

DIE OPER

staatstheater darmstadt

**DIE
SACHE
MAKRO
PULOS**

Leoš Janáček

Singen ist das gleiche
wie schweigen.

Emilia Marty
in Karel Čapek „Die Sache Makropulos“

Die Sache Makropulos

Več Makropulos

Leoš Janáček

Oper in drei Akten nach der Komödie von Karel Čapek

in deutscher Sprache mit Übertiteln
Deutsche Übersetzung von Kerstin Lücker

Premiere am 10. März 2018, 19.30 Uhr
Staatstheater Darmstadt, Großes Haus

Uraufführung am 18. Dezember 1926, Nationaltheater Brünn

Am Morgen dieses Tages hatten alle Zeitungen davon berichtet, dass der unendliche Erbschaftsstreit Gregor gegen Prus, dessen Streitwert mit 14 Millionen beziffert wird, nach fast 100 Jahren nun endlich vor dem obersten Gerichtshof entschieden werde. Gegenstand des Verfahrens ist das Gut Loukov, ein Teil des Erbes des 1827 verstorbenen Majoratsherrn Freiherr Prus Josef Ferdinand von Semowitz, genannt Pepi Prus. Das juristische Problem liegt darin, dass dieser kurz vor seinem Tod einander scheinbar widersprechende mündliche Verfügungen getroffen hat, die nur als alte Protokolle vorliegen, niemals ein schriftliches Testament gefunden wurde und niemand weiß, weshalb der zumindest in einer dieser Verfügungen begünstigte Ferdinand Karel Gregor, 1827 ein elfjähriger Schüler des Theresianums in Wien, von Pepi Prus als Erbe dieses Gutes ausgesucht wurde.

Daraufhin hat sich eine berühmte Sängerin, die gerade unter dem Namen Emilia Marty am Staatstheater gastiert, auf den Weg in die Anwaltskanzlei Kolenatý gemacht und ihren erstaunten, aber faszinierten Zuhörern – das heißt dem Anwalt Dr. Kolenatý, dem Kanzleigehilfen Vitek, dessen Tochter Krista, einer angehenden Opernsängerin, und Kolenatýs Mandanten Albert Gregor, dem Nachfahren Ferdinand Karel Gregors – nicht nur berichtet, dass Albert Gregors Urahn der uneheliche Sohn von Pepi Prus mit einer Anfang des 19. Jahrhunderts berühmten Sängerin namens Ellian MacGregor war, sondern auch, dass es ein versiegeltes Testament von Pepi Prus zugunsten dieses unehelichen Sohnes gibt, dieser ihm darin ausdrücklich das Gut Loukov vermacht hat und wo dieses innerhalb einer alten Aktenregistratur im Schloss derer von Prus zu finden sein müsste. Und während Dr. Kolenatý beim Prozessgegner Jaroslav Prus vorstellig wurde, um diese absurden Angaben zu überprüfen, hat Emilia Marty den sofort für sie entflammten Albert Gregor um die „griechischen Urkunden“ aus dem Nachlass von Pepi Prus gebeten, musste aber begreifen, dass dieser sie gar nicht haben konnte, sondern dass sie noch im Besitz von Jaroslav Prus sein müssen.



Tatsächlich war das Testament am angegebenen Ort. Und darin vermacht „Pepi“ seinem unehelichen Sohn Ferdinand, geboren am 20.11.1816 auf Loukov, tatsächlich ausdrücklich das Gut Loukov. Der Prozessgegner Jaroslav Prus, mit in die Kanzlei Kolenatý gekommen, um sich die Frau, die besser weiß als er selbst, was sich in verschlossenen Schränken seines Hauses befindet, einmal anzusehen, fordert jedoch zusätzlich einen urkundlichen Nachweis, dass Albert Gregors Urgroßvater Ferdinand Karel Gregor tatsächlich jener testamentarisch bedachte uneheliche Sohn war. Und Emilia Marty hat versprochen, diesen zu beschaffen.

Das ist der Stand der Dinge, als sich die Prozessbeteiligten nach einer hymnisch gefeierten Vorstellung von Emilia Marty auf der Bühne des Staatstheaters wiedertreffen, in der auch die von Prus' Sohn Janek umschwärmte Krista eine erste kleine Rolle hatte. Jaroslav Prus hat inzwischen erotische Briefe gelesen, die Ellian McGregor Pepi Prus geschrieben hat, und ist von ihr fasziniert. Zudem hat er im Umschlag mit dem Testament einen weiteren versiegelten Umschlag mit der Aufschrift „Zu Händen meines Sohnes Ferdinand“ gefunden, im Kirchenregister den Eintrag zur Geburt Ferdinand Karel Gregors eingesehen und so erfahren, dass dort der Name der Mutter mit „Elina Makropulos, Griechin aus Kreta“ angegeben wurde. Dann beobachtet er, wie der uralte und senile Hauk-Šendorf in Emilia Marty eine spanische Tänzerin namens Eugenia Montez zu erkennen meint, die im 19. Jahrhundert seine Geliebte war. Die vielen Initialien E.M. führen ihn auf eine heiße Spur. Er hegt den Verdacht, dass Emilia Marty diese Briefe selbst geschrieben haben könnte, zumal sie nur mit „E.M.“ unterschrieben sind, und provoziert sie: Nur wenn sich ein Nachfahre von „Ferdinand Makropulos“ bei ihm meldet, sei er bereit, die gefundenen Dokumente und Loukov an ihn herauszugeben. Bis dahin würde alles versiegelt in seinem Besitz bleiben.

Als Emilia Marty versucht, Janek dazu zu bringen, den Umschlag mit der Aufschrift „Zu Händen meines Sohnes Ferdinand“, dem allein offenbar ihr Interesse gilt, aus den Unterlagen seines Vaters für sie zu stehlen,

überrascht Prus die beiden und bietet Emilia den Umschlag im Tausch für eine Nacht an.

PAUSE

Am nächsten Morgen hat Emilia Marty von Prus gerade den Umschlag erhalten (dessen Sohn Janek sich inzwischen ihretwegen das Leben genommen hat), als sie unter Druck enthüllt – Anwalt Kolenatý und Kanzleihilfe Vitek hatten ihr am Vorabend ein Autogramm für Viteks Tochter Krista abgeluchst und festgestellt, dass Handschrift und Tinte mit denen der angeblich historischen Urkunden identisch sind –, dass sie selbst Elina Makropulos alias Ellian McGregor, Mutter von Ferdinand Karel Gregor, ist, 1585 auf Kreta geboren wurde und dank einer alchemistischen Formel ihres Vaters, die 300 Jahre Leben verleiht, seit nunmehr 337 Jahren lebt. Ihr Vater Hieronymus Makropulos sei Leibarzt und Hofalchemist von Kaiser Rudolf II. gewesen und von diesem gezwungen worden, die Formel an seiner Tochter auszuprobieren. Nun habe die Wirkung nachzulassen begonnen und sie habe sich auf die Suche nach der „Sache Makropulos“ gemacht, die seit 1827 beim Testament Pepi Prus' gelegen habe, dem sie sie damals geliehen habe, damit er sie ausprobieren könne. Sie erzählt ihren zunächst ungläubigen, dann aber zunehmend gerührten Zuhörern von ihrem unfreiwillig endlosen Leben unter vielen Pseudonymen mit den Initialien E.M. und entscheidet sich schließlich gegen eine weitere Lebensverlängerung. Die Zauberformel geht in Flammen auf.

Mark Schachtsiek

Thesen und Fragen zur „Sache Makropulos“

1. Niemand weiß, wie es ist, 337 Jahre zu leben. Es wäre vermessen zu behaupten, wir könnten wissen, wie Emilia Marty alias Elina Makropulos alias zeitenthobene Operndiva E.M., geboren 1585 als Tochter des Hofalchemisten von Kaiser Rudolf II, sich heute fühlt. Ausgangspunkt jeder Inszenierung ihrer Person muss ein faszinierter Blick von außen sein. Gleißendes Eis, das den Blick anzieht, ist immer eine Projektionsfläche, nicht nur für begehrende und ob dieses Begehrens verwirrte Männer. Das ist auch Janáčeks musikalische Perspektive.

2. Diese Oper verlangt Unmögliches: Die Bühne, auf der im 1. Akt realistisch die „Kanzlei Kolenatý“ erzählt werden soll, soll im 2. eine „Bühne in einem großen Theater nach einer Vorstellung“, nur noch das sein, was sie ist. Wenn man sich nicht in Abstraktion flüchten will – und dies phantastische Stück verlangt geradezu naturalistische Genauigkeit, um seinen Zauber und seine Ambivalenz zu entfalten – bleibt eigentlich nichts, als das ganze Stück im Theater zu verorten. Und wo sollte man der Verwandlungskünstlerin E.M. eigentlich nahekommen, wenn nicht dort?

3. Damit kann der 1. Akt nur aus der Erinnerung heraus oder, besser gesagt, aus den Erinnerungen heraus erzählt werden. Das gewählte Medium dazu ist Video in radikal subjektiver Perspektive analog zu Janáčeks vielfältig-brüchigem Musikportrait seiner Protagonistin. Haben eigentlich alle, die am Morgen in der Kanzlei Kolenatý waren, die gleiche E.M. erlebt?

4. Und: Wen erleben wir im Schluss, in dem sie „sie selbst“ wird? Derek Katz hat darauf aufmerksam gemacht, wie opernhaft die Register sind, die E.M. zieht, wenn sie die anwesenden Herren, Krista und uns virtuos von ihrer Leidensgeschichte überzeugt: Ein naturalistisches Konversationsstück wird doch noch große Oper. Liegt darin ein tieferes Geheimnis?

Melanie Unseld

Eine Frau als Collage von Wahrnehmungsperspektiven



Thomas Piffka, Stefan Adam, Krzysztof Szumanski, Karin Klein | Sabina Martin | Michael Pegher

Janáček mag der festen Überzeugung gewesen sein, eine Oper über das Akzeptieren von Tod und Alter zu komponieren; indes musste er feststellen, dass er im Begriff war, eine Oper über die Unerreichbarkeit jener Frau zu schreiben, die er liebte und die seine Gedanken seit nunmehr acht Jahren komplett beherrschte.

John Tyrrell

Sieben musikalische Porträts der Emilia Marty sind in der Oper zu finden, darunter ein Selbstportrait: kompositorisch verdichtete Situationen – in für Janáček typischer Lakonie oft kaum länger als wenige Takte –, in denen jene Figuren, die Emilia Marty begegnen, mit ihr interagieren, auf sie reagieren und ihre Ausstrahlung kommentieren. Janáček verfügt dabei über ein Arsenal musikalischer Parameter, die er bruchstückhaft aneinander setzt – horizontal wie vertikal – und damit einen zwar nie homogenen, eindeutigen Klangraum für seine Protagonistin schafft [...], vielmehr ein erstaunliches musikalisches Pasticcio. Das Bruchstückhafte – in Musils Worten: das Gallertartige – ist somit Emilia Martys ureigene musikalische Charakteristik. [...]

Die Versatzstücke betreffen dabei nicht nur motivisches Material, sondern vor allem auch zahlreiche andere musikalische Parameter: Satzstrukturen, Dynamik, Instrumentation, Tempo- und Ausdrucksbezeichnungen – die sonst für musikalische Kohärenz sorgenden Parameter werden schier wahllos kombiniert, was Adorno als unheimlich wahrnahm: „Es ist, als ob die kleinsten tonalen Floskeln, aus deren unsymmetrischer Wiederholung



Katharina Susewind, Karin Klein | Thomas Piffka | Katharina Susewind, Thomas Piffka

der Bau gefügt ist, so nahe betrachtet würden, bis sie ihren dämonischen Ursprung enthüllen“. [...] Genau betrachtet aber ist es eben mehr als eine Addition: Man kann darin eine kompositorische Ausformulierung jenes Wechselhaften erkennen, das das transgressive Subjekt kennzeichnet.

Gestützt wird dies durch die Tatsache, dass auch das Wechselhafte der Perspektiven, das Wechselhafte des Wahrnehmens und Erlebens, in die Oper hineinkomponiert wurde: So präsent Emilia Marty auf der Bühne auch ist, wird ihre Person doch maßgeblich darüber charakterisiert, was die anderen Figuren in ihr sehen. Auf diese Weise entstehen – neben der sicht- und hörbaren Figur der Emilia Marty – zahlreiche Wahrnehmungsperspektiven auf Emilia Marty. Diese Perspektiven sind freilich nicht konsistent. Im Gegenteil, sie sind wechselhaft bis widersprüchlich: Die positive Seite, die etwa Gregor in seiner Liebesleidenschaft an ihr sieht, steht einer negativen Seite gegenüber, die Emilia Marty als verführerische, aber hysterische Frau darstellt. Dieses Oszillierende der Figur kennzeichnet sie als typische Weiblichkeitsimagination der Moderne [...].



Karin Klein, Thomas Piffka, Krzysztof Szumanski | Stefan Adam | Véronique Weber

point-of-view shot

früher auch: *angle shot*; deutsch: subjektive Kamera oder Subjektive. Subjektive Kameraführung ist dadurch gekennzeichnet, dass sie die Sicht eines Protagonisten einnimmt. Der Kamerastandort ist der Standort einer Figur in der Szene, deren „Blick“ das Bild wiederzugeben scheint. [...] Eine Extremform subjektiver Kameraführung liegt vor, wenn sie nicht kurzzeitig in Blickmontagen oder zur Intensitätssteigerung genutzt wird, sondern durchgehend den Blick des Protagonisten einnimmt [...].



Stefan Adam, Gabriele Drechsel, Thomas Piffka | Katharina Hintzen | Véronique Weber, Thomas Piffka

EMILIA: Verzeihen Sie, daß ich ... für eine Weile weggegangen bin. [...] Kopfschmerzen ... alles leer ... scheußlich ...
Nein, das geht niemals vorbei. Ich hab' das schon zweihundert Jahre.

PRUS: Haben Sie irgendjemandem ... die Sache Makropulos ... mal gezeigt?

EMILIA: Hab' ich. Ausprobiert hat's ein Tiroler Pater, das war im Jahre 1606 oder um die Drehe. Vielleicht lebt er noch, ich weiß es nicht, aber eine zeitlang war er Papst [...]. Warten Sie, dann ein gewisser Nägeli, das war der Andreas und dann der Taugenichts Bombita, und dann der Pepi Prus, der daran gestorben ist. Pepi war der letzte, bei ihm blieb es liegen... [...]
Ihr seid komisch ... ach! Man soll nicht, man soll nicht, man soll nicht so lange leben! Der Mensch erträgt das nicht. Ihr seid an allem so nah dran! Für euch hat alles einen Sinn. Es ist fast widerlich, wie glücklich Ihr seid. Und alles nur wegen des blöden Zufalls, daß ihr bald sterben werdet! Alles interessiert euch, wie die Affen!
An alles glaubt ihr: an die Liebe, an euch selbst, an die Tugend, den Fortschritt, die Menschheit, ich weiß nicht an was noch, ich weiß nicht an was noch! Ihr lebt wenigstens, aber in uns ist das Leben stehen geblieben. Jesus Christus, und es geht nicht weiter – Gott, diese furchtbaren Erinnerungen. [...] Nichts kann sich verändern, nichts, nichts, nichts geschieht. Der Mensch erträgt das nicht.
Bis hundert, bis hundertdreißig Jahre hält er das aus, aber dann ... dann erkennt er, [...] daß ... Und dann stirbt seine Seele.

Karel Čapek „Die Sache Makropulos“

Anselm Schmidt

Ein berühmter Unbekannter: Karel Čapek

Hätte man einem Tschechen in den 1920er und 30er Jahren die Frage nach dem berühmtesten Autor seiner Muttersprache gestellt, wäre mit Sicherheit der Name Karel Čapek (1890–1938) gefallen. Er galt als das kulturelle Aushängeschild der Tschechoslowakei und seine Theaterstücke wurden in London, Paris und am Broadway mit genauso großem Erfolg gespielt wie in Prag. Denn 1921 war in Hradec Králové (Königgrätz) ein Schauspiel uraufgeführt worden, in dem es einem Unternehmen gelingt, auf biochemischem Wege billige Arbeitskräfte herzustellen: künstliche Menschen. Aus ethischen Gründen pflanzt man ihnen später menschliche Gefühle ein, woraufhin sie sich zusammenrotten und die Menschheit auslöschen. Benannt wurden die Maschinen nach dem tschechischen Wort für Zwangsarbeit, das so in fast jede Sprache dieser Welt einging: „robotá“. „R.U.R.“ – der Titel des Stücks ist die Abkürzung von Rossum's Universal Robots – machte seinen Autor Karel Čapek weltberühmt.

Geboren wurden er und sein drei Jahre älterer Bruder, der Maler und häufige Co-Autor Josef Čapek (der das Wort „robot“ erfunden hatte), in einem kleinen Dorf am Fuße des Riesengebirges. Der Vater praktizierte dort als Landarzt, gehörte aber schon zu jenem gebildeten und selbstbewussten tschechischen Bürgertum, das Ende des 19. Jahrhunderts begann, sich von der deutschsprachigen Oberschicht zu emanzipieren. Auf Drängen der Mutter zog die Familie 1909 nach Prag, wo Josef bereits studierte und Karel ein Philosophiestudium an der Karls-Universität aufnahm. Prag war als Hauptstadt Böhmens, der wohlhabendsten Provinz der österreichisch-ungarischen k. u. k. Doppelmonarchie, eine kosmopolitische Stadt. Wichtige kulturelle Treffpunkte waren die Kaffeehäuser. Verkehrten die deutschsprachigen Literaten um Max Brod und Franz Kafka im „Arco“, gingen die Brüder Čapek ins Café „Union“, wo die wichtigsten europäischen Tageszeitungen, sowie internationale Kunstmagazine, Modejournale und

Illustrierte zur Lektüre bereitlagen. Dort kam die Generation der Brüder Čapek mit der internationalen künstlerischen Avantgarde und ihrer Ablehnung von Positivismus und Naturalismus in Kontakt. Nicht mehr wie sich die Welt objektiv zeigt, sondern wie die Welt vom Einzelnen gesehen wird, stand nun im Zentrum des Interesses.

Die Čapeks begannen gemeinsam Kurzprosa zu veröffentlichen, schrieben als Co-Autoren für verschiedene Zeitungen und verbrachten eine gemeinsame Zeit in Paris. Nach dem Krieg wandte sich Čapek dem Theater zu, arbeitete zunächst als Dramaturg, später als Regisseur am Theater unter den Weinbergen, wo am 21.11.1922 auch seine Komödie „Die Sache Makropulos“ uraufgeführt wurde. Dabei lernte er seine spätere Frau, die Schauspielerin Olga Scheinplugová kennen, die in der Uraufführung die angehende Sängerin Krista verkörperte. Sein Bruder Josef gestaltete die Kulissen, Karel Čapek selbst führte Regie.

Das größte Talent des Dramatikers Čapek war es, ausgefallene Ideen zu entwickeln und dramatisch durchzuspielen. Wie „R.U.R.“ verhandelt auch „Die Sache Makropulos“ eine scheinbar absurde Idee: Was wäre, wenn ein Mensch mithilfe einer Zauberformel über dreihundert Jahre leben könnte. Čapek dekliniert im 3. Akt diese Idee durch und kommt zu folgendem Schluss: Jener scheinbare Glücksfall brächte der Gesellschaft und dem Individuum bei näherer Betrachtung nur Nachteile. In einer in Janáčeks Oper gestrichenen Szene führt Anwalt Kolenatý pragmatische Gründe an, wie, dass niemand mehr Verträge oder gar eine Ehe eingehen würde; der Vorschlag Prus', das Rezept nur den Besten und Stärksten zu überlassen, führt zur heftigsten Ablehnung des Marxisten Vitek. Selbst Allwissenheit oder künstlerische Perfektion retten nicht über die Langeweile eines überlangen Lebens hinweg: „Siehst Du, die Kunst hat einen Sinn, solange der Mensch sie nicht beherrscht. Erst wenn er sie beherrscht, wenn er sie perfekt beherrscht, sieht er, dass sie überflüssig ist“, sagt Emilia Marty, bevor sie die Sache Makropulos an Krista abtritt, die sie schlussendlich verbrennt. Im Vergleich zur Oper liegt im Schauspiel ein größerer Fokus auf dem philosophischen Diskurs über ein langes Leben und auf der gesellschaftlichen

Verankerung der Figuren in der zeitgenössischen böhmischen Gesellschaft. Während Baron Prus dem reichen Adelsstand zugerechnet werden kann, der nach dem Kriegsende 1918 seine Privilegien einbüßte, sind Kolenatý und Gregor Repräsentanten der Bourgeoisie, die versucht, in die Oberschicht vorzudringen. Das Stück kann als Reflektion einer Zeitenwende verstanden werden, korrespondiert das dreihundertjährige Leben der Emilia Marty doch mit der Herrschaft der Habsburger über Böhmen, die vier Jahre zuvor ihr Ende gefunden hatte. Seit 1918 gab es die Republik Tschechoslowakei und der überzeugte Demokrat Tomáš Garrigue Masaryk war erster Präsident. Mit ihm stand Čapek in freundschaftlichem Kontakt. Literarisches Ergebnis dieser Freundschaft waren die 1927, 1931 und 1935 erschienen „Gespräche mit T.G. Masaryk“, in denen meist philosophische und staatstheoretische Themen diskutiert wurden. Diese Freundschaft machte Čapek zum literarischen Aushängeschild der liberal-bürgerlichen Tschechoslowakei, brachte ihm allerdings auch die Feindschaft nationalistischer Strömungen und später auch der deutschen Nationalsozialisten ein. Čapek starb am 25.12.1938 in Prag, nur drei Monate bevor deutsche Truppen Prag besetzten. So klopfte die Gestapo vergeblich an seine Tür; sein Bruder Josef starb im April 1945 in Bergen-Belsen. Von der literarischen Avantgarde, die in den 1930er Jahren zunehmend dem Kommunismus zuneigte, hatte er sich selbst distanziert; das verzögerte seine Wiederentdeckung nach 1945. Erst seit 1989 spielt er im Kanon der tschechischen Literatur wieder zunehmend die Rolle, die ihm gebührt.



Stefan Adam, Thomas Piffka, Krzysztof Szumanski, Xiaoyi Xu, KS Katrin Gerstenberger



Es gibt eine bestimmte Beziehung zwischen einem Wort und einer Geste, die ihm vorausgeht, es begleitet oder auf es folgt.

Aber es gibt auch eine Abhängigkeit zwischen einer Melodie, einem gesprochenen Wort und der begleitenden Geste. [...]

Der Ausgangspunkt für diese Abhängigkeit ist der klarste Inhalt unseres Bewusstseins.

Leoš Janáček

Nach der deutschen Aufführung der „Jenufa“ gelangte Janáček zu der Ansicht, dass Übersetzungen sehr wohl möglich sind, da auch den in deutscher oder einer anderen Sprache vorgetragenen Sprachmelodien ihr psychologischer Kern, ihr Gefühlsfeuer und ihre innere Leidenschaft erhalten blieb.

Janáčeks Biograph Štědrón

„Der ehrlichste Komponist, den ich kenne“

Lieber Will Humburg, „Die Sache Makropulos“ steht am Ende Ihres dreijährigen Darmstädter Janáček-Zyklus; vor einigen Jahren haben Sie darüber hinaus in Bonn „Katja Kabanova“ dirigiert. Wie unterscheidet sich Janáčeks vorletzte Oper von „Jenufa“, „Katja“ und „Füchlein“? Das Tolle an Janáček ist, dass man, sobald man ein paar Takte gehört hat, immer weiß: Das ist Janáček. In gewisser Weise ist er auch der Erfinder der *minimal music*; es gelingt ihm, mit winzigen Motivpattern große szenische Zusammenhänge zu stiften. Und zwar schon in „Jenufa“, obwohl das die Oper ist, die noch am stärksten in der romantischen Tradition steht. Im Spätwerk, das beginnt im „Schlaun Füchlein“ und verstärkt sich in „Makropulos“ und seiner letzten Oper „Aus einem Totenhaus“, wird die Musik immer zerrissener. Und obwohl er natürlich in den späten Partituren immer mehr Erfahrung mit dem Orchester hatte, wird das, was er schreibt, immer schwerer ausführbar. Oft fehlen detaillierte Angaben zu Tempo- und Taktübergängen oder Dynamikbezeichnungen, an anderen Stellen machen seine Notation oder seine Tempoangaben bestimmte Stellen unspiel- oder unsingbar. Da muss man dann selbst aktiv werden. Was bei Komponisten wie Puccini oder Richard Strauss bis ins Detail vorgeschrieben ist, muss und darf man bei Janáček als Interpret selbst erfinden. Und diese Tendenz zur Skizzenhaftigkeit nimmt, je älter Janáček wird, immer mehr zu.

Könnte das auch an seinem fortgeschrittenen Alter gelegen haben? Als er dank der „Jenufa“-Erstaufführung in Prag endlich wahrgenommen wurde, war er schon 62 Jahre alt und als er zu seinem 70. Geburtstag 1926 als großer tschechoslowakischer Komponist gefeiert wurde, saß er an „Makropulos“ und hatte nur noch zwei Jahre zu leben. Der große Erfolg kam ja erst Mitte der 1920er Jahre. Man muss sich das vorstellen, heute ist „Jenufa“ eine der bekanntesten Opern des 20. Jahrhunderts, doch es dauerte fast 25 Jahre, bis dieses Meisterwerk durchgesetzt war. 1893 hat er mit der Arbeit begonnen, 1904 kam es zur Brüner

Uraufführung, 1916 zur Prager, 1918 zum internationalen Erfolg dank der Wiener Erstaufführung. Deshalb kann ich mir vorstellen, dass er danach einen ungeheuren Schaffensdrang entwickelt hat. Er beginnt mit „Makropulos“, kaum dass „Füchlein“ vollendet ist, und schreibt nach „Makropulos“ sofort „Totenhaus“. Und in diese Zeit fallen auch noch die „Sinfonietta“, die „Glagolitische Messe“ und alle anderen wichtigen Instrumentalwerke. Er schreibt am Ende seines Lebens wie im Fieberwahn; kein Wunder, dass die Partituren skizzenhaft bleiben. Wir haben es bei diesen Werken mit Rohdiamanten zu tun, die man erst noch schleifen muss. Die Aufgabe des Dirigenten ist es, zu entscheiden, wie er das, was Janáček uns hinterlassen hat, interpretieren will, um es aufführbar zu machen. Es ist, wie bei Musik des 16. und 17. Jahrhunderts: Was man auf der Grundlage des Notentextes aufführt, ist immer schon eine Interpretation.

Für uns kommt ja noch hinzu, dass wir „Makropulos“ nicht im tschechischen Original spielen, sondern in einer Übersetzung. Ich habe auf den Proben den Eindruck gewonnen, dass Ihre Tempoentscheidungen ganz stark vom sprachlichen Rhythmus ausgehen.

Unbedingt. Ausgangspunkt ist für mich der Sprachduktus. Meine Bonner „Katja“ war auf Tschechisch und ich hatte das große Glück, mit Eva Randová, einer großen Mezzosopranistin der 1970er und 80er Jahre und späteren Intendantin der Prager Staatsoper, als Sprachcoach zusammenarbeiten zu dürfen. Wenn ich sie bat, mir einen Satz auf Tschechisch vorzusprechen, musste ich oft feststellen, dass er gesprochen ganz anders betont wird, als Janáček dies komponiert hat. Also habe ich sie gefragt: „Bitte, Frau Randová, warum betont Janáček das aber ganz anders?“ und sie antwortete „Das fragen wir uns auch seit 70 Jahren.“ Janáček selbst, dem man immer nachsagt, er habe so genau auf die Musikalität der gesprochenen Sprache geachtet, komponiert falsche Betonungen. Man sieht es an den Eigennamen: Kaum einer wird in „Makropulos“ konsequent auf immer die gleiche Weise betont. Das schafft für die Übersetzungen eine schwierige Situation, denn die orientieren sich natürlich am Notentext. Für deutsche Ohren sind falsche

Betonungen aber extrem störend – das mag im Tschechischen anders sein, andere Sprachen sind da weniger empfindlich. Italiener stören sich nicht an den falschen Betonungen in Verdis (auf Französisch konzipierten) italienischem „Don Carlo“ und Bizet komponiert in „Carmen“ den Namen seiner Titelfigur mal auf der ersten und mal auf der zweiten Silbe betont. Max Brod, Janáčeks Übersetzer zu Lebzeiten, hat sich manchmal zu große inhaltliche Freiheiten genommen ...

... und hatte deswegen auch Ärger mit Janáček ...

... ist aber als Dichter sehr genau mit der deutschen Sprache umgegangen. Wir haben uns für eine moderne Übersetzung entschieden, diejenige von Kerstin Lücker, die sehr nah am Inhalt und am Sprachgestus des tschechischen Originals bleibt, dafür aber manchmal falsche deutsche Betonungen in Kauf nimmt. An solchen Stellen haben wir entweder die Übersetzung leicht geändert, oder den originalen Rhythmus der deutschen Sprache angepasst. Einige „falsche“ Betonungen haben wir aber bewusst stehen gelassen. Manchmal schreibt Janáček z.B. lange Endsilben; Gregor singt „Aber das steigert meineee Lust noch.“ So etwas kommt in der gesprochenen Sprache nicht vor, doch in der falschen Betonung liegt eine starke Geste, sie verdeutlicht seine Lust. Manchmal muss auch an einer sprachlich unlogischen Stelle geatmet werden – das passiert im Alltag aber genauso, wenn man sehr viel sagen will oder sehr aufgeregt ist. Mein Ideal – und Grundlage der vorgenommenen Änderungen – ist, dass es möglichst so klingt, als sei das Stück auf Deutsch komponiert. Das erhöht die Textverständlichkeit und die Lesbarkeit musikalischer Gesten dieser Art.

Das passt zu etwas, was ich bei Milan Kundera gelesen habe. Er schreibt von einem großen Missverständnis: Janáček sei es beim Sammeln von Sprechmelodien nicht um die Prosodie der tschechischen Sprache gegangen, sondern darum, zu ergründen, wie sich im melodischen Verlauf eines gesprochenen Satzes Emotionen vermitteln.

Der wichtigste Satz für mein Verständnis von Musiktheater stammt von

Georges Bizet: „La musique, c'est la geste“. Und Janáček ist ein extrem gestischer Komponist. Seine Kollagen von Mikropattern kann man nicht aus einer rein musikalischen Perspektive heraus dirigieren, man braucht den Atem der Szene, die konkrete Situation, die Psychologie der Figuren. Daraus ergibt sich die Geste. Je nach Tempo und Betonung kann ein und derselbe Satz ganz unterschiedliche Bedeutungen haben. In der Oper geht es um Ausnahmesituationen und da spricht und atmet man eben nicht normal. Und bei Janáček, der im Vergleich zu Verdi, Puccini und anderen Komponisten so wenig eindeutig fixiert hat, aber selbst immer von der Situation zwischen den Figuren ausgeht, können alle musikalisch-interpretatorischen Entscheidungen nur aus der Szene heraus getroffen werden.

Ist es das, was Sie an Janáček so fasziniert? Dass er so gestisch komponiert?
 Das, und dass er ein so ehrlicher Komponist ist. Er war wohl ein sehr schwieriger Mensch und im Leben nicht immer ehrlich. Aber ich habe in seiner Musik keinen einzigen Takt gefunden, der auch nur annähernd Gefahr läuft, kitschig zu werden. Seine Melodien sind unglaublich einfach und ehrlich; dazu seine ungewöhnlichen Rhythmen. Manche seiner Melodien – wie die im ersten großen Zwischenspiel im „Füchlein“ – sind so schlicht und doch so grandios, dass man sich fragt, wie es sein kann, dass sie nicht schon 100 Jahre eher jemandem eingefallen sind. Er versagt sich jede Banalität, nie flüchtet er sich in äußere Beschreibung. So gibt es z.B. in „Katja“ keinen Blitz und keinen Donner, obwohl ein Gewitter eine zentrale Rolle spielt. Er bleibt immer bei der Psychologie seiner Figuren. Gleichzeitig lässt seine Musik ganz viel Raum für Interpretation.

Anne Dorn

Mein unabweisbarer Bräutigam

Sein Werben begann am Tag meiner Geburt.
 Wie ihn beschreiben? Wie buchstabieren?
 Sich ein Bild von ihm machen?
 Er ist der Fremde, den ich nicht kenne.
 Er spricht eine andere Sprache, ich die meine.
 Ich teile mein Lager mit ihm,
 er teilt es mit mir.
 Er lockt mein Leben ans Licht,
 damit sein Schatten leuchtet.
 Ich bin, weil er ist.
 In Treue sind wir ein Paar.



„Alles in allem haben Sie recht. Warum sollten Sie an den Tod denken, da Sie ja doch sterben werden? Für Sie wird es einfach sein, er kommt eines Tages von selbst. Sie werden es gar nicht nötig haben, darüber nachzudenken.“

„Und Sie?“

„Ich?“ fragte er.

Er sah sie an. Es war ein so verzweifelter Blick, daß sie sich fürchtete vor dem, was er sagen würde. Aber er sagte nur:

„Das ist etwas anderes,“

„Wieso?“ fragte sie.

„Ich kann es nicht erklären.“

„Sie können, wenn sie wollen.“

„Ich will aber nicht.“

„Es würde mich aber interessieren.“ [...]

Foscas Antlitz wurde hart: „Gut. Kommen Sie morgen.“

„Ach!“ sagte sie. „Wenn ich mich für unsterblich hielte!“

„Was wäre dann?“

„Die Welt wäre mein.“

„Das habe ich auch gedacht“, sagte er. „Aber vor langer Zeit.“

„Warum denken Sie es nicht mehr?“

„Sie können sich das nicht vorstellen: ich werde immer da sein, immer und ewig da.“ Er senkte den Kopf in die Hände.

Sie blickte zur Decke und wiederholte für sich „Ich werde immer da sein, immer und ewig da.“ [...] „Ach!“ sagte sie. „Ich möchte glauben, daß ich niemals in der Erde verfaulen werde.“

„Es ist ein furchtbarer Fluch“, sagte er. Er blickte auf sie hin: „Ich lebe und habe kein Leben. Ich werde niemals sterben und habe doch keine Zukunft. Ich bin niemand. Ich habe keine Geschichte und kein Gesicht.“

Simone de Beauvoir „Alle Menschen sind sterblich“



Die Kunst dramatischen Schreibens besteht in der Komposition einer melodischen Kurve, die plötzlich wie durch Zauberei ein menschliches Wesen in einer fest umrissenen Phase seiner Existenz enthüllt.

Leoš Janáček

Das ist die Weisheit des alten Janáček: er weiß, dass das Lächerliche unserer Gefühle nichts an ihrer Echtheit ändert.

Milan Kundera

Es ist abartig Sie zu lieben!

Albert Gregor „Die Sache Makropulos“ 2. Akt

Janáček hat in Briefen und Aufsätzen immer wieder über seine Musik geschrieben. Die Texte sagen meist weniger über die Musik aus als über das Erleben, das zu ihr führte oder sich in ihr ausdrückte – wie Janáčeks Spätwerk überhaupt ganz aus dem Er-Leben ist.

Dieter Schnebel



Sabina Martin, Stefan Adam | Anja Bildstein | KS Katrin Gerstenberger, Krzysztof Szumanski

Andreas Wagner, Sabina Martin | Sabina Martin, Thomas Piffka |
Krzysztof Szumanski, Thomas Piffka, Xiaoyi Xu, KS Katrin Gerstenberger



1854 Am 3. Juli wird der spätere Komponist Leoš Janáček in dem kleinen nordostmährischen Dorf Hukvaldy geboren. **1872** Janáček beendet seine Ausbildung an der Slawischen Lehrerbildungsanstalt in Brünn, bleibt als unbezahlter Aushilfslehrer für Musik dort und lebt von einem Stipendium, bis er Chorleiter wird und seine Ausbildung zum Musiklehrer und Violinisten fortsetzen kann. **1879** Janáček beginnt ein Studium am Königlichen Conservatorium für Musik in Leipzig, wechselt jedoch schon 1880 nach Wien. **1881** Janáček heiratet die 16jährige Zdenka Schulzová, eine ehemalige Schülerin, deren Vater im Brünnener Musikleben einflussreich ist. Er wird zum Direktor einer neu gegründeten Orgelschule Brünns ernannt. Das Paar bekommt zwei Kinder, die beide früh versterben, Olga (1882–1903) und Vladimír (1888–1890). **1887** Janáček komponiert seine erste Oper, „Sarka“. Zu einer Aufführung wird es jedoch erst 1925 kommen. **1904** Die bereits 1894 begonnene Oper „Jenůfa“ wird in Brünn uraufgeführt und verhilft dem 50jährigen Komponisten zu erster Bekanntheit. Er kann nunmehr vom Komponieren leben. **1906** Janáček beendet die Komposition der Oper „Osud (Das Schicksal)“, die jedoch erst 1958 posthum uraufgeführt werden wird. **1916** Die erfolgreiche Prager Erstaufführung der „Jenůfa“ in einer Bearbeitung des Dirigenten Karel Kovařovic verändert Janáčeks Leben. Max Brod beginnt, ihn in der deutschsprachigen Welt bekannt zu machen. Sein Verhältnis mit der Sängerin Gabriela Horváthová führt zu einem Selbstmordversuch Zdenka Janáčkovás. Das Paar führt eine offizielle Trennung durch, lebt aber weiter im gleichen Haushalt. **1917** Die Janáčeks lernen bei einem Kuraufenthalt das Ehepaar Stössel kennen. Janáček verliebt sich in die 37 Jahre jüngere Kamila Stösslová und beginnt, ihr regelmäßig Briefe zu schreiben. Frisch und augenscheinlich glücklich verheiratet antwortet Stösslova, die bald Mutter zweier Söhne wird, nur sporadisch und oft Zdenka Janáčková. **1918** Mit der Premiere einer deutschsprachigen „Jenufa“ im Februar in Wien kommt es zur ersten Janáček-Aufführung außerhalb des tschechischen Sprachraums. Sie ist ein riesiger Erfolg und das Stück wird rasch von vielen deutschen Theatern nachgespielt. **1920** „Die Ausflüge des Herrn Brouček“ werden in Prag uraufgeführt. **1921** „Kát'a Kabanová“ wird in Brünn uraufgeführt. Diese Oper wird Janáčeks zweiter großer internationaler Erfolg. **1922** Am 10. Dezember sieht Leoš Janáček in Prag Karel Čapeks kurz zuvor uraufgeführte Komödie „Več Makropulos“. Drei Wochen später schreibt er an Kamila Stösslová: „In Prag spielt man ‚Makropulos‘: 337 Jahre alt, aber stets jung und schön. Möchten Sie es auch? Und wissen Sie, dass sie unglücklich war? Wir sind deshalb glücklich, weil wir wissen, dass unser Leben nicht zu lange währt. Deswegen

ist jeder Augenblick zu nutzen, gehörig auszuleben. Nur Eile in unserem Leben – und Sehnsucht. Letzteres ist meine Bestimmung. Jene Frau – eine 337-jährige Schönheit – besaß kein Herz mehr. Das ist schlimm. An Sie denkt und auf Ihre, wie sein Gejammer gleich langen Zeilen wartet Ihr ergebener Leoš Janáček.“ **1923** Janáček bittet Karel Čapek um die Rechte für eine Vertonung seiner Komödie. Trotz einer skeptischen Reaktion des Autors – sein Stück eigne sich nicht für eine Veroperung – entscheidet sich Janáček im Juli schließlich dafür, mit der Arbeit zu beginnen und erhält im September tatsächlich die Erlaubnis zu einer Vertonung in tschechischer Sprache. Nachdem er das Stück selbst eingekürzt hat, beginnt er am 1. November mit der Komposition. **1924** Die Arbeit an „Makropulos“ geht deutlich langsamer voran als bei anderen Opern Janáčeks. Offenbar ist der Komponist beim Nachdenken über Emilia Marty und ihre Verehrer mit den Gedanken noch viel häufiger als zuvor bei der Frau, die er selbst seit Jahren abgöttisch verehrt. Nachdem er Skizzen zum 1. und 2. Akt fertiggestellt hat, fährt er erstmals in den Ort, in dem Kamila Stösslová und ihr Mann seit 1919 mit ihren Söhnen wohnen. Ab diesem Besuch nach gut vier Jahren „Abstinenz“ gibt es häufigere Treffen; bei jedem weiteren Treffen wird Janáček jedoch klarer, dass seine Liebe nicht erwidert wird. Er muss sich eingestehen, dass Kamila alias „die Eisige“ alias Emilia Marty eine reine Projektionsfläche für ihn war und ist. Unter diesem Eindruck skizziert er Akt 3. Im Umfeld von Janáčeks 70. Geburtstag kommt es zu zahlreichen Festaufführungen, darunter zu Erstaufführungen von „Jenůfa“ in Berlin und New York. Am 6. November wird „Das schlaue Füchlein“ in Brünn uraufgeführt. **1925** Im Februar hat Janáček eine erste Partiturfassung von „Makropulos“ fertiggestellt und schreibt an Kamila Stösslová „Ich nähere mich dem Ende der 300-jährigen Schönheit. Schon erstarrt sie vor eisigem Entsetzen – und will nicht weiterleben, als sie sieht, wie wir, die so kurz leben, glücklich sind...“ Ab März 1925 überarbeitet und vollendet er schließlich unter dem Eindruck der Vergeblichkeit seiner Liebe zu Kamila Stösslová alle 3 Akte. Als am 3. Dezember alles fertig ist, beginnt er sofort mit der Komposition von „Aus einem Totenhaus“, bezeichnenderweise seiner einzigen Oper ohne weibliche Hauptfigur. An Kamila Stösslová schreibt er: „Ich kann mir nicht erklären, dass Sie von sich nichts wissen lassen! Täglich warten – und täglich umsonst! [...] ‚Die Sache Makropulos‘ habe ich vollendet. 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. Ein dreijähriges Werk ist zu Ende. Und nun?“

1926 Janáčeks Erstes Streichquartett wird beim alljährlichen Festival der Internationalen Gesellschaft für zeitgenössische Musik zusammen mit Werken der wichtigsten Komponisten der jüngeren Generation, darunter Schönberg, Strawinsky, Szymanowski, Honnegger und Hindemith, aufgeführt. Sie erkennen in Janáček, der eigentlich zur Generation Strauss' und Mahlers gehört, einen der ihren. Zum Zeitpunkt der Brünner Uraufführung von Janáčeks „Več Makropulos“ am 18. Dezember ist die „Beziehung“ Janáčeks zu einer unfreiwilligen Muse Kamila Stösslová auf ihrem Tiefpunkt; er schreibt an sie: „Einladen will ich Sie nicht; in Prag haben Sie ‚Ihren Weg‘ genommen, und das hat damals weh getan.“ In einem anderen Brief hatte er geschrieben, sie werde dort in der „Eisigen“ vielleicht „eine Photographie“ von sich selbst sehen. Karel Čapek dagegen kommt zur von František Neumann dirigierten und Ota Žitěk in die Bühnenbildern von seinem Bruder Josef Čapek kongenial inszenierten Premiere und ist begeistert: „Janáček hat es hundertmal besser gemacht, als ich es mir hätte vorstellen können!“ Auch die zeitgenössischen Kritiker sind überzeugt, dass Janáček mit „Več Makropulos“ den Gipfel seiner Kunst erreicht hat. **1927** Der Plan einer deutschen Erstaufführung der „Sache Makropulos“ unter Otto Klemperer an der Berliner Kroll-Oper scheitert. So findet die deutsche Erstaufführung und erste Aufführung außerhalb der Tschechoslowakei erst 1929 in Frankfurt am Main unter Josef Krips statt. Im April besucht Janáček Kamila Stösslová und ihren Mann und hat bei einem Spaziergang erstmals Gelegenheit, sie alleine zu sprechen. Von nun an verwendet er in seinen glühenden Liebesbriefen das vertrauliche „Du“ als Anrede und schreibt ihr fast jeden Tag. Vermutlich hat sie ihm offiziell erlaubt, sie als seine Muse zu betrachten. Wenn sie ihm schreibt, lautet die Anrede „Maestro“. **1928** Es kommt zur höchst erfolgreichen Prager Erstaufführung von „Več Makropulos“, Janáčeks erstem Erfolg in der Hauptstadt seit der „Jenůfa“ von 1916. Ende Juli erklärt sich Kamila Stösslová bereit, Janáček mit ihrem Sohn Otto in seinem Geburtsort zu besuchen. Neun Tage nach ihrer Ankunft dort wird Janáček krank. Er stirbt am 12. August im Ostrauer Krankenhaus an einer Lungenentzündung. **1930** Janáčeks letzte Oper „Aus einem Totenhaus“ wird in Mannheim erstaufgeführt und bald auch in Berlin gespielt. Den Musiktheatermachern der späten Weimarer Republik gilt der tschechoslowakische Komponist als wichtiges Vorbild und wird in mustergültigen und höchst innovativen Produktionen auf die Bühne gebracht.

Leoš Janáček **Die Sache Makropulos** **Věc Makropulos** – Originalbesetzung der Produktion von 2018

Musikalische Leitung Will Humburg **Regie** Eva-Maria Höckmayr **Bühne und Kostüme** Julia Rösler **Video Kamera** Krzysztof Honowski **Schnitt** Roman Kuskowski **Umsetzung** Johannes Kulz **Dramaturgie** Mark Schachtsiek **Choreinstudierung** Alessandro Zuppardo
Mit: Emilia Marty KS Katrin Gerstenberger / Sabina Martin **Jaroslav Prus** Stefan Adam
Janek, sein Sohn David Lee **Albert Gregor** Thomas Piffka **Hauk-Šendorf** Andreas Wagner
Dr. Kolenatý, Advokat Krzysztof Szumanski **Vítek** Michael Pegher **Krista, seine Tochter** Xiaoyi Xu **Kammerzofe** Anja Bildstein **Maschinist** Nicolas Legoux **Putzfrau** Gundula Schulte
Projektionen von Emilia Marty im Video Katharina Susewind (Kolenatý) Karin Klein (Vítek)
 Véronique Weber (Gregor) Gabriele Drechsel (Prus) Katharina Hintzen (Hauk)
 [Mehrfachbesetzungen in alphabetischer Reihenfolge] Der Opernchor des Staatstheaters Darmstadt, Das Staatsorchester Darmstadt, Die Statisterie des Staatsorchesters Darmstadt

Text- und Bildnachweise

John Tyrrell *What went wrong with Makropulos* in: „Leoš Janáček. Création et culture européenne. Actes du colloque international Paris, Sorbonne, 3–5 avril 2008“, hrsg. v. B. Banoun, L. Stránská, J.-J. Velly, Paris, o.J., S. 121–134 (133), Übers. a. d. Engl. M. Schachtsiek | Melanie Unsel *Das Gallertartige des Seins. Emilia Marty als Metapher der Moderne*, Programmheft *Makropulos* Bayerische Staatsoper München 2014, S. 19–28 (19ff.) | Lexikoneintrag *point-of-view shot* nach dem *Lexikon der Filmbegriffe* www.filmlexikon.uni-kiel.de | Karel Čapek *Die Sache Makropulos*, in: Ders. *Dramen*, a. d. Tschech. v. G. Just u. I. Seehase, Berlin u.a. 1976, S. 197–285 | Leoš Janáček *Fragmente über Regie* (1918) (Edition Eva Drilová), in: *Leoš Janáček and His World*, hrsg. v. M. Beckermann, Princeton 2007. Übers. v. N. G. Schneider für das Programmheft *Jenufa* der Staatsoper Stuttgart 2007, zitiert nach Programmheft *Jenufa* Deutsches Nationaltheater Weimar 2008 | Stédron zitiert nach Programmheft *Aus einem Totenhaus* Deutsche Oper Berlin 2005, S. 46 | Anne Dorn *Jakobsleiter. Gedichte*, Leipzig 2015 | Simone de Beauvoir *Alle Menschen sind sterblich*, Reinbeck 1970, S. 38ff. | Janáček zitiert nach Michael Ewans *Janáčeks Opern*. Übers. a. d. Engl. v. S. Vogt, Stuttgart 1981, S. 21 | Milan Kundera *Die nostalgischste aller Opern*, in: Ders. *Eine Begegnung. Essays*, Frankfurt/M. 2013, S. 154–164 (158) | Dieter Schnebel *Das späte Neue. Versuch über Janáčeks Werke von 1918–1928* in: Musikkonzepte 7 (1979) *Leoš Janáček*, S. 75–90 (85) | Ewans 1981 S. 130 || Weiterer Lektüretipp: Derek Katz *Beyond the Borders*, Rochester 2009 || Die Handlung, die Thesen zu *Makropulos* und die Zeittafel schrieb Mark Schachtsiek für dieses Programmheft. Das Essay von Anselm Schmidt und das Interview mit Will Humburg, geführt von Mark Schachtsiek, sind ebenfalls Originalbeiträge. || Alle Zitate erscheinen in ihrer ursprünglichen Orthographie, für dieses Programmheft entstandene folgen der aktuellen amtlichen Rechtschreibung. || Sollte es uns nicht gelungen sein, alle Urheber ausfindig zu machen, bitten wir die Urheber, sich bei uns zu melden. || Probenfotos: Martin Sigmund | Videostills: Mark Schachtsiek

IMPRESSUM

Spielzeit 2017|18, Programmheft Nr. 26 | Herausgeber: Staatstheater Darmstadt
Georg-Büchner-Platz 1, 64283 Darmstadt, Telefon: 06151.2811-1 |
www.staatstheater-darmstadt.de | Intendant: Karsten Wiegand |
Geschäftsführender Direktor: Jürgen Pelz | Redaktion: Mark Schachtsiek |
Gestalterisches Konzept: sweetwater | holst, Darmstadt |
Ausführung: Hélène Beck | Herstellung: DRACH Print Media GmbH, Darmstadt

So ändert und verändert
 sich alles um uns:
 Und das hat mir plötzlich
 so leid getan.

Leoš Janáček an Kamila Stösslová

Janáčeks karge, dissonante Partitur
 scheint ständig von Gletschern
 des Schweigens umgeben zu sein.

Michael Ewans

