

erina Myschkina • Elina Makropulos • El
in MacGregor • Ekaterina Myschkina • E
sa Müller • Eszter Márton • Elina Makro
os • Eiko Murakami • Eeva Mäkinen • E
genia Montez • Emilia Marty • Eeva Mäk
en • Eugenia Montez • Eszter Márton • E
rida Møller • Elina Makropulos • Elvira
ale • Eiko Murakami • Eeva Mäkinen • El
na Makropulos • Ellian MacGregor • Ei
o Murakami • Eeva Mäkinen • Eugenia M
ntez • Elsa Müller • Eszter Márton • Elfr
iller • Emilia Marty • Elfrida Møller • Ek
a Müller • Elvira Mortale • Eiko Muraka
Eeva Mäkinen • Ellian MacGregor • Elin
a Makropulos • Ekaterina Myschkina • Eil
erina Myschkina • Eeva Mäkinen • Elina
akropulos • Elvira Mortale • Eiko Mural
ni • Eeva Mäkinen • Eugenia Montez • E
er • Eszter Márton • Elfrida Møller • Elvi
ina Makropulos • Elfrida Møller • Elsa M
ler • Eiko Murakami • Eeva Mäkinen • E
ian MacGregor • Elina **Makropulos** • Eil
Eiko Murakami • Eeva Mäkinen • Elvira
ortale • Elsa Müller • Eszter Márton • E
la Møller • Eeva Mäkinen • Eugenia Mon

Supplement: LIBRETTO

DIE SACHE MAKROPULOS

VĚC MAKROPULOS

OPER IN DREI AKTEN (1926)

MUSIK UND TEXT VON Leoš Janáček

nach dem gleichnamigen Schauspiel von Karel Čapek

URAUFFÜHRUNG 18. Dezember 1926

NÁRODNÍ DIVADLO BRNO

BERLINER ERSTAUFFÜHRUNG 18. April 1978

KOMISCHE OPER BERLIN

(Gastspiel des Slovenské národné divadlo Bratislava)

PREMIERE DER NEUINSZENIERUNG 13. Februar 2022

STAATSOOPER UNTER DEN LINDEN

Eine Schönheit, 300 Jahre alt und ewig jung,
aber nur ausgebranntes Gefühl! Brrr! Kalt wie
Eis! Über so eine schreibe ich eine Oper.

Leoš Janáček
an Kamila Stösslová am 12. November 1923

INHALT

HANDLUNG 6
IN DER TRADITION DES ABSURDEN THEATERS
Claus Guth im Gespräch
mit Yvonne Gebauer und Benjamin Wäntig 9
IM SPIEGELKABINETT DES DR. ČAPEK
von Alfrun Kliems. 19
DAS SCHWEIGEN DER SIRENEN
von Franz Kafka 31
MITTEN IM LEBEN
von Michael Hauskeller 36
DER BERLINER »FALL MAKROPULOS«
von Benjamin Wäntig 51
DER ALCHEMIST VON PRAG
von Jacqueline Dauxois 61

INSZENIERUNGSFOTOS 64

SYNOPSIS 90
DR. ČAPEK’S HALL OF MIRRORS
by Alfrun Kliems 93

Produktionsteam und Premierenbesetzung 105
Impressum 106

HANDLUNG

ERSTER AKT

6

In der Kanzlei des Dr. Kolenatý. Der Kanzleivorsteher Vítek sortiert die Akten für den seit 100 Jahren sich hinziehenden Erbschaftsstreit Gregor gegen Prus, dessen Abschluss kurz bevorsteht. Albert Gregor erwartet ungeduldig die Rückkehr Dr. Kolenatýs vom Gericht, um den Stand des Prozesses zu erfahren. Víteks Tochter Krista, eine junge Sängerin am örtlichen Theater, stürmt in die Kanzlei, um ihrem Vater von der berühmten Opernsängerin Emilia Marty vorzuschwärmen, die kurz darauf mit Dr. Kolenatý gemeinsam eintritt. Sie möchte Genaueres über den Fall Gregor-Prus erfahren. Kolenatý referiert: Bei dem Prozess geht es um das Erbe des Barons Prus, der 1827 kinderlos starb. Um sein Landgut Loukov stritten sein Vetter Emmerich Prus sowie ein junger Mann namens Ferdinand Gregor, der seinen Anspruch aus einer mündlichen Verfügung ableitete, wonach ein Herr MacGregor erben solle. Albert, der letzte Gregor, kann den Prozess nur gewinnen, wenn er ein schriftliches Testament vorlegt. Die Marty kann seltsamerweise genau beschreiben, wo das Testament zu finden ist und was darin steht: Dass der Baron Prus sein Gut dem unehelichen Sohn Ferdinand Gregor vermacht habe. Seine Mutter sei eine Sängerin namens Ellian MacGregor gewesen. Kolenatý glaubt ihr nicht, aber Gregor zwingt ihn, der Sache nachzugehen. Albert Gregor ist fasziniert von der Marty und bedrängt sie. Sie sagt ihm, was er für sie tun könne: Sie ist auf der Suche nach einer griechischen Handschrift, die er vom alten Prus geerbt haben müsste. Kolenatý hat das Testament im Haus des Prozessgegners Jaroslav Prus gefunden und kehrt mit diesem zurück. Was jetzt noch geklärt werden muss, ist, ob

jener Ferdinand Gregor wirklich der Sohn des Barons Prus war. Emilia Marty will Kolenatý ein altes Schriftstück zukommen lassen, das den Beweis erbringen soll.

ZWEITER AKT

7

Nach der Vorstellung im Theater. Eine Putzfrau und ein Maschinist sprechen über die Marty, die hier einen großen Erfolg gefeiert hat. Mehrere Verehrer warten auf sie: Jaroslav Prus, Vítek und Albert Gregor. Und schließlich Prus' Sohn Janek, der gerade erfahren hat, dass sich seine Verlobte Krista wegen der Kunst von ihm trennen möchte. Die Marty begegnet allen Komplimenten kalt oder mit Grobheiten. Nur dem verrückten Alten Hauk-Sendorf gewährt sie einen Kuss. Er glaubt in ihr die Sängerin Eugenia Montez wiederzuerkennen, mit der er vor fünfzig Jahren ein Verhältnis hatte. Emilia gibt sich ihm zu erkennen.

Jaroslav Prus hat unter den Dokumenten Liebesbriefe gefunden, die alle mit E. M. unterzeichnet sind. Er glaubt, dass nicht Ellian MacGregor die Mutter des in Frage stehenden Erben gewesen sei, sondern Elina Makropulos – ein Name, den er in einem alten Taufregister gefunden hat. Dadurch würde wiederum der Besitz nicht Gregor zustehen, sondern weiterhin Prus zugesprochen werden. Er erwähnt außerdem ein versiegeltes griechisches Dokument, das er gefunden habe und nicht hergeben möchte. Emilia Marty kann ihn erst um den Preis einer Liebesnacht dazu bewegen, ihr das Dokument zu überlassen.

DRITTER AKT

Im Hotel. Nach der gemeinsam verbrachten Nacht gibt Jaroslav Prus Emilia das versiegelte Dokument. Er ist abge-

stoßen von ihrer Kälte. Man bringt ihm einen Brief mit den letzten Worten seines Sohnes: Janek hat sich aus unerfüllter Liebe zu Emilia Marty erschossen. Sie zeigt keinerlei Regung.

8 Noch einmal taucht Hauk-Šendorf auf. Er will mit ihr nach Spanien fliehen, was sie spontan zusagt. Die Abreise wird durch das Erscheinen von Dr. Kolenatý, Gregor, Prus, Vítek und Krista verhindert. Man beschuldigt sie der Urkundenfälschung: Ihr Autogramm für Krista und die Unterschrift auf dem angeblich alten Schriftstück seien gleich. Außerdem habe sie Janek auf dem Gewissen. Die Durchsuchung ihres Gepäcks fördert weiteres Belastungsmaterial zutage, so dass Emilia Marty schließlich ihr Geheimnis preisgeben muss: Ihr Name ist Elina Makropulos und sie wurde 1585 auf Kreta geboren. Ihr Vater war Hieronymus Makropulos, Alchimist in Prag und Leibarzt Kaiser Rudolfs II. Er musste an ihr ein Elixier erproben, das Unsterblichkeit verleihen sollte. Sie fiel danach ins Koma und ihr Vater kam ins Gefängnis. Nach einer Woche erwachte sie wieder und flüchtete. Seitdem trug sie viele Namen, auch Ellian MacGregor und Eugenia Montez. Dem Baron Prus, dem einzigen Mann, den sie jemals geliebt hat und mit dem sie den Sohn Ferdinand hatte, überließ sie deshalb auch das Rezept ihres Vaters. Nun läuft die Wirkung des Elixiers ab. Um weitere 300 Jahre zu leben, war sie auf der Suche nach dem Rezept. Sie hat nun erkannt, dass sie sich der Endlichkeit hingeben möchte, und übergibt die Formel des Elixiers Krista, die sie nimmt und verbrennt.

IN DER TRADITION DES ABSURDEN THEATERS

CLAUS GUTH IM GESPRÄCH MIT
YVONNE GEBAUER UND BENJAMIN WÄNTIG

9
YVONNE GEBAUER Welche Erfahrungen hast du bisher mit Janáček gemacht?

CLAUS GUTH Der Komponist Janáček war für mich bis vor einiger Zeit ein fremder Planet. Aber ich bin vor kurzem in London am Opera House Covent Garden mit »Jenůfa« in diesen Kosmos eingetaucht – es hat sich bei dieser Arbeit ein Suchtpotential entwickelt. Man betritt eine eigene, faszinierende Welt, deren Geheimnis sich erst langsam erschließt, aber wenn man einmal die Bekanntschaft damit gemacht hat, so habe ich festgestellt, dann will man tiefer hinein: Janáček entwickelt fast organisch zu bezeichnende Wort-Ton-Gebilde.

BENJAMIN WÄNTIG Worum geht es in der »Sache Makropulos«, was genau verbirgt sich hinter der titelgebenden Sache?

c g Da gibt es eine kurze und eine lange Antwort. Die eigentliche Dimension des Stückes berührt die Existenz der Protagonistin Emilia Marty, die dank eines Elixiers ihres Vaters, der »Sache Makropulos«, 337 Jahre alt geworden ist.

An diesen Fakt schließen sich all die damit zusammenhängenden philosophischen Fragen an: Ist ein ewiges Leben erstrebenswert? Welche Bedeutung hat der Tod für das Leben davor? Was bedeutet der Augenblick? Was bedeutet Wiederholung? Das sind alles Fragen, die mich außerordentlich interessieren und eigentlich das Zentrum des Stück markieren.

Y G Und wie wäre dann die lange Antwort?

C G Das Schwierige bei diesem Stück ist, dass es zu 95 Prozent um eine sehr konkrete Handlung geht, die den eigentlichen Inhalt verdeckt, der nur manchmal subversiv durch die Oberfläche hindurchdringt.

Y G Und worum geht es dann bei diesen 95 Prozent?

C G Im Vordergrund steht eine komplizierte Erbschaftsgeschichte, fast eine Kriminalgeschichte. Das hat mich zu Beginn, muss ich gestehen, etwas genervt, weil ich immer gleich auf das Thema kommen will und hier jedes Mal den Umweg machen musste. Es dauerte eine Weile, bis ich eine Spur durch den Handlungsdschungel finden konnte. Das Stück ist sehr vertrackt. Es präsentiert eine Handlung, die erzählt, wie sich Generationen von Menschen sinnlos in einem Erbschaftsstreit verzetteln.

B W Wie ist denn diese Erbschaftsgeschichte genau zu erzählen?

C G Man muss die Geschichte genau verstehen, um die Wendungen des Stückes nachvollziehen zu können. Andererseits trägt sie – wenn man sie denn endlich verstanden hat – nicht dazu bei, besser zu verstehen, worauf das Stück

hinauswill. Auch hierin zeigt sich, wie das Stück in der Tradition des absurden Theaters und des Theaters der Groteske steht.

Die Geschichte geht weit zurück ins 16. Jahrhundert und zu Kaiser Rudolph II., der seinen griechischen Leibarzt Hieronymus Makropulos beauftragte, ein Elixier zu erfinden, das ihm ewiges oder zumindest ein sehr langes Leben verschaffen sollte. Dieser wohl sehr talentierte Arzt machte sich an die Arbeit. Rudolph II. wollte das Mittel erst einmal an der Tochter des Leibarztes ausprobieren, die dann in ein Koma fiel. Das brachte den Arzt ins Gefängnis. Doch die Tochter, Elina Makropulos, erwachte kurze Zeit später aus dem Koma. Bei Janáček taucht sie im Jahr 1922 in Prag auf. In den zurückliegenden 300 Jahren ist sie als Opernsängerin unter verschiedenen Namen mit den Initialen E. M. durch die Welt geist.

Sie betritt die Szene, weil sie sich zu einem Erbschaftsstreit äußern will, der seit fast hundert Jahren vor Gericht ausgefochten wird und gerade in die nächste Runde geht. Durch die Zeitungen wird sie darauf aufmerksam und kommt so in die Anwaltskanzlei von Dr. Kolenatý.

Dieser Erbschaftsstreit wird zwischen den Parteien Prus und Gregor ausgetragen. Es geht um das Erbe des Baron Pepi Prus, der anscheinend kein Testament und keine ehelichen Kinder hinterlassen hat. Aber es gibt eine mündliche Äußerung, dass er sein Erbe einem gewissen Ferdinand MacGregor in einem Heim vermachen will. Er hat das aber nur mündlich geäußert, es wurde nicht schriftlich festgehalten. Aufgrund dieser Umstände wurde das Erbe zunächst einem nahen Verwandten zugesprochen, der auch den Namen Prus trägt. Gegen dieses Urteil prozessiert die Familie Gregor, die ihrerseits meint, dass ihnen das Erbe zusteht. (Man erfährt später, dass Ferdinand der uneheliche Sohn von Baron Prus und Ellian MacGregor, also von Emilia Marty war.) In dieses Geschehen hinein tritt Emilia

Marty zu Beginn der Oper. Sie kann wichtige Informationen liefern und weiß z. B., dass Prus doch ein Testament geschrieben hat und wo es versteckt ist. Über sich selbst verrät sie nichts. Alle sind erstaunt und fragen sich, woher sie ihr Wissen nimmt ...

Y G Und an welcher Stelle trifft dann die Geschichte der Unsterblichkeit auf den Kriminalfall?

C G Emilia Marty interessiert sich nur deswegen für den Fall, weil sie vor hundert Jahren ihrem Geliebten die Formel für das Elixier überlassen hat und nun hofft, im Hause Prus genau dieses Dokument bei dem Testament zu finden. Denn sie braucht mittlerweile sehr dringend den Elixier-Booster, dessen Wirkung immer schwächer wird.

Y G Was ist dann der Kern des Stückes?

C G Der eigentliche Punkt des Stückes ist erst ganz am Schluss zu finden.

Als Zuschauer:in ist man zunächst von der auf den ersten Blick fantastischen Aussicht auf Unsterblichkeit fasziniert, dann geht man aber mit Emilia Marty den Weg der Ernüchterung. Denn nach und nach erfahren wir, was dieses ewige Leben im Detail mit sich bringt. Es bedeutet, dass die Welt aus der distanzierten Sicht von Emilia Marty vollkommen absurd erscheint. Jedes Tun gewinnt aus der Perspektive der Ewigkeit einen Geschmack von Nichtigkeit und Sinnlosigkeit. Die Menschen scheinen gefangen in einem ewigen Hamsterrad.

Für Emilia Marty verliert der Augenblick seine Wertigkeit. Sobald die Endlichkeit unseres Lebens infrage gestellt wird, stellt sich die Sinnfrage der menschlichen Existenz. So beobachtet Emilia Marty aus der Ferne die Menschen und ihr Tun. Für sie ist alles schon bekannt, für

sie ist alles vorhersehbar, es gibt nichts, was sie noch berühren oder überraschen könnte. Auch die Möglichkeit zur Liebe ist ihr in diesem Erleben abhandengekommen. Sie weiß, was sie tun muss, um die Männer an sich zu binden. Aber alles für sie austauschbar geworden. Daraus resultiert eine unmenschlich erscheinende Kälte, die alle verspüren, die mit ihr in Berührung kommen. Jeder, der sie kennenlernt, ist von ihrer Person angezogen, reagiert aber nach und nach befremdet und abgestoßen.

B W Das heißt, es gibt eine Entwicklung innerhalb des Stückes?

C G Ja, interessant ist beispielsweise die Figur der Krista. Anfangs bewundert sie die großartige Opernsängerin, dann aber erkennt sie, wie bitter, kalt und menschenverachtend diese Frau eigentlich ist. Die Begegnungen mit den anderen Figuren, die die Marty im Verlauf des Stücks hat, führen sie zu einer Art Selbsterkenntnisprozess. So beschließt sie am Schluss, auf die Rezeptur für das ewige Leben zu verzichten.

B W Wie ist die konkrete Arbeit am Stück zu beschreiben?

C G Das Stück ist sehr dicht, es muss szenisch fast taktweise erarbeitet werden. Als ich vor Probenbeginn – nach den Vorbereitungen im Detail – gefragt wurde, ob wir das Stück mit oder ohne Pause spielen wollen, musste ich mir erst in Erinnerung rufen, dass es sehr kurz ist und unter zwei Stunden dauert, wobei es sich aufgrund der Dichte an Vorgängen doppelt so lang für mich anfühlte.

Y G Wie ist dein inszenatorischer Umgang mit dem Motiv der Unendlichkeit, der Ewigkeit?

c g Wir haben uns entschieden, Emilia Marty nicht nur permanent in Aktion zu zeigen, sondern ihr auch Momente der Einsamkeit zu geben. Uns interessierte der Zustand dieser 300 Jahre lang lebenden Frau in jenen Momenten. Wir sehen sie auch außerhalb ihrer »Auftritte« in ihrer Erschöpfung, ihrer Verletzlichkeit. Interessant ist dann ihre Verwandlung. Jedes Mal, wenn sie in eine Szene hineingeht, scheint sie sehr kraftvoll, entschlossen und mit Charme ausgestattet. So haben wir ihr eine zusätzliche Ebene geschaffen: einen sterilen Raum ohne Gefühle, eine weiße Zeitkapsel, ein Raumschiff, eine futuristisch-irreale Garderobe. Eine Garderobe auch im übertragenen Sinn: Dort bereitet sie sich auf ihre jeweils nächste Lebensrolle vor – sie geht ja unter sechs Namen durch dieses Stück und nimmt immer wieder andere Identitäten an. In ihrer Kapsel ist sie auch im Bühnenbild im Zentrum, von wo aus sie die realistischen Schauplätze der Handlung – die Kanzlei, den Bühneneingang des Theaters, das Hotel – betritt. Sie bleiben in Martys Augen letztlich austauschbar, weswegen wir sie immer als Wiederholungen mit Variationen zeigen. Es gibt in jedem Raum ein merkwürdiges, unerklärliches Loch im Boden oder einen Fahrstuhl.

b w Was haben die Räume sonst noch gemeinsam?

c g Wir lassen das Stück an allen drei Schauplätzen in Fluren spielen, als Metapher für das Leben an sich: Man befindet sich permanent in Bewegung, kommt aber niemals irgendwo an. Étienne Pluss hat in seinem Bühnenbild Durchgangsorte kreiert, die wie ein Querschnitt durch einen Ameisenhaufen wirken.

y g Wie erzählt sich die Absurdität dieser Welt?

c g Die Tänzer:innen, die in allen Akten eine große Rolle spielen, stellen das Räderwerk der Schauplätze

dar. Sie verdeutlichen im ersten Akt Martys Blick auf das Groteske der Bürokratie, des Wirrwarrs von Zahlen, Buchstaben und Fakten. Im zweiten Akt, in dem wir in unserem fiktiven Opernhaus »Madama Butterfly« spielen und Emilia Marty in der Titelrolle auftreten lassen, entsteht das Gewusel durch Bühnenarbeiter:innen, aus der Garderobe kommenden Künstler:innen, Besucher:innen und Autogramm-jäger:innen. Neben dieser pragmatischen Seite spiegelt dieser Ort des Theaters die Metapher des ganzen Stücks wider: Wie wir Rollen spielen, wie einem die Welt aus der Distanz wie groteskes Theater vorkommt – und wie die Marty in Kenntnis der menschlichen Natur manipulativ mit Menschen umgeht und in immer wieder neue Rollen schlüpft.

y g Wie lässt sich in das Innere von Emilia Marty, in ihre Gefühlswelt eindringen?

c g Es gibt immer wieder Flashbacks, Erinnerungen an die Vergangenheit von ihr, beispielsweise an das traumatische Ereignis, als ihr als Kind das Elixier eingeflößt wurde – aber auch Zukunftsahnungen, wenn sie Visionen von sich selbst als alter Frau hat. Sie kann den Lauf der Zeit nicht mehr verhindern und ist schließlich doch bereit, den Preis zu zahlen, den wir alle zahlen müssen.

Aus rechtlichen Gründen finden Sie das an dieser Stelle
stehende Bild nur in der gedruckten Form des Programmhefts.

Die arme 300-jährige Schönheit! Leute hielten sie für eine Diebin, Lügnerin, ein gefühlloses Tier. Eine Bestie, Kanaille wurde sie geschimpft, man wollte sie erwürgen – und ihre Schuld? Sie musste so lange leben. Ich hatte Mitleid mit ihr.

Leoš Janáček

an Kamila Stösslová am 5. Dezember 1925

IM SPIEGELKABINETT DES DR. ČAPEK

TEXT VON Alfrun Kliems

19

Im August 1891 bekam Prag seinen eigenen Eiffelturm. Oder fast. Mit rund 65 Metern reichte der Stahlfachwerkbau dem fünftmal so hohen Pariser Original knapp bis zum Knie. Er war der Touristenmagnet zur Prager Industrieausstellung im gleichen Jahr, ähnlich dem daneben in einem neugotischen Holzpavillon errichteten Spiegelkabinett. Allein, die Landesausstellung, der Turm und das Kabinett waren mehr als ein naives Provinzvergnügen. Sie markieren den Punkt, ab dem die alte kakanische Beamtenstadt Prag von der tschechischen Industriemetropole Praha überlagert wurde, die Orientierung von Wien nach Paris, London oder Berlin wanderte, die sozialen Konflikte und nervösen Zuckungen der Moderne des 20. Jahrhunderts den Rhythmus der Moldaustadt zu bestimmen begannen.

Als Karel Čapek dreißig Jahre später sein Drama »Věc Makropulos« vollendete, die rätselhafte »Sache Makropulos«, lebte er bereits in der Hauptstadt eines neuen Staates, einer City von knapp 700.000 Einwohnern, Kapitale der weltweit zehntgrößten Volkswirtschaft, voller Träume, Theater und Lichtspielhäuser, publizistischem Lärm und kunsttheoretischen Fehden. Das tschechoslowakische Prag war eine radikal auf Zukunft gestellte Hochburg der Moderne. Vor diesem Hintergrund nun griff Čapek eine jahrhundertealte Prager Legende auf, gab ihr einen zeitgenössischen Dreh und brachte sie 1922 als Gegenwartsstück auf die Bühne. Indem

er die eigene Moderne mit einer alten Mär verknüpft, verzerrt und bricht Čapek den Blick, operiert mit dem Grotesken und Anklängen des Absurden *avant la lettre*. Vordergründig eine etwas didaktische Fabel, errichtet »Die Sache Makropulos« ein Kabinett aus Spiegeln, das die verwirrende Haltlosigkeit der *condition moderne* ins Bild bringt. Das Ganze freilich gut getarnt als Lustspiel aus Phantastik und Kriminalrevue, als vergnügliche Geschichte der alternden Diva Emilia Marty.

EMILIA MARTY

Als Emilia Marty zu Beginn des ersten Aktes von »Die Sache Makropulos« die Kanzlei des Advokaten Dr. Kolenatý betritt, ist sie 337 Jahre alt. Kein Tippfehler. Vielmehr strebte der von Čapek aufgegriffenen Legende zufolge Kaiser Rudolf II. nach einem Lebenselixier. Als es jedoch seinem Leibarzt Dr. Makropulos gelang, das gewünschte Mittel zu mischen, befahl der Herrscher dem Medicus, es zunächst an der eigenen Tochter zu erproben. Das sechzehnjährige Mädchen fiel in ein Koma, Makropulos kam ins Gefängnis, der Kaiser starb später im Alter von 59 Jahren. Elina Makropulos aber erwachte und blieb für dreihundert Jahre vom Altern verschont. In Čapeks Version so geschehen 1601 auf dem Hradschin zu Prag.

Seither ist Elina unter wechselnden Namen wie Ellian MacGregor, Eugenia Montez, Ekaterina Myškina, Elsa Müller und eben Emilia Marty durch Zeit und Raum gegeistert, bevor sie als gefeierte Sängerin und geheimnisvolle *femme fatale* in der Kanzlei erscheint – wo niemand ahnt, wer sie in Wahrheit ist oder was sie dorthin treibt. Vordergründig geht es um einen Erbfall, der die Kanzlei seit Generationen beschäftigt, die Causa Gregor gegen Prus, über deren lange zurückliegende intimste Familienverwicklungen die Operndiva sich nun erstaunlich informiert zeigt. Im weiteren Verlauf verdreht sie den Männerfiguren den Kopf, schläft mit dem

alten Prus, treibt dessen Sohn Janek in den Selbstmord, bringt einen einstigen Geliebten um die letzten Reste seines Verstandes und den jungen Gregor um die *Contenance*. Bei all dem geht es Emilia allein um die geheime Rezeptur ihres Vaters, die sich unter den Prozesspapieren befinden muss: Nach dreihundert geschenkten und 37 natürlichen Jahren spürt sie erste Zeichen des Alterns und hat nun Angst vorm Welken und Sterben, sucht eine weitere Verlängerung.

Im dritten und letzten Akt fügt Čapek das Puzzle zusammen, lässt die sich gedemütigt fühlenden Männer einen Schauprozess inszenieren, dabei die geständige Diva mit Whisky abfüllen. Während Emilia ohnmächtig geworden ist, streiten sie, was mit der Rezeptur geschehen soll, Lebensverlängerung für alle oder nur für die Stärksten, eine »Despotie der Auserwählten« oder ein lukrativer »Großhandel mit Jahren«? Ist ein derartiges Leben überhaupt wünschenswert? Als Emilia wieder erwacht, bestätigt sie die Skepsis. Einsamkeit, Langeweile, Überdrußsekel machten ein jahrhundertelanges Leben in Wahrheit zur Qual, schließlich könne der Mensch »nicht dreihundert Jahre lang lieben. Das hält er nicht aus.« Ohne Begrenzung des Lebenshorizonts werde alles wertlos, die Kunst eingeschlossen. Sie lässt von ihrem Vorhaben ab, die Gruppe übergibt das Pergament der jungen Tochter des Kanzleidieners, Krista, zur Verbrennung. Der letzte Satz des Dramas gehört der lachenden Marty: »Haha, das Ende der Unsterblichkeit!«

KAREL ČAPEK

»Die Sache Makropulos« gehört zu Karel Čapeks bekanntesten Stücken. Das dürfte an der Vertonung durch Leoš Janáček liegen, die trotz ihrer eher schroffen Partitur rasch zu einem vielgespielten Klassiker wurde. Dabei hatte der damals gut dreißigjährige Autor dem siebzigjährigen Komponisten

abgeraten: Die Komödie eigne sich nicht für ein Libretto, sei im Grunde unpoetisch, ein »geschwätziges Konversationsstück«, undramatisch im Szenenaufbau. Als Janáček sich nicht irritieren ließ, kommentierte der Jüngere seiner Schwester gegenüber: »Alter Sonderling. Als nächstes vertont er noch den Lokalteil der Zeitung.« Geschmeichelt dürfte ihm die Adaption dennoch haben, und entsprechend ließ Čapek dem bewunderten Komponisten alle Freiheiten bei der Stoffbearbeitung – im Wesentlichen drastische Kürzungen. Er reiste zur Premiere der Oper am 18. Dezember 1926 nach Brünn und zeigte sich beim anschließenden Sekt selig beschwingt. Das Bühnenbild der Inszenierung stammte von seinem engsten Mitarbeiter: dem älteren Bruder Josef.

1887 und 1890 als Söhne eines Landarztes in Nordböhmen geboren und herangewachsen, verband beide eine lebenslange künstlerische und persönliche Nähe, beinahe Symbiose. Zusammen verbrachten sie prägende Jahre in Paris, lebten auch später miteinander und bezogen mit zunehmendem finanziellem Erfolg 1925 eine gemeinsame Villa in Prag-Vinohrady, die häufiger Treffpunkt des Freitagskreises wurde, einer Runde demokratisch gesinnter Intellektueller bis hin zum Philosophen-Staatspräsident Tomáš Garrigue Masaryk. Die Brüder waren zu zentralen Figuren des tschechoslowakischen Geisteslebens aufgestiegen. Dabei tat sich Josef als (kubistischer) Maler hervor, Graphiker, Photograph, Bühnenbildner und Illustrator der Werke des Bruders – sowie der gemeinsamen. Etliche Märchen, Fabeln, drei von insgesamt acht Bühnenwerken Karel Čapeks entstanden in doppelter Autorschaft. Bekanntestes Resultat ihrer Zusammenarbeit ist der Terminus »Roboter«, abgeleitet vom tschechischen robota (Fronarbeit). Die Roboter der Gebrüder Čapek, Nachfahren des Prager Golem, tauchten schon 1920 im Drama »R.U.R.« auf. Mit dem Stück gelangte auch das Wort in die Welt.

Karel Čapek starb im Dezember 1938 an den Folgen einer Lungenentzündung. Zu dem Zeitpunkt war er ein ungemein publikumswirksamer Verfasser von Satiren und Tiermärchen, psychologischen Krimis und Science-Fictions, von Reise-skizzen und Gärtnerprosa, philosophischen Abhandlungen und eben Dramen, nicht zuletzt einer der einflussreichsten Journalisten seines Landes. Der frühe Tod mag eine Gnade gewesen sein. Als offensiver Demokrat und Humanist unterstützte er nach 1933 die zahlreichen Geflüchteten aus Deutschland und stand hoch auf der Liste derjenigen, die nach dem deutschen Überfall festzusetzen waren. Im März 1939 unternahm die Gestapo den verspäteten Versuch dazu. Josef hingegen wurde inhaftiert, jahrelang gequält und im April 1945 in Bergen-Belsen ermordet.

In besseren wie schwierigen Jahren haben Karel Čapek die Ambivalenz der Körperlichkeit, das Sterben und der Tod umgetrieben bis zur Obsession, biographisch und literarisch. Als Kind war er anfällig für Krankheiten, zog sich eine chronische Versteifung der Wirbelsäulengelenke zu, wurde zum Phobiker und Neurastheniker, litt unter seiner stark empfundenen schwachen Physis. Später faszinierte ihn das Altern als Autotoxikation des Organismus, als schleichende Selbstvergiftung. Seine Frau, die Schauspielerin und Schriftstellerin Olga Scheinpflugová, erklärte in einem Interview, es »gab eine einzige Sache, die Čapek fürchtete, den Tod, und zerbrechlich und krank wie er war, polemisierte er gegen die Zeitspanne und Stundung des menschlichen Lebens«. Ein nachdenklicher, sardonischer, vor allem radikal zeitgenössischer Teil dieser Polemik ist »Die Sache Makropulos«. Und ein garstiger Kommentar auf George Bernard Shaws Pentalogie »Back to Methuselah«, die kurz zuvor auf die Weltbühne kam.

Die Premiere des Stückes fand am 21. November 1922 am Prager Divadlo na Vinohradech statt, dem Theater in den Weinbergen, eine renommierte Adresse. Čapek inszenierte selbst, nachdem ihn ein Jahr zuvor deren Leiter Jaroslav Kvapil an die Spielstätte geholt hatte. Hier hatte Kvapil bereits vor dem Ersten Weltkrieg begonnen, die tschechische Bühne zu erneuern, mehr Symbolismus, mehr Impressionismus, mehr psychisches Drama, weniger Tradition. Etwa zur selben Zeit brachte Karel Hugo Hilar, Freund und Konkurrent Kvapils, den Expressionismus ans Prager Nationaltheater, provozierte mit grotesken Bühnenbildern und technischen Effekten. Beide, der Theaterpoet Kvapil und der Theaterberserker Hilar, waren mit der europäischen Theateravantgarde intim vertraut und ehrgeizig genug, nicht nur mitmachen, sondern auch vormachen zu wollen. In der Hauptstadt der 1918 gegründeten tschechoslowakischen Republik kreuzten und überlagerten sich wenig später die Ismen, wurde funktionalistisch gebaut, kubistisch gezeichnet, poetistisch gedichtet und mit dadaistischen Anklängen inszeniert. Čapeks Aufführung nutzte nicht zuletzt grotesk-klamaukhafte Elemente, die später das »Befreite Theater« des Autorenpaars Jan Werich und Jiří Voskovec bestimmten, schrägen Humor, Slapstick und absurde Komik.

Das kubistische Bühnenbild – in diesem Fall von Josef Wenig – transportierte auf einer grauen, fast leeren Szene eine unsentimental-unheimelige Großstadtatmosphäre: ein banales Kanzleibüro mit nüchternem Schreibtisch, Registratur und gestapelten Prozessakten; Auskünfte werden über das Telefon eingeholt. Rechtsanwalt und Parteien, Diva, Kanzleigehilfe, Putzfrau und Maschinist treten als gleichberechtigt bühnenfähig auf, ja sprechen »obecná čeština«, ein nicht salonfähiges Ordinärschechisch. Die Kritiken nannten das Ergebnis »exzentrisch« oder »phantastisch«,

gar »kinomatographisch«; es erinnere an die Arbeit eines Charlie Chaplin. Čapek, der die bildungselitäre Verachtung des Kinos nicht teilte und den zeitgenössischen Stummfilm kannte, mag es darauf angelegt haben. Gleichwohl sah er in dem Stück selbst kaum mehr als eine gängige Komödie. Immerhin berichteten die Rezensenten einhellig, es sei viel gelacht worden an diesem Abend. Und fanden doch, das Werk sei näher an einer Tragödie, wortreich, aber gar nicht wie eines dieser leichthändigen französischen Konversationsstücke, die auf einigen Prager Bühnen immer noch liefen. Durch die unmittelbaren Reaktionen läuft ein eigentümlicher Riss, als wüssten regieführender Autor, Publikum und Kritik gleichermaßen nicht recht, was sie von dem Abend halten sollten. Meist dem Expressionismus zugeordnet, bewegt sich Čapeks »Makropulos« im Mehrländereck etlicher Ismen – bleibt aber zugleich nah an den Konventionen des zeitgenössischen Unterhaltungstheaters, kommt deutlich weniger radikal daher als manche andere Prager Produktion jener Jahre. Karel Čapek hatte ein brennendes Interesse an seiner Zeit, neuen Strömungen und originellen Bühnenideen. Aber nicht an leeren Sälen. Die Pointen hatten Vorrang, das Publikum sollte auf seine Kosten kommen. Deshalb wohl die eigentümliche Zerrissenheit in der Rezeption und Janáčeks entschiedener Umbau.

GESCHLECHTER

Leoš Janáček hatte mehrere Bühnenfassungen des Stückes gesehen, bevor er an Čapek herantrat. Wie das Premierenpublikum war er der Meinung, Emilia sei als das komisch überzeichnete Abziehbild einer alternden Diva missverstanden. 1923 schrieb er an Kamila Stösslová, eine Freundin, er wolle die Figur wärmer zeichnen, die Leute sollten leichter Mitleid mit ihr haben können. Das klingt zunächst nur recht,

ist Čapeks Emilia doch tatsächlich von monströser Kälte, empathielos, ohne Scham oder Skrupel. Das Altern betrachtet sie schlicht als »degoutant«, als sinnlosen Zerfall einer intakten Form, ihres Körpers, dessen begehrenswerte und instrumentalisierbare Unversehrtheit, auch narzisstischen Reiz sie kompromisslos zu erhalten strebt. Derweil ist sie – komödiengemäß – nicht die einzige und nicht einmal die ärgste Nichtidentifikationsfigur. Die gockelnden, selbstsüchtig-gierigen Männer um sie herum sind fast noch lächerlicher, und das von ihnen bestrittene philosophische Finale gerät weniger zum gedankenreichen Kontrapunkt denn bizarr: Wem denn nun die Überlebensformel eigentlich zukomme, der Makropulos, einigen Auserwählten oder womöglich jedermann? Ob ein so langes Leben überhaupt befreie – oder vielmehr ein dreihundertjähriger Beamtenstatus drohe? Allgemein, wer wolle sich schon auf dreihundert Jahre binden, Versicherungen, Pensionsvorkehrungen, Ehen? Indem Janáček die teils überdidaktische, teils forciert auf Pointe geschriebene, in der Tat wenig operntaugliche Debatte kürzt, verändert er freilich zugleich das Licht, in dem die Hauptfigur erscheint, macht sie umso mehr einer milderer Zeichnung bedürftig. Denn kaum an anderer Stelle wird die Vielschichtigkeit des Titelwortes *věc* so greifbar, das ähnlich wie das deutsche »Sache« zugleich »Ding« und »Fall« bedeutet, »Angelegenheit« und »Objekt«. So geht es um den Erb- und Rechtsfall Gregor gegen Prus und die damit verwobene Angelegenheit der Marty, näherhin um die Rezeptur als nachgelassene Sache ihres Vaters, und steht im Hintergrund der abstrakte Gegenstand des Für und Wider eines unmäßig gedehnten Lebens. Schließlich und vor allem aber geht es um Elina, das wörtlich junge Ding zwischen Kaiser und Vater, über das Herrscher und Patriarch kalt verfügen. Und das über 300 Jahre später erneut zum stummen Objekt männlicher Beratungen degradiert wird. »Sie haben sie vergiftet?«, fragt Krista in die Männerrunde, der einzige

Mensch, der Anteilnahme zeigt. »Nur ein bisschen«, lautet die Antwort.

Inzwischen schlägt das Begehren in Aggression um, beschimpfen ihre Richter die ohnmächtige Emilia als »verrückt«, als »Biest«, ein »perverses und hysterisches Weibsstück«. Kurz, was immer über Emilia zu sagen ist, ein Schlüssel dazu liegt in der tumben Ruchlosigkeit ihrer Mitspieler. Erst sie bilden den Spiegel, ohne den die »Sache« Makropulos verzerrt bleibt. Es gibt im Drama denn auch einen Moment, in dem Emilia »erzittert«: beim Aufrufen der ursprünglichen Konstellation zwischen Kaiser, Vater und Tochter. Sie fasst sich aber schnell wieder und tut es lapidar ab, sie sei halt ein »Versuchskaninchen« gewesen. Das ist Komik qua Fallhöhe. Oder aber eine sehr präzise Beobachtung des verkapselnden Umgangs eines Opfers mit seinem Missbrauch.

Čapeks Komödie handelt von Männern, die eine Frau zur Sache machen, von den kleinen Rachen dieser Frau und einem Ende, das diese »Sache Makropulos« nicht löst. Entgegen dem Publikumseindruck ist das tatsächlich keine Tragödie, insofern nicht Schicksal und schuldlose Schuld gezeigt werden. Vielmehr geraten nahezu analytisch Macht, Machtgebrauch und Geschlecht ins Bild. Hinzu kommt die Kälte des Textes selbst, sein Wille zum Gag an jeder Stelle. So wenn der Kanzleigehilfe wiederholt kommentiert, »schade um einen so schönen Prozess«. Wenn gestritten wird, ob Aktenschränke nun »Archiv« oder »Registratur« heißen. Wenn lauthals sinnlose Zahlen in den Telefonhörer gerufen, juristische Floskeln herumgeworfen werden und die Sprache ihr Eigenleben haben darf. Darin schlägt sich der Prager genius loci nieder, in kosmopolitischen Bildungssphrasen, lateinischen Wendungen, dem deutschen »hochpersönlich«, einem französischen »cher comte«, in liebestollen Flüsteren auf Spanisch, »Animal, un besito! Ven aquí, chuchó!« Als spiele im kubistischen Büro noch die alte kakanische Sprachenmelodie.

Ein »Wüstling« sei das gewesen, der Kaiser Rudolf, teilt die Marty ihren Peinigern launig mit, setzt zur Anekdote an und behandelt den Renaissance-Herrscher überhaupt wie einen Zeitgenossen. Was er für sie ja auch ist. Karel Čapek spielt das komödiantische Potenzial des Epochen-Clashes lustvoll aus, eben einschließlich der Sprachresiduen aus dem Vielvölkerreich. Doch inszeniert er gerade keinen Einbruch archaischer Geschichte in die Gegenwart. Vielmehr schafft er mit Hilfe seiner alt-jungen Protagonistin eine befremdliche, dabei gleichsam natürlich anmutende Verbindung zwischen dem habsburgischen »magischen« Prag Rudolfs II. und der tschechischen Industriemetropole. Auf subtile Weise macht sich das Stück so seinen Handlungsort zunutze, die Legendenmaschine Prag, wo die Moderne tief in eine mythische Schicht reicht, die indes im Stadtbild wie im städtischen Erzählhaushalt lebhaft präsent ist. Čapeks Kurzschluss der Epochen bringt so weniger einen Kontrast denn eine spannungsreiche Korrespondenz hervor: Auf der einen Seite Luftschiffe, Telephonie, Kinematograph, auf der anderen eine Welt, in der höhere Mathematik und noch höherer Wahn nebeneinander gediehen, wo Tycho Brahe und Johannes Keppler auf der Prager Burg den Nachweis führten, dass tatsächlich die Erde um die Sonne kreist, während wenige Schritte weiter eine Heerschar Alchimisten Goldmacherei trieb. Letztlich waren Rudolfs Kuriositätenkabinette, seine »Wunderkammern« voller Narwalhörner, komplizierter Uhrwerke und mechanischer Automaten im Schaulusteffekt einer Erfindermesse wie der Prager Industrieausstellung von 1891 nicht unähnlich.

In der Renaissance begann die moderne Zeit mit ihrer eigentümlichen Dynamik, ihren fortwährenden Innovationen, Verwerfungen, Verunsicherungen – und den Versuchen, damit zu Rande zu kommen. Indem »Die Sache Makropulos« diesen Anfang mit der eigenen Zeit verbindet,

errichtet das Stück jenes eingangs erwähnte Kabinett aus gewölbten und geschliffenen Spiegeln, in denen sich die wie magisch entfesselte Moderne in ihrer ganzen Unheimlichkeit zur Kenntlichkeit verzerrt besichtigen lässt. Wie magisch entfesselt, wohlgemerkt, denn Emilia erklärt explizit, bei der »Sache Makropulos«, also dem Rezept, gehe es nicht etwa um »Zauberei«, sondern um eine nachvollziehbare, reproduzierbare, letztlich patentierbare Erfindung. Das erscheint als der Kern des Unheimlichen an der condition moderne: die Machbarkeit oder der Glaube an sie.

LEONORA MARTY

»Wo ist die Mutter? Hätte sie ihn ziehen lassen, weit weg von der Sonne Kretas, in die kalte, unfreundliche Stadt im Norden, hätte sie gar erlaubt, dass er die Tochter mitnahm? Was sie nie zugelassen hätte, dass er sein Gebräu an mir ausprobiert!

- Sie war immer brav. Gehorsam. Sie wird es tun.
- Sie wird studieren! Sie ist sprachbegabt! Sie kann tanzen!
- Probiere es an deiner Tochter aus!, hatte der Kaiser befohlen.

Gibt es etwas Verhängnisvolleres als gehorsame Väter?«

So geht es Leonora Marty durch den Kopf, der Protagonistin von Libuše Moníková's 1996 erschienenem Roman »Verklärte Nacht«: eine nicht mehr junge Tänzerin, die aus dem Exil nach Prag zurückkehrt, um die Titelpartie der Emilia Marty in einer von ihr selbst arrangierten Choreographie zu Čapek's/Janáček's »Die Sache Makropulos« zu übernehmen. Der Roman fügt wiederholt beide Frauengestalten im Gedankenstrom der jüngeren zusammen, verknüpft abermals

Legende, Geschichte und Gegenwart. Auch Moníková nutzt eine Spiegeltechnik, um im Prager chiaroscuro zwischen rudolfinischer Renaissance, Kaiserreich und Republik, NS-Besetzung, Befreiung und erneuter Diktatur, Samtener Revolution und schließlich den Nachwendewirren einen Epochenvorgang zu reflektieren – körperliche und seelische Blessuren inbegriffen. Offensiver noch als Čapek und Janáček spricht Moníkovás Roman von männlicher Täterschaft, verschränkt die seitherige Diktaturerfahrung mit väterlichem Versagen, Machtanspruch und Willfährigkeit.

Vor allem aber zeigt »Verklärte Nacht«, wie wenig die Fragwürdigkeit der Moderne und die Sache mit der Makropulos auserzählt sind. Das einzelne Leben mag bei allzu langer Dauer in Überdruß und Sinnverlust umschlagen. Dem intertextuellen Sujet jedoch bekommt die sich anlagernde Zeit hervorragend. Bleibt anzufügen, dass der Prager Eiffelturm den in Paris natürlich doch überragt. Denn er steht 318 Meter über dem Meer auf dem innerstädtischen Laurenziberg, dem Petřín. Das Vorbild in Paris lediglich auf einer Anhöhe von 33 Metern.

DAS SCHWEIGEN DER SIRENEN

TEXT VON Franz Kafka

Beweis dessen, daß auch unzulängliche, ja kindische Mittel zur Rettung dienen können.

Um sich vor den Sirenen zu bewahren, stopfte sich Odysseus Wachs in die Ohren und ließ sich am Mast festschmieden. Ähnliches hätten natürlich seit jeher alle Reisenden tun können (außer jenen welche die Sirenen schon aus der Ferne verlockten) aber es war in der ganzen Welt bekannt, daß das unmöglich helfen konnte. Der Gesang der Sirenen durchdrang alles, gar Wachs, und die Leidenschaft der Verführten hätte mehr als Ketten und Mast gesprengt. Daran nun dachte aber Odysseus nicht obwohl er davon vielleicht gehört hatte, er vertraute vollständig der Handvoll Wachs und dem Gebinde Ketten und in unschuldiger Freude über seine Mittelchen fuhr er den Sirenen entgegen.

Nun haben aber die Sirenen eine noch schrecklichere Waffe als ihren Gesang, nämlich ihr Schweigen. Es ist zwar nicht geschehn, aber vielleicht denkbar, daß sich jemand vor ihrem Gesange gerettet hätte, vor ihrem Verstummen gewiß nicht. Dem Gefühl aus eigener Kraft sie besiegt zu haben, der daraus folgenden alles fortreißenden Überhebung kann nichts Irdisches widerstehn.

Und tatsächlich sangen, als Odysseus kam, diese gewaltigen Sängerinnen nicht, sei es daß sie glaubten, diesem Gegner könne nur noch das Schweigen beikommen,

sei es daß der Anblick der Glückseligkeit im Gesicht des Odysseus, der an nichts anderes als an Wachs und Ketten dachte, sie allen Gesang vergessen ließ.

Odysseus aber, um es so auszudrücken, hörte ihr Schweigen nicht, er glaubte, sie sängen und nur er sei behütet es zu hören, flüchtig sah er zuerst die Wendungen ihrer Hälse, das Tiefatmen, die tränenvollen Augen, den halb geöffneten Mund, glaubte aber, dies gehöre zu den Arien die ungehört um ihn erklangen. Bald aber glitt alles an seinen in die Ferne gerichteten Blicken ab, die Sirenen verschwanden ihm förmlich und gerade als er ihnen am nächsten war, wußte er nichts mehr von ihnen.

Sie aber, schöner als jemals, streckten und drehen sich, ließen das schaurige Haar offen im Wind wehn, spannten die Krallen frei auf den Felsen, sie wollten nicht mehr verführen, nur noch den Abglanz vom großen Augenpaar des Odysseus wollten sie solange als möglich erhaschen.

Hätten die Sirenen Bewußtsein, sie wären damals vernichtet worden, so aber blieben sie, nur Odysseus ist ihnen entgangen.

Es wird übrigens noch ein Anhang hiezu überliefert. Odysseus, sagt man, war so listenreich, war ein solcher Fuchs, daß selbst die Schicksalsgöttin nicht in sein Innerstes dringen konnte, vielleicht hat er, obwohl das mit Menschenverstand nicht mehr zu begreifen ist, wirklich gemerkt, daß die Sirenen schwiegen und hat ihnen und den Göttern den obigen Scheinvorgang nur gewissermaßen als Schild entgegengehalten.

Ich komme gerade aus dem Theater. Man gab »Butterfly«, eine der schönsten und traurigsten Opern. Ich hatte immerzu Sie vor meinen Augen. Butterfly ist auch klein, mit schwarzem Haar. Aber Sie könnten nie so unglücklich wie sie sein ... Ich war von der Oper bewegt. Als sie neu war, reiste ich nach Prag, um sie zu sehen. Noch jetzt bewegen mich viele Passagen zutiefst.

Leoš Janáček

an Kamila Stösslová am 5. Dezember 1919

Aus rechtlichen Gründen finden Sie das an dieser Stelle
stehende Bild nur in der gedruckten Form des Programmhefts.

MITTEN IM LEBEN

TEXT VON Michael Hauskeller

36

WARUM WIR HEUTE IMMER ZU FRÜH STERBEN

Der Tod wartet auf uns alle. Niemand entgeht ihm, auch wenn wir uns noch so sehr darum bemühen, ihm zu entkommen und ihn fernzuhalten. Im Tod der anderen – von Familienmitgliedern, Freunden, Haustieren und Fremden – bestätigt er seine Wirklichkeit. Um seine Möglichkeit wissen wir schon als Kinder, kaum dass wir sprechen gelernt haben. Media vita in morte sumus. Inmitten des Lebens sind wir vom Tod umfassen. Im Großen und Ganzen sind wir damit aber immer gut zurechtgekommen. Wir pflegten die Tatsache unserer Sterblichkeit zu ignorieren, so gut es eben ging und so lange wie eben möglich. Was sollten wir auch sonst tun? Der Tod kommt, wann er kommt. Bis dahin will das Leben gelebt werden. Inzwischen aber fällt es uns zunehmend schwer, unser Leben zu leben, ohne dabei ständig und geradezu obsessiv auf den Tod zu achten, dem wir entgegengehen. Stets umgeben von den Reizbildern scheinbar ewiger Jugend erscheint uns nun schon das Altern nicht mehr als Reifungsprozess, als Erwerb von Lebenserfahrung und dem, was man einst Weisheit nannte, sondern in erster Linie und fast ausschließlich als ein langsames Sterben, also tatsächlich als ein dem-Tode-Entgegengehen. Für eigentlich lebendig gilt heute beinahe nur noch der junge Mensch.

Der Schrecken dieses langsamen Sterbens, oder vielleicht besser noch seine Peinlichkeit, der Affront, den es darstellt, ist heute umso größer, als der Tod angefangen hat,

seine Selbstverständlichkeit zu verlieren. Die rasante Entwicklung der Kommunikations- und Biotechnologien während der letzten beiden Jahrzehnte ruft die Hoffnung wach, dass wir schon bald gar nicht mehr sterben werden müssen, dass wir einen Weg finden werden, den verhassten Alterungsprozess, der uns täglich, langsam, aber unerbittlich, dem Grabe näherbringt, anzuhalten und womöglich, bei den nicht mehr ganz so Jungen, rückgängig zu machen. Wenn es, wie uns heute einige Biogerontologen und technophile Philosophen sowie viele Hersteller von diversen Produkten und Journalisten weismachen wollen, nur noch eine Frage der Zeit ist, bis wir den Alterungsprozess, also im Wesentlichen die biologischen Verschleißerscheinungen von Geist und Körper, völlig unter unsere Kontrolle gebracht haben, dann wäre es doch gar zu dumm, wenn wir ausgerechnet jetzt dann noch schnell sterben würden, so kurz vor dem Erreichen des großen Ziels – auch wenn die Abschaffung des Todes oder vielmehr der Sterblichkeit (im Sinne eines Sterben-Müssens) sich vielleicht letztendlich doch als eine Fata Morgana erweisen wird. Wenn die Unsterblichkeit zum Greifen nahe scheint, dann wollen wir auch noch so lange leben, bis sie tatsächlich da ist. Dies ist umso mehr Grund, das Altern und damit hoffentlich den Tod so lang wie möglich aufzuschieben. Es gilt, solange zu überleben, bis das Sterben nicht mehr länger nötig ist. »Live long enough to live forever!«, wie es der Untertitel eines einschlägigen Lebensverlängerungs-Ratgebers des amerikanischen Erfinders und Futuristen Ray Kurzweil von uns fordert.

Das gute Leben, ein Leben in Maß und Achtsamkeit und Freude, ist kein Selbstzweck mehr, sondern nur noch Mittel. Leb lang genug, um ewig zu leben. Die Frage, wozu wir ewig leben, ewig jung sein wollen, kommt dabei gar nicht in den Blick. Ebenso wenig wird darüber nachgedacht, was das für Folgen hätte, für uns selbst und für die menschliche Gesellschaft.

37

Für diejenigen, denen es nicht gelingt, lange genug zu leben, um schon in den Genuss der erwarteten Unsterblichkeitstechnologien zu kommen, bieten inzwischen Firmen wie die Alcor Life Extension Foundation die Kryokonservierung des Körpers an (für \$200.000), oder für die, denen das zu teuer ist, nur des Kopfes (für \$80.000). Bei der Kryokonservierung wird der Körper unmittelbar nach dem Tod in flüssigem Stickstoff eingefroren, was das organische Gewebe und vor allem die, wie angenommen wird, für Erinnerung und Persönlichkeit wesentlichen Gehirnstrukturen auf unabsehbare Zeit präserviert. Die Kryokonservierung wird als »Fahrstuhl in die Zukunft« gepriesen und beworben, weil sie uns zu erlauben scheint, die zelluläre und neurologische Basis unserer Persönlichkeit auch über den physischen Tod hinaus so lange zu erhalten, bis wir die nötigen (nanomedizinischen) Techniken für die Reanimierung des Körpers (oder Gehirns im Verein mit einem neuen, optimierten Körper) entwickelt haben. Wie Schneewittchen in ihrem gläsernen Sarg oder Dornröschen in ihrem verzauberten Schloss brauchen wir dann nur noch darauf zu warten, dass ein Märchenprinz in Gestalt zukünftiger Technologien auftaucht und uns wieder wachküst (in der vielleicht eitlen Hoffnung, dass er dies dann auch wollen wird und nicht etwas Besseres zu tun hat als die Toten wieder zum Leben zu erwecken). Bei Hunden und Schweinen hat das angeblich (nach einigen Stunden des Konserviertseins) schon funktioniert, und manche Froscharten (wie der nordamerikanische Waldfrosch) pflegen sich im Winter einfach einfrieren zu lassen, um dann im Sommer wieder aufzutauen und zum Leben zurückzukehren. Wenn Frösche das können, dann wäre es doch gelacht, wenn nicht auch wir das könnten. Die in Aussicht gestellte Möglichkeit einer Reanimierung erinnert an die christliche Lehre von der Wiederauferstehung des Leibes am Jüngsten Tag.

Bezeichnenderweise verändert die bloße Möglichkeit einer Reanimierung die Vorstellung des Todes selbst. Wenn wir nämlich erst dann wirklich tot sind, wenn wir unwiderruflich tot sind, dann ist heute niemand mehr tot, solange sein Körper oder wenigstens sein Gehirn sich noch strukturell in einem funktionsfähigen Zustand befindet, also noch nicht irreversibel geschädigt ist. Das impliziert, dass wenn wir einen Menschen begraben oder verbrennen, statt ihn zu kryokonservieren, wir ihn eigentlich dadurch erst töten, weil wir damit sicherstellen, dass er nicht zurückkehren kann. Ebenso kommt die Entscheidung, sich nicht selbst kryokonservieren zu lassen, einem Selbstmord gleich. Die Kryokonservierung wird damit zu einer moralischen Pflicht erster Ordnung in der Sicht derer, die sie propagieren.

WARUM DER TOD DAS BESTE MITTEL DARSTELLT, UM EWIGE JUGEND ZU ERRINGEN

Unser Körper macht uns zu einer Sache, einem Ding. Die Vorstellung aber, nur ein Ding unter vielen anderen Dingen in der Welt zu sein, behagt uns gar nicht. Ein Ding zu sein schließt Begrenztheit ein, einen Mangel an Autonomie und echter Handlungsmacht, Passivität und letztendlich Zerstörbarkeit. Natürlich sind unsere Körper, gemacht aus breiigem Fleisch, in einem gewissen Sinne auch keine Dinge, nämlich in dem Sinne, in dem ein Ding zu sein tatsächlich wünschenswerter wäre als ein lebendiger Körper, ein Leib. Ein Ding ist zwar nicht lebendig, aber das heißt eben auch, dass es nicht sterben kann, und wenn unsere Angst vor dem Tod nur groß genug ist, dann würden wir es vielleicht vorziehen, gar nicht mehr (oder gar nicht erst) lebendig zu sein.

Doch womöglich ist es gar nicht so sehr der Tod, den wir fürchten, sondern das Altern, das heißt den Verlust der Jugend. Ich habe nie wirklich darüber nachgedacht, dass

es zwischen der Angst vor dem Tod und der Angst vor dem Altern einen wesentlichen Unterschied geben könnte, bis ich las, was die kanadische Schriftstellerin Margaret Atwood in ihrem dystopischen Roman »Das Jahr der Flut« schreibt: »Wenn du wirklich für immer im selben Alter bleiben willst, in dem du jetzt bist, dann versuche, vom Dach zu springen: der Tod ist ein bombensicherer Weg, die Zeit anzuhalten.« Ist das nur ein schlechter Scherz, oder steckt hier mehr darin, eine tiefe Einsicht in das Wesen unseres Wunsches, ewig jung zu bleiben? Dieser Wunsch ist schließlich rein logisch gesehen ein Wunsch, die Zeit anzuhalten, und wenn sich die Zeit nur anhalten lässt, für einen selbst nämlich, dadurch dass man stirbt, dann läuft der Wunsch, ewig jung zu bleiben, faktisch auf den Wunsch heraus, zu sterben. Es spricht daraus also eine verborgene Todessehnsucht.

Es sei denn natürlich, ewige Jugend würde Veränderungen nicht ausschließen, sodass wir uns weiter verändern könnten, Erfahrungen sammeln, den Schöpfungsprozess, in dem wir uns selbst und die Welt, in der wir leben, gemeinsam gestalten, weiterführen, ohne dabei älter werden zu müssen. Ich glaube jedoch nicht, dass das möglich ist, da es eben nicht nur unser Körper ist, der altert, sondern auch unser Bewusstsein, unsere Persönlichkeit. Um nicht zu altern, müssten wir sein wie James Barries Peter Pan, der Junge, der sich weigerte, erwachsen zu werden, der jede Nacht vergisst, was er am Tage erlebt hat und der für immer unberührt bleibt von dem, was er tut und was um ihn herum geschieht. Wäre man aber so wie Peter Pan, dann hätte man eigentlich gar kein Leben, jedenfalls kein menschliches. Das ist auch der Grund, warum Peter Pan letztendlich den Tod repräsentiert (ebenso wie die ewige Erneuerung, die es nicht geben kann ohne den Tod). Atwood hat recht: Ewige Jugend und Tod sind ein und dasselbe. Das eine kann nur erlangt werden, wenn man bereit ist, den Preis des anderen zu zahlen. Wenn aber ewige Jugend Stillstand ist und Stillstand Tod,

dann ist der Fortgang, der mein Altern und meinen Tod einschließt, Leben. Leben ist ein Prozess, nicht ein Zustand, und insofern es ein und dieselbe Sache ist, die diesen Prozess durchläuft, muss diese Sache altern. Denn was wir altern nennen, ist letztlich nur eine Anhäufung von Vergangenheit in der Seele, von durchlaufenen Erfahrungen, von Er-Leben. Mit dem Altern wächst die Vergangenheit und die Zukunft schwindet, bis keine Zukunft mehr bleibt und alles Vergangenheit ist. Oder so scheint es. Denn der Prozess geht weiter und neue Zukünfte ersetzen die alten, nämlich im Leben derer, die uns überdauern, und derer, die nach uns kommen.

IN ANDEREN LEBEN UND WEITERLEBEN

In seinem Buch »Death and the Afterlife« fragt sich der amerikanische Philosoph Samuel Scheffler, wie wir wohl reagieren würden, wenn wir wüssten, dass 30 Tage nach unserem Tod die gesamte Menschheit vernichtet würde. Unser eigenes Leben würde dabei nicht verkürzt oder in irgendeiner anderen Weise direkt betroffen werden. Wir würden also unser Leben ganz normal zu Ende leben können, und erst wenn alles hinter uns läge und uns nichts, das passiert, noch irgendetwas schaden könnte, würde der Rest der Menschheit ebenfalls sein Ende finden.

Eigentlich sollte uns das nichts weiter ausmachen. Wir erleben es ja nicht mehr. Scheffler glaubt aber, dass diese Vorstellung uns tatsächlich mehr ausmacht als die Aussicht unseres eigenen sicheren Todes. So schwer es uns auch fallen mag, uns mit unserer eigenen Sterblichkeit abzufinden, so führt das Wissen um diese doch gewöhnlich nicht dazu, dass unser Leben für uns seinen Sinn verliert. Wenn wir aber wüssten, dass alles menschliche Leben kurze Zeit nach unserem Tod zu Ende ginge, dann kann man sich leicht vorstellen, dass vieles von dem, was wir heute tun und was uns heute

wichtig zu tun erscheint, seine Bedeutung verlieren würde. Wir würden wahrscheinlich mit Ennui und Verzweiflung reagieren. Wenn es niemanden gibt, der nach uns kommt, der fortführt, was wir begonnen haben, der auf dem aufbaut, was wir in die Wege geleitet haben, der zu schätzen weiß, was wir erreicht haben, wenn wir also alles, was wir täten, nur für uns selber und für die Gegenwart täten, dann, so scheint es, gäbe es wenig Grund, es überhaupt zu tun.

Es liegt uns nicht nur an uns selbst, den Menschen, die wir lieben, und vielleicht bestimmten anderen Menschen, die wir kennen. Es liegt uns auch an Menschen im Allgemeinen, und zwar deshalb, weil wir uns auch mit der Menschheit im Ganzen identifizieren und dazu neigen, uns selbst im anderen wiederzuerkennen. Wir neigen dazu, die Menschheit als ein Projekt zu begreifen, an dem wir gemeinsam mit anderen teilhaben. (In diesem Sinne sprach auch Hans Jonas in seinem Buch »Das Prinzip Verantwortung« von dem »ersten Imperativ«, nämlich der unbedingten Pflicht, dass eine Menschheit sei.) Und tatsächlich, wenn wir uns vorstellen, dass nicht nur die Menschheit vom Gesicht der Erde verschwände, sondern mit ihr auch noch alle anderen lebenden Wesen, sodass nicht nur die Geschichte des Menschen zu einem Ende käme, sondern die Geschichte des Lebens selbst, dann würden wir uns wohl noch mehr entsetzen, würden wir den Sinn unseres Lebens noch mehr in Frage gestellt finden, als wenn es nur die Menschheit wäre, die verschwände.

Warum also ist es uns nicht gleichgültig, was nach unserem Tod mit der Welt geschieht? Ich denke, das liegt nicht zuletzt daran, dass wir spüren, dass mit der Auslöschung der Menschheit (oder gar des Lebens selbst) wir noch einmal sterben würden, und vielleicht dieses Mal endgültig. Mitten im Leben sind wir vom Tod umfassen. Ja. Aber mitten im Tod, in unserer individuellen Sterblichkeit, sind wir auch vom Leben umfassen. Wir stehen buchstäblich, auch über den individuellen Tod hinaus, mitten im Leben.

Der Tod ist kein Ereignis des Lebens. Den Tod erlebt man nicht. Wenn man unter Ewigkeit nicht unendliche Zeitdauer, sondern Unzeitlichkeit versteht, dann lebt der ewig, der in der Gegenwart lebt. Unser Leben ist ebenso endlos, wie unser Gesichtsfeld grenzenlos ist. Die zeitliche Unsterblichkeit der Seele des Menschen, das heißt also ihr ewiges Fortleben nach dem Tode, ist nicht nur auf keine Weise verbürgt, sondern vor allem leistet diese Annahme gar nicht das, was man immer mit ihr erreichen wollte. Wird denn dadurch ein Rätsel gelöst, daß ich ewig fortlebe? Ist denn dieses ewige Leben dann nicht ebenso rätselhaft wie das gegenwärtige? Die Lösung des Rätsels des Lebens in Raum und Zeit liegt außerhalb von Raum und Zeit. Ludwig Wittgenstein

Das Altern ist der langsamste Prozess, den der Mensch kennt – und doch, wie plötzlich ist mein Leib geworden: arthritisch, hypertonisch, sklerotisch und allem Anschein nach kaum mehr als einen Schritt von jenem körperlichen Verfall entfernt, den eigentlich doch nur andere Leute durchmachen sollten. Womit gesagt sein will, dass das Altern ein Prozess ist, in dessen Verlauf eine Fähigkeit nach der anderen zu einem Schatten ihrer selbst verkümmert, um schließlich auf immer verloren zu gehen. Das lässt sich nicht leugnen (zumindest nicht von jenen, die bereits wissen, dass sie alt werden), doch trifft auch zu, dass die Welt, je älter wir werden, uns immer unvoreingenommener erscheint; und heutzutage ist das Wissen darum, was mir abgeht, die Ausgangsbasis meiner tagtäglichen Gesundheit. Der schnürende Lauf des Fuchses durch das

Grün der Felder, der Ruf des Austernfischers im Nebel; und ich, während ich zu entwickeln beginne, was man das erste Stadium dieser »Ars Moriendi« nennen könnte: Ich fange an zu verstehen, dass die Gegenwart einer im Vorübergehen gehörten Sprache gleicht, einem Strom leiser Umgangssprache, halb übertönt vom langanhaltenden Getrommel eines heftigen, agnostischen Regens. Als wäre ich schon tot, vergehen ganze Jahreszeiten, wenn ich schlafe, ein feiner Wind aus dem Norden lässt Schnee auf den laternenhellen Hofrieseln. Die Stille der Weihnacht, Licht im oberen Zimmer, im Grau der Dämmerung murmelnde Radiostimmen. Die Knospe bricht auf, Vogelsang, Schatten in der Hecke. Möwen schrecken vor einer umgestürzten Mülltonne zurück, eher vorsichtig als ängstlich, im Kies fortgeworfene Knochen und Eierlikörfläschchen, Wogen von Moschus und Jod mäandern über den Rasen. Dass der Vorgang des Sterbens nichts Einfaches ist, gilt als erwiesen, und doch hat es auch etwas Erbauliches, wie jene bestimmte Tür offensteht und auf etwas hinführt, das eine Obstwiese sein könnte, verzauberte Apfelbäume und Vögel, die ins Dickicht flattern, eine angenehme Panik, die das Laub erfasst und dann dieses Irrlicht, dem zu folgen ich mich kaum verweigern kann – selbst heute vermag ich nur mit Mühe über den Zug zu sprechen, der ungeplant mitten auf dem Land anhielt und sich tagelang, wochenlang nicht wieder in Bewegung setzt, oder über die von einem Reisenden erzählte Geschichte, in der er zu einem Haus am Rande des Waldes kam, die Tür weit offen, frischer Kaffee in der Kanne, doch niemand dort, obwohl er Zimmer um Zimmer absuchte, nur ein Summen von der Treppe, das klang, als würde sein Name in einer Hymne oder in einem Hüpfreim gerufen. Einen Moment lang fragte er sich, wo er war, bevor er begriff, dass er zu dem Ort nicht zurückkehren konnte, von dem er gerade gekommen war. Der Singsang dieser neuen Welt umgab ihn; eine Sommerbrise wehte über seine Haut und kühlte die fiebernden Knochen; Formaldehyd klebte an seinem Mund, kalt und glänzend wie ein Großmutterkuss – und mit einem Mal fiel ihm wieder ein, wie die Sonne durch den Götterbaum des Nachbarn schien, vor sechzig Jahren, als er gewiss er selbst und doch auch jemand anders gewesen war, und wie er sich in den verfallenen Gärten am Ende des alten Farmwegs – einem Gelände, das früher von zehn Gärtnern akribisch gepflegt worden und nun für die Bebauung mit gehobenen Wohnungen vorgesehen war – eine kindliche Vision vom Paradies geschaffen hatte, ausgehend von nichts mehr als einer weiten, ungemähten Rasenfläche, auf allen Seiten umstanden von Taubenbäumen und Azaleen, in der Mitte hinterm ausgedienten Farmhaus zur Zierde ein Fischteich, dessen Wasser sich unweigerlich Jahr für Jahr über Nacht verdickte, Klumpen und Schlieren von Wasserpest und Sternenlicht, bis zum Rand gefüllt mit dem mikroskopischen Gezücht von halbbelebtem Laich. **John Burnside**

»Glauben Sie nicht, daß unser Los zu beneiden wäre«, sagt der Graf zu Gog. »Nach ein paar Jahrhunderten ergreift ein unheilbarer Überdruß von uns unseligen Unsterblichen Besitz. Die Welt ist monoton, die Menschen lernen nichts und verfallen in jeder Generation wieder in dieselben Fehler und Greuel, die Geschehnisse wiederholen sich nicht, aber sie ähneln einander ... keinerlei Neuheiten mehr, keine Überraschungen, keine Offenbarungen. Ich kann Ihnen gestehen, jetzt, da nur das Rote Meer uns zuhört: Meine Unsterblichkeit hängt mir zum Hals heraus. Die Erde hat keine Geheimnisse mehr für mich, und ich habe keine Hoffnung mehr in meinesgleichen.« **Umberto Eco**

Die Unsterblichkeit. Goethe hat dieses Wort nicht gescheut. In seinem Buch »Aus meinem Leben«, das er mit dem berühmt gewordenen Untertitel »Dichtung und Wahrheit« versah, beschreibt er einen Vorhang, den er im neuen Theater von Leipzig sah, als er neunzehn Jahre alt war. Auf dem Vorhang war (ich zitiere Goethe) »der Tempel des Ruhms« abgebildet, um den herum sich die großen Schauspieldichter und die Göttinnen der Künste versammelt hatten: »Durch die freie Mitte sah man das Profil des fernstehenden Tempels, und ein Mann in leichter Jacke ging zwischen beiden obgedachten Gruppen, ohne sich um sie zu bekümmern, hindurch, gerade auf den Tempel los; man sah ihn daher im Rücken, er war nicht besonders ausgezeichnet. Dieser nun sollte Shakespeare bedeuten, der ohne Vorgänger und Nachfolger, ohne sich um die Muster zu bekümmern, auf seine eigene Hand der Unsterblichkeit entgegengehe.«

Die Unsterblichkeit, von der Goethe spricht, hat freilich nichts mit dem religiösen Glauben an eine unsterbliche Seele zu tun. Es handelt sich um eine andere, durchaus irdische Unsterblichkeit jener, die nach ihrem Tod im Gedächtnis der Nachfahren weiterleben. Jeder Mensch kann eine größere oder kleinere, eine kürzere oder längere Unsterblichkeit erlangen und beschäftigt sich seit seiner Jugend damit. Vom Bürgermeister eines mährischen Dorfes, in das ich als kleiner Junge oft Ausflüge gemacht habe, erzählte man sich, er habe zu Hause bereits einen offenen Sarg stehen und lege sich in glücklichen Momenten, wenn er mit sich selbst außerordentlich zufrieden sei, hinein und stelle sich sein Begräbnis vor. Der Bürgermeister kannte im Leben nichts Schöneres als diese verträumten Augenblicke im Sarg: Er verweilte in seiner Unsterblichkeit. **Milan Kundera**

Andrerseits wurde Tithonos geraubt von der goldenen Eos:
Auch er stammt ja aus euerm Geschlecht und ist schön wie die Götter.
Sie nun ging mit der Bitte zum schwarzumwölkten Kronion,
jener möge unsterblich werden und immerfort leben.
Ihr gewährte durch Zunicken Zeus die Erfüllung des Wunsches.
Ach, diese Närrin! Wie unbedacht war doch die göttliche Eos!
Jugend hätte sie sollen erbitten, nicht ewiges Alter!
Zwar, solange sich jener erfreute der blühenden Jahre
an der Seite der Eos, der goldenthronenden Göttin,
lebten sie froh am Okeanosstrand, an den Grenzen der Erde;
als jedoch dann die ersten ergrauenden Haare sich zeigten
auf seinem schönen Haupt und am Kinn, dem edel geformten,
hielt sie sich bald seinem Lager fern, die göttliche Eos,
aber sie hegte und pflegte ihn nun mit Sorgfalt zu Hause,
ihn mit ambrosischer Nahrung verwöhnend und prächtig bekleidend.
Als aber dann vollends das Greisenalter ihn plagte
so, dass er nicht mehr konnte die Glieder bewegen und aufstehn,
da schien dies ihr im Herzen das Beste zu sein: dass er dauernd
liege im Schlafzimmer eingesperrt hinter schimmernden Pforten.
Zwar, man hört ihn immer noch fortwährend plaudern, doch fehlt die
Kraft, die ehemals seine gelenkigen Glieder belebte.
So möcht' ich nie dich sehen im Kreis der unsterblichen Götter,
auch wenn du selber unsterblich wärest und immerfort lebst.
Allerdings, wenn du genauso wir jetzt von Gestalt und von Aussehn
Bliebest auf ewige Zeit und mit mir verheiratet wärest –
ja, dann würde mir nicht dieser Kummer die Seele beengen.

Nun aber wird dich schon bald das Greisenalter bedrängen
ohne Erbarmen, das allen sterblichen Menschen bevorsteht,
dieses entsetzliche Alter, das auch allen Göttern verhasst ist.

Homerischer Hymnus V. An Aphrodite

Als Kind habe ich mich gefragt, wie Lazarus
sich gefühlt haben mag, als ihn sein Freund zu-
rückrief aus dem Tod, mit dem er sich bereits
abgefunden hatte. Ich stellte mir vor, wie er los-
ließ und langsam dahinschwand, stellte mir die
Qual vor, mit der er jene zurückließ, die ihm
nahestanden, jede Liebe ersetzt durch die gü-
tige Distanz des Scheidenden. Zudem stellte
ich mir vor, wie die bereits in den Zustand der
Gnade übergegangene Seele ihre Hinterbliebe-
nen weiter liebte, doch war es nun eine eher von
Mitgefühl als von Sorge geprägte Liebe. Ich be-
zweifle nicht, dass derlei relativ ist, doch manch-
mal, in extremer Schlaflosigkeit, erlaube ich mir
den Gedanken, ich selbst empfände eine solch
gütige Distanz zu den mir nahestehenden Men-
schen. Und wenn diese Momente sich nicht ganz
wie der Tod anfühlen – aber wer weiß schon,
wie der sich anfühlt –, haben sie doch Anteil an
derselben Stille. **John Burnside**

Aus rechtlichen Gründen finden Sie das an dieser Stelle
stehende Bild nur in der gedruckten Form des Programmhefts.

Die »Unterkühlte« hatte einen ungeahnten Erfolg! Vor Frost erschauerten alle. Es ist angeblich mein größtes Werk.

Leoš Janáček
an Kamila Stösslová am 21. Dezember 1926

DER BERLINER »FALL MAKROPULOS«

TEXT VON Benjamin Wäntig

51

Erfolg lässt sich ja bekanntlich nicht planen. Im Taumel nach der begeistert aufgenommenen Uraufführung von »Věc Makropulos« konnte Leoš Janáček kaum absehen, dass der erste Eindruck trügen sollte: Von seinen späten Opern würde »Věc Makropulos« am längsten brauchen, um sich vor allem auf den Bühnen außerhalb seines Heimatlandes durchzusetzen.

Erfolg war auch in Janáčeks Vita nicht gerade eine verlässliche Größe. Der langjährige Orgellehrer und Chorleiter im mährischen Brno (Brünn) war zumindest auf dem Gebiet des Musiktheaters ein kompositorischer Spätzünder: Zum Zeitpunkt der Uraufführung seines ersten Opernerfolgs »Její pastorkyňa« (»Jenufa«) in Brno 1904 war er fast 50 Jahre alt. Doch dieser Erfolg blieb lange ein lokaler, denn wegen Intrigen und Vorbehalten sollten noch weitere 12 Jahre vergehen, ehe das Werk seinen Weg nach Prag und von da aus (langsam) auf die Opernbühnen weltweit finden sollte. In den 1920er Jahren, bald jenseits seines 70. Lebensjahres, entstand in rascher Folge ein völlig singuläres Spätwerk: die vier letzten Opern, sinfonische Werke wie die Sinfonietta und diverse Kammermusikstücke, mit denen sich Janáček bald auf Konzertprogrammen Seite an Seite mit um eine Generation jüngeren Avantgardekomponisten wiederfand.

Für die Rezeptionsgeschichte seiner Opern auf den deutschen Bühnen bedeutete die Berliner Erstaufführung von »Její pastorkyňa« (»Jenufa«), die am 17. März 1924 unter Erich Kleiber an der Staatsoper Unter den Linden stattfand, den endgültigen Durchbruch. 1918 hatte das Stück in Wien keinen bleibenden Eindruck hinterlassen, was sich nun ändern sollte. Zu diesem Ereignis war Janáček selbst in die Hauptstadt der Weimarer Republik gereist und zeigte sich beeindruckt. »Jetzt erst war es die richtige »Jenufa««, resümierte Max Brod, der Janáček-Übersetzer und -Fürsprecher.

Nach diesem großen Erfolg schloß die innerstädtische Konkurrenz nicht lange und so präsentierte die Charlottenburger Städtische Oper am 31. Mai 1926 die Berliner Erstaufführung von Janáčeks erst 1921 uraufgeführter »Káťa Kabanová«. Dirigent war der wie Janáček aus Mähren stammende Schönberg-Schüler Fritz Zweig. Der Komponist war aus diesem Anlass erneut nach Berlin gekommen und gefeiert worden. Bei der Gelegenheit baten sowohl Kleiber als auch Zweig Janáček um die deutsche Erstaufführung seiner neuesten, noch unaufgeführten Oper an ihren jeweiligen Häusern: »Věc Makropulos«. Von Anfang 1923 bis Ende 1925 hatte er daran gearbeitet, die Oper war also gerade fertig gestellt und wurde bereits in Brno zur Uraufführung vorbereitet. Im so entstandenen Wettstreit der beiden Berliner Opernhäuser zog Emil Hertzka, Janáčeks Verleger von der Universal Edition, schließlich die Staatsoper vor und handelte Anfang 1927 die deutsche Erstaufführung für die Spielzeit 1927/28 aus.

In der Zwischenzeit war »Věc Makropulos« am 18. Dezember 1926 in Brno unter dem von Janáček beschriebenen Erfolg über die Bühne gegangen. Bis zur nächsten Aufführungsserie sollte noch einige Zeit vergehen: In Prag – in der Stadt, in der das Stück angesiedelt ist – wurde das komplizierte Werk nach langen Proben erst über ein Jahr später

gegeben, am 1. März 1928, wurde aber dort noch mehr gefeiert als in Brno (obwohl Janáček mit der Ausstattung, die ebenfalls wie bei der Uraufführung der Bruder des Autors der Schauspielvorlage, Josef Čapek, verantwortete, nicht ganz zufrieden war). Mit dem Erfolg dieser beiden Aufführungsserien sowie der versprochenen Berliner Erstaufführung hätte sich Janáček eigentlich glücklich schätzen können. Allerdings hatte er zu diesem Zeitpunkt schon länger nichts mehr aus Berlin gehört ...

EINE GEPLATZTE ERSTAUFFÜHRUNG

Zuletzt war Janáček 1927 nach Berlin gekommen, um am 29. September ein Konzert unter Otto Klemperer und der Staatskapelle mit seiner Sinfonietta auf dem Programm zu hören. Bei dieser Gelegenheit erfolgte offenbar auch die offizielle Vertragsunterzeichnung für die »Makropulos«-Erstaufführung mit der Staatsoper. Im Umfeld dieses Konzerts meldete auch Klemperer, der musikalische Leiter der Zweitspielstätte der Lindenoper, der Krolloper (Staatsoper am Platz der Republik) auf dem Gelände des heutigen Kanzleramts, Interesse bei Janáček an, eine seiner Opern zu dirigieren, woraufhin ihm Janáček die Erstaufführung seiner (noch gar nicht fertigen) Oper »Z mrtvého domu« (»Aus einem Totenhaus«) versprach. Womöglich befeuerte Janáček damit eine latente Rivalität zwischen Kleiber und Klemperer sowie die zwischen den zwar verschwisterten, aber durch je eigene Ensembles konkurrierenden Opernhäusern. Hinzu kam, dass sich beide Häuser zwischen Mai 1926 und April 1928, während das Haus Unter den Linden generalsaniert wurde, die Bühne der Krolloper teilen mussten.

Im Verlauf der Spielzeit 1927/28, für die die Erstaufführung von »Věc Makropulos« auch öffentlich angekündigt worden war (allerdings wie damals üblich ohne konkreten

Premierentermin), begannen zwar musikalische Proben für das Stück, aber die Aufführungen wurden immer weiter nach hinten verschoben. Über die genauen Gründe dafür kann nur spekuliert werden. Gerüchteweise kursierte, dass die für die Hauptpartie vorgesehene Barbara Kemp Schwierigkeiten mit der Rolle gehabt hätte – was angesichts ihrer großen Erfahrung mit zeitgenössischen Rollen verwundern würde; außerdem war die Rolle mit Göta Ljungberg doppelt besetzt.

Wahrscheinlicher sind technische Probleme im Zusammenhang mit der Modernisierung des Opernhauses Unter den Linden, das bei seiner Wiedereröffnung Ende April 1928 noch immer unfertig war; in den wenigen verbleibenden Monaten der Spielzeit stand eine Neuproduktion eines so anspruchsvollen neuen Werks nicht ganz oben auf der Prioritätenliste. Auch in der nächsten Spielzeit sollte sich das nicht ändern: Der noch relativ neu bestellte Intendant Heinz Tietjen interessierte sich eher für die Pflege des deutschen Repertoires, was er mit der Dreifachpremiere der »Zauberflöte«, »Meistersinger« und des »Rosenkavaliers« zur Eröffnung sowie mit einem neuen »Ring des Nibelungen« in der folgenden Spielzeit demonstrierte. »Věc Makropulos« verschwand sang- und klanglos aus der Planung, was Janáček, der im August 1928 verstarb, allerdings nicht mehr miterlebte.

Was nicht verschwand, war der Plan, Janáčeks letzte Oper »Z mrtvého domu« (»Aus einem Totenhaus«) an der Krolloper aufzuführen, was sich drei Jahre später, ab dem 29. Mai 1931, erfüllte. Jedoch war es die letzte Premiere des Ensembles, ehe das Haus nur wenige Wochen später aus finanziellen Gründen seine Pforten schließen musste. Otto Klemperer konnte das Ende seiner künstlerisch innovativen Experimentierbühne nicht selbst mitansehen und übergab die Leitung dieser Aufführungen an Fritz Zweig, der inzwischen von der Städtischen Oper an die Staatsoper gewechselt war. Mit dieser Aufführungsserie ging ein bedeutendes

Kapitel der Berliner Janáček-Rezeption zu Ende – für lange Zeit.

ADORNO UND JANÁČEK

Nach langem Warten und Hoffen vergab Hertzka die deutsche Erstaufführung von »Věc Makropulos« schließlich nach Frankfurt am Main, wo das Stück am 14. Februar 1929 Premiere hatte – aber infolge von offenbar zu wenigen Proben ziemlich erfolglos. Es bleibt müßig, darüber zu spekulieren, ob eine künstlerisch überzeugendere Darbietung dem Stück eine andere Ausgangsbasis auf den deutschsprachigen Bühnen bereitet hätte – wie etwa im Fall von »Jenůfa«. Jedenfalls war die Lust auf »Věc Makropulos« erst einmal gestillt: Nach einer Produktion in Wien 1938 sollten fast 20 Jahre bis zur nächsten deutschen Produktion (in Düsseldorf) vergehen.

Unter den wenigen Besucher:innen der Frankfurter Aufführung, die dem Stück auf Anhieb etwas abgewinnen konnten, war der gerade einmal 25-jährige Theodor W. Adorno. Er erkannte ungeachtet der Unzulänglichkeiten der Aufführung: »Mag immer die ›Sache Makropulos‹ von Janáček [...] eine verlorene Sache sein: eine denkwürdige Sache ist sie für jeden Fall, und mir scheint, sogar eine große Sache. Denn hier ist das Wagnis des Absurden, wie es sonst nur die junge Avantgarde unternimmt, unter den Zwang eines Altersstiles geraten.«

Fast bekenntnishaft mutet Adornos Beschreibung von Janáčeks Musik an. Dabei verblüfft seine Erkenntnis, dass man es hier mit einer ganz einzigartig dastehenden Musiksprache zu tun habe, die so völlig anders sei als die der von ihm propagierten Zweiten Wiener Schule, der aber eine vergleichbare Modernität innewohnte: »Ihre Absurdität ist von einziger Art. Es ist nicht die der sprengenden Phantasiekonstruktion wie bei Schönberg; auch nicht die schreckhafte Beschwörung des Vergangenen wie bei Strawinskij. Es ist die Absurdität des

besessen Normalen; Taggespenster gehen darin um, auch dies wie Kafkas Prosa. Es ist, als ob die kleinsten tonalen Floskeln, aus deren unsymmetrischer Wiederholung der Bau gefügt ist, so nahe betrachtet würden, bis sie ihren dämonischen Ursprung enthüllen; [...] fern aller Psychologie, fern sogar der Begleitung, eigentlich ein unwegsames dunkles Schachtsystem, das die Oberfläche des Buches zu unbekanntem Zweck durchschneidet, von einer Bescheidenheit, in der Grauen wohnt, für Sekunden in kaum mehr erträglicher Helle durchleuchtet, eine gänzlich rätselhafte Musik, die von dem fordert, der sie vernimmt, ohne daß man bereits verstehen könnte, was eigentlich sie fordert.« Der von Adorno positiv beschriebene Hörbefund – eine anziehende Rätselhaftigkeit der Musik – mag von anderen gerade als Manko empfunden worden sein. Doch was macht die Sperrigkeit dieser Musik aus, die letzten Endes auch zur zögerlichen Verbreitung des Stücks führte?

MUSIK ZWISCHEN SYMBOLISMUS UND SACHLICHKEIT

In seinen Briefen taufte Janáček seine Hauptfigur Emilia Marty die »Unterkühlte«. Eine allgemeine Ahnung davon verströmt die Schroffheit der Partitur, die gehäuften Dissonanzen bei aller Wahrung der Tonalität, die Rastlosigkeit, die harten Schnitte. Schon das Vorspiel zum ersten Akt zeigt eine Montage verschiedener Motive und Charaktere auf engem Raum: eine vorwärts drängende Ostinato-Figur in Zweiunddreißigsteln zusammen mit einer harmonisch unentschlossenen elegischen Melodie in hohen Streichern und Holzbläsern, in die ein triolisches Fanfarenmotiv der Blechbläser hineingeschnitten wird – in abrupten Wechseln wie im Film. Die Fanfare verweist auf die Jugend der Hauptfigur, auf Kaiser Rudolf II. und ihren Vater Hieronymos Makropulos, den Erfinder des lebensverlängernden Elixiers, und

erklingt erneut an den entsprechenden Stellen des finalen Geständnisses der Marty. Doch von solchen wiederkehrenden Motiven, die die Hörer:innen an die Hand nehmen, hält die Partitur nur wenige bereit.

Auch Janáčeks Textbehandlung scheint wenig zur Orientierung beizutragen. Eine interessante Beobachtung gelang einem anderen Kritiker der Frankfurter Aufführung, Artur Holde, der in der »Allgemeinen Musikzeitung« schrieb: »So fein einzelne kleine Abschnitte auch gelungen sind, meistens komponiert Janáček an den Begebenheiten des Textes vorbei, so daß Bühne und Orchester zwei fast von einander unabhängige Gefühlswelten zu sein scheinen, die durch den – rhythmisch und melodisch oft nur vage eingliederten – Gesangston künstlich verklammert sind.« In der Tat scheinen in dem extrem textreichen Stück (Janáček kürzte den Text von Čapeks Theaterstück bloß zusammen, beließ ihn ansonsten aber weitgehend unverändert) deklamatorischer Gesang und motorischer Orchesterpart häufig unverbunden nebeneinanderzustehen, sich aber gegenseitig hochzuschaukeln – und so zu noch rasanterem Textfluss zu führen. Dieses Verfahren selbst ist für Janáček nicht gerade untypisch, aber wohl sein Ausmaß in dieser Oper, in der dadurch das lyrische Element weitgehend abwesend bleibt.

Eigentlich fußt Janáčeks Hauptverfahren der Textbehandlung laut Milan Kundera auf seinem »Wunsch, das Geheimnis der unmittelbaren Realität zu ergründen, die ständig aus unserem Leben entschwindet und es so zur unbekannten Sache der Welt macht«. Nicht traditionelle Melodien nach rein musikalischen Parametern liegen seiner Textvertonung zugrunde, sondern Beobachtungen gesprochener Sprache, ihrer Imperfektionen und Redundanzen. Geradezu berüchtigt war Janáček für seine musikalischen Transkriptionen von auf der Straße aufgeschnappten Gesprächsfetzen von Freunden wie Fremden, die er immer und überall in eigens dafür bestimmten Notizbüchern festhielt.

Dabei reifte in ihm die Erkenntnis, dass die melodischen Konturen und das Tempo des Gesagten je nach psychischem Zustand des Sprechers/der Sprecherin variieren und wie sehr jene musikalischen Parameter schon den Sinn einer gesprochenen Aussage mitprägen. Bei der Komposition seiner (reifen) Opern überführte er die gesprochene Deklamation des Operntextes in »Sprechmotive«, die die motivische Grundlage seiner Partituren darstellen. Neben der Verfassung der Figur folgen diese Sprechmotive der eigentümlichen Prosodie des Tschechischen mit seinen langen und kurzen Vokalen, die unabhängig vom Wortakzent sind, der immer unveränderlich auf der ersten Silbe liegt. Sie sind so eng mit der Sprache verflochten, dass Janáčeks Opern trotz gegen teiliger Versuche kaum überzeugend in Übersetzungen gesungen werden können, was Kundera in die Worte fasste: »Janáček hat seine universelle Musik einer praktisch unbekannten Sprache geopfert.«

Dabei ist das Sprechmotiv ein paradoxes Konstrukt: Ausdruck reinsten Naturalismus, eine Rückanbindung an die Sprache des Alltags in der künstlichsten aller Kunstformen, der Oper. Janáček sprach dem Sprechmotiv »eine eigentümliche Wärme, einen besonderen Glanz« zu. Aber notwendigerweise sind Sprechmotive keine Eins-zu-eins-Nachbildungen realen Sprechens, sie bleiben künstliche Gebilde, eben Operngesang. Und nur so sind sie als musikalisches Material auch in den Orchesterpart integrierbar. Das Aufgreifen, Wiederholen und Weiterspinnen von Sprechmotiven im Orchester, das Janáčeks Opern seit »Její pastorkyňa« (»Jenůfa«) prägt, ermöglicht eine enge motivische Verzahnung zwischen Gesangsstimme und Orchester und dadurch feinsinnige psychologische Ausdeutungen.

Genau diese Verzahnung tritt jedoch in der »Věc Makropulos«-Partitur zurück. Janáčeks klassische Sprechmotive weichen vielerorts dem deklamatorischen, geradezu emotionslos-bürokratischen Staccato der hektischen

Moderne, befeuert von einer unbarmherzigen Maschine namens Orchester. Am deutlichsten wird das in den Litaneien des Dr. Kolenatý, die in atemberaubendem Tempo und grotesker Überdrehung das Prozessgeschehen zusammenfassen, ohne dass irgendjemand diesen Ausführungen folgen, geschweige denn sie verarbeiten könnte. Passagen wie diese beherrscht dazu Janáčeks typischer karger Orchestersatz mit Spaltklängen – Klängen aus Bestandteilen in hoher und tiefer Lage ohne eine verbindende Mitte, sodass sie kaum verschmelzen und einen romantisch-schwelgerischen Mischklang bilden können.

Wenn Emilia Marty Kolenatýs nüchterne Faktenaufzählung auf den leer ausgegangenen Erben (ihren Sohn) und dessen Mutter Ellian MacGregor (sie selbst) lenkt, wandelt sich plötzlich das Klangbild: Es erklingt ein Solo der Viola d'amore, einem selten gespielten Instrument, das ursprünglich aus der Barockmusik stammt und das Janáček vermutlich durch die Partitur der von ihm bewunderten Puccini-Oper »Madama Butterfly« kennenlernte (wo es im berühmten Summchor zum Einsatz kommt). Janáček integrierte die Viola d'amore in alle seine späten Opern, wo sie ihrem Namen entsprechend stets als klangliche Chiffre für die Liebe zum Einsatz kommt. Doch es bleibt nicht nur bei dieser symbolhaften Zuweisung: Das Solo und die übrigen Streicher nehmen auf einmal Martys Gesangslinie voraus und die »eigentümliche Wärme« des Sprechmotivs ist von einer Sekunde auf die andere wieder da.

Ähnliches passiert im zweiten Akt, wenn Marty nach der offstage erfolgten Demonstration ihrer Kunst alle ihre Bewunderer:innen kaltherzig abkanzelt. Als sie mit Blick auf das verliebte Paar Krista und Janek meint, auf die Liebe komme es nicht an (»nestojí to ani za to«), hält die Musik kurzzeitig inne. Sie scheint ihr mit expressiven Sextsprüngen zu widersprechen, die aus dem kurz zuvor erklungenen Sprechmotiv auf Martys Worte »Jestli už pak byli v ráji?«

(»Ob sie schon im Paradies waren?«) abgeleitet sind, und bringt so das Gegenteil zum Ausdruck.

Hier wie auch vollends in der ergreifenden Finalszene der Oper bringt die Musik Martys Fassade der Emotionslosigkeit bzw. ihrer mit dem Alter zugenommenen Unfähigkeit, Emotionen zu empfinden, zum Einsturz. Doch die Musik kann diese besondere Wirkung nur vor dem Hintergrund der bisweilen dominierenden Gefühlskälte entfalten. Es sind Passagen wie diese, mit denen Janáček zeigt, dass seine »unterkühlte« Titelfigur Mitleid verdient und auch in dieser Oper seine Universalidee der Humanität auf der Opernbühne triumphiert – eine mitreißende Botschaft, die »Věc Makropulos« mittlerweile doch seinen Platz im Opernrepertoire gesichert hat.

DER ALCHEMIST VON PRAG

TEXT VON Jacqueline Dauxois

Im Frühjahr 1583 verlegt der Habsburgerkaiser Rudolf II. seinen Regierungssitz von Wien nach Prag. Mit 31 Jahren hat er die Magerkeit, die Schüchternheit und das ungelenke Gebaren der frühen Jugend abgelegt. Es ist geradezu symbolträchtig, dass Rudolf II., dieses mysteriöse, komplexe, saturnische Wesen, das von einem Extrem ins andere fällt, von tiefster Depression zu übersteigerten Erregungszuständen, sich ausgerechnet die Phase der Erneuerung ausgesucht hat, den Moment, in dem die Natur in einen neuen Lebenszyklus eintritt, um sich im Hradschin einzurichten. In Prag befreit er sich zum ersten Mal von den Zwängen, unter denen er aufgewachsen ist, vergisst die Last und die Sorgen seines Herrscheramts. Prag ist wie für ihn geschaffen und er für Prag. Hier ist das fruchtbare Reich seiner Vorbestimmung, das seit jeher auf ihn gewartet hat. Mit seinem Einzug in Prag öffnet sich für Rudolf II. die Welt der Kunst und der Alchimie.

Auf der ganzen Welt gibt es nur wenige Orte wie diese Burg, die sich auf einem Felsplateau erhebt. Stadt und Burg waren von Anfang an eng miteinander verbunden. Der in Frankreich erzogene und in den Gesetzen der Esoterik unterwiesene Karl IV. sorgte für eine enge Anbindung der Stadt an seine Burg. Er ließ die Neustadt nach den Regeln der Astrologie erbauen. Die Ausrichtung der Straßen wurde nach den Sonnenzyklen bestimmt, und die Stadt selbst wurde unter seiner Leitung zu einem kosmologischen Kalender aus Häusern, in dem die Jerusalemstraße, die auf das himmlische Jerusalem als Symbol Christi hinweist, den Sonnenuntergang

führt, und zwar auf den Punkt der winterlichen Sonnenwende. Er hat die Türme des Veitsdoms und an der Karlsbrücke so platzieren lassen, dass das Abendlicht zur Sonnenwende im Sommer, genau die Achse zwischen Turm und Brücke beschreibend, durch die Laterne des Turms von St. Veit direkt über der fünften Kapelle des südlichen Seitenschiffs, der Wenzelskapelle, fällt, in der die Königskrone auf dem Haupt des heiligen Wenzel ruht, des Schutzpatrons Böhmens.

Mit Rudolf II. beginnen Kunst und Wissenschaften, auch die geheimen, in Prag zu erblühen. In seinem Schloss kann er sich endlich unbehelligt von Zwist und Streitigkeiten unter den Menschen und den Sorgen des Regierens dem Glück hingeben, mit sich selbst in Einklang zu sein. Seine Überzeugungen festigen sich. Das Kaiserreich wird ihn vom Wesentlichen nicht ablenken – und das Wesentliche ist die Suche nach der Ewigkeit. Zu erreichen sucht er sie auf dem Weg der Kunst und dem der Wissenschaft. Der eine führt ihn zur Schönheit, der andere zum Wissen um die Unsterblichkeit. Die Kunst und die Alchimie sind die einzigen Bereiche, die es sich zu erforschen lohnt.

Und so entwickelt sich Prag unter der Leitung von Giuseppe Arcimboldo, der schon unter Ferdinand I. und Maximilian II. offizieller Porträtist des Kaisers war, zu einer Schaffensstätte für Künstler und Kunsthandwerker, Mathematiker, Astronomen und Alchimisten, für Astrologen und Wunderheiler. Mit den Gelehrten wie Tycho Brahe und später Johannes Kepler, die an nichts weniger als einem neuen Weltbild forschen, kommen auch die Scharlatane herbeigeeilt und mischen sich unter die anderen. Und der Kaiser wird geschröpft, wie sehr er sich auch dagegen zu schützen versucht. Aber die Forschung ist es ihm wert, er macht trotzdem keinen Rückzieher. In einer Zeit, da sich noch keine klare Grenze zwischen Wissenschaft und Magie, Medizin und Hexerei ziehen lässt, kennt sein Wagemut keine Grenze, kein Satan und keine Teufelsfratze können ihm Angst einjagen.

Er lässt sich von den Versprechungen der Zauberer einlullen, die das Geheimnis des ewigen Lebens entdecken und herausfinden wollen, wie man Gold macht. Schon bald begnügt er sich nicht mehr damit, den anderen beim Arbeiten zuzusehen. Nun ergreift ihn seine leidenschaftliche Liebe zur Alchimie und er widmet sich der Hexenküche, rührt Zauberkünste an und beschwört die Geister.

In Prag tummeln sich alle Astrologen und Magier Europas: John Dee, Edward Kelley, Michael Sendivogius, Denis Zacharias, Nicholas Bernaud und Oswald Croll, der Schüler des Paracelsus. Auch die größten Alchimisten kommen in der Stadt der Magier zusammen: Bavor Rodowský von Hustiřan der Jüngere, Autor vieler wohlgeschätzter Werke, Václav Lanvin, Mediziner und Autor der »Abhandlung über den irdischen Himmel«, und vor allem Taddaeus Budek von Falkenberg und Taddaeus Hájek – auch bekannt als Taddaeus Hagecius, der erste Arzt und Autor einer Abhandlung über die Alchimie und als kaiserlicher Inquisitor damit beauftragt, ein wachsames Auge über die zu haben, die nach Böhmen strömen, um nach Edelsteinen und -metallen zu suchen.

Der Kaiser, der all dies geschäftige Brodeln angeregt hat, gründet eine »Akademie der Alchimie«, wo seine Forscher mit denen der Herren von Rosenberg und von Václav Vřesovec zusammentreffen; Rudolf II. von Habsburg, Nachfahre Karls des Großen und Enkel Karls V., wird selbst zu einem Eingeweihten, der sich mit irdenen Gefäßen, Destillierkolben und Glasphiolen, Messzylindern und Büretten auskennt, der in teuflischen Mixturen die Elemente zur Kopulation treibt und Schwefel und Quecksilber sich vereinen lässt, auf dass sie das Gold der Weisen zeugen – und der zwischen Magie und Gotteslästerung das eigene frevelhafte Selbst entdeckt.

Nun sitzt der Kaiser zugleich auf seinem Thron und dem Stuhl der Hexenmeister, auf der Seite Gottes und auf der des Teufels – eine Spaltung, die in den Wahnsinn treiben kann.



























SYNOPSIS

ACT ONE

90

At the offices of the law firm Dr. Kolenatý. The office clerk Vítek is sorting the files for the probate case Gregor vs. Prus; after having gone on for a century, it was finally coming to a conclusion. Albert Gregor impatiently awaits Dr. Kolenatý's return from court to hear the latest news about the case. Vítek's daughter Krista, a young singer at the local theater, storms into the office gushing to her father about the famous opera singer Emilia Marty, who shortly thereafter arrives with Dr. Kolenatý. Kolenatý explains: the trial is about the inheritance of Baron Prus, who died childless in 1827. His cousin Emmerich Prus and a young man named Ferdinand Gregor, who derived his claim from an oral agreement according to which a certain Mr. MacGregor was to inherit, contested Prus' country estate Loukov. Albert, the last Gregor, can only win the trial if he can provide a written will. Strangely, Marty is able to explain exactly where the will could be found and what it stipulates: that Baron Prus left his estate to the illegitimate son Ferdinand Gregor. His mother was a singer named Ellian MacGregor. Kolenatý doesn't believe her, but Gregor forces him to investigate the matter. Albert Gregor is fascinated by Marty and starts making advances at her. She tells him what he could do for her: she is in search of a Greek manuscript that the old Prus must have inherited. Kolenatý has found the will in the house of the adversary Jaroslav Prus and returns with him. Now it needs to be established whether Ferdinand Gregor was actually the son of Baron Prus. Emilia Marty wants to provide Kolenatý with an old document in order to prove that.

ACT TWO

At the theater after the performance. A cleaning lady and a stagehand speak about Marty, who celebrated a triumph on the stage that night. Several admirers await her: Jaroslav Prus, Vítek, and Albert Gregor. And finally Prus' son Janek, who has just learned that his fiancé Krista wants to break off with him for art. Marty coldly or rudely spurns all the compliments she receives. She only allows the mad old man Hauk-Šendorf to kiss her. He thinks she is the singer Eugenia Montez, with whom he had a relationship fifty years earlier. Emilia lets him know that it is indeed she.

91

Among the documents, Jaroslav Prus has found love letters that are all signed E. M. He thinks that not Ellian MacGregor is the mother of the heir in question, but Elina Makropulos, a name that he found in an old baptismal registry. According to this, the property would not be rightfully Gregor's, but would belong to a Prus. He also mentions a sealed Greek document that he found and does not want to hand over. Emilia Marty can only convince him to give her the document for the price of a night of lovemaking.

ACT THREE

At the hotel. After their night spent together, Jaroslav Prus hands the sealed document over to Emilia. He is shocked by her coldness. He is brought a letter with the last words of his son: Janek has shot himself out of unrequited love for Emilia Marty. She shows no reaction at all.

Once again, Hauk-Šendorf appears. He wants to flee with her to Spain, and she immediately agrees. Their departure is blocked by the appearance of Dr. Kolenatý, Gregor, Prus, Vítek, and Krista. She is accused of document forgery. The signature for Krista and the signature on the

supposedly old document are both identical. And she has Janek on her conscience. A search of her luggage reveals more damning evidence, so that Emilia Marty has to admit her secret. Her name is Elina Makropulos and she was born in 1585 in Crete. Her father was Hieronymus Makropulos, alchemist in Prague and Emperor Rudolph II's private physician. He was forced to try out an elixir that was supposed to grant immortality on his own daughter. She fell into a coma and her father went to prison. A week later, she awakened and fled. Since then, she has had many names, including Ellian MacGregor and Eugenia Montez. She left her father's formula with Baron Prus, the only man she ever loved and with whom she had the son Ferdinand. But now the potion was losing its power. To live another 300 years, she needed to find the formula. But now she realizes that she wants to surrender to finitude and hands over the recipe to Krista, who takes it and burns it.

DR. ČAPEK'S HALL OF MIRRORS

TEXT BY Alfrun Kliems

In August 1891, Prague got its own Eiffel Tower—or just about. Around 65 meters high, this steel truss construction came, as it were, up to the “knees” of the Paris original, which was five times as high. The observation tower was the top tourist attraction at the Prague Industrial Fair held that same year, along with the hall of mirrors in a neo-Gothic wood pavilion erected next to it. But the fair, the tower, and the hall of mirrors were more than just naïve pleasures for the provinces. They marked the point when the city had completed its transformation from Prag, a city of government officials loyal to the Austrian-Hungarian Empire, to the new Czech industrial center Praha, which now no longer took its orientation from Vienna, but from Paris, London, and Berlin; the moment when the social conflicts and nervous ticks of twentieth century modernism began to define the rhythm of life in the city on the Vltava River.

Thirty years later, when Karel Čapek completed his drama “Věc Makropulos,” the puzzling “Makropulos Affair,” he was already living in a metropolis with just over 700,000 residents, the capital of a new country with the world's tenth-largest economy, full of dreams, theaters and cinemas, journalistic cacophony, and feuds over art theoretical subjects. Czechoslovakian Prague was a radical center of modernism with its eyes set on the future. Against this backdrop, Čapek took a centuries-old Prague legend, gave it a contemporary spin, and brought it to the stage as a piece of contemporary theater. By linking Czechoslovakian modernism to an old tale, Čapek distorts and refracts the gaze, operating with the

grotesque and a touch of the absurd *avant la lettre*. While on the surface a rather didactic fable, “The Makropulos Affair” erects a hall of mirrors that captures the confusing lack of hold that typifies the modern condition, of course all well-camouflaged in a comedy that combines a fantasy and a mystery revue as the amusing story of the aging diva Emilia Marty.

EMILIA MARTY

When Emilia Marty enters the offices of the law firm Dr. Kolenatý at the start of Act I in “The Makropulos Affair,” she is 337 years old. That’s not a typo. Instead, according to the legend Čapek chose as the basis for his play, Emperor Rudolph aspired to possess a potion that would grant everlasting life. But when his personal physician Makropulos finally thought he had been able to mix the elixir the ruler so longed for, the emperor ordered the doctor to try it out on his own daughter first. The sixteen-year-old fell into a coma, Makropulos went to prison, and the emperor died at age 59. But Elina Makropulos later woke up and was spared the aging process for three hundred years. In Čapek’s version, this all took place in 1601 at Prague’s Hradčany, or Castle District.

Ever since then, Elina wandered through time and space with changing names, like Ellian MacGregor, Eugenia Montez, Ekaterina Myškina, Elsa Müller, and finally Emilia Marty, who now appears as a celebrated singer and mysterious femme fatale in the law office, where nobody suspects who she actually is or what she is doing there. Superficially, it’s about a probate case that the firm has been pursuing for generations now: the case of Gregor vs. Prus, and the opera diva shows herself to be astonishingly well-informed about the long past intimate family entanglements of the two parties. Over the further course of events, she manages to beguile all the men, sleeps with the old Prus, drives his son to commit

suicide, and robs a former lover of the remnants of his sanity and the young Gregor of his composure. Despite all of this, Emilia is only interested in obtaining her father’s secret formula, which must be among the papers pertaining to the case. After 37 natural years and 300 extra years thanks to the potion, she now notices the first signs of aging and fears decline and death, and is looking for a new lease on life.

In the third and final act, Čapek puts the puzzle together by letting the humiliated men hold a show trial, all the while plying the confessing diva with whisky. When Emilia goes unconscious, they fight over what should happen to the secret formula, life extensions for all or only for the strongest, a “despotism of the select” or a lucrative “business selling extra years on life”? Would a life like that be at all desirable? When Emilia awakens, she confirms their skepticism. Loneliness, boredom, tedium make a life for centuries actually torture, for a human being cannot “love for three hundred years, it’s unbearable.” With no limitation on our life span, she reveals, everything is worthless, including art. She abandons her plan, the group hands over the parchment to the young daughter of the office manager Krista to burn it. The last word is given to the laughing Marty: “Hah, the end of immortality!”

KAREL ČAPEK

“The Makropulos Affair” is among Karel Čapek’s best-known works. This could be due to Leoš Janáček’s setting, which despite the rather rough score soon became a frequently performed classic. Although the author, thirty at the time, tried to discourage the seventy-year-old composer from proceeding, saying that the comedy isn’t really suited for a libretto treatment: it’s fundamentally unpoetic, a “chatty conversation piece,” and undramatic in terms of its plot. When Janáček refused to be dissuaded, the young author wrote to

his sister: "An odd fellow. Next thing he'll be setting the local section of the paper to music." But Čapek was certainly flattered by the adaptation, and he allowed the admired composer all liberties in his approach to the material—mostly drastic cuts. He travelled to Brno for the premiere on December 18, 1926 and showed himself pleased at the subsequent champagne reception. The stage design came from the hand of the dramatist's closest collaborator, his older brother Josef.

Born in 1887 and 1890 as sons of a country doctor in northern Bohemia, where they also grew up, the two shared a close artistic and personal bond over their entire lives, almost a symbiosis. They spent formative years together in Paris, and continued living together later in life: with increasing financial success, they moved into a shared residence in Prague-Vinohrady; the home became a frequent meeting place for the "Friday Circle," a group of democratically minded intellectuals, including the philosopher and state president Tomáš Garrigue Masaryk. The brothers had become central figures of Czechoslovakian intellectual life. Josef came to prominence as a (cubist) painter, graphic designer, photographer, stage designer, and illustrator of his brother's works—as well as works of their joint creation: several fairy tales, fables, three works for the stage were created by the two brothers in collaboration. The most famous result of their work together is the term "robot," which derived from the Czech term "robota," or forced labor. The robots of the Čapek brothers, descendants of the Prague Golem, already emerged in 1920 in the drama "R.U.R." The word "robot" entered the world with this play.

Karel Čapek died from pneumonia in December 1938. At that point in time, he was an amazingly popular writer of satires and fables, psychological mysteries and science fiction, travel sketches and gardening prose, philosophical treatises, and dramas—and on top of all that, one of the country's most influential journalists. This early death might have been a blessing. As a resolute supporter of democracy and

humanism, he supported the numerous refugees from Germany after 1933 and was at the top of the list of people to be arrested after a German attack. In March 1939, the Gestapo tried to do just that, but it was too late. Josef, in contrast, was arrested and tortured for many years, and was finally murdered in Bergen-Belsen in 1945.

In good times and bad, Karel Čapek was obsessed with the ambivalence of embodiment, of death and life, in his own biography and in his literature. As a child, he was rather sickly and came down with a chronic stiffening of the spine joints. He became phobic and a neurasthenic and suffered from thinking he had a generally frail physical constitution. Later, he was fascinated by aging as the auto-toxication of the organism, a gradual process of self-poisoning. His wife Olga Scheinpflugová, an actress and writer, explained in an interview that "there was one thing that Čapek feared, and that was death, and as fragile and sickly as he was, he polemicized against the limitations and deferral of human life." "The Makropulos Affair" is a contemplative, sardonic, and most of all radically contemporary part of this polemic. And a harsh commentary on George Bernard Shaw's pentalogy "Back to Methuselah" that took to the stage around the world briefly beforehand.

MAKROPULOS AT THE VINEYARDS

The premiere of the play took place on November 21, 1922 at Prague's renowned Divadlo na Vinohradech, or Theater in the Vineyards. Čapek staged the work himself, after the theater director Jaroslav Kvapil brought him to the theater a year before. Kvapil began renewing the Czech stage already before the First World War, combining more symbolism, impressionism, and psychological drama with less of a focus on tradition. At around the same time, Karel Hugo Hilar, a friend and rival of Kvapil's, brought expressionism to Prague's

National Theater, provoking the audience with grotesque stage sets and elaborate technical effects. Both, Kvapil the theater poet and Hilar the theater madman, were intimately familiar with the European avant-garde in the theater and ambitious enough not just to want to go along with it, but to play a leading role. In the capital of the new nation of Czechoslovakia, which was founded in 1918, the “isms” crossed and overlapped a short while later, there was functionalist architecture, cubist art, poetic writing, and theater productions with touches of Dada. Čapek’s production also used grotesque-clownish elements, which would later define the “liberated theater” of the writer couple Jan Werich and Jiří Voskovec, with bizarre humor, slapstick, and absurd comedy.

The cubist stage set—designed in this case by Josef Wenig—communicated an unsentimental, cold urban atmosphere on a gray, almost empty stage: a banal law office with a non-descript desk, a filing cabinet, and piles of case files; information is obtained by telephone. The lawyer and his clients, the diva, the clerk, the cleaning lady, and the stagehand appear as equally deserving of the stage and they all speak “obecná čeština,” a socially unacceptable vulgar variant of Czech. The critics called the result “eccentric” or “fantastic,” even “cinema-like”: one critic wrote that it recalled the work of a Charlie Chaplin. Čapek, who did not share the educated classes’ contempt for the cinema and was familiar with contemporary silent film, might well have intended just that.

But all the same, he considered the piece nothing more than just a standard comedy. The reviewers at least all concurred that there was a lot of laughter that evening. But they also found the work more like a tragedy, verbose, but not at all like the light French conversation pieces that were still being offered on several Prague stages. There was a strange split in the immediate reactions to the piece, as if the playwright himself, who directed the production, the audience, and the critics all did not quite know what to think of the

evening. Usually grouped in the expressionist category, Čapek’s “Makropulos” negotiated its way through several “isms,” but still remained close to the conventions of contemporary boulevard theater, and was thus much less radical than some of the other Prague productions from those years. Karel Čapek had a burning interest in the issues of his time, in new currents and original stage ideas. But he was no fan of empty houses. The jokes took priority: the audience was supposed to get what it paid for. Hence the strange split in the reception and Janáček’s decisive changes for his libretto.

THE GENDERS

Leoš Janáček attended several productions of the play before approaching Čapek. Like the premiere audience, the composer also thought Emilia was misunderstood as the comically exaggerated cliché of the aging diva. In 1923, he wrote to his friend Kamila Stösslová that he wanted to make the figure warmer; the audience should feel true sympathy for her. That sounds justified, for Čapek’s Emilia is quite monstrously cold, lacking in empathy, shameless, and devoid of scruples. She sees aging as simply “dégoûtant,” in poor taste, the pointless decay of an intact form, her body, this desirable and usable perfection with its narcissistic charm that she tries to maintain without compromise. At the same time, true to comedy, she is not the only abominable figure, not even the worst of them all. The cackling, selfish, greedy men around her are almost even more ridiculous, and the “philosophical” finale they perform is not so much a profound counterpoint, but instead rather bizarre: for whom should the survival formula be saved, for Makropulos, for a few select, or for all? If such a long life would actually be liberating—or would a three-hundred years of a civil servant’s existence be worth living? For after all, who wants to bind themselves for three hundred years with insurance policies,

pension plans, marriages? By cutting out this overly didactic part, which was to an extent exaggeratedly written to get gags and was rather unsuitable for an opera libretto, Janáček changes the light in which the main figure appears, making her require a kinder depiction. For nowhere else does the complexity of the word “věc” from the title become so palpable: “věc” means both “thing” and “case,” and “affair” and “object.” At issue here is the probate case of Gregor vs. Prus and the related issue of Marty and the formula for the potion as something left behind by her father, and in the background the abstract question of the pros and contras of an unnaturally extended life. Finally and most of all, it’s about Elina, the literal “young thing” between the emperor and her father that the ruler and the patriarch coldly use to their own ends. And over three hundred years later once again becomes the silent object of consultations among men: “They poisoned her?” Krista asks, the only person with any sympathy. “Just a little,” is the answer.

In the meantime, their longing turns to aggression, the judges condemn the fainting Emilia as “mad,” a “beast,” a “perverse and hysterical woman.” In brief, no matter what can be said about Emilia, the key lies in the brute nefariousness of the others. They are what form the mirror without which the Makropulos “object” is distorted. But in the drama there is also a moment when Emilia “shudders”: when she summons up the original constellation between the emperor, the father, and daughter. But she gets hold of herself quickly and dismisses it brusquely, saying she was just an “experimental rabbit.” That is comedy captured in an exaggerated contrast—or a very precise observation on how a victim attempts to separate themselves from the abuse they have suffered.

Čapek’s comedy deals with men who make a woman into a thing, with the petty vengeance of the woman, and an end that does not solve the “Makropulos affair.” Despite the audience impression, this in fact is not a tragedy, to the extent that fate of innocents are shown. Instead, the play

focuses almost analytically on power, the use of power, and gender are brought into vision. And then there is the coldness of the text itself, with its readiness for a gag. For example, when the clerk repeatedly comments, “such a pity, such a lovely case.” When there is a disagreement over whether a file cabinet is an “archive” or a “registry.” Or when meaningless numbers are screamed into a telephone, or legalese is tossed about and language takes on a life of its own. This reflects the Prague “genius loci”: with cosmopolitan educated lingo, Latin phrases, the German “hochpersönlich,” a French “cher comte,” or love-sick whispers in Spanish, “Animal, un besito! Ven aquí, chuchó!” As if the old melody of the languages of the imperial state were playing out in the cubist office.

MODERN TIMES

He was a “profligate,” that Emperor Rudolph, Marty informs her tormentors when she begins to tell her story and treats the Renaissance ruler like a contemporary. Which of course, for her, he is. Karel Čapek playfully works with the comic potential of the clash between the eras, including the language residues of an empire of many nations. But he doesn’t stage the irruption of archaic past in the present. Instead, with the help of the old-young protagonist he creates a strange, and yet at the same time natural seeming tie between the “magical” Habsburg Prague of Rudolph II and the Czech industrial metropolis. In a subtle way the piece uses the place of action Prague as a machine of legends, where modernism reaches deep down into a mythical layer that all the same is present in the urban landscape and in the city’s store of tales. Čapek’s short-circuiting of the eras results not in so much a contrast as a tense correspondence: on the one hand, airships, telephones, and the cinema, on the other a world in which high mathematics and madness thrive alongside one another,

where Tycho Brahe and Johannes Keppler at Prague Castle proved that the earth revolves around the sun, while just a few steps away a legion of alchemists engaged in their attempts to make gold. Ultimately, Rudolph's cabinets of curiosity, his chambers of wonder full of narwhal tusks, complicated clocks and mechanical automatons were not unlike a fair like the Prague Industrial Exhibition from 1891.

In the Renaissance, the modern era began with its strange dynamics, its constant innovations, displacements, new uncertainties—and the attempts to surpass all that. By combining this beginning with its own time, “The Makropulos Affair” erects a hall of mirrors, curved and carved, in which a magically unfettered modernity can be distorted in its entire uncanniness to the point where it can be paradoxically perceived for what it is. As magically liberated, we should note, for Emilia explicitly explains that the “Makropulos matter,” that is, the formula, is not about “magic,” but a comprehensible, reproducible, ultimately patentable invention. That appears to be the core of the modern condition: the mastery of our own circumstances, or rather the belief in such mastery.

LEONORA MARTY

“Where is the mother? Did she let him just leave, far from the sun of Crete, to the cold, unfriendly city in the North, did she even allow him to take their daughter with him? One thing she never would have allowed: that he try out his potion on me!

– She was always well-behaved and obedient. She'll do it.

– She wants to attend university! She has a talent for languages! She can dance!

– Try it out on your daughter, the emperor had ordered.

Is there no fate worse than subservient fathers?”

These are the thoughts of Leonora Marty, the main character in Libuše Moníková's 1996 novel “Verklärte Nacht,” or “Transfigured Night”: a no longer young dancer who returns from exile to Prague to play the title role of Emilia Marty in her own choreography of Čapek and Janáček's “The Makropulos Affair.” The novel brings together repeatedly both female figures together in the younger woman's stream of consciousness, but also links the legend, history, and present. Moníková also uses a mirror technique to reflect an epochal process in Prague chiaroscuro combining the Rudolphine Renaissance, the Austrian-Hungarian Empire, the Republic, the Nazi occupation, liberation, and rewed dictatorship, the Velvet Revolution, and finally the turmoil of the post-Communist period, physical and psychological wounds included. Even more aggressively than Čapek and Janáček, Moníková's novel speaks of male crimes, linking the experience of dictatorship with fatherly failings, claims to power, and compliancy.

But above all, “Transfigured Night” shows how little we are done telling the story of the dubiousness of modernism and the Makropulos affair. An individual life, if it lasts too long, can become tedious and bereft of meaning. But the intertextual subject is well-served by the abundance of time. We only need to add that Prague's Eiffel Tower naturally is higher than the Paris original: for it is located 318 meters above sea level on the hill Petřín—the Paris original is only at 33 meters.

Nun, die »Unterkühlte« gefällt doch im Allgemeinen. Und ihre Kleider! Im ersten Akt so ein grünlicher Pelzmantel, wie aus Futterstoff. Diese Perlen und langen goldenen Ohringe. Im zweiten Akt ein weißer Pelzmantel, eine lange Schleppe, im dritten ein Kleid aus Gold, wie aus Goldplättchen. Das ist ein Spektakel! Und alle verlieben sich in sie.

Leoš Janáček
an Kamila Stösslová am 28. Januar 1927

PRODUKTIONSTEAM

MUSIKALISCHE LEITUNG..... Simon Rattle
INSZENIERUNG..... Claus Guth
BÜHNENBILD Étienne Plass
KOSTÜME..... Ursula Kudrna
LICHT..... Sebastian Alphons
CHOREOGRAPHIE Sommer Ulrickson
DRAMATURGIE..... Yvonne Gebauer, Benjamin Wäntig

105

PREMIERENBESETZUNG

EMILIA MARTY..... Marlis Petersen
ALBERT GREGOR Ludovit Ludha
VÍTEK..... Peter Hoare
KRISTA Natalia Skrycka
JAROSLAV PRUS Bo Skovhus
JANEK..... Spencer Britten
DR. KOLENATÝ Jan Martiník
MASCHINIST..... Žilvinas Miškinis
PUTZFRAU..... Adriane Queiroz
HAUK-SENDORF Jan Ježek
KAMMERZOFE Anna Kissjudit

STAATSKAPELLE BERLIN

IMPRESSUM

HERAUSGEBERIN Staatsoper Unter den Linden
INTENDANT Matthias Schulz
GENERALMUSIKDIREKTOR Daniel Barenboim
GESCHÄFTSFÜHRENDER DIREKTOR Ronny Unganz

106

REDAKTION Yvonne Gebauer, Benjamin Wäntig /
Dramaturgie der Staatsoper Unter den Linden
TEXTNACHWEISE Das Interview mit Claus Guth sowie die Texte von
Alfrun Kliems und Benjamin Wäntig sind Originalbeiträge für dieses Pro-
grammbuch. Die Handlung verfasste Yvonne Gebauer. Die Übersetzungen ins
Englische stammen von Brian Currid. Die übrigen Texte und Zitate sind entnom-
men aus: Jiří Ort: Leoš Janáček – der späte Wilde. Liebe und Leben in Opern und
Briefen, Kassel 2005. Franz Kafka: Die Erzählungen und andere ausgewählte
Prosa, hrsg. v. Roger Hermes, Frankfurt am Main 2008 [1917].
Jacqueline Dauxois: Der Alchimist von Prag. Rudolf II. von Habsburg. Eine
Biographie, übers. v. Annette Meyer-Prien, Düsseldorf/Zürich 1997.
Michael Hauskeller: Mitten im Leben. Über Altern, Tod und Unsterblichkeit, in:
Scheidewege. Jahresschrift für skeptisches Denken, Reutlingen 2015. Ludwig
Wittgenstein: Tractatus Logico-Philosophicus, Frankfurt am Main 1998 [1922].
John Burnside: What light there is. Über die Schönheit des Moments, übers. v.
Bernhard Robben, Innsbruck 2020. Umberto Eco: Das Foucaultsche Pendel,
übers. v. Burkhard Kroeber, München 2010 [1988]. Milan Kundera: Die Un-
sterblichkeit, übers. v. Susanna Roth, Frankfurt am Main 1992. Homerische
Hymnen, Griechisch/Deutsch, übers. v. Ludwig Bernays, Darmstadt 2017.
BILDNACHWEISE Adrian Piper: Everything #2.11a (S. 16–17), #2.13 (S. 34–35),
#2.8 (S. 48–49)/Collection Adrian Piper Research Archive Foundation Berlin.
Fotos von der Klavierhauptprobe am 2. Februar 2022 von Monika Rittershaus.
Urheber, die nicht erreicht werden konnten, werden um Nachricht gebeten.
REDAKTIONSSCHLUSS 3. Februar 2022

GESTALTUNG Herburg Weiland, München
DRUCK Druckhaus Sportflieger, Berlin



**FREUNDE
& FÖRDERER**
STAATSOPER
UNTER
DEN LINDEN

DIE SACHE MAKROPULOS

VĚC MAKROPULOS

OPER IN DREI AKTEN (1926)

MUSIK UND TEXT VON Leoš Janáček
nach dem gleichnamigen Schauspiel von Karel Čapek

**Libretto in tschechischer und deutscher Sprache,
wörtliche Übersetzung von Benjamin Wäntig**

IMPRESSUM

HERAUSGEBERIN Staatsoper Unter den Linden
INTENDANT Matthias Schulz
GENERALMUSIKDIREKTOR Daniel Barenboim
GESCHÄFTSFÜHRENDER DIREKTOR Ronny Unganz

REDAKTION Benjamin Wäntig / Dramaturgie der Staatsoper Unter den Linden
Dieses Libretto erscheint als Beilageheft zum Programmbuch »Die Sache
Makropulos«.

© Staatsoper Unter den Linden 2022

OSOBY

EMILIA MARTY, slavná zpěvačka,
soprán
ALBERT GREGOR, obdivovatel
Emilie, tenor
VÍTEK, solicitátor u Dra. Kolenatého,
tenor
KRISTA, jeho dcera, *mezzosoprán*
JAROSLAV PRUS, baron,
český šlechtic, *bas-baryton*
JANEK, jeho syn, *tenor*
DR. KOLENATÝ, advokát, *baryton*
STROJNÍK, *bas*
POKLÍZEČKA, *alt*
HAUK-ŠENDORF, hrabě, český
šlechtic, *operetní tenor*
KOMORNÁ, *mezzosoprán*
MUŽSKÝ SBOR

Děje se v Praze v roce 1922.

PERSONEN

EMILIA MARTY, berühmte Sängerin,
Sopran
ALBERT GREGOR, Bewunderer Emilias,
Tenor
VÍTEK, Anwaltsgehilfe bei Dr. Kolenatý,
Tenor
KRISTA, seine Tochter, *Mezzosopran*
JAROSLAV PRUS, Baron, tschechischer
Adliger, *Bassbariton*
JANEK, sein Sohn, *Tenor*
DR. KOLENATÝ, Anwalt, *Bariton*
MASCHINIST, *Bass*
PUTZFRAU, *Alt*
HAUK-ŠENDORF, Graf, tschechischer
Adliger, *Operettentenor*
KAMMERZOFÉ, *Mezzosopran*
MÄNNERCHOR

Die Handlung spielt in Prag im Jahr 1922.

PRVNÍ JEDNÁNÍ

PŘEDEHRA

Solicitátorův pokoj u Dra. Kolenatého. V pozadí dveře ven, vlevo do kanceláře. Při zadní stěně vysoká registratura s nesčetnými příhradami abecedně značenými; při ní žebříček. Vlevo stůl solicitorův, uprostřed dvojitý stůl pisařský, vpravo několik křesel pro čekající klienty. Na stěnách různé tarify, vyhlášky, kalendáře, telefon. Všude plno listin, aktů.

VÍTEK *(uklízí akta do registratury)*

Ach je, ach bože! Jedna hodina. Starý už nepříjde. Causa Gregor-Prus. G-G-R – Tady. *(vylézá po žebříčku)*

Causa Gregor... Koukej! Takys už dodělala. Ach je! Ach bože!

(listuje v fasciklu)

Osmnáct set dvacet sedm, dva a třicet, čtyřicet, čtyřicet sedm, za pár let jsme mohli mít stoleté jubileum:

(zastrkuje fascikl)

Causa Gregor-Prus. Ahi! Nic netrvá věčně! Vanitas... popel a prach!

(usedne zamysleně na nejvyšší příčli žebříčku)

To se ví! Stará šlechta! Jak by ne! Baron Prus! Soudí se to sto let! Špinavec! »Citoyens! Občané! Strpíte nadále, *(Gregor zůstane stát ve dveřích; sám nepozorován, chvílku poslouchá)* aby tento stav, jenž děkuje za výsady jen tiranii...«

GREGOR Občane Marate!

VÍTEK Ach-ich! To není Marat. *(slézá ze žebříčku)* To je Danton, řeč z dvacátého třetího října sedmnáct set devadesát dva. Prosím tisíckrát za odpuštění.

ERSTER AUFGUG

VORSPIEL

Das Zimmer des Gehilfen bei Dr. Kolenatý. Im Hintergrund eine Tür nach draußen, links eine zur Kanzlei. An der Rückwand eine große Registratur mit unzähligen alphabetisch bezeichneten Fächern; daneben eine Leiter. Links Tisch des Gehilfen, in der Mitte ein Doppelschreibtisch, rechts einige Sessel für wartende Klienten. An den Wänden Tariflisten, Bekanntmachungen, Kalender, Telefon. Alles ist voller Papiere, Akten.

VÍTEK *(räumt Akten in die Registratur ein)*

Ach je, ach Gott! Ein Uhr. Der Alte kommt nicht mehr. Causa Gregor gegen Prus. G-G-R – Hier. *(steigt die Leiter hinauf)*

Causa Gregor ... Schau an! Auch du bist schon zu Ende. Ach je! Ach Gott!

(blättert im Fascikel)

1827, [18]32, [18]40, [18]47, in ein paar Jahren hätten wir das hundertjährige Jubiläum begehen können:

(reicht den Fascikel ein)

Causa Gregor gegen Prus. Ach! Nichts dauert ewig! Vanitas ... Asche und Staub!

(setzt sich nachdenklich auf die obersten Sprossen der Leiter)

Aber klar! Alter Adel! Wie auch nicht! Baron Prus! Prozessiert 100 Jahre! Dreckskerl! »Bürger! Bürger! Duldet ihr weiter, *(Gregor bleibt in der Tür stehen; er wird selbst nicht beachtet, hört eine Weile zu)* dass dieser Stand, der seine Privilegien nur der Tyrannei verdankt ...«

GREGOR Bürger Marat!

VÍTEK Ach wo, das ist nicht Marat. *(steigt von der Leiter)* Das ist Danton, Rede vom 23. Oktober 1792. Ich bitte tausendmal um Verzeihung.

GREGOR Doktor tu není?

VÍTEK Dosud se nevrátil.

GREGOR A rozsudek? Stojí špatně?
Jsem ztracen?

VÍTEK Nemohu sloužit. Nevím,
starý je od rána u soudu.

GREGOR *(vrhne se do klubovky)*

Zatelefonujte tam.

VÍTEK Prosím hned. *(do aparátu)*

Haló! Doktor Kolenatý. Již odešel? Tak
děkuju. *(zavěšuje sluchátko)* Již odešel.

GREGOR A rozsudek?

VÍTEK Nemohu sloužit. Když já si
vzpomenu, že třicet let jsme drželi ten
proces. A vy hned k nejvyššímu soudu!
Takhle zabít stoletou památku.

GREGOR Nežvaňte, Vítku. Já to chci
konečně vyhrát!

VÍTEK Nebo prohrát.

GREGOR A prohrajem-li, pak...

VÍTEK ...pak se zastřelíte. Zrovna to
tak říkal váš otec.

GREGOR Však se zastřelil.

VÍTEK Pro dluhy à conto dědictví.

GREGOR Mlčte, prosím vás!

KRISTA *(vběhne)* Tátu, ta Marty je
ohromná!

GREGOR Kdo, kdo?

VÍTEK Kdo, kdo?

KRISTA No, přece Marty!

GREGOR Kdo je to?

KRISTA Emilia Marty! Emilia
Marty!

VÍTEK Má dcera je u divadla!

KRISTA O táti, táti! Já půjdu od
divadla! To je největší zpěvačka na
světě! Já půjdu od divadla, já tam
nezůstanu... protože nic neumím! Táti,
ta Marty! Bože, ta je, Bože, ta je krásná!

GREGOR Der Doktor ist nicht da?

VÍTEK Bis jetzt ist er nicht zurückgekehrt.

GREGOR Und das Urteil? Steht es schlecht?
Bin ich verloren?

VÍTEK Kann nicht dienen. Ich weiß nicht,
der Alte ist seit dem Morgen beim Gericht.

GREGOR *(wirft sich in den Klubsessel)*

Rufen Sie dort an.

VÍTEK Bitte, sogleich. *(in den Apparat)*

Hallo! Doktor Kolenatý. Er ist schon los? Dann
danke ich. *(legt den Hörer auf)* Er ist schon los.

GREGOR Und das Urteil?

VÍTEK Kann nicht dienen. Wenn ich daran
denke, dass wir den Prozess 30 Jahre geführt
haben. Aber Sie: gleich ans höchste Gericht!
Auf diese Weise ein hundertjähriges Andenken
zu zerstören.

GREGOR Quatschen Sie nicht, Vítek. Ich
will ihn endlich gewinnen!

VÍTEK Oder verlieren.

GREGOR Verlieren wir, dann ...

VÍTEK ... dann erschießen Sie sich.

Genauso sagte es Ihr Vater.

GREGOR Er hat sich ja auch erschossen.

VÍTEK Wegen der Schulden auf Kosten
des Erbes.

GREGOR Schweigen Sie, ich bitte Sie!

KRISTA *(läuft herein)* Vati, die Marty ist
großartig!

GREGOR Wer, wer?

VÍTEK Wer, wer?

KRISTA Na, doch die Marty!

GREGOR Wer ist das?

KRISTA Emilia Marty! Emilia Marty!

VÍTEK Meine Tochter ist am Theater!

KRISTA Oh Vati, Vati! Ich verlasse das
Theater! Das ist die größte Sängerin auf der
Welt! Ich verlasse das Theater, ich bleibe nicht
da ... Weil ich nichts kann! Vati, die Marty!
Gott, ist die, Gott, ist die schön!

GREGOR A kolik je jí let?

KRISTA To nikdo neví, to nikdo
nepozná!

VÍTEK No tak, asi třicet?

KRISTA To už. A krásná je!

GREGOR Dnes večer přijdu do
divadla. Ne na Marty, ale na vás!

KRISTA To byste byl osel!

A k tomu slepý. Nedívat se na Marty!

VÍTEK O já! O já! Ta je hubatá!

KRISTA Nemá mluvit o Marty,
když ji nezná!

(Divné světlo zazáří.)

KOLENATÝ *(vejde)* Tady prosím, jenom
račte. *(Marty objeví se ve dveřích.)*

KRISTA Ježíši Kriste! To je Marty!
Tátu pojd! *(Vítek po spíčkách odchází,
za ním Krista.)*

KOLENATÝ Čim mohu sloužit?

MARTY Doktor Kolenatý? To děvče
jsem někde viděla – Jsem Marty, jdu
k vám ve věci...

KOLENATÝ O prosím, račte, račte!

MARTY Jdu k vám ve věci procesu
Gregora.

GREGOR Jakže? Milostpaní?

MARTY Nejsem vdána.

KOLENATÝ Slečno Martyová, můj
mandant, pan Gregor.

MARTY Tenhle? Tenhle? *(usedne)* Ať
si třeba zůstane. *(Dr. Kolenatý usedá proti
ní.)* Tedy vy jste ten advokát, co zastupuje
toho Gregora v procesu o dědictví Pepi
Prusa?

KOLENATÝ Totiž barona Ferdinanda
Josefa Prusa, zemřelého osmnáct set
dvacet sedm.

MARTY On už umřel?

GREGOR Und wie alt ist sie?

KRISTA Das weiß keiner, das erkennt
keiner!

VÍTEK Na so um die dreißig?

KRISTA Das schon. Und schön ist sie!

GREGOR Heute Abend gehe ich ins
Theater. Nicht für die Marty, sondern für Sie!

KRISTA Dann wären Sie ein Esel! Und blind
dafür. Nicht die Marty anzuschauen!

VÍTEK Oje! Oje! Die ist vorlaut!

KRISTA Er soll nicht über die Marty
sprechen, wenn er sie nicht kennt!

(Ein seltsames Licht leuchtet auf.)

KOLENATÝ *(tritt ein)* Hier bitte, geruhen Sie
nur. *(Die Marty erscheint in der Tür.)*

KRISTA Jesus Christus! Das ist die Marty!
Vati, komm! *(Vítek geht auf Zehenspitzen ab, hinter
ihm Krista.)*

KOLENATÝ Womit kann ich dienen?

MARTY Doktor Kolenatý? Dieses Mädchen
habe ich irgendwo gesehen – Ich bin die Marty,
ich komme zu Ihnen in der Angelegenheit ...

KOLENATÝ Oh bitte, geruhen Sie,
geruhen Sie!

MARTY Ich komme zu Ihnen in der
Angelegenheit des Prozesses Gregor.

GREGOR Wie denn das, gnädige Frau?

MARTY Ich bin nicht verheiratet.

KOLENATÝ Fräulein Marty, mein Mandant,
Herr Gregor.

MARTY Der da? Der da? *(setzt sich)*
Soll er ruhig bleiben. *(Dr. Kolenatý setzt sich
ihr gegenüber hin.)* Sie sind also der Anwalt, der
diesen Gregor im Prozess um die Erbschaft
des Pepi Prus vertritt?

KOLENATÝ Also des Barons Ferdinand
Josef Prus, gestorben 1827.

MARTY Er ist schon gestorben?

KOLENATÝ Bah! Dokonce před sto lety.

MARTY Chudáček! To jsem nevěděla.

KOLENATÝ Ach tak, ach tak! Mohu vám snad něčím jiným posloužit?

MARTY *(vstane)* Ó, nechci zdržovat.

KOLENATÝ *(vstane)* Pardon, slečno! Myslím, že jste nepřišla bez příčiny.

MARTY *(usedá zas, rozevře časopis)*

Ano. Čtu: »Poslední den procesu, Gregor contra Prus.« Náhoda, co?

KOLENATÝ Inu, ve všech novinách to bylo.

MARTY Zkrátka, můžete mi něco říci o tom procesu?

KOLENATÝ Tažte se.

MARTY Vypravujte.

KOLENATÝ *(položí se v lenošce a rychle odříkává)* Tedy kolem roku osmnáct set dvacet vládl na panství Průsu slabomyslný baron Ferdinand Prus...

MARTY Pepi že byl slabomyslný?

KOLENATÝ Tedy podivinský.

MARTY Ne, nešťastný.

KOLENATÝ Jak to můžete vědět?

MARTY Vy teprv ne!

KOLENATÝ Pán Bůh sud! Tedy Josef Ferdinand Prus, který zemřel bezdětek a bez závěti roku osmnáct set dvacet sedm...

MARTY Nač zemřel?

KOLENATÝ Zápál mozku či co. V dědictví se uvázal jeho cousin, Emmerich Prus Zabrze-Pinski. Proti němu vystoupil baron Szepházy, synovec matky zesnulého, s žalobou o celé dědictví, a s nároky na zboží Loukov jakýsi Ferdinand Karel Gregor. Hned

KOLENATÝ Wie! Sogar vor hundert Jahren.

MARTY Der Ärmste! Das hab ich nicht gewusst.

KOLENATÝ Ach so, ach so! Kann ich Ihnen vielleicht mit irgendwas anderem dienen?

MARTY *(steht auf)* Oh, ich möchte Sie nicht aufhalten.

KOLENATÝ *(steht auf)* Verzeihung, Fräulein! Ich glaube, dass Sie nicht ohne Grund hergekommen sind.

MARTY *(setzt sich wieder, schlägt eine Zeitung auf)* Ja. Ich lese: »Letzter Tag des Prozesses Gregor contra Prus.« Zufall, was?

KOLENATÝ Nun ja, das war in allen Zeitungen.

MARTY Kurzum, können Sie mir etwas über diesen Prozess sagen?

KOLENATÝ Fragen Sie.

MARTY Erzählen Sie.

KOLENATÝ *(lehnt sich im Sessel zurück und sagt schnell auf)* Also, um das Jahr 1820 herum herrschte auf dem Gut der Prus der schwachsinnige Baron Ferdinand Prus ...

MARTY Pepi soll schwachsinnig gewesen sein?

KOLENATÝ Also, verschroben.

MARTY Nein, unglücklich.

KOLENATÝ Wie können Sie das wissen?

MARTY Sie erst recht nicht!

KOLENATÝ Darüber richte der Herrgott! Also, Josef Ferdinand Prus, der kinderlos und ohne Testament im Jahre 1827 starb ...

MARTY Woran starb er?

KOLENATÝ Gehirnentzündung oder sowas. Die Erbschaft übernahm sein Cousin, Emmerich Prus Zabrze-Pinski. Gegen ihn traten auf: Baron Szepházy, der Neffe der Mutter des Verstorbenen, mit einer Klage bezüglich der ganzen Erbschaft; und mit dem Anspruch auf Gut Loukov ein gewisser

roku osmnáct set dvacet sedm.

MARTY Počkejte – tehdy musel být Ferdi malý chlapec.

KOLENATÝ Zcela správně, chovanec Tereziánské akademie. Jeho nárok na zboží loukovské opíral se o tato fakta: Předně zesnulý se dostavil osobně k správci Tereziánské akademie, hochpersönlich – a prohlásil, že odevzdává celé svrchupsané zboží dem genannten Minderjährigen, řečenému Gregoru, kterýž, sobald er majorenn wird, stává se vlastníkem. Item pro secundo: že řečený nezletilý dostával na rozkaz a za živobytí zesnulého požitky a výkazy svrchupsaného zboží s titulem: Besitzer und Eigentümer.

MARTY Tak to by bylo všechno v pořádku.

KOLENATÝ Pardon, pardon. Proti tomu namítal baron Emmerich Prus, že zesnulý nezanechal psaného testamentu a naopak, že ve své poslední hodině učinil ústní pořízení ve prospěch osoby jiné.

MARTY Vždyť to není pravda!

KOLENATÝ V tomhle je ten háček!

MARTY Vždyť to není možná!

KOLENATÝ V tomhle je ten háček! *(vylézá po žebříčku k registratuře, vyndá fascikl Gregor, usedne na poslední příčli a rychle listuje)*

Hned vám to ukážu: »Umírající ve vysoké horečce prohlásil několikrát, že zboží Loukov Herrn Mach Gregor zukommen soll...« *(zavírá akta, zastrkuje fascikl)* Po česku: Řehoři Machovi!

MARTY Ale je to přece omyl, to je omyl! Pepi přece myslel na Gregora, Ferdi Gregora!

Ferdinand Karel Gregor. Gleich im Jahr 1827.

MARTY Warten Sie – damals muss Ferdi ein kleiner Junge gewesen sein.

KOLENATÝ Völlig richtig, ein Zögling der Theresianischen Akademie. Sein Anspruch auf das Gut Loukov stützte sich auf diese Fakten: Erstens war der Verstorbene zum Leiter des Theresianums gekommen, hochpersönlich – und hatte verkündet, das ganze obengenannte Gut Loukov dem genannten Minderjährigen, also besagtem Gregor zu übergeben, welcher, sobald er volljährig würde, Eigentümer würde.

Ebenso zum Zweiten: Dass besagter Minderjähriger auf Anweisung und für den Lebensunterhalt des Verstorbenen Erträge und Rapporte des obengenannten Gutes erhielt mit dem Titel Besitzer und Eigentümer.

MARTY So wäre ja alles in Ordnung gewesen.

KOLENATÝ Verzeihung, Verzeihung. Dagegen hielt Baron Emmerich Prus, dass der Verstorbene kein schriftliches Testament hinterlassen und dass er im Gegenteil in seinem letzten Stündlein eine mündliche Verfügung zum Vorteil einer anderen Person getroffen hatte.

MARTY Doch das ist nicht die Wahrheit!

KOLENATÝ Darin liegt der Haken!

MARTY Doch das ist nicht möglich!

KOLENATÝ Darin liegt der Haken!

(klettert die Leiter zur Registratur hinauf, nimmt den Fascikel Gregor heraus, setzt sich auf die letzten Sprossen und blättert rasch)

Sogleich zeige ich es Ihnen: »In hohem Fieber erklärte der Sterbende mehrmals, dass Gut Loukov Herrn Mach Gregor zukommen soll ...« *(schließt die Akte, steckt den Fascikel zurück)*

Auf Tschechisch: Herrn Řehoř Mach!

MARTY Aber das ist doch ein Irrtum, ist ein Irrtum! Pepi dachte doch an Gregor, an Ferdi Gregor!

KOLENATÝ Littera scripta valet.
Co je psáno, to je psáno. A zatím cousin Szepházy vyšťáral nějaké individuum, které se jmenoval Řechoř Mach.

MARTY Počkejte! Počkejte! Vždyť to byl jeho syn, Ferdi byl přece jeho syn! Ferdi byl přece Pepi syn!

KOLENATÝ Kdo? Čí syn? Jeho syn?
(slézá ze žebříčku)

GREGOR Jeho syn?

KOLENATÝ A kdo byla jeho matka?

MARTY Matka? Jmenovala se Ellian MacGregor, zpěvačka Dvorní opery.

GREGOR Jak se jmenovala?

MARTY Víte, to je škotské jméno.

GREGOR Slyšíte, doktore?
MacGregor! Žádný Mach! Chápete?

KOLENATÝ (usedá) Ale proč pak její syn se nenazývá MacGregor?

MARTY Inu, z ohledu k matce. Ferdi totiž nepoznal svou matku.

KOLENATÝ Ah tak. Máte toho doklady?
MARTY Nevím. Tak dál.

KOLENATÝ Nu tak dál: A z těch dob trvá proces mezi několika generacemi – Prusů, Szepházů, Gregorů, za pomoci doktorů Kolenatých. A díky této pomoci prohraje to poslední Gregor, a sice náhodou zrovna dnes! (čmárá podrážděně po papíru)

Tak to je všechno. Máte nějaký dotaz?

MARTY Ano. Co potřebujete, abyste to vyhrál?

KOLENATÝ Psaný testament.

MARTY A víte o nějakém?

KOLENATÝ Není žádného.

MARTY To je hloupé.

KOLENATÝ Nepochybně. (vstane)
Ještě nějaký dotaz?

KOLENATÝ Das geschriebene Wort zählt.
Was geschrieben ist, ist geschrieben. Und indessen stöberte Cousin Szepházy irgendein Individuum auf, das Řechoř Mach hieß.

MARTY Warten Sie! Warten Sie! Er war doch sein Sohn, Ferdi war doch sein Sohn! Ferdi war doch Pepis Sohn!

KOLENATÝ Wer? Wessen Sohn? Sein Sohn?
(steigt von der Leiter herunter)

GREGOR Sein Sohn?

KOLENATÝ Und wer war seine Mutter?

MARTY Die Mutter? Sie hieß Ellian MacGregor, Sängerin der Hofoper.

GREGOR Wie hieß sie?

MARTY Wissen Sie, das ist ein schottischer Name.

GREGOR Hören Sie, Doktor? MacGregor! Kein Mach! Begreifen Sie?

KOLENATÝ (setzt sich) Aber warum hieß [heißt] dann ihr Sohn nicht MacGregor?

MARTY Nun ja, aus Rücksicht auf die Mutter. Ferdi hat nämlich seine Mutter nicht kennen-gelernt.

KOLENATÝ Ach so. Haben Sie Beweise dafür?
MARTY Ich weiß nicht. Nur weiter.

KOLENATÝ Na also weiter: Und seit jenen Zeiten dauert der Prozess zwischen mehreren Generationen der Prus, Szepházys, Gregors an, mit Hilfe der Doktoren Kolenatý. Und dank dieser Hilfe verliert der letzte Gregor, und zwar zufällig genau heute! (kritzelt erregt auf dem Papier)

Das ist alles. Haben Sie noch eine Frage?

MARTY Ja. Was brauchen Sie, damit Sie gewinnen?

KOLENATÝ Ein schriftliches Testament.

MARTY Und wissen Sie von einem?

KOLENATÝ Es gibt keins.

MARTY Das ist blöd.

KOLENATÝ Zweifellos. (steht auf) Sonst noch eine Frage?

MARTY Komu teď patří starý Prusův dům?

KOLENATÝ Právě mému odpůrci, Jaroslavu Prusu.

MARTY Tak poslyšte: (tajemně, s žitavým chvatem) V Prusově domě bývala taková skříň. Každá zásuvka měla svůj letopočet.

GREGOR Archiv.

KOLENATÝ Registratura.

MARTY Jedna zásuvka měla letopočet osmnáct set šestnáct. Víte, toho roku se Pepi seznámil s Ellian MacGregor. A do té schránky schoval dopisy, které měl od Ellian.

KOLENATÝ (usedá) Jak to víte?

MARTY Nemusíte se ptát. Jsou tam dopisy od správců. Zkrátka, hrozně mnoho papírů. Půjdete se tam podívat?

KOLENATÝ Zajisté. Ovšem, dovolí-li pan Prus.

MARTY A když nedovolí?

KOLENATÝ Což dělat!

MARTY Pak tu zásuvku musíte jinak dostat.

KOLENATÝ Ano, o půlnoci žebříkem, provazem, paklíči – A tak dále, a tak dále! Slečno, vy máte názory o advokátech!

MARTY (úzkostlivě) Ale vy to musíte dostat! Jsou tam dopisy, a mezi nimi taková žlutá obálka, v ní Prusův vlastnoruční testament zapečetěný.

KOLENATÝ (vstane) Proboha živého, jak to víte? Prosím,...

GREGOR (vyskočí) Víte to jistě?

KOLENATÝ ...co v něm je, jaký je?

MARTY Nu, v něm Pepi odkazuje statek Loukov svému nemanželskému synovi.

KOLENATÝ Výslovně?

MARTY Ano.

MARTY Wem gehört jetzt das alte Haus der Prus?

KOLENATÝ Eben meinem Gegner, Jaroslav Prus.

MARTY So hören Sie zu: (geheimnisvoll, mit ätzender Eile) Im Haus der Prus war so ein Schrank. Jedes Schubfach hatte seine Jahreszahl.

GREGOR Das Archiv.

KOLENATÝ Die Registratur.

MARTY Ein Schubfach trug die Jahreszahl 1816. Wissen Sie, in diesem Jahr lernte Pepi Ellian MacGregor kennen. In diesem Kasten bewahrte er die Briefe auf, die er von Ellian bekam.

KOLENATÝ (setzt sich) Woher wissen Sie das?

MARTY Sie brauchen nicht zu fragen. Dort sind Briefe von Verwaltern. Kurz, schrecklich viele Papiere. Gehen Sie dort nachsehen?

KOLENATÝ Sicher. Allerdings nur, wenn Herr Prus es erlaubt.

MARTY Und wenn er es nicht erlaubt?

KOLENATÝ Was dann tun!

MARTY Dann müssen Sie anders an das Fach herankommen.

KOLENATÝ Ja, um Mitternacht mit Leiter, Seil, Nachschlüssel – Und so weiter, und so weiter! Fräulein, Sie haben Ansichten über Anwälte!

MARTY (bange) Aber Sie müssen da ran-kommen! Da sind Briefe und zwischen ihnen so ein gelber Umschlag, in ihm Prus' eigenhändiges, versiegeltes Testament.

KOLENATÝ (steht auf) Beim lebendigen Gott, wie wissen Sie das? Bitte, ...

GREGOR (springt auf) Wissen Sie es sicher?

KOLENATÝ ... was steht drin, wie ist es?

MARTY Nun, darin vermacht Pepi Gut Loukov seinem unehelichen Sohn.

KOLENATÝ Ausdrücklich?

MARTY Ja.

KOLENATÝ Obálka zapečetěna?

MARTY Ano.

KOLENATÝ Pečetí Josefa Pruse?

MARTY Ano.

KOLENATÝ Tak děkuju. *(sedne si)*

Pročpak děláte z nás blázný?

MARTY Vy mně nevěříte?

GREGOR Já věřím!

KOLENATÝ Ani slova!

GREGOR Jak se můžete opovážit...

KOLENATÝ Člověče, měj rozum! Je-li obálka zapečetěna, jak může někdo vědět, co je v ní?

GREGOR Já věřím.

KOLENATÝ V cizím domě! Slečno, vy máte zvláštní způsob vykládat pohádky.

GREGOR Já věřím. Abyste věděl, doktore – já věřím, co řekla slečna.

Proto půjdete do Prusova domu...

KOLENATÝ To asi neudělám.

GREGOR – anebo požádám o tu službu prvního advokáta z adresáře.

KOLENATÝ Pro mne, za mne!

GREGOR *(jde k telefonu a listuje v adresáři)* Doktor Abeles!

KOLENATÝ *(jde k němu)* Aspoň toho ne!

GREGOR *(do telefonu)* Tady Gregor!

KOLENATÝ *(vytrhne mu sluchátko)*

Počkejte, vždyť jsme přátelé.

Pojedu!

GREGOR K Prusovi?

KOLENATÝ Třeba k čertu!

(běží ven)

GREGOR Konečně!

MARTY Dobře, Gregore! Je opravdu tak hloupý?

GREGOR Praktik. Neumí počítat se zázraky! Já vždycky čekal na zázrak,

KOLENATÝ Der Umschlag wurde versiegelt?

MARTY Ja.

KOLENATÝ Mit dem Siegel von Josef Prus?

MARTY Ja.

KOLENATÝ Dann danke ich. *(setzt sich)* Warum halten Sie uns denn zum Narren?

MARTY Sie glauben mir nicht?

GREGOR Ich glaube ihr!

KOLENATÝ Nicht ein Wort!

GREGOR Wie können Sie es wagen ...

KOLENATÝ Mensch, hab Verstand!

Wenn der Umschlag versiegelt wurde, wie kann irgendjemand wissen, was drin ist?

GREGOR Ich glaube ihr.

KOLENATÝ In einem fremden Haus!

Fräulein, Sie haben eine besondere Art, Märchen zu erzählen.

GREGOR Ich glaube ihr. Damit Sie es wissen, Doktor – ich glaube, was das Fräulein sagte. Gehen Sie darum zu Prus' Haus ...

KOLENATÝ Das werde ich bestimmt nicht tun.

GREGOR ... oder ich bitte den ersten Anwalt aus dem Adressbuch um diesen Dienst.

KOLENATÝ Von mir aus!

GREGOR *(geht zum Telefon und blättert im Adressbuch)* Doktor Abeles!

KOLENATÝ *(geht zu ihm)* Nur den nicht!

GREGOR *(ins Telefon)* Hier Gregor!

KOLENATÝ *(entreißt ihm den Hörer)*

Warten Sie, wir sind doch Freunde.

Ich fahre los!

GREGOR Zu Prus?

KOLENATÝ Vielleicht zum Teufel!

(läuft hinaus)

GREGOR Endlich!

MARTY Gut, Gregor! Ist er tatsächlich so dumm?

GREGOR Ein Praktiker. Er kann nicht mit Wundern rechnen! Ich wartete immer auf

a přišla jste vy. Dovolte, abych vám poděkoval.

MARTY Nestojí za řeč!

GREGOR Hledte, mám jistotu, že se ta závěť najde! Nevím, proč vám tak nesmírně věřím.

Snad proto, že jste tak nesmírně krásná, krásná...

MARTY Jak jste starý?

GREGOR Třicet čtyři. Od malička jsem žil, že musím dostat ty miliony. Žil jsem jako blázen, nedovedl jsem jinak, a kdybyste nebyla přišla vy – byl bych se zastřelil.

MARTY Dluhy?

GREGOR Ano. Nic před vámi neskrývám – mně by nebylo pomoci.

A najednou jste přišla vy, bůh ví odkud, slavná, úžasná, plná tajemství...

Proč se smějete?

MARTY Nic. Hlouposti.

GREGOR Zapřísahám vás, ó mluvte! Vysvětlete vše! Nemůžete?

MARTY *(vrtí hlavou)* Nechci.

GREGOR Jak víte o těch dopisech?

Jak víte o tom testamentu? Odkud?

Jak dávno? Kdo vám to všechno řekl?

S kým jste ve spojení? Pochopíte, že – že musím vědět, co za tím je.

MARTY Zázrak.

GREGOR Ano, zázrak. Ale každý zázrak musí se vysvětlit. Jinak je nesnesitelný.

Proč jste přišla? Proč právě mně chcete pomáhat? Proč právě mně? Jaký máte na tom zájem?

MARTY To je má věc.

GREGOR Má také. Slečno Martyová, budu-li vám zavázán za vše, za jmění, za život sám, co vám smím nabídnout?

ein Wunder, und Sie sind gekommen. Gestatten Sie, dass ich Ihnen danke.

MARTY Nicht der Rede wert!

GREGOR Sehen Sie, ich habe die Gewissheit, dass er das Testament finden wird. Ich weiß nicht, warum ich Ihnen so unermesslich glaube. Vielleicht darum, weil Sie so unermesslich schön sind, so schön ...

MARTY Wie alt sind Sie?

GREGOR 34. Von Kindheit an habe ich dafür gelebt, dass ich die Millionen bekommen muss. Ich habe wie ein Narr gelebt, ich konnte nicht anders, und wenn Sie nicht gekommen wären – hätte ich mich erschossen.

MARTY Schulden?

GREGOR Ja. Nichts will ich vor Ihnen verbergen – mir wäre nicht zu helfen gewesen.

Und auf einmal kamen Sie, Gott weiß woher, berühmt, verblüffend, voller Geheimnisse ...

Warum lachen Sie?

MARTY Nichts. Dummheiten.

GREGOR Ich flehe Sie an, oh reden Sie! Klären Sie alles auf! Sie können nicht?

MARTY *(schüttelt den Kopf)* Ich will nicht.

GREGOR Was wissen Sie über diese Briefe?

Was wissen Sie über das Testament? Woher?

Wie lange? Wer sagte Ihnen das alles? Mit wem stehen Sie in Verbindung? Begreifen Sie, dass – dass ich wissen muss, was dahintersteht.

MARTY Ein Wunder.

GREGOR Ja, ein Wunder. Aber jedes Wunder muss aufgeklärt werden. Sonst ist es unerträglich.

Warum sind Sie hergekommen? Warum wollen Sie gerade mir helfen? Warum gerade mir? Welches Interesse haben Sie daran?

MARTY Das ist meine Sache.

GREGOR Meine auch. Fräulein Marty, wenn ich Ihnen wegen allem, Vermögen, dem Leben selbst verpflichtet sein werde, was darf ich Ihnen dafür zurückgeben [anbieten]?

MARTY Co tím myslíte?

GREGOR Co vám smím nabídnout?

MARTY Ach, tak. *(překypí)* Tak se podívejme! Ten ničema mi nabízí peníze!

GREGOR *(dotčen)* Odpusťte!

MARTY Ten by chtěl rozdávat, ten maličký! *(jde k oknu, dívá se ven)*

GREGOR Proč se mnou mluvíte jako s chlapcem?

MARTY Nu?

GREGOR Je to až nesnesitelné, jak vedle vás se cítím maličký!

MARTY *(odvrátí se od okna)*

Jak se jmenuješ?

GREGOR Čeže?

MARTY Jak se jmenuješ?

GREGOR Gregor.

MARTY Jak?

GREGOR MacGregor.

MARTY Křestním jménem, hlupáku!

GREGOR Albert.

MARTY *(něžně)* Maminka ti říkala Bertíčku, vid?

GREGOR Ano. Totiž maminka mi už zemřela.

MARTY Ba! Ba, všechno to jen umírá.

GREGOR A jaká byla Ellian MacGregor?

MARTY Konečně! Že tě napadlo se zeptat!

GREGOR Víte o ní něco? Kdo byla?

MARTY Velká zpěvačka.

GREGOR Byla-li krásná?

MARTY Ano.

GREGOR Milovala-li mého praděda?

MARTY Ano. Snad. Ale svým způsobem.

MARTY Was meinen Sie damit?

GREGOR Was darf ich Ihnen dafür zurückgeben [anbieten]?

MARTY Ach so. *(kocht über)* So schau an [schauen wir an]! Der Taugenichts bietet mir Geld!

GREGOR *(betroffen)* Verzeihen Sie!

MARTY Der will schon verteilen, der Winzling! *(geht zum Fenster, schaut hinaus)*

GREGOR Warum reden Sie mit mir wie mit einem Jungen?

MARTY So?

GREGOR Es ist fast unerträglich, wie ich mich neben Ihnen klein fühle!

MARTY *(dreht sich vom Fenster um)*

Wie heißt du?

GREGOR Was?

MARTY Wie heißt du?

GREGOR Gregor.

MARTY Wie?

GREGOR MacGregor.

MARTY Mit Taufnamen, du Dummkopf!

GREGOR Albert.

MARTY *(zärtlich)* Mütterchen nannte dich Bertíček, nicht?

GREGOR Ja. Doch Mütterchen ist mir schon gestorben.

MARTY Ja! Ja, alles stirbt bloß.

GREGOR Und wie war Ellian MacGregor?

MARTY Endlich! Dass es dir einfiel, zu fragen!

GREGOR Wissen Sie über sie etwas? Wer war sie?

MARTY Eine große Sängerin.

GREGOR Ob sie schön war?

MARTY Ja.

GREGOR Ob sie meinen Urgroßvater geliebt hat?

MARTY Ja. Vielleicht. Aber auf ihre Art.

GREGOR Kdy zemřela?

MARTY Nevím. *(s únavou)* Tak dost, Bertíku. Až zase jindy.

GREGOR *(přiblíží se k Marty)* Emilie!

MARTY Pro tebe nejsem Emilie.

GREGOR A co jsem pro vás, proboha, nedrážděte mne! Neponižujte mne!

Myslete, že vám nejsem ničím zavázán; že jste jen krásná žena, která někoho osnila.

Poslyšte, chtěl jsem vám něco říci.

Vidím vás poprvé.

(prosebně) Ne, ne, nesmějte se mi!

MARTY Já se nesměju, nebuď blázen.

GREGOR Já jsem blázen. Nikdy jsem nebyl takový blázen. Vy jste rozčilující jak bitevní alarm. Viděla jste už téci krev? To člověka rozběsní do nepřítel-nosti.

A vy, to se cítí první pohled, ve vás je něco hrozného. Prožila jste mnoho?

Poslyšte!

MARTY Nezačínej!

GREGOR Nechápu, že vás někdo nezabil.

MARTY Nezačínej!

GREGOR Ó, nechte mne domluvit!

Byla jste na mne tvrdá, to připraví o rozvahu. Dýchlo to na mne jako z výhně. Co je to? Člověk hned větrí jako zvíře. Vy vzbuzujete něco strašného. Řekl vám to někdo?

(přiblíží se k ní) Emilie, vy přece víte jak jste krásná!

MARTY *(unaveně)* Hled! Krásná!

(zahoří světlem)

GREGOR *(couvá)* Toť úžasné! Jste krásná!

MARTY *(prosvítání její)* Nech mne! Jdi, Bertíku!

GREGOR Báječně krásná!

GREGOR Wann starb sie?

MARTY Weiß ich nicht. *(mit Müdigkeit)* Nun genug, Bertík. Ein andermal wieder.

GREGOR *(nähert sich der Marty)* Emilia!

MARTY Für dich bin ich nicht Emilia.

GREGOR Und was bin ich für Sie, um Gottes willen, reizen Sie mich nicht! Demütigen Sie mich nicht! Denken Sie, dass ich Ihnen durch nichts verpflichtet bin; dass Sie nur eine schöne Frau sind, die jemanden geblendet hat. Hören Sie, ich möchte Ihnen etwas sagen. Ich sehe Sie zum ersten Mal.

(flehend) Nein, nein, lachen Sie nicht über mich!

MARTY Ich lache nicht, sei kein Narr.

GREGOR Ich bin ein Narr. Nie war ich ein solcher Narr. Sie sind erregend wie Gefechtsalarm. Haben Sie schon Blut fließen sehen? Das macht den Menschen rasend bis zur Unzurechnungsfähigkeit.

Und Sie, das spürt man beim ersten Anblick, in Ihnen ist etwas Furchtbares. Haben Sie viel durchlebt? Hören Sie!

MARTY Fang nicht damit an!

GREGOR Ich verstehe nicht, dass Sie [noch] keiner umgebracht hat.

MARTY Fang nicht damit an!

GREGOR Oh, lassen Sie mich ausreden!

Sie waren zu mir hart, das raubt mir die Fassung. Mich traf ein Hauch wie von einer Feuerstelle. Was ist das? Der Mensch wittert es sogleich wie ein Tier. Sie rufen etwas Schreckliches wach. Sagte Ihnen das noch niemand?

(nähert sich ihr) Emilia, Sie wissen doch, wie schön Sie sind!

MARTY *(müde)* Schau! Schön!

(sie leuchtet durch ein Licht auf)

GREGOR *(weicht zurück)* Das ist ja verblüffend! Sie sind schön!

MARTY *(das Licht durchscheint sie)*

Lass mich! Geh, Bertík!

GREGOR Sagenhaft schön!

MARTY Víš, Bertíku, *(světlo zhasne opět)* co bys mi mohl dát?

GREGOR *(zvedne hlavu)* Jak?

MARTY Tys mi to sám nabízel.

Viš, co bych chtěla?

GREGOR Všechno je vaše.

MARTY Poslyš, Bertíku, umíš řecky?

GREGOR Ne!

MARTY Vidíš, pro tebe to nemá ceny.

Dej mi ty řecké listiny!

GREGOR Jaké?

MARTY Co ti dal Ferdi, rozumiš:

Gregor, tvůj praděd. Dáš mi je?

GREGOR Já nevím o žádných.

MARTY Nesmysl, musíš je mít!

Proboha, Alberte, řekni, že je máš!

GREGOR *(vstane)* Nemám.

MARTY *(prudce vstane)* Nelži! Máš je,

vid? Hlupáku! Já je musím mít!

Slyšíš? Najdi je!

GREGOR Což já vím, kde jsou?

MARTY Hledej! Přines je! Vždyť

proto sem jedu!

GREGOR Emilie!

MARTY Má je Prus? Vezmi mu je!

Zavolej auto!

KOLENATÝ *(vejde rychle a za ním*

Prus) Našli jsme! Našli!

(vrhá se před Emilií na kolena) Prosim

tisíckrát za odpuštění! Jsem staré

hloupé zvíře!

MARTY Bylo to tam?

KOLENATÝ Vy jste vševědoucí! Toť se ví:

GREGOR Cože?

KOLENATÝ Testament, dopisy, a ještě něco, miláčku!

PRUS *(podává Gregorovi ruku)*

Gratuluji k skvělému testamentu.

(ke Kolenatému) Představte mne!

MARTY Weißt du, Bertík, *(das Licht erlischt wieder)* was du mir geben könntest?

GREGOR *(hebt den Kopf)* Was?

MARTY Du hast es mir selbst angeboten.

Weißt du, was ich möchte?

GREGOR Alles gehört Ihnen.

MARTY Hör, Bertík, kannst du Griechisch?

GREGOR Nein!

MARTY Siehst du, für dich hat es keinen

Wert. Gib mir die griechischen Dokumente!

GREGOR Welche?

MARTY Die dir Ferdi gab, verstehst du: Gre-

gor, dein Urgroßvater. Gibst du sie mir?

GREGOR Ich weiß von keinen.

MARTY Unsinn, du musst sie haben! Um

Gottes willen, Albert, sag, dass du sie hast!

GREGOR *(steht auf)* Ich habe sie nicht.

MARTY *(steht heftig auf)* Lüg nicht! Du hast

sie, nicht? Dummkopf! Ich muss sie haben!

Hörst du? Such sie!

GREGOR Was weiß ich, wo sie sind?

MARTY Suche! Bring sie her! Deswegen

komme ich doch hierher!

GREGOR Emilia!

MARTY Hat sie Prus? Nimm sie ihm!

Ruf ein Auto!

KOLENATÝ *(tritt schnell ein und hinter ihm*

Prus) Wir haben's gefunden! Gefunden!

(fällt vor Emilia auf die Knie) Ich bitte tausend-

mal um Vergebung! Ich bin ein altes,

dummes Tier!

MARTY War es dort?

KOLENATÝ Sie sind allwissend!

Gewiss:

GREGOR Was denn?

KOLENATÝ Testament, Briefe und noch anderes, mein Lieber!

PRUS *(reicht Gregor die Hand)* Ich gratuliere

zu diesem prächtigen Testament.

(zu Kolenatý) Stellen Sie mich vor!

KOLENATÝ *(vstává)* Teď provedem

restituci Causa Gregor.

MARTY Kde jsou ty papíry?

Ty papíry?

KOLENATÝ Které?

MARTY Od Elliany.

PRUS Dosud u mne, ale pan Gregor se nemusí bát.

KOLENATÝ Pan Prus, náš úhlavní nepřítel.

MARTY *(prudce)* Ale Bertík mi je dá!

PRUS Ale chybí ještě nějaká maličkost.

MARTY Co ještě schází?

PRUS Dejme tomu doklad, že ten syn Ferdinand je nesporně Ferdinand Gregor.

MARTY Nějaký doklad?

PRUS Alespoň.

MARTY Dobrá, doktore – pošlu vám něco takového.

KOLENATÝ Jak že, vy to nosíte s sebou?

MARTY *(přikře)* Je vám to divné, co?

KOLENATÝ Gregore, zavolejte si třeba dvacet sedm.

GREGOR *(u telefonu)* Doktora Abelesa, proč?

KOLENATÝ Protože – že – že –

KOLENATÝ *(erhebt sich)* Jetzt nehmen wir die Causa Gregor wieder auf [gehen in Berufung].

MARTY Wo sind die Briefe?

Die Briefe?

KOLENATÝ Welche?

MARTY Die von Ellian.

PRUS Bis jetzt bei mir, aber Herr Gregor muss sich nicht fürchten.

KOLENATÝ Herr Prus, unser Erzgegner.

MARTY *(heftig)* Aber Bertík gibt sie mir!

PRUS Aber es fehlt noch eine Kleinigkeit.

MARTY Was fehlt noch?

PRUS Geben wir ihm den Beleg, dass dieser Sohn Ferdinand zweifelsohne Ferdinand Gregor ist.

MARTY Irgendeinen Beleg?

PRUS Mindestens.

MARTY Gut, Doktor – ich sende Ihnen etwas Derartiges.

KOLENATÝ Wie das, tragen Sie das mit sich herum?

MARTY *(schrafft)* Das kommt Ihnen seltsam vor, was?

KOLENATÝ Gregor, rufen Sie ruhig die 27 an.

GREGOR *(beim Telefon)* Den Doktor Abeles, warum?

KOLENATÝ Weil – weil – weil –

DRUHÉ JEDNÁNÍ

Jeviště velkého divadla, prázdné, jen trochu nepořádku po představení: nějaké praktikácky, stočené dekorace, osvětlovací tělesa, celý holý a pustý rub divadla. Vpředu divadelní trůn na pódiu. Temně červeně osvětlení.

POKLÍZEČKA Viděli ty kytice?

STROJNÍK Neviděl.

POKLÍZEČKA Jakživa jsem neviděla takovou slávu. Lidi řvali; já myslela, že to všecko zbořej.

Zrovna bláznili!

Ne a ne přestat. Padesátkrát šla děkovat. Ona, Marty.

STROJNÍK Poslouchají, taková ženská musí mít peněz!

POKLÍZEČKA Ó Ježíši, Kudrno! To si myslím.

STROJNÍK Ale víte, v člověku se všechno třese, když vona zpívá.

POKLÍZEČKA Já vám řeknu, Kudrno, já dočista břecela.

PRUS *(vejde)* Není tu slečna Marty?

POKLÍZEČKA *(ostře)* Je u pana ředitele. Ale musí sem přijít, vona má něco v šatně.

PRUS Dobrá, počkám. *(postaví se stranou)*

POKLÍZEČKA To už je pátej. Čekají jako na klinice.

STROJNÍK To mi nejde do hlavy, jestli taková ženská má taky mužský.

POKLÍZEČKA O jó, o jó. To jistě jo, Kudrno.

STROJNÍK O sakra! Mně to ani nejde do hlavy. *(odchází)*

POKLÍZEČKA Co jste se tak

ZWEITER AUFZUG

Bühne eines großen Theaters, leer, nur ein wenig in Unordnung nach der Vorstellung: einige Versatzstücke, zusammengerollte Dekorationen, Beleuchtungskörper, die ganze kahle und leere Schattenseite des Theaters. Vorn ein Theaterthron auf einem Podium. Dunkelrote Beleuchtung.

PUTZFRAU Haben Sie die Blumensträuße gesehen?

MASCHINIST Ich hab sie nicht gesehen.

PUTZFRAU Noch niemals hab ich solchen Glanz gesehen. Die Leute brüllten; ich hab gedacht, dass sie alles niederreißen. Sie waren geradezu irre!

Es hörte und hörte nicht auf. Fünzfingmal ging sie sich verbeugen. Sie, die Marty.

MASCHINIST Hören Sie, so ein Weib muss Geld haben!

PUTZFRAU Oh Jesus, Herr Kudrna!

Das glaube ich.

MASCHINIST Aber wissen Sie, im Menschen erbebt alles, wenn sie singt.

PUTZFRAU Ich sage Ihnen, Herr Kudrna, ich war völlig am Heulen.

PRUS *(tritt ein)* Ist hier nicht Fräulein Marty?

PUTZFRAU *(scharf)* Sie ist beim Herrn Direktor. Doch sie muss herkommen, sie hat noch etwas in der Garderobe.

PRUS Gut, ich warte. *(stellt sich abseits)*

PUTZFRAU Das ist schon der Fünfte. Sie warten wie in der Klinik.

MASCHINIST Es geht mir nicht in den Kopf, ob solch ein Weib auch Männer hat.

PUTZFRAU Oh ja, oh ja. Das ist gewiss, Herr Kudrna.

MASCHINIST Oh sakra! Mir geht das gar nicht in den Kopf. *(geht ab)*

PUTZFRAU Was haben Sie sich so erzürnt

zakohoutil? Viš, pro tebe to není. *(odchází druhou stranou)*

KRISTA *(vejde)* Janku, pojd' sem! Tady nikdo není!

JANEK *(vejde za ní)* Nevhodí mě tu nikdo?

KRISTA Ach bože, Janku, já jsem nešťastná!

JANEK Proč? *(chce ji políbit)*

KRISTA Ne – nelíbat! S tím už je dost. Já mám teď jiné starosti.

JANEK Ale Kristo!

KRISTA Viď, ta Marty je ohromná? Myslíš, mám dále zpívat? Ale pak už všechno přestane, rozumíš? Pak musím dělat jen divadlo.

Viš, Janku, *(usedá na trůn)* to je hrozné, já na tebe myslím celý den, celý den.

(Janek chce ji líbat) Bože, ty jsi ničema!

JANEK Ó, kdybys věděla, Kristo, já už neumím myslet než na tebe!

KRISTA Ty můžeš, ty přece nezpíváš, a vůbec měj rozum, dítě! Mně se tvoří hlas, já už nesmím mnoho mluvit. Ne, počkej. Já už jsem se rozhodla. Janku! Mezi námi konec je, nadobro konec! Budeme se jenom jednou vidět.

JANEK Ale –

KRISTA A mezitím musíme si býti cizí, po celý den. Pojd' sem, hloupý, tady je ještě místo. Myslíš, že by mohla mít někoho ráda?

JANEK *(usedá na trůn vedle ní)* Kdo?

KRISTA Ona, Marty.

JANEK To se rozumí.

KRISTA Každý se za Marty blázní, na koho se podívá!

[wie ein Hahn aufgeplustert]? Weißt du, für dich ist das nichts. *(geht auf der anderen Seite ab)*

KRISTA *(tritt ein)* Janek, komm her! Hier ist niemand.

JANEK *(tritt hinter ihr ein)* Schmeißt mich hier nicht irgendwer raus?

KRISTA Ach Gott, Janek, ich bin unglücklich.

JANEK Warum? *(will sie küssen)*

KRISTA Nein – nicht küssen! Damit ist es genug. Ich habe jetzt andere Sorgen.

JANEK Aber Krista!

KRISTA Nicht wahr, die Marty ist großartig? Glaubst du, ich soll weitersingen?

Aber dann wird alles aufhören, verstehst du? Dann muss ich nur noch Theater machen.

Weißt du, Janek, *(setzt sich auf den Thron)* das ist schrecklich, ich denke an dich den ganzen Tag, den ganzen Tag. *(Janek will sie küssen.)* Gott, du bist ein Taugenichts!

JANEK Oh, wenn du wüsstest, Krista, ich kann nicht mehr an etwas anderes denken als an dich!

KRISTA Du kannst, du singst doch nicht, und überhaupt: Hab Verstand, Kind! Mir bildet sich die Stimme aus, ich darf nicht mehr viel sprechen. Nein, warte. Ich habe mich schon entschieden, Janek! Zwischen uns ist es zu Ende, ganz und gar zu Ende! Wir werden uns nur mal [einmal täglich] sehen.

JANEK Aber –

KRISTA Und dazwischen müssen wir uns fremd sein, den ganzen Tag lang. Komm her, du Dummer, hier ist noch Platz. Glaubst du, dass sie irgendjemanden liebhaben könnte?

JANEK *(setzt sich neben sie auf den Thron)* Wer?

KRISTA Sie, die Marty.

JANEK Das versteht sich.

KRISTA Nach der Marty wird jeder verrückt, den sie anschaut!

JANEK To není pravda!
 KRISTA Vážně! Vážně! Já mám takový strach před ní –
 JANEK Kristinko! (*kradmo ji políbí*)
 KRISTA Ale Janku!
 PRUS (*poněkud vystoupí*) Nevidím!
 JANEK (*vyskočí*) Táta!
 (*ubíhá s Kristou mezi kulisy*)
 PRUS Nemusíš utíkat. (*jde blíže*)

MARTY (*za scénou*) Ještě jeden?
 (*vchází*) Ještě jeden?
 (*do kulis*) Nechte mne, pánové!
 (*uvidí Pruse*) Jak, ještě jeden?
 PRUS Kdežpak, slečno Martyová. Jdu s něčím jiným.
 MARTY (*usedne na trůn; dívá se na Janku*) To je váš syn?
 PRUS Ano. Pojď blíž, Janku.
 MARTY Pojďte sem, Janku, ať vás vidím. Byl jste v divadle?
 JANEK Ano.
 MARTY Líbila jsem se vám?
 JANEK Ano.
 MARTY Umíte mluvit něco jiného než »ano«?
 JANEK Ano.
 MARTY Váš syn je hloupý.
 PRUS Stydím se za něho.
 (*Gregor vejde s kyticí, za ním Vítek*)
 MARTY Ach, Bertík!
 GREGOR Za dnešní večer!
 MARTY Dej sem! (*bere kyticí*)
 Ukaž! (*vyjme z ní etui*) Tohle si vem zpátky. A co kupuješ hlouposti v etuích?
 (*vrací mu etui, přivoní ke kyticí a hodí jí na zem*) Začs to koupil, ty osle? Běhals po lichvářích.
 Vypůjčil sis, vid?
 (*hrabe se v ruční taštičce, vytahuje hrst peněz*) Ber! Sic ti vytahám za uši!

JANEK Das ist nicht wahr!
 KRISTA Im Ernst! Im Ernst! Ich habe solche Angst vor ihr –
 JANEK Kristinka! (*küsst sie verstohlen*)
 KRISTA Aber Janek!
 PRUS (*tritt ein bisschen hervor*) Ich sehe nichts!
 JANEK (*springt auf*) Vater!
 (*läuft mit Krista zwischen die Kulissen*)
 PRUS Du musst nicht davonlaufen. (*kommt näher*)
 MARTY (*hinter der Szene*) Noch einer?
 (*tritt ein*) Noch einer?
 (*in die Kulisse*) Lassen Sie mich, meine Herren!
 (*erblickt Prus*) Wie, noch einer?
 PRUS Ach wo, Fräulein Marty. Ich komme mit etwas anderem.
 MARTY (*setzt sich auf den Thron; schaut auf Janek*) Ist das Ihr Sohn?
 PRUS Ja. Komm näher, Janek.
 MARTY Kommen Sie her, Janek, damit ich Sie sehe. Waren Sie im Theater?
 JANEK Ja.
 MARTY Habe ich Ihnen gefallen?
 JANEK Ja.
 MARTY Können Sie etwas anderes als »ja« sagen?
 JANEK Ja.
 MARTY Ihr Sohn ist dumm!
 PRUS Ich schäme mich für ihn.
 (*Gregor tritt mit einem Strauß auf, hinter ihm Vítek.*)
 MARTY Ah, Bertík!
 GREGOR Für den heutigen Abend!
 MARTY Gib her! (*nimmt den Strauß*)
 Zeig mal! (*zieht ein Etui daraus hervor*) Nimm das zurück! Und was kaufst du Blödsinn in Etuis?
 (*gibt ihm das Etui zurück, riecht am Strauß und wirft ihn auf die Erde*) Für wie viel hast du das gekauft, du Esel? Du bist zu den Wucherern gelaufen.
 Du hast dir Geld geliehen, nicht wahr?
 (*wühlt in ihrem Handtäschchen, zieht eine Hand voll Geld heraus*) Nimm! Sonst zieh ich dir die Ohren lang!

GREGOR (*couvá; vzplane*) Peníze!
 PRUS (*ke Gregorovi*) Proboha, skoncuje to!
 GREGOR Máte divné způsoby.
 (*vytrhne peníze, dá je Vítkovi*)
 Odevzdejte to v kanceláři.
 MARTY (*k Vítkovi*) Hej, pro něj.
 VÍTEK Ano, prosím.
 MARTY (*k Vítkovi*) Byl jste v divadle? Líbila jsem se vám?
 VÍTEK Můj bože, a jak! Hotová Strada!
 MARTY (*prudce*) Vy jste slyšel Stradu? Strada pískala. Corrona měla knedlík. Agujari byla husa!

VÍTEK Prosím, prosím, ona umřela před sto lety.
 MARTY Tím hůř! Já to snad vím!

KRISTA Janku, pojďme odtud!
 GREGOR Mám přivést ještě pár lidí, abyste jim říkala hrubosti?
 MARTY Není třeba. Přijdou sami.
 (*zadívá se na mazlíčko se Janka s Kristou; vypukne v smích*) Cha, cha, cha, to je párek, tito dva! Jestli už pak byli v ráji?

VÍTEK Jak to, prosím!
 MARTY Jestli už se měli?
 VÍTEK Proboha, Kristo, že to není pravda?
 KRISTA Tátí, jak můžeš...
 MARTY Mlč, hloupá, co nebylo, může být. A vůbec – nestojí to ani za to.

PRUS Co tedy stojí za to?
 MARTY (*chladně*) Nic! Zhola nic!
 HAUK (*vejde s kyticí*) Dovolte, dovolte, prosím... (*padá na kolena, vzlyká*) Ó, ó, ó, dovolte abych... (*kleká před trůnem*) Ó

GREGOR (*weicht zurück; auffahrend*) Geld!
 PRUS (*zu Gregor*) Um Gottes willen, beenden Sie das!
 GREGOR Sie haben sonderliche Umgangsformen. (*entreißt ihr das Geld, gibt es Vítek*)
 Geben Sie das in der Kanzlei ab.
 MARTY (*zu Vítek*) He, für ihn.
 VÍTEK Ja, bitte.
 MARTY (*zu Vítek*) Waren Sie im Theater? Habe ich Ihnen gefallen?
 VÍTEK Mein Gott, und wie! Eine vollendete Strada!
 MARTY (*heftig*) Haben Sie denn die Strada gehört? Die Strada piff ja [aus dem letzten Loch]. Die Corrona hatte einen Kloß [im Hals]. Die Agujari war eine Gans!
 VÍTEK Ich bitte, ich bitte, sie starb vor hundert Jahren.
 MARTY Umso schlimmer! Ich weiß das wohl!
 KRISTA Janek, gehen wir fort von hier!
 GREGOR Soll ich noch ein paar Menschen her-einholen, damit Sie ihnen Grobheiten sagen?
 MARTY Das ist nicht nötig. Sie kommen von allein. (*sieht die sich liebkosenden Janek und Krista an, bricht in Lachen aus*) Ha, ha, ha, die sind ein Paar, die zwei! Ob sie schon im Paradies waren?
 VÍTEK Wie meinen Sie das, bitte?
 MARTY Ob sie sich schon gehabt haben?
 VÍTEK Um Gottes willen, Krista, dass das nicht wahr ist?
 KRISTA Vati, wie kannst du ...
 MARTY Schweig, Dumme, was nicht ist, kann noch werden. Und überhaupt – es ist es nicht wert.
 PRUS Was also ist es wert?
 MARTY (*kalt*) Nichts! Ganz und gar nichts.
 HAUK (*tritt ein mit einem Strauß*) Gestatten Sie, gestatten Sie, bitte ... (*fällt auf die Knie, schluchzt*) Oh, oh, oh, gestatten Sie, dass ich ... (*kniet vor dem*

kdybyste věděla...

(vzlyká) Ó, ó, ó – Vy jste jí tak, tak podobná! I ten hlas, oči, čelo! Ó, vy jste celá ona! Celá ona! (vzlyká) Ó, ó, ó –

MARTY Kdo je ten stařeček?

HAUK (zvedá se) Já jsem totiž idiot.

PRUS Slabomyslný.

HAUK Tak, tak, Hauk, idiot.

MARTY Ó, ó.

HAUK Já jsem ji totiž miloval před padesáti lety – osmnáct set sedmdesát.

MARTY Ano.

HAUK Ona byla cigánka, říkali jí »chula negra«. Totiž tam dole, v Andalusii. Jak se bláznil celý svět! »Vaya gitana!« Já všecho tam zanechal, všecho u ní!

Já pak zůstal po celý život pitomý, račte rozumět? Já už pak nežil, to byla jen dřímota. Ale co je vám po dávno mrtvé ženě?

MARTY Mrtvé? To je hloupé! Maxi! (nakloní se) Polib mě!

HAUK Eugénie! (rozpláče se)

MARTY Polib mě!

HAUK Jak prosím?

MARTY (vášnivě) Bésame, bobo, bobázo!

HAUK Jesús mil veces.

MARTY Animal, un besito!

HAUK (políbí ji) Eugenia, moza negra, querida carísima!

MARTY Chite, tonto! Quita! Fuera!

HAUK Es ella, es ella, gitana endiablada! (ukolní se Prusovi a ostatním hluboce a odchází) Já zase přijdu!

(vzlyká) Ó, ó, ó –

MARTY (tvrdě) Další. Kdo mi co chce?

VÍTEK Prosím! Kdybyste ráčila podepsat Kristince vaši fotografii.

MARTY Hlouposti!

Thron) Oh wenn Sie wüssten ...

(schluchzt) Oh, oh, oh – Sie sind ihr so, so ähnlich! Auch die Stimme, Augen, Stirn! Oh, Sie sind ganz sie! Ganz sie! (schluchzt) Oh, oh, oh –

MARTY Wer ist dieser Opa?

HAUK (erhebt sich) Ich bin so plemplem.

PRUS Schwachsinnig.

HAUK Ja, ja, Hauk, der Idiot.

MARTY Oh, oh.

HAUK Ich liebte sie nämlich vor fünfzig Jahren – 1870.

MARTY Ja.

HAUK Sie war eine Gitana, sie nannten sie »kesse Schwarze«. Nämlich dort unten in Andalusien. Wie verrückt [nach ihr] die ganze Welt war! »Was für eine Gitana!« Ich ließ ihr dann alles dort, alles bei ihr!

Dann blieb ich fürs ganze Leben blöd, wollen Sie das verstehen? Ich lebte dann nicht mehr, das war nur ein Schlummer. Aber was soll Ihnen eine seit langem tote Frau?

MARTY Tot? Das ist dumm! Max! (beugt sich vor) Küss mich!

HAUK Eugenia! (bricht in Tränen aus)

MARTY Küss mich!

HAUK Wie bitte?

MARTY (leidenschaftlich) Küss mich, Dummkopf, Einfältiger!

HAUK Oh Jesus [tausendmal].

MARTY Biest, ein Küsschen!

HAUK (küsst sie) Eugenia, schwarzes Mädchen, teuerste Geliebte!

MARTY Still, Idiot! Zieh Leine! Raus!

HAUK Sie ist es, sie ist es, die teuflische Gitana! (verbeugt sich tief vor Prus und den anderen und geht) Ich komme wieder!

(schluchzend) Oh, oh, oh –

MARTY (hart) Weiter. Wer will was von mir?

VÍTEK Bitte! Wenn Sie für Kristinka Ihr Foto unterschreiben würden.

MARTY Blödsinn!

KRISTA Janku, pojd!

MARTY A co se tam hádají?

(podepisuje) Ale Kristince to udělám.

KRISTA Pojd!

JANEK To jen tak – (upřeně hledí na Marty)

VÍTEK (uklání se) Tisícere díky!

(odchází s Kristou)

MARTY Tak, s bohem! Ó, jděte všichni! Jděte! Nechte mne konečně!

PRUS (uklání se) Lituji neskonale.

MARTY (k Prusovi) Vy ne! A co se ten Janek tak omámil? Ať už jde! (Janek odejde; ke Gregorovi) A co ty tu chceš?

GREGOR Musím s vámi mluvit!

MARTY Teď nemám na tebe kdy.

GREGOR Musím s vámi mluvit!

MARTY (unaveně) Bertíku, prosím tě, nech mne! Jdi, milý, jdi teď! Přijď třeba za chvíli!

GREGOR (určitě) Přijdu!

(chladná poklona k Prusovi, odejde)

MARTY Konečně!

PRUS Dovolte mi dříve otázku:

(Marty mlčky kývne hlavou; oba usednou)

Máte nějaký zvláštní zájem na osobě pana Gregora?

MARTY Ne.

PRUS Záleží vám tuze na tom, aby ten proces vyhrál?

MARTY Ne.

PRUS Děkuju vám. Nechci vyzvídat, odkud víte, co všechno je v zamčených skříních mého domu.

Je to patrně vaše tajemství.

MARTY Ano. Ano.

PRUS Věděla jste, že tam jsou ty jisté dopisy, věděla jste, že tam Prusův odkaz, dokonce pod pečeti! Věděla jste,

KRISTA Janek, komm!

MARTY Und was streiten die sich da?

(unterschreibt) Aber für Kristinka mache ich es.

KRISTA Komm!

JANEK Es ist nur so – (starrt die Marty an)

VÍTEK (verbeugt sich) Tausend Dank.

(geht mit Krista ab)

MARTY So, Adieu! Oh, gehen Sie alle! Gehen Sie! Lassen Sie mich endlich!

PRUS (verbeugt sich) Ich bedaure es unendlich.

MARTY (zu Prus) Sie nicht! Und was hat den Janek so benebelt? Er soll gehen! (Janek geht; zu Gregor) Und was willst du hier?

GREGOR Ich muss mit Ihnen sprechen!

MARTY Jetzt habe ich für dich keine Zeit.

GREGOR Ich muss mit Ihnen sprechen!

MARTY (müde) Bertík, ich bitte dich, lass mich! Geh, Lieber, geh jetzt! Komm doch in einer Weile wieder!

GREGOR (bestimmt) Ich werde kommen! (kühle Verbeugung zu Prus, geht ab)

MARTY Endlich!

PRUS Gestatten Sie mir erst die Frage:

(Marty nicht schweigend, beide setzen sich)

Haben Sie irgendein besonderes Interesse an der Person Herrn Gregors?

MARTY Nein.

PRUS Liegt Ihnen sehr daran, dass er den Prozess gewinnt?

MARTY Nein.

PRUS Ich danke Ihnen. Ich will nicht herausbekommen, woher Sie wissen, was alles in den verschlossenen Schränken meines Hauses ist. Das ist anscheinend Ihr Geheimnis.

MARTY Ja. Ja.

PRUS Sie wussten, dass dort gewisse Briefe sind, Sie wussten, dass dort Prus' Vermächtnis ist, sogar unter einem Siegel! Wussten Sie,

že tam je ještě něco?

MARTY (*vzrušena vstane*) A co? Vy jste tam něco našli? Poslyšte, co je to?

PRUS Nevím. Je to jen zapečetěná obálka. Co víte o té, kterou nazýváte Ellian MacGregor?

MARTY Máte její dopisy.

PRUS Vy snad víte něco více o té běhně?

MARTY (*vyskočí*) Dovolte! Opovažte se! Jen se opovažte tak mluvit!

PRUS Ale drahá slečno, co je vám? Co vám záleží na nějaké pochybné ženě před sto lety?

MARTY Ano. Docela nic! (*usedá*) Byla to tedy běhna?

PRUS Víte, četl jsem její dopisy. Úžasné vášnivý typ, ta ženská.

MARTY (*bolestně*) Ó, neměl jste to číst...

PRUS Jsou tam narážky na prazvláštní intimnosti... Nejsem mladík, slečno, ale přiznávám se, že nejhorší roué nemá tolik zkušeností v jistých věcech jako ta dívka.

MARTY Chtěl jste říci nevěstka?

PRUS A jak se opravdu jmenovala Ellian?

MARTY Ellian MacGregor. Vždyť to máte v těch dopisech.

PRUS Pardon, pardon! Tam je jenom E. M. Nic víc.

MARTY To samozřejmě znamená Ellian MacGregor.

PRUS To může znamenat třeba Emilia Marty, Eugenia Montez, nebo tisíc jiných jmen.

MARTY Ale je to Ellian MacGregor.

PRUS Ale spíš: Elina Makropulos,

dass da noch etwas ist?

MARTY (*steht erregt auf*) Und was? Sie haben dort etwas gefunden? Hören Sie, was ist es?

PRUS Ich weiß nicht. Es ist nur ein versiegelter Umschlag. Was wissen Sie über die, die Sie Ellian MacGregor nennen?

MARTY Sie haben ihre Briefe.

PRUS Sie wissen vielleicht etwas mehr über diese Hure?

MARTY (*springt auf*) Erlauben Sie! Unterstehen Sie sich! Unterstehen Sie sich nur, so zu reden!

PRUS Aber teures Fräulein, was haben Sie? Was liegt Ihnen an irgendeiner zweifelhaften Frau von vor hundert Jahren?

MARTY Ja. Durchaus nichts! (*setzt sich*) Sie war also eine Hure?

PRUS Sehen Sie, ich habe ihre Briefe gelesen. Erstaunlich leidenschaftlicher Typ, das Weib.

MARTY (*schmerzlich*) Oh, Sie durften das nicht lesen ...

PRUS Es gibt dort Anspielungen auf eigenartige Intimitäten ... Ich bin kein Jüngling, Fräulein, aber ich gebe zu, dass der schlimmste Durchtriebene nicht so viele Erfahrungen in gewissen Dingen hat wie diese Geliebte.

MARTY Sie wollten doch sagen: Dirne?

PRUS Und wie hieß Ellian wirklich?

MARTY Ellian MacGregor. Sie haben es doch in den Briefen.

PRUS Pardon, pardon! Dort steht nur E. M. Weiter nichts.

MARTY Das bedeutet selbstverständlich Ellian MacGregor.

PRUS Das kann zum Beispiel Emilia Marty, Eugenia Montez oder noch tausend andere Namen bedeuten.

MARTY Aber es heißt Ellian MacGregor.

PRUS Doch eher: Elina Makropulos,

Řekyně z Kréty.

MARTY (*zvedne hlavu*) Zlořečeně!

PRUS Vy jste to věděla?

MARTY (*vztekle*) U čerta, jak to víte?

PRUS Velmi prostě. V závěti je řeč o jakémsi Ferdinandovi, narozeném v Loukově dvacátého listopadu osmnáct set šestnáct, a v matričním zápise tohle: (*vyjme zápisníček a čte*) »Nomen infantis: Ferdinand Makropulos, thorus nemanželský«; otec vynecchán; »mater: Elina Makropulos.«

MARTY Nic víc?

PRUS To stačí, to stačí!

MARTY Chudáček Gregor! Tedy Loukov zůstane vám, že?

PRUS Aspoň pokud se nepřihlásí nějaký pan Makropulos.

MARTY A nepřihlásí-li se žádný Makropulos?

PRUS Pak obálka zůstane zavřena a nikdo ji nedostane.

MARTY Pak se přihlásí, uvidíte!

PRUS Kde ho máte? Snad v kufru? (*mírně*) Škoda jen, že to není pravda.

MARTY (*vstane*) Myslíte, že lžu?

(*Prus jí líbá ruku; odchází*) Počkejte! Zač byste mi prodal tu obálku?

PRUS (*obráti se*) Jak, prosím?

(*s poklonou odchází. Marty sedí bez hnutí, s očima zavřenýma.*)

Gregor vejde; zůstane tiše stát.)

MARTY Tos ty, Bertiku?

GREGOR Proč máte oči zavřené?

Vypadáte, jako byste trpěla. Co je vám?

MARTY Unavena. Mluv tiše.

eine Griechin aus Kreta.

MARTY (*hebt den Kopf*) Verflucht!

PRUS Sie wussten es?

MARTY (*wütend*) Beim Teufel, wie wissen Sie das?

PRUS Sehr einfach. Im Testament wird von einem Ferdinand gesprochen, geboren in Loukov am 20. November 1816, und im Eintrag des Personenstandsregisters [steht] das:

(*zieht ein Notizbüchlein hervor und liest*) »Nomen infantis: Ferdinand Makropulos, Thorus [Ehebett]: unehelich«. Vater frei gelassen; »Mater: Elina Makropulos.«

MARTY Weiter nichts?

PRUS Das genügt, das genügt!

MARTY Armer Gregor! Also bleibt Loukov bei Ihnen, wie?

PRUS Wenigstens solange sich nicht irgendein Herr Makropulos meldet.

MARTY Und wenn sich kein Makropulos meldet?

PRUS Dann wird der Umschlag verschlossen bleiben und niemand wird ihn bekommen.

MARTY Dann wird er sich melden, Sie werden sehen!

PRUS Wo haben Sie ihn? Vielleicht im Koffer? (*sanftmütig*) Schade nur, dass das nicht die Wahrheit ist.

MARTY (*erhebt sich*) Glauben Sie, dass ich lüge? (*Prus küsst ihr die Hand, geht ab*) Warten Sie! Für wie viel würden Sie mir den Umschlag verkaufen?

PRUS (*dreht sich um*) Wie, bitte?

(*geht mit einer Verbeugung. Marty sitzt regungslos, mit geschlossenen Augen.*)

Gregor tritt ein; bleibt still stehen.)

MARTY Bist du's, Bertik?

GREGOR Warum haben Sie die Augen zu?

Sie sehen aus, als würden Sie leiden. Was haben Sie?

MARTY Ermüdet. Sprich leise.

GREGOR (*blíží se k ní*) Tiše? Varuji vás. Zakažte mi mluvit tiše! Slyšíte, Emilie, zakažte mi mluvit tiše! Já vás miluju! Vy se smějete? A já vás miluju! MARTY Zima, Bertíku.

GREGOR Copak spíte?

MARTY Chladno.

GREGOR Emilie, strážte se. Jste ke mně sprostá, ale i – ale i to mi dělá rozkoš. Hrozím se vás, ale i to mi dělá rozkoš. Chtěl bych vás uskrtit, když mne ponižujete. Chtěl bych – Emilie, asi vás zabiju. Ve vás je něco odporného. Jste zlá, nízká, strašná. Bezcitné zvíře.

MARTY Nejsem, Bertíku, nejsem!

GREGOR Jste. Nic vám ničím není. Studená jak nůž. Jak byste z hrobu vstala. Je to zvrhlost vás milovat. A já vás miluji, že bych si maso rval z těla.

MARTY Líbí se ti jméno Makropulos? GREGOR Nedrážděte! Miluji vás jak ztracený člověk, Emilie!

MARTY Tedy běž k tomu svému advokátovi, aby ti vrátil ten dokument, co jsem mu dala.

GREGOR Je falešný?

MARTY Na mou duši, není, Alberte, není. Ale musíme mít jiný, na jméno Makropulos.

GREGOR Budete mne milovat?

MARTY Nikdy, rozumíš? Nikdy!

GREGOR (*usedne*) Pak vás zabiju, Emilie!

MARTY Hlupoty! Vidiš na krku tu jizvu? To mne chtěl také jeden zabít; a já se ti nebudu svlékat do naha, abys viděl, co mám těch vašich památek! Což jsem tu pro vaše zabíjení?

GREGOR Já vás miluji!

GREGOR (*nähert sich ihr*) Leise? Ich warne Sie. Verbieten Sie mir, leise zu sprechen! Hören Sie, Emilia, verbieten Sie mir, leise zu sprechen! Ich liebe Sie. Sie lachen? Und ich liebe Sie!

MARTY Kalt, Bertík.

GREGOR Schlafen Sie denn?

MARTY Kühl.

GREGOR Emilia, hüten Sie sich. Sie sind gemein zu mir, aber auch – aber auch das bereitet mir Lust. Ich fürchte Sie, aber auch das bereitet mir Lust. Ich möchte Sie erwürgen, wenn Sie mich demütigen. Ich möchte – Emilia, Sie beinahe umbringen. In Ihnen ist etwas Widerliches. Sie sind böse, niederträchtig, furchtbar. Ein gefühlloses Tier!

MARTY Bin ich nicht, Bertík, bin ich nicht!

GREGOR Doch. Nichts bedeutet Ihnen etwas. Kalt wie ein Messer. Als wären Sie aus einem Grab entstiegen. Es ist Perversität, Sie zu lieben. Und ich liebe Sie, dass ich mir Fleisch aus dem Körper reißen würde.

MARTY Gefällt dir der Name Makropulos?

GREGOR Reizen Sie mich nicht! Ich liebe

Sie wie ein verlorener Mensch, Emilia!

MARTY Doch lauf zu deinem Anwalt, damit er dir das Dokument zurückgibt, das ich ihm gab.

GREGOR Ist es gefälscht?

MARTY Bei meiner Seele, ist es nicht, Albert, ist es nicht. Doch wir müssen ein anderes haben, auf den Namen Makropulos.

GREGOR Werden Sie mich dann lieben?

MARTY Niemals, verstehst du? Niemals!

GREGOR (*setzt sich*) Dann töte ich Sie, Emilia!

MARTY Blödsinn! Siehst du die Narbe am Hals? Da wollte mich auch einer töten; und ich werde mich nicht vor dir nackt ausziehen, damit du sehen würdest, was ich an euren Andenken habe! Bin ich denn für euer Töten da?

GREGOR Ich liebe Sie!

MARTY Tedy zab se. Ó, kdybys věděl, jak je mi všechno jedno. (*žalostně*) A kdybys věděl!

GREGOR Co je vám?

MARTY (*lomí rukama*) Nešťastná, nešťastná Elina!

GREGOR Pojdte, Emilie, odjedeme. Nikdo vás nemiloval tak jako já. Slyšíte, Emilie!

(*Marty pravidelně a slyšitelně chrápe*)

(*pobouřen*) Co je to? Spí jako opilec, děláte si ze mne blázna?

Emilie, to jsem já – (*naklání se těsně k ní*) Nikdo to není –

POKLÍZEČKA (*stojí opodál, varozně a přísně zakašle*) Gm, gm, gm.

GREGOR (*vztyčí se*) Co je? Ah tak, vy! Slečna usnula; nebudte ji!

(*políbí ruku Emilii a odběhne*)

POKLÍZEČKA (*přiblíží se k Emilii a mlčky na ni pohlíží*) A mně jí je nějak líto. (*odchází*)

(*Ze zákulisí vystoupí Janek, zastaví se na deset kroků a omámí se na Emilii.*)

MARTY (*pohne se*) To jsi ty, Bertíku?

JANEK (*couvne*) Ne, prosím, jenom Janek.

MARTY (*posadí se*) Janek? Pojd sem, Janku! Chtěl bys mi něco udělat?

JANEK Ano, ano!

MARTY Něco velkého, hrdinský skutek? A budete něco za to žádat?

JANEK Nic, prosím.

MARTY Pojdte blíž. Víte, že je to od vás hezké? Poslyšte, váš táta má doma zavřenou obálku; na ní je napsáno: »Do rukou mého syna Ferdinanda«. Má ji ve stole, v pokladně nebo kde. Compris?

MARTY Dann töte dich. Oh, wenn du wüsstest, wie mir alles eins ist. (*kläglich*) Und wenn du wüsstest!

GREGOR Was haben Sie?

MARTY (*ringt die Hände*) Unglückliche, unglückliche Elina!

GREGOR Kommen Sie, Emilia, gehen wir. Niemand liebte Sie so wie ich. Hören Sie, Emilia!

(*die Marty schnarcht regelmäßig und hörbar*)

(*empört*) Was ist das? Sie schläft wie ein Betrunkener, halten Sie mich zum Narren?

Emilia, ich bin's – (*beugt sich dicht zu ihr*) Niemand ist da –

PUTZFRAU (*steht beiseite, hüstelt warnend und streng*) Ähem, ähem.

GREGOR (*richtet sich auf*) Was ist? Ach so, Sie! Das Fräulein ist eingeschlafen; wecken Sie sie nicht! (*küsst Emilia die Hand und läuft weg*)

PUTZFRAU (*nähert sich Emilia und blickt sie schweigend an*) Mir tut sie irgendwie leid. (*geht ab*)

(*Aus der Hinterbühne tritt Janek, bleibt zehn Schritte entfernt stehen und berauscht sich an Emilia.*)

MARTY (*bewegt sich*) Bist du das, Bertík?

JANEK (*weicht zurück*) Nein, bitte, nur Janek.

MARTY (*setzt sich auf*) Janek? Komm her, Janek! Würdest du etwas für mich tun?

JANEK Ja, ja!

MARTY Etwas Großes, eine heldenhafte Tat? Und werden Sie etwas dafür verlangen?

JANEK Nichts, bitte.

MARTY Kommen Sie näher. Wissen Sie, dass das von Ihnen nett ist? Hören Sie, Ihr Vater hat zu Hause einen verschlossenen Umschlag; darauf steht geschrieben: »Zu Händen meines Sohnes Ferdinand«. Er hat ihn im Schreibtisch, im Tresor oder sonst wo. Verstanden?

JANEK Ano, ano, prosím.

MARTY Přineste mi ji.

JANEK Dá mně ji táta?

MARTY Nedá. Máte mu ji vzít!

JANEK To nejde!

MARTY Chlapeček se bojí táty.

JANEK Nebojím se, ale, ale –

MARTY Janku, na mou čest, je to jen památka bez ceny – Já bych ji tolik chtěla!

JANEK Já se pokusím.

PRUS (*vystoupí ze stínu*) Nenamáhej se, Janku!

JANEK Tati, už zase ty?

PRUS Jdi! Jdi!

(*Janek zahanben odchází*)

Hleďte, slečno, myslil jsem, že brousí kolem divadla, a zatím –

MARTY A proč jste vy brousil kolem divadla?

PRUS Čekal jsem na vás.

MARTY (*přistoupí těsně k němu*)

Tož mi dejte tu obálku!

PRUS Není moje.

MARTY Přineste mi ji!

PRUS A kdy? A kdy?

MARTY Dnes v noci.

PRUS Platí. (*rychle odchází*)

JANEK Ja, ja, bitte.

MARTY Bringen Sie ihn mir.

JANEK Gibt ihn mir der Vater?

MARTY Nein. Sie müssen ihn ihm nehmen!

JANEK Das geht nicht!

MARTY Das Bübchen fürchtet den Vater.

JANEK Ich fürchte ihn nicht, aber, aber –

MARTY Janek, bei meiner Ehre, es ist nur ein Andenken ohne Wert – Ich möchte ihn so sehr!

JANEK Ich versuche es.

PRUS (*tritt aus dem Schatten*) Bemüh dich nicht, Janek!

JANEK Vater, schon wieder du?

PRUS Geh! Geh!

(*Janek geht beschämt ab*)

Sehen Sie, Fräulein, ich dachte, dass er um das Theater streift, und indessen –

MARTY Und warum sind Sie um das Theater gestreift?

PRUS Ich habe auf Sie gewartet.

MARTY (*tritt dicht an ihn heran*)

Geben Sie mir also den Umschlag!

PRUS Es ist nicht meiner.

MARTY Bringen Sie ihn mir!

PRUS Und wann? Und wann?

MARTY Heute in der Nacht.

PRUS Abgemacht [Es gilt]. (*geht schnell ab*)

TŘETÍ JEDNÁNÍ

Hotelový pokoj. Vlevo okno, vpravo dveře na chodbu. Ve středu vchod do ložnice Emiliiny, oddělené průstviným závěsem.

Opona. Na průsvitném závěsu hrají stíny toaletních pohybů v ložnici.

Marty vychází z ložnice v peignoiru. Za ní Prus v smokingu, ale bez límce; usedne mlčky vpravo. Emilie jde k oknu a vytáhne roletu. Slabý ranní úsvit.

MARTY (*obráti se od okna*) Nu? Slyšíte? Dejte mi tu obálku!

(*Prus mlčky vytáhne z náprsní kapsy koženou tobolku, z ní vyjme zapečetěnou obálku. Hodí ji bez slova na stolek. Marty vezme obálku a jde s ní k toaletnímu stolku; zde usehne, rozvrtí lampičku a prohlíží pečeti na obálce; váhá, pak rychle vlásničkou roztrhne obálku a vyjme z ní sežloutlý složený rukopis. Čte.*)

MARTY (*vstane*) Dobrá! (*složí rychle rukopis a skryje jej za nádry*)

PRUS Okradla jste mě.

MARTY Měl jste, co jste chtěl.

PRUS (*tiše*) Okradla jste mě. Studená jak led. Jak bych držel mrtvou...

(*zachvěje se*) Proto jsem zpronevěřil papíry. Děkuju pěkně!

MARTY Je vám líto zavřené obálky?

PRUS Neměl jsem ji dávat. Jak bych ji byl ukrad. Hnus! Hnus!

MARTY Chcete mi naplivat do tváře?

PRUS Ne, ale sobě.

DRITTER AUFZUG

Hotelzimmer. Links Fenster, rechts Tür zum Flur. In der Mitte Eingang in Emilias Schlafzimmer, abgetrennt durch einen durchscheinenden Vorhang. (Theater-)Vorhang. Auf dem durchscheinenden Vorhang spielen Schatten von Bewegungen des Ankleidens im Schlafzimmer.

Die Marty kommt im Frisiermantel aus dem Schlafzimmer. Hinter ihr Prus im Smoking, aber ohne Kragen; setzt sich schweigend rechts. Emilia geht zum Fenster und zieht das Rollo auf. Schwache Morgendämmerung.

MARTY (*wendet sich vom Fenster ab*) Nun? Hören Sie? Geben Sie mir den Umschlag!

(*Prus zieht schweigend aus seiner Brusttasche ein ledernes Portemonnaie und nimmt einen versiegelten Umschlag heraus. Er wirft ihn wortlos auf das Tischchen. Die Marty nimmt den Umschlag, geht mit ihm zum Toilettentischchen; dort setzt sie sich, schaltet das Lämpchen ein und betrachtet die Siegel auf dem Kuvert; sie zögert, dann reißt sie den Umschlag schnell mit einer Haarnadel auf und nimmt ein vergilbtes, zusammengefaltetes Manuskript heraus. Sie liest.*)

MARTY (*steht auf*) Gut! (*faltet rasch das Manuskript zusammen und versteckt es im Dekolleté*)

PRUS Geprellt haben Sie mich.

MARTY Sie hatten, was Sie wollten.

PRUS (*leise*) Geprellt haben Sie mich. Kalt wie Eis. Als hätte ich eine Tote gehalten ...

(*schüttelt sich*) Dafür habe ich die Papiere veruntreut! Ich danke schön!

MARTY Tut es Ihnen leid um einen verschlossenen Umschlag?

PRUS Ich durfte ihn nicht herausgeben. Als hätte ich ihn entwendet. Ekel! Ekel!

MARTY Wollen Sie mir ins Gesicht spucken?

PRUS Nein, aber mir.

MARTY Oh, poslužte si.

(klepání) Kdo je?

KOMORNÁ (vejde, v nočním kábatku a spodniče, udýchaná) Prosim, slečno, není tady pan Prus?

PRUS Co je?

KOMORNÁ Je tady sluha pana Pruse. Že s ním musí mluvit. Že mu něco nese.

PRUS U čerta, jak ví? Ať počká!

Ne, zůstaňte. (odejde do ložnice)

KOMORNÁ Ó bože, ...

MARTY Učeš mne! (usedne před toaletním stolem)

KOMORNÁ (jí rozpouští vlasy)

...to jsem se lekla! A on vám ten sluha je zrovna bez sebe a mluvit nemůže. Něco se muselo stát, slečno.

MARTY Pozor, trháš!

KOMORNÁ A blýdý jako stěna, ten sluha.

PRUS (vyjde spěšně z ložnice v límci a kravatě) Pardon! (odejde vpravo)

KOMORNÁ (kartáčuje vlasy)

To je velký pán, že? Kdybyste viděla, slečno, jak se ten sluha trás.

MARTY Dáš mi pak udělat vajíčka. (živá) Kolik je hodin?

KOMORNÁ A měl v ruce nějaké psaní či co.

MARTY Kolik je hodin?

KOMORNÁ Sedm pryč.

MARTY Zhasni světlo a mlč!

KOMORNÁ A pysky měl zrovna modré, ten sluha. Já myslela, že omdlí. A takové, takové slzy v očích –

MARTY Ty pitomá, vždyť mi vytrháš vlasy! Ukaž hřeben!

MARTY Oh, nur zu [bedienen Sie sich.]

(Klopfen) Wer ist da?

KAMMERZOFÉ (tritt ein, in Nachtmantel und Unterrock, keuchend) Bitte, Fräulein, ist hier nicht Herr Prus?

PRUS Was ist?

KAMMERZOFÉ Der Diener des Herrn Prus ist hier. Um mit ihm zu reden. Um ihm etwas zu bringen.

PRUS Beim Teufel, wie weiß er ... ?

Er soll warten! Nein, bleiben Sie! (geht ins Schlafzimmer)

KAMMERZOFÉ Oh Gott, ...

MARTY Frisier mich! (setzt sich vor dem Toiletentischchen hin)

KAMMERZOFÉ (öffnet ihr die Haare)

... bin ich erschrocken! Und sein Diener ist geradezu außer sich und kann nicht sprechen. Etwas muss passiert sein, Fräulein.

MARTY Achtung, du ziehst!

KAMMERZOFÉ Und blass wie eine Wand, der Diener.

PRUS (kommt eilig aus dem Schlafzimmer mit Kragen und Krawatte) Verzeihung! (geht rechts ab)

KAMMERZOFÉ (bürstet die Haare)

Das ist ein hoher Herr, nicht? Wenn Sie gesehen hätten, Fräulein, wie der Diener gezittert hat.

MARTY Lass mir dann Eier [Eichen]

machen. (gähnt) Wie spät ist es?

KAMMERZOFÉ Und er hatte in der Hand irgendein Schreiben oder so was.

MARTY Wie spät ist es?

KAMMERZOFÉ Sieben Uhr vorbei.

MARTY Mach das Licht aus und schweig!

KAMMERZOFÉ Und die Lippen hatte er geradezu blau, der Diener. Ich glaubte, er fiel in Ohnmacht. Und solche, solche Tränen in den Augen –

MARTY Du Trottel, du reißt mir doch die Haare aus! Zeig den Kamm!

KOMORNÁ Vždyť se mi třesou ruce!

MARTY Nu, koukej, co je vyškubaných vlasů!

KOMORNÁ Něco se muselo stát!

PRUS (vrací se z chodby, v ruce otevřený list, jež mechanicky uhlazuje; chraptivě) Pošlete to děvče... (hledá rukou židli a usedá)

MARTY Jdi tedy! (Komorná odejde.

Marty vezme hřeben a češe se.)

PRUS Óh! Proto tedy, proto! Ubohý Janek! (zavzlyká) Můj jediný syn!

»Táto, buď šťasten, ale já...«

(vstane) Co tu děláte?

MARTY (vlásničky v ústech)

Češu se.

PRUS Snad jste nepochopila. Janek vás miloval! Zabil se pro vás!

MARTY Bah, tolik se jich zabíjí!

PRUS A vy se můžete česat?

MARTY Mám snad běhat rozčuchaná?

PRUS Pro vás se zabil!

MARTY Copák já za to mohu?

PRUS Slyšíte?

MARTY Pro vás taky! Mám si snad trhat vlasy?

PRUS (couvá) Mlčte, nebo – (zaklepání; Prus odchází, srazí se ve dveřích s přicházejícím Haukem)

Canaille!

MARTY Buenos días, Maxi. Co tak časně?

HAUK (vejde po špičkách k ní, políbí ji na šíji) Pst, pst. Ustrojte se, Eugenia! Jedeme.

MARTY Kam?

HAUK Hi-hi-hi. Do Španělska.

MARTY Blázníte?

KAMMERZOFÉ Mir zittern doch die Hände!

MARTY Na, schau, was für ausgerissene Haare das sind!

KAMMERZOFÉ Etwas muss geschehen sein!

PRUS (kommt aus dem Flur zurück, in der Hand ein geöffnetes Blatt, das er mechanisch glättet; heiser) Schicken Sie das Mädchen fort ... (sucht mit der Hand einen Stuhl und setzt sich)

MARTY Geh also! (Die Kammerzofe geht ab. Die Marty nimmt den Kamm und kämmt sich.)

PRUS Oh! Deshalb also, deshalb! Armer Janek! (schluchzt auf) Mein einziger Sohn!

»Vater, sei glücklich, aber ich ...«

(steht auf) Was machen Sie da?

MARTY (Haarnadeln im Mund)

Ich kämme mich.

PRUS Vielleicht haben Sie es nicht begriffen. Janek liebte Sie! Er hat sich Ihretwegen umgebracht!

MARTY Ach wo, viele bringen sich um!

PRUS Und Sie können sich kämmen?

MARTY Soll ich vielleicht zerzaust herumlaufen?

PRUS Ihretwegen hat er sich umgebracht!

MARTY Was kann ich denn dafür?

PRUS Hören Sie zu?

MARTY Auch Ihretwegen! Soll ich mir vielleicht die Haare ausreißen?

PRUS (weicht zurück) Schweigen Sie oder – (Klopfen; Prus geht ab, stößt in der Tür mit dem hereinkommenden Hauk zusammen)

Kanaille!

MARTY Guten Tag, Max. Warum so früh?

HAUK (kommt auf Zehenspitzen zu ihr, küsst sie auf den Nacken) Pst, pst. Machen Sie sich fertig, Eugenia! Wir fahren.

MARTY Wohin?

HAUK Hi, hi, hi. Nach Spanien.

MARTY Sind Sie verrückt?

HAUK Moje žena nic neví, že já k ní nevrátím. Vidíte, co si nesu? Matyldiny šperky. Račte rozumět, Matylda je moje žena, je stará. Je ošklivé být stár.

MARTY Si, si, señor.

HAUK Ale vy jste nezestárla.

Víte, že blázni mají dlouhý věk?

Ó, já budu dlouho živ! A dokud člověka těší milovat,

(chřestí kastaněty) užívaj lásky.

Kš, cikánko, pojedem?

MARTY Pojedem! *(snáš si zavazadla)*

(Zaklepání)

KOMORNÁ *(vstrčí hlavu)* Prosím, slečno, moc panstva.

MARTY *(udiveně)* To je návštěv!

(vstupují: Gregor, Kolenatý, Vítek, Krista, Prus a lékař)

Upozorňuji vás, pánové, že chci odjet!

HAUK Už mě mají!

KOLENATÝ Prosím, slečno, to nedělejte!

HAUK Chi, chi, chi!

(Lékař podává rámě Haukovi a odvádí ho.)

KOLENATÝ Zůstaňte po dobrém, abych nemusel zavolat...

MARTY Policii? *(Kolenatý jí nabízí židli)* Chcete mne vyslyšet?

KOLENATÝ Slečno, to je jen přátelská beseda! Podepsala jste Kristince tuto fotografii? Je to váš podpis?

MARTY Je.

KOLENATÝ Výborné. Račte dovolit: a poslala jste mi večer tuto listinu? Datum osmnáct set třicet šest? Je to pravé?

HAUK Meine Frau weiß nichts davon, dass ich zu ihr nicht heimkehre. Sehen Sie, was ich bringe? Matyldas Schmuck. Sie müssen verstehen, Matylda ist meine Frau, sie ist alt. Es ist hässlich, alt zu sein.

MARTY Ja, ja, mein Herr.

HAUK Sie aber sind nicht gealtert.

Wissen Sie, dass Narren ein langes Leben haben? Oh, ich werde lang leben! Und solange der Mensch sich daran erfreut, zu lieben, *(rasselt mit Kastagnetten)* genieße er die Liebe.

Sch, Gitana, fahren wir?

MARTY Wir fahren! *(trägt ihr Gepäck zusammen)*

(Klopfen)

KAMMERZOFE *(steckt den Kopf herein)*

Bitte, Fräulein, viele Herrschaften.

MARTY *(erstaunt)* Das ist ein Besuch!

(es treten ein: Gregor, Kolenatý, Vítek, Krista, Prus und ein Arzt)

Ich weise Sie darauf hin, meine Herren, dass ich abreisen will!

HAUK Schon haben sie mich!

KOLENATÝ Bitte, Fräulein, tun Sie das nicht!

HAUK Chi, chi, chi!

(Der Arzt reicht Hauk einen Arm und führt ihn ab.)

KOLENATÝ Bleiben Sie im Guten, damit wir nicht rufen müssen ...

MARTY Die Polizei? *(Kolenatý bietet ihr einen Stuhl an)* Wollen Sie mich verhören?

KOLENATÝ Fräulein, das ist nur eine freundschaftliche Unterhaltung! Sie haben für Kristinka dieses Foto unterschrieben? Ist das Ihre Unterschrift?

MARTY Ist es.

KOLENATÝ Ausgezeichnet. Wollen Sie gestatten: Und Sie sandten mir gestern Abend dieses Dokument? Datum 1836?

Ist das richtig?

MARTY Je!

KOLENATÝ Ale je to psáno inkoustem alizarinovým. Víte, co to znamená? He?

MARTY Jak to mám vědět?

KOLENATÝ Falsifikát!

MARTY Přisáhám, že to psala Ellian MacGregor!

KOLENATÝ Kdy?

MARTY Na tom nezáleží.

KOLENATÝ Ó, záleží, záleží! Kdy zemřela Ellian MacGregor?

MARTY Ó, jděte, jděte! Já už nepovím ani slova!

GREGOR Tak prohlédnem si její zásoby sami.

MARTY *(otvírá zásuvku toaletního stolku)* Nechat! *(míří revolverem)*

Opovaž se!

GREGOR *(skočí k ní, srazí ji revolver)*

Střílet? Ale dříve – pohledte tomu dítěti do očí. Víte, co se stalo?

MARTY Janek!

GREGOR A víte proč? Toho chlapce máte vy na svědomí!

MARTY Pah! A proto sem chodíš?

Všecko vám povím, jen co se ustrojím, jen co se najím.

(vběhne do ložnice)

(Všichni se vrhají na cestovní kufřík.

Gregor schvátí pečetko, Kolenatý dopisy, Vítek medailon.)

GREGOR Pečetko s iniciálkou E. M., jež je na listinách Elliany MacGregor.

VÍTEK Erb pana Hauka.

KOLENATÝ Kde je?

VÍTEK Už ho odtud odvedli.

MARTY Ist es!

KOLENATÝ Aber es wurde mit Alizarintinte geschrieben. Wissen Sie, was das bedeutet? He?

MARTY Wie soll ich das wissen?

KOLENATÝ Eine Fälschung!

MARTY Ich schwöre, dass es Ellian MacGregor geschrieben hat!

KOLENATÝ Wann?

MARTY Darauf kommt es nicht an.

KOLENATÝ Oh, es kommt darauf an! Wann starb Ellian MacGregor?

MARTY Oh, gehen Sie, gehen Sie! Ich sage kein Wort mehr!

GREGOR Dann durchsuchen wir Ihre Sachen [Bestände] selbst.

MARTY *(öffnet eine Schublade des Toilettentischchens)* Lass das! *(zielt mit einem Revolver)*

Untersteh dich!

GREGOR *(springt zu ihr, entreißt ihr den Revolver)* Schießen? Aber vorher – sehen Sie diesem Kind ins Auge. Wissen Sie, was geschah?

MARTY Janek!

GREGOR Und wissen Sie, warum? Den Bur-schen haben Sie auf dem Gewissen!

MARTY Pah! Und dafür kommst du hierher?

Alles verrate ich euch, ich mache mich bloß etwas fertig, ich sammle mich bloß etwas.

(läuft ins Schlafzimmer)

(Alle stürzen sich auf das Reisekofferchen.

Gregor zieht ein Petschaft hervor, Kolenatý Briefe, Vítek ein Medaillon.)

GREGOR Ein Siegel mit den Initialen E. M., wie es auf den Briefen von Ellian MacGregor ist.

VÍTEK Das Wappen des Herrn Hauk.

KOLENATÝ Wo ist er?

VÍTEK Sie haben ihn bereits von hier abgeholt.

KOLENATÝ Eugenia Montez, Elsa Müller, devadesát devět, Ellian MacGregor, Jekaterina Myškin.

VÍTEK Samé E. M.

KOLENATÝ Hopla! »Meine liebste Ellian«.

PRUS Snad Elina!

KOLENATÝ Kdepak. »Ellian MacGregor, Wien«. Vítku, skočte pro taláry.

VÍTEK Ano, prosím! *(odbíhá)*
(Krista pláče.)

KOLENATÝ Neplakala Tinko, Tinko!
PRUS Ukažte mi tu listinu! Ta listina je pravá. Psala to Řekyně Elina Makropulos.

KOLENATÝ Ale vždyť to přece psala...

PRUS Nesporně Elina Makropulos.

KOLENATÝ To jsem blázen.
(Vítek přináší talár.)

PRUS Je to tatáž ruka jako na mých dopisech.

KOLENATÝ Vítku, zavolej jí!

(Vítek přivádí Emilii ve velké toaletě, s láhví a sklenicí v ruce, pije; vstupuje podnapilá, opírá se o stěnu.)

VÍTEK Ona pije whisky.

MARTY Nechte mne! To je jen na kuráž.

KOLENATÝ Hysterka! Vemte jí tu láhev! *(obléká honem talár)*

MARTY *(tiskne láhev k prsům)*

Ne! Nedám! Sic nebudu mluvit!

(ke Kolenatému) Vypadáte jak funebrák!

KOLENATÝ Jak se jmenujete?

MARTY Já? Elina Makropulos.

KOLENATÝ *(hvízdně)* Rozená kde?

MARTY Na Krétě.

KOLENATÝ Eugenia Montez, Elsa Müller, 99, Ellian MacGregor, Jekaterina Myschkin.

VÍTEK Dasselbe E. M.

KOLENATÝ Hoppla! »Meine liebste Ellian«.

PRUS Vielleicht Elina!

KOLENATÝ Ach wo. »Ellian MacGregor, Wien«. Vítek, holen Sie die Talare.

VÍTEK Ja, bitte! *(läuft ab)*
(Krista weint.)

KOLENATÝ Nicht weinen, Tinka, Tinka!
PRUS Zeigen Sie mir das Dokument! Das Dokument ist echt. Es schrieb die Griechin Elina Makropulos.

KOLENATÝ Aber es schrieb doch ...

PRUS Zweifelsohne Elina Makropulos.

KOLENATÝ Da bin ich ein Narr.
(Vítek bringt einen Talar.)

PRUS Das ist dieselbe Handschrift wie in meinen Briefen.

KOLENATÝ Vítek, ruf sie her!

(Vítek führt die Marty in großer Robe herein, mit Flasche und Glas in der Hand, sie trinkt; sie tritt angetrunken ein, stützt sich gegen die Wand.)

VÍTEK Sie trinkt Whisky.

MARTY Lassen Sie mich! Das ist nur für die Courage.

KOLENATÝ Hysterikerin! Nehmen Sie ihr die Flasche weg! *(zieht geschwind den Talar an)*

MARTY *(presst die Flasche an die Brust)*

Nein! Ich gebe sie nicht her! Sonst werde ich nicht reden!

(zu Kolenatý) Sie sehen wie ein Bestatter aus!

KOLENATÝ Wie heißen Sie?

MARTY Ich? Elina Makropulos.

KOLENATÝ *(pfeift)* Wo geboren?

MARTY Auf Kreta.

KOLENATÝ Jak jste stará?

MARTY Kolik byste řekli?

KRISTA Přes čtyřicet.

MARTY *(vyplázne na ni jazyk)* Žábo!

KOLENATÝ Kdy rozená?

MARTY Patnáct set osmdesát pět.

KOLENATÝ Jak že? To přestává všeco!

MARTY Je mi tedy tři sta třicet a sedm let.

KOLENATÝ Kdo byl váš otec?

MARTY Hieronymus Makropulos, osobní lékař císaře Rudolfa Druhého.

KOLENATÝ Já už s vámi nemluvím, nemluvím!

PRUS Jak se opravdu jmenujete?

MARTY Elina Makropulos.

PRUS Byla z vašeho rodu Elina Makropulos, souložnice Josefa Prusa?

MARTY To jsem přece já!

PRUS Jak to?

MARTY Já sama byla souložnice Pepi Prusa. Vždyť jsem s ním sama měla toho Gregora.

GREGOR A Ellian MacGregor?

MARTY To jsem přece já.

GREGOR Blázníte?

MARTY Já jsem tvá pra-pra-pra-pra-pra-pra-babička. Ferdi, to byl můj kluk.

GREGOR Který Ferdi?

MARTY No přece Ferdinand Gregor. Ale v matrice, tam se musí říci pravé jméno – Ferdinand Makropulos.

KOLENATÝ Baže, baže! A kdy jste rozená?

MARTY O Christos Soter, dej mi s tím pokoj! Patnáct set osmdesát pět. Já také byla Jekaterina Myškina a Elsa Müller. Což možno člověku tři sta let mezi lidmi žít? Tři sta let žít?

KOLENATÝ Wie alt sind Sie?

MARTY Was würden Sie sagen?

KRISTA Über 40.

MARTY *(streckt ihr die Zunge heraus)* Du Frosch!

KOLENATÝ Wann geboren?

MARTY 1585.

KOLENATÝ Was? Da hört alles auf!

MARTY Ich bin also 337 Jahre alt.

KOLENATÝ Wer war Ihr Vater?

MARTY Hieronymus Makropulos, Leibarzt Kaiser Rudolfs des Zweiten.

KOLENATÝ Ich sprech nicht mehr mit Ihnen, nicht mehr!

PRUS Wie heißen Sie wirklich?

MARTY Elina Makropulos.

PRUS Aus Ihrer Familie stammte Elina Makropulos, Josef Prus' Mätresse?

MARTY Das bin doch ich!

PRUS Wie das?

MARTY Ich selbst war Pepi Prus' Mätresse. Ich selbst habe doch Gregor von ihm bekommen.

GREGOR Und Ellian MacGregor?

MARTY Das bin doch ich.

GREGOR Sind Sie verrückt?

MARTY Ich bin deine Ururururur-Großmutter. Ferdi, das war mein Junge.

GREGOR Welcher Ferdi?

MARTY Na doch Ferdinand Gregor. Nur im Personenstandsregister, da muss man den wahren Namen nennen – Ferdinand Makropulos.

KOLENATÝ Freilich, freilich. Und wann sind Sie geboren?

MARTY Oh Erlöser Christus, gib mir davor Ruhe! 1585. Ich war auch Jekaterina Myschkina und Elsa Müller. Wie ist es einem Menschen sonst möglich, 300 Jahre unter Leuten zu leben? 300 Jahre zu leben?

PRUS A jak jste mohla znát obsah zapečetěné obálky?

MARTY Protože mi ji Pepi ukázal, než ji tam uložil, abych to řekla tomu hloupému Ferdovi.

PRUS A proč jste mu to neřekla?

MARTY Já se čerta starám, chi-chi-
-chi, o své mladé.

KOLENATÝ Jak to mluvíte?

MARTY Holenku, holenku, já už dávno nejsem, dávno žádná dáma. Nechčes se napít? Bohorodičko, to sucho v ústech! Já shořím!

PRUS Ty dopisy jste psala vy?

MARTY Psala. Víš, Pepimu jsem řekla všechno. Já ho měla ráda. Jeho jsem měla ráda. Proto jsem mu půjčila věc Makropulos.

PRUS, KOLENATÝ, VÍTEK

Co je to?

GREGOR Co jste mu půjčila?

MARTY Věc Makropulos. Když to tak hrozně chtěl. *(k Prusovi)* Ten list, cos mi dnes vrátil. Ta zapečetěná obálka.

Pepi to chtěl zkusit, slíbil, že mi to vrátí – a zatím to přiložil k té závěti!

Myslí, že si proto přijdu a... a... a já přišla až teď.

Já chtěla dostat tu věc, aby člověk byl tři sta let živ!

Tři sta let mlád!

GREGOR Jen proto jste přišla?

MARTY Cha-cha-cha, já kašlu na to, že jsi můj! Což vím, kolik tisíc mojich trabantů běhá po světě?

(přitiskne obálku k srdci)

Teď už jsi má! To napsal můj otec pro císaře Rudolfa.

PRUS Und wie konnten Sie den Inhalt des versiegelten Umschlags kennen?

MARTY Weil Pepi ihn mir zeigte, bevor er ihn dort weglegte, damit ich es dem dummen Ferdi sagen könnte.

PRUS Und weshalb haben Sie es ihm nicht gesagt?

MARTY Ich kümmere mich einen Teufel, hi-hi-hi, um meine Kinder.

KOLENATÝ Wie können Sie das sagen?

MARTY Junge, Junge, ich bin schon lange keine Dame mehr, lange keine Dame mehr. Willst du dich nicht betrinken? Muttergottes, diese Dürre im Mund! Ich verbrenne!

PRUS Die Briefe schrieben Sie?

MARTY Ich schrieb sie. Weißt du, dem Pepi habe ich alles gesagt. Ich liebte ihn. Ihn liebte ich. Deshalb lieb ich ihm die Sache Makropulos aus.

PRUS, KOLENATÝ, VÍTEK

Was ist das?

GREGOR Was haben Sie ihm ausgeliehen?

MARTY Die Sache Makropulos. Er wollte sie so furchtbar gern. *(zu Prus)* Das Blatt, das du mir heute zurückgegeben hast. Der versiegelte Umschlag.

Pepi wollte sie ausprobieren, er versprach, sie mir zurückzugeben – und dann legte er sie seinem Testament bei! Er glaubte, dass ich deshalb wiederkommen würde, und ... und ... und ich bin erst jetzt gekommen. Ich wollte die Sache kriegen, um weitere 300 Jahre zu leben [damit der Mensch 300 Jahre lebendig ist]! 300 Jahre jung!

GREGOR Nur deshalb sind Sie gekommen?

MARTY Ha, ha, ha, ich pfeife [huste] darauf, dass du mein bist! Was weiß ich, wie viel tausend meiner Trabanten in der Welt rumlaufen? *(presst den Umschlag ans Herz)*

Nun bist du mein! Das schrieb mein Vater für Kaiser Rudolf.

VÍTEK Císaře Rudolfa?

MARTY Ach, lidé, lidé, to byl nemrava! A když začal stárnout, hledal pořád elixír života, aby zas omládl. A tehdy přišel můj otec k němu a napsal mu to kouzlo – tu věc, aby zůstal tři sta let, tři sta let mlád. Ale císař Rudolf se bál, a řekl: »Zkus to na své dceři, dříve na své dceři!«

A to jsem byla já, a to jsem byla já. Tehdy mi bylo šestnáct let, a tak to na mně zkusal. Pak jsem byla týden či jak dlouho bez sebe a uzdravila se.

VÍTEK A co císař?

MARTY Nic. Jak pak mohl vědět, že budu tři sta let živa? Že budu tři sta let živa? Tak dal mého otce do věže – jako podvodníka. A já jsem utekla s tou věcí – do Uher. Nevím ani kam.

PRUS Ukázala jste někomu věc Makropulos?

MARTY Ukázala Pepi, když tak hrozně o to prosil. Ale já ji musila dostat, protože stárnu.

KOLENATÝ Kolik je vám let?

MARTY Nepleťte! *(křiklavě)* Tři sta třicet sedm let! To proto, že jsem již u konce. Sáhni, Bertíku, jak ledovatím. Sáhnete na mé ruce!

KOLENATÝ Proč jste padělala rukopis Elliany MacGregor?

MARTY Pater hemon!

KOLENATÝ Nelžete! Vy jste Emilia Marty!

MARTY Pater hemon!

KOLENATÝ Vy jste ukradla Eugenii Montez ten medailon!

MARTY Pater hemon, hos eis en uranois!

VÍTEK Kaiser Rudolf?

MARTY Ach, Leute, Leute, das war ein Lustmolch! Und als er zu altern begann, suchte er immerzu ein Lebenselixier, damit er wieder verjüngt würde. Und damals kam mein Vater zu ihm und schrieb ihm diesen Zauber auf – die Sache, damit er 300 Jahre, 300 Jahre jung bliebe. Aber Kaiser Rudolf fürchtete sich und sagte: »Probier es an deiner Tochter, erst an deiner Tochter aus!« Und das war ich, und das war ich. Ich war damals 16, und so probierte er es an mir. Dann war ich eine Woche oder so lang ohnmächtig und wurde wieder gesund. VÍTEK Und was tat der Kaiser?

MARTY Nichts. Wie konnte er denn wissen, dass ich 300 Jahre leben würde? Dass ich 300 Jahre leben würde? So warf er meinen Vater in den Turm – als Betrüger. Und ich lief mit der Sache davon – nach Ungarn. Ich weiß nicht mal mehr, wohin.

PRUS Haben Sie jemandem die Sache Makropulos gezeigt?

MARTY Ich habe sie Pepi gezeigt, als er so schrecklich darum bat. Aber ich musste sie wiederbekommen, weil ich alt werde.

KOLENATÝ Wie alt sind Sie?

MARTY Mischen Sie sich nicht ein! *(schrill)* 337 Jahre! Deshalb bin ich schon am Ende. Fühl, Bertík, wie ich zu Eis werde. Ergreift meine Hände!

KOLENATÝ Weshalb haben Sie Ellian MacGregors Handschrift nachgemacht?

MARTY Vater unser!

KOLENATÝ Lügen Sie nicht! Sie sind Emilia Marty!

MARTY Vater unser!

KOLENATÝ Sie haben Eugenia Montez dieses Medaillon gestohlen!

MARTY Vater unser im Himmel!

KOLENATÝ My všechno víme, všechno víme! Jak se jmenujete?
MARTY (*padá*) Elina ... Makropulos.
KOLENATÝ (*pustí ji na zem*)
Proklatě, nelže!
PRUS, GREGOR, VÍTEK Nelže!
KOLENATÝ (*strhává talár*) Pro lékaře!

(Odnášejí Marty do ložnice. Lékař vejde do ložnice. – Marty vejde jako zjevení, jako stín. Lékař ji podržuje. Všichni vstanou. Zelenavé světlo zaplaví jeviště i hlediště.)

MARTY Cítila jsem, že smrt na mne sáhala. Nebylo to tak hrozné. [*verze Maxe Broda; původní verze podle Čapka*: Odpustte, že jsem na chvíli odešla. Hlava bolí, pusto, ohavno... Ja už to mám dvě stě let!]
GREGOR, VÍTEK, PRUS,
KOLENATÝ Slečno Martyová, byli jsme k vám krutí!
KRISTA Je mi vás hrozně líto!
MARTY Jste tady všichni a jako byste nebyli, jste jen věci a stíny!

SBOR Jsme věci a stíny!
MARTY Umřít neb odejít, vše jedno, to je stejné!
SBOR Umřít neb odejít, vše jedno, to je stejné!
MARTY (*lomí rukama*) Ach, nemá se tak dlouho žít! Ó, kdybyste věděli, jak se vám lehko žije! Vy jste tak blízko všeho! Pro vás má všechno smysl! Všecko má pro vás cenu! Hlupci, vy jste tak šťastni...
SBOR Hlupci, my jsme tak šťastni!

KOLENATÝ Wir wissen alles, wissen alles. Wie heißen Sie?
MARTY (*fällt um*) Elina ... Makropulos.
KOLENATÝ (*lässt sie auf die Erde gleiten*)
Verflucht, sie lügt nicht!
PRUS, GREGOR, VÍTEK Sie lügt nicht!
KOLENATÝ (*reißt sich den Talar ab*)
Den Doktor!

(Sie tragen die Marty ins Schlafzimmer fort. Der Arzt tritt ins Schlafzimmer ein. – Die Marty tritt wieder ein wie eine Erscheinung, wie ein Schatten. Der Arzt stützt sie. Alle stehen auf. Grünliches Licht überströmt Bühne und auch Zuschauerraum.)

MARTY Ich spürte, dass der Tod nach mir griff. Es war nicht so schrecklich. [*Max Brods Version; ursprüngliche Fassung nach Čapek*: Verzeihen Sie, dass ich eine Weile weggegangen bin. Der Kopf schmerzt, leer, scheußlich ... Ich habe das schon 200 Jahre!]
GREGOR, VÍTEK, PRUS,
KOLENATÝ Fräulein Marty, wir waren zu Ihnen grausam!
KRISTA Sie tun mir schrecklich leid!
MARTY Ihr seid alle hier, als ob es euch nicht geben würde, ihr seid bloß Sachen und Schatten!
CHOR Wir sind Sachen und Schatten!
MARTY Sterben oder fortgehen, alles eins, es ist gleich!
CHOR Sterben oder fortgehen, alles eins, es ist gleich!
MARTY (*ringt die Hände*) Ach, man soll nicht so lang leben! Oh, wenn ihr wüsstet, wie leicht ihr lebt! Ihr seid allem so nah! Für euch hat alles einen Sinn! Alles hat für euch einen Wert! Dummköpfe, ihr seid so glücklich ...
CHOR Dummköpfe, wir sind so glücklich!

MARTY ...pro tu pitomou náhodu, že tak brzo zemřete!
SBOR Hlupci, my jsme tak šťastni!

MARTY Věříte v lidstvo, velikost, lásku! Vždyť více nemůžete chtít!
SBOR Chtít víc nemůžeme!
MARTY Ale ve mně se život zastavil, Ježíši Kriste, a nemůže dál! Ta hrozná samota!
Je to, Kristinko, stejně marné, zpívat, či mlčet. Omrzí být dobrý, omrzí být špatný.
Omrzí země, omrzí nebe!
A pozná, že v něm umřela duše.

GREGOR, VÍTEK, PRUS,
KOLENATÝ A proč jste přišla pro věc, pro věc Makropulos?
MARTY Tady to je psáno. »Ego, Hierónymos Makropulos, iatros kaisaros Rodolfú...« Já už to nechci! Zde, vemte si to. Nikdo to nechce? Ty jsi tu, Kristinko, vzala jsem ti hochu, jsi krásná, vem si to! Budeš slavná, budeš zpívat jak Emilia Marty! Ber, děvče, ber, děvče!
GREGOR, VÍTEK, PRUS,
KOLENATÝ Neber!

(Krista bere listinu a drží ji nad plamenem, až shoří. Červené světlo zaplaví jeviště. Zdrčené mlčení. – Listina dohořívá.)

MARTY Pater hemon!
(shrouť se)

Konec opery

MARTY ... wegen des blöden Zufalls, dass ihr so früh sterben werdet!
CHOR Dummköpfe, wir sind so glücklich!

MARTY Ihr glaubt an die Menschheit, Größe, Liebe! Mehr könnt ihr ja nicht wollen!
CHOR Mehr können wir nicht wollen!
MARTY Aber in mir stockt das Leben, Jesus Christus, und kann nicht weiter! Die schreckliche Einsamkeit!
Es ist, Kristinka, gleich vergeblich, zu singen oder zu schweigen. Langweilig wird es, gut zu sein, langweilig wird es, böse zu sein. Langweilig wird die Erde, langweilig wird der Himmel! Und man erkennt, dass daran die Seele gestorben ist.

GREGOR, VÍTEK, PRUS,
KOLENATÝ Und wozu kamen Sie dann wegen der Sache, der Sache Makropulos?
MARTY Hier ist es geschrieben. »Ego, Hieronymus Makropulos, Arzt des Kaisers Rudolf ...« Ich will sie nicht mehr! Hier, nehmt sie. Keiner will sie? Du bist hier, Kristinka, ich nahm dir den Freund, du bist schön, nimm sie! Du wirst berühmt, du wirst singen wie Emilia Marty! Nimm, Mädchen, nimm, Mädchen!
GREGOR, VÍTEK, PRUS,
KOLENATÝ Nimm sie nicht!

(Krista nimmt das Schriftstück und hält es über die Flamme, bis es verbrennt. Rotes Licht überströmt die Bühne. Erschüttertes Schweigen. – Das Schriftstück ist verbrannt.)

MARTY Vater unser!
(bricht zusammen)

Ende der Oper



STAATS OPER UNTER DEN LINDEN