde. Dem Komponisten wurde der Sinn für die Architektur der Opernkomposition zuerkannt – „Janáček weiß, dass er die innigen Stellen am Anfang und am Ende platzieren muss, um den Zuschauern eine gewünschte Stimmung zu vermitteln.“²⁹⁸ „An Handlungsknotenpunkten erscheinen tatsächliche musikalische Motive, zum Beispiel zur Charakteristik der Urzeit und der Gegenwart; die echte Musikalität nimmt erst zum Schluss zu.“²⁹⁹

Die Rezensenten nahmen den Aufbau einiger Szenen wahr, bei denen sie vor allem Janáčeks Fähigkeit „mit wenigen schlagartig kurzen Zügen der Szene eine gewisse psychische Gestalt zu verleihen,“³⁰⁰ bewunderten. „Hier überall zeigt sich Janáček nicht nur als Meister des Kolorits, sondern vor allem als Kenner der künstlerischen Ökonomie, der Szene und des Publikums, als Rechenkünstler, der den Effekt und die dramatische Wirkung ohne Fehler schätzen kann.“³⁰¹

Hinsichtlich der Komposition einzelner dramatischen Charaktere hat man übereinstimmend das Zentrum in der Gestalt von Emilia Marty gesehen, wobei „Janáčeks Musik sie mit der Stimmung eines weichen Mitleids umhüllt.“³⁰² Sie repräsentiert auch einen „pathetisch-tragischen“ Ausgangspunkt der Oper und in ihren Szenen „blüht Janáčeks musikalische Potenz in großzügigen Linien.“³⁰³ Kritiker hielten die übrigen Figuren für gründlich musikalisch charakterisiert, wobei sie „neben Emilia Marty (...) eine prägnante und lebhaft musikalische Charakteristik bekamen.“³⁰⁴ Nach anderen Meinungen demgegenüber „wurden sie nur skizzenhaft ausgearbeitet, ohne die Möglichkeit zu haben, ihre Leben während der kurzen Zeit der Dauer der Oper irgendwie dramatisch zu

²⁹⁴ K. B. J. (Karel Boleslav Jiráček). *Národní osvobození*. 21. 12. 1926.

²⁹⁵ -oš (Otakar Šourek). *Národní listy*. 3. 3. 1928.

²⁹⁶ K. B. J. (Karel Boleslav Jiráček). *Národní osvobození*. 21. 12. 1926.

²⁹⁷ K. B. J. (Karel Boleslav Jiráček). *Národní osvobození*. 21. 12. 1926.

²⁹⁸ L. Kundera. *Hudební rozhledy* III, J. 1926, Nr. 2-3, S. 20.

²⁹⁹ -la (Břetislav Bakala?). *České slovo*. 3. 3. 1928.

³⁰⁰ O. Š. (Otakar Šourek). *Venkov*. 2. 3. 1928.

³⁰¹ Dr. J. B. (vielleicht Dr. Josef Bartoš oder Dr. Josef Bachtík). *Národní politika*. 3. 3. 1928.

³⁰² K. B. J. (Karel Boleslav Jiráček). *Národní osvobození*. 3. 3. 1928.

³⁰³ kbj (Karel Boleslav Jiráček). *Národní osvobození*. 19. 12. 1926.

³⁰⁴ oš (Otakar Šourek). *Národní listy*. 3. 3. 1928.

entwickeln.³⁰⁵ Aus den Nebenfiguren sollten am besten die Gestalten der Aufräumerfrau und des Maschinisten in dem zweiten Akt ausgearbeitet werden, in denen „Janáček zwei exzellente Type der gesunden musikalischen Komik, voll von realistischer Wirkungskraft, gestaltete.“³⁰⁶ Auch Hauk Schendorf wurde seitens der Kritiker positiv geschätzt: „Die Charakteristik dieses alten Mannes ist so exzellent durchgeführt, dass dadurch die Herzen der Zuhörer ergriffen werden. Über eine solche Macht verfügt nur Janáčeks Musik.“³⁰⁷

Die Autoren der Premiere- Kritiken beschäftigten sich mit der Frage eines weiteren Schicksals der Oper, insbesondere dann auf Grund Erfahrungen mit *Den Ausflügen des Herrn Brouček* und mit *Dem schlauen Füchlein*, die trotz aller fesselnden Einzelheiten nicht genug nachhaltigen Bühnenlebens nachweisen konnten.³⁰⁸ Fast in allen Kritiken berichtete man über die Menge ausländischer Publizisten und Kunstvertreter, die an beiden Prämierungen teilgenommen haben und die auf Grund der Ovationen, die Janáček dargebracht wurden, der Hoffnung, dass sich für das Werk ausländische Theater interessieren werden, Ausdruck gegeben haben: „Janáček bildete hier sein größtes und eigenartigstes Werk, ein Drama par excellence, dessen Qualität ihm die Türen zu den Weltbühnen öffnete.“³⁰⁹ Abgesehen von dem nach außen geäußerten Erfolg beim Publikum bezweifelten aber einige Kritiker, „dass Janáčeks neue Oper auf volles Verständnis beim Publikum getroffen sei, und es wäre sehr gewagt, das zu behaupten.“³¹⁰ Auch A. Janeček sah in der sonst absolut positiven Bewertung *Der Sache Makropulos* die Schwierigkeiten mit der Aufnahme Janáčeks neuen Werkes bei dem breiten Publikum vorher: „Die Oper *Die Sache Makropulos* gehört sicher zu den wertvollsten Arbeiten des Meisters (...) und setzt sich hoffentlich genauso wie *Jenufa* weltweit durch, und zwar schon aus dem Grund, dass hier mit einem exzellenten, in der Welt schon anerkannten Libretto eine originelle, markante Musik verbunden wird. Trotzdem sind aber sicher nur Menschen von breitem Überblick sowohl im Bereich der Literatur und Dramas als auch in der Welt der Musik imstande, deren Schönheit, Charme und Besonderheiten zu genießen.“³¹¹

Die Rezensenten betonten, dass sie sich Janáčeks Hauptvorhabens bewusst sind, dass also Janáček beabsichtigte, dem Zuschauer „eine anschauliche, sichtbare und hörbare, kurz gesagt, eine äußere Handlung“³¹² zu zeigen. „Es geht ihm nicht darum, einen verborgenen Inhalt jedes Wortes oder jeder Phrase in Noten zu setzen.“³¹³ Die stärksten Momente in der Oper sahen sie aber darin, was ihnen schon bei Janáček bekannt war – in der eigenartigen Lyrik des Komponisten. Die Rezensenten sahen den originellsten Bei-

³⁰⁵ K. B. J. (Karel Boleslav Jirák). *Národní osvobození*. 3. 3. 1928.

³⁰⁶ J. Racek. *Moravsko-slezský denník*, Moravská Ostrava. 24. 12. 1926.

³⁰⁷ jr (Jan Racek). *Moravské národní noviny*, Brno. 22. 12. 1926.

³⁰⁸ Dr. J. B. (vielleicht Dr. Josef Bartoš oder Dr. Josef Bachtík). *Národní politika*. 3. 3. 1928.

³⁰⁹ Dr. Vignati. *Obzor*, Pferov. 22. 12. 1926.

³¹⁰ K. B. J. (Karel Boleslav Jirák). *Národní osvobození*. 3. 3. 1928.

³¹¹ A. Janeček. *Československá Republika*. 21. 12. 1926.

³¹² L. Kundera. *Hudební rozhledy* III, J. 1926, Nr. 2–3, S. 19.

³¹³ V. H. (Vladimír Helfert). *Moravské slovo*. 21. 12. 1926.

trag der neuen Oper Janáčeks gerade in der Symbiose dessen vorherigen Werkes und des Neuerertums, welches gleichzeitig anziehend und stimulierend war und vor allem in der konsequenten, „primitiven“ Kompositionsarbeit mit Motiven bestand: „Die Größe des Werkes basiert auf der Plastizität, Eigenartigkeit, Verdichtung und Prägnanz einzelner kleinen Motive und in deren genialen Verteilung in dem ganzen Werk. Gerade in diesen zwei Hinsichten bedeutet *Die Sache Makropulos* den Höhepunkt Janáčeks bisheriger schöpferischer Arbeit.“³¹⁴ Es ist offensichtlich, dass Janáček in diesem Werk ein markantes Gefühl für den dramatischen Effekt nachgewiesen hat. Für uns ist dann die Tatsache überraschend, wo die zeitgenössischen Zuhörer die bedeutendsten Nachweise Janáčeks musikalischen Dramaturgie gesehen haben. Zum Beispiel der „Volkschor“ im Schluss der Oper wird zur Zeit immer als ein Moment der Verbundenheit des Komponisten mit der Operntradition geschätzt. In unserer Forschung ist die Feststellung wichtig, dass uns die Reflexion Janáčeks Oper *Die Sache Makropulos* zeigen kann, selbst wenn nur bis zu einem gewissen Maße, weil sie die Meinungsfelder lediglich eines bestimmten, und zwar musikalisch besser ausgebildeten Teiles des Publikums repräsentierte, was zu der Zeit derer Premiere als Schlüsselemente der musikalischen oder der musikalisch-dramatischen Struktur des Werkes wahrgenommen wurde.

Summary

The opera *The Makropulos Case* by Leoš Janáček (1854–1928) is one of several Janáčeks masterpieces that fall within the genre of the “Literaturoper”. The paper explores the reception history of the opera’s first performances in Brno (1926) and Prague (1928). It focuses on the critical reflections of both the play by Karel Čapek and its operatic transformation by Janáček. It seeks to reconstruct the key concepts underlying the understanding of the opera by the Czech audience in the 1920s. According to the analysis of the texts of criticism, there was a surprisingly wide agreement among the critics in that respect.

Resumé

Opera *Věc Makropulos* Leoše Janáčka (1854–1928) je další v řadě skladatelových oper, jež náleží k žánru tzv. literární opery. Studie představuje sondu do recepcce premiérových uvedení této opery v Brně roku 1926 a v Praze o dva roky později. Analýzou kritické reflexe transformované podoby Čapkovy hry v Janáčkově libretu a jeho zhudebnění byly nalezeny klíčové body v recepci dobových posluchačů. Ukázalo se, že autoři recenzí na operu *Věc Makropulos* se v překvapivě vysoké míře názorově shodovali.

³¹⁴ -lk (Ludvík Kundera). *Moravské noviny*. 21. 12. 1926.