

Vysloužil, Jiří

Zur Typologie in der Entwicklung der tschechischen Oper

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H, Řada hudebněvědná. 1982, vol. 31, iss. H17, pp. [7]-19

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/112381>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

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

STATI – AUFSÄTZE

JIRÍ VYSLOUZIL

ZUR TYPOLOGIE IN DER ENTWICKLUNG DER TSCHECHISCHEN OPER

Im allgemeinen kann als tschechische Oper jedes Werk gelten, das von einem Komponisten tschechischer Herkunft stammt. Diese Definition führt vorerst zu einer quantitativen Wertung des tschechischen Opernschaffens.

Allerdings existiert kein verlässliches und komplettes Verzeichnis aller Opern tschechischer Autoren, das eine genaue Vorstellung ihrer Gesamtzahl gestattet. So ist es gar nicht leicht, die Zahl der in der Handschrift gebliebenen und unaufgeführten Opern festzuhalten, und jeder derartige Versuch müßte damit rechnen, daß die Aufstellung lückenhaft ist.

1. VERSUCH EINER QUANTIFIZIERUNG

Deshalb haben wir die Erwägungen über die tschechische Oper auf Werke ausgewählter Bereiche und Gruppen beschränkt, die zugänglich und dabei hinreichend typisch sind:

- a) Opern (Singspiele) der älteren Zeitabschnitte,
- b) neuzeitliche Opern international anerkannter tschechischer Komponisten,
- c) neuzeitliche Opern, die eine wichtige Stellung nur im Rahmen der tschechischen Musikkultur einnehmen.

Zur Rechtfertigung dieser Methode sei gesagt, daß sie von objektiven empirisch-statistischen Daten der Musiklexika und musikgeschichtlichen Arbeiten ausgeht und deshalb in subjektiver Hinsicht so minimal wie möglich belastet ist. Man könnte allerdings Einwände erheben, beispielsweise darauf hinweisen, daß wir Z. Fibich in die Gruppe b) und den heute kaum mehr gespielten J. R. Rozkošný in die Gruppe c) stellten. Einwände, die man mit dem steigenden künstlerischen Prestige von Fibichs musikdramatischem Schaffen im internationalen Maßstab¹ und der

¹ Vgl. *Harvard Dictionary of Music*, 2nd Edition, Revised and Enlarged by Willy Apel, Cambridge 1975, S. 218.

großen Popularität der Opern J. R. *Rozkošnýs* im Repertoire des Prager Nationaltheaters in den siebziger und achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts widerlegen kann.²

Mit dieser sachlich begründeten Eliminationsmethode gelangten wir zu folgenden interessanten Zahlen:

25 Komponisten der Gruppe a) haben in der Zeit vom Jahr 1730 (als die „italienische“ Oper *L'origine di Jaromeriz in Moravia* von F. V. Miča aufgeführt wurde) bis zum Jahr 1863 (dem Entstehungsjahr vom Smetanas erster Oper *Die Brandenburger in Böhmen*) rund 160 Opern (und Singspiele) verfaßt; im Durchschnitt entfallen also 6,4 Opern auf einen Komponisten.³ Manche Komponisten dieser Gruppe waren besonders fruchtbar. Josef Mysliveček und der weniger bekannte Verfasser deutscher und tschechischer Singspiele František Vincenc Tuček beteiligen sich mit je 30 Werken an der Gesamtzahl, Vojtěch Jírovec (Gyrowetz) mit 24, der Verfasser russischer Opern im „stile italiano“ Antonín Štěpán Bulant mit 11, František Škroup mit 9 Werken usw.⁴

In die erwogene Auswahl der künstlerisch relevanten Gruppen⁵ neuerzeitlicher tschechischer Opern gelangten 9 Komponisten mit 66 Werken der Gruppe b) und 22 Komponisten⁶ mit 98 Opern der Gruppe c), im ganzen 31 Komponisten mit 164 Opern. Die Durchschnittszahl der von einem Autor stammenden Opern ist mit dem Koeffizienten 5,3 noch immer hoch, besonders wenn man die steigenden künstlerischen Ansprüche an die Musik und den Inhalt der neuerzeitlichen Oper bedenkt. Sehr charakteristisch sind auch die Zahlen der Opernkompositionen der einzelnen Autoren. Bohuslav Martinů schrieb 14 Opern, Josef Richard Rozkošný 11, Antonín Dvořák 10, Karel Bendl 10, Leoš Janáček 9, Jaroslav Křička 9, Bedřich Smetana 8, Zdeněk Fibich 8, Emíl František Burian 7 Opern usw.

² Seine Oper *Svatojánské proudy* (Johannis-Stromschnellen) spielte man in der Saison 1871 fünfunddreißigmal, die Märchenoper *Popelka* (Aschenputtel) in der Saison 1885 sogar achtundsechzigmal. Vgl. *Československý hudební slovník*, Bd. II, Praha 1965, S. 439.

³ Neben den im weiteren Text besonders behandelten Komponisten gehören zu dieser Gruppe noch J. L. Dusík, O. Holý, J. Kohout (auch Kohaut, Kohault geschrieben), V. Pichl, A. E. Tittl, V. J. Tomášek, A. F. Vojtěšek u. a., deren Beitrag zur Geschichte der tschechischen Musik noch nicht in vollem Umfang ermittelt wurde.

⁴ Für die Situation der tschechischen Oper im 18. Jh. ist eine verhältnismäßig zahlreiche Produktion der Komponisten-Emigranten und im Gegenteil dazu eine niedrige oder sogar überhaupt keine Produktion von Komponisten des heimischen Zweiges der tschechischen Musik kennzeichnend.

⁵ Als international reflektierte Komponisten der tschechischen modernen Oper betrachten wir B. Smetana, A. Dvořák, Z. Fibich, L. Janáček, B. Martinů, J. B. Foerster, V. Novák, A. Hába, J. Weinberger. Das Maß der Aufnahme ihrer Opern ist freilich sehr verschieden. Nováks und Foersterns Opern wurden z. B. im Ausland herausgegeben, während Hábas *Mutter* nur in Musikfachkreisen Interesse erweckte. Weinbergers *Svanda der Dudelsackpfeifer* stellt für den tschechischen Musikhistorikern eher einen Randwert dar, während er im Ausland zu den am häufigsten gespielten tschechischen Opern gehört.

⁶ Neben den im weiteren Text besonders behandelten Komponisten gehören zu dieser Gruppe noch: J. Burghauser, J. Dvořáček, L. Fišer, K. Hába, E. Hlobil, I. Jirásek, J. Kalaš, M. Krejčí, J. Kvapil, V. Petrželka, J. Seidel, F. Suchý, V. Trojan, B. Vomáčka u. a.

Die Gesamtzahl der tschechischen Opern aus beiden historischen Etappen übersteigt 320 Werke. Wenn man auch die qualitativ und quantitativ nicht in Betracht gezogenen neuzeitlichen Opern berücksichtigt, erhält man eine noch höhere Unbekannte als vollständige Bestandszahl der tschechischen Oper.

Aber auch unsere unvollständigen Zahlen bieten interessante Aussagen über die tschechische Oper. Vor allem erkennt man, daß sie in der tschechischen Musik eine Schlüsselstellung einnimmt und die überlieferte Behauptung, die tschechische Musik (und der tschechische Musiker) sei vorwiegend ein instrumentales Phänomen, kaum begründet ist. Alle künstlerisch repräsentativen Persönlichkeiten der neuzeitlichen tschechischen Musik haben Opern komponiert, von Josef Suk abgesehen, der jedoch nach Z. Fibich als ebenso bemerkenswerter Autor szenischer Melodramen auftritt.⁷

Vom quantitativen Standpunkt aus gesehen, beginnt die Geschichte der tschechischen Oper viel früher als mit der Zeit Smetanas (1863).

In diesem Zusammenhang offenbart sich die selbstverständliche Tatsache besonders deutlich, daß der quantitative Standpunkt der wissenschaftlichen Auslegung des Begriffs der tschechischen Oper nur den äußeren Rahmen zu bieten vermag. Hinter den Zahlen verbergen sich wert- und artmäßig unterschiedliche Artefakte, die man einerseits aus dem breiteren Begriff der tschechischen Musikaktivität nicht ausschalten darf, weil sie das Werk tschechischer Komponisten sind, andererseits jedoch unter keinen einheitlichen Stilnenner bringen kann. Es wäre überflüssig zu begründen, daß man auch mit den raffiniertesten Zahleneinstellungen die historische Ungleichmäßigkeit und Gegensätzlichkeit der ideellen und künstlerischen Prozesse nicht auszudrücken vermag, die zwischen bestimmten Gebieten, Persönlichkeiten und Schulen des Opernschaffens bestehen.

2. HISTORISCHE ANFÄNGE

Unter besonders komplizierten und schwierigen kultur-geographischen und sozialen Umständen sind die Anfänge der tschechischen Oper verlaufen. Im heimischen Strom der tschechischen Musik ist sie mit einigen Arbeiten František Václav Mičás (5 „italienische“ Opern und Opernintermezzi), und Jan Evangelista Koželuh (2 Opern: *Alessandro nell'Indie* 1769, *Il Demofonte* 1772) vertreten. Der niedrige quantitative Index entspricht der Stellung des tschechischen Komponisten und der heimischen Opernproduktion im Rahmen des sonst ziemlich intensiven Operntheaterbetriebs des kosmopolitischen böhmischen Adels und anderer sozial privilegierter Schichten, die ja auch Festopern zur Krönung der Habsburger als Könige Böhmens eher bei Wiener Hofkomponisten bestellten

⁷ Stilgemäß und typologisch stellen natürlich die „Melodramen“ Josef S u k s (*Radúz und Mahulena*, 1898, *Vom Apfelbaum*, 1901) ein gemischtes Gebilde von Bühnenmusik und Melodrama dar, wodurch sie sich namentlich von der melodramatischen Trilogie Fibichs *Hippodamia* (1889–1891), die stilgemäß dem Typus des Musikdramas der wagnerschen Richtung beizuordnen ist, unterscheiden.

als bei tschechischen Autoren (J. J. Fux, *Costanza e fortezza*, 1723, W. A. Mozart, *La Clemenza di Tito*, 1791).

Die meisten Opern tschechischer Komponisten aus der vorromantischen Ära wurden für fremde Hof-, Adels- und Stadttheater geschrieben und hatten sogar mit dem böhmischen kultur-geographischen Milieu nicht viel zu tun. Von den Werken des tschechischen Emigranten Josef Mysliveček führte man während seines Lebens in Prag nur die Opern *Il Bellerofonte* (1767), *Semiramide riconosciuta* (1768) und *Pharnace* (1768) auf und die Bühnen des böhmischen Adels ignorierten sonst Mysliveček so hermetisch, daß er sich außerhalb des böhmischen kultur-geographischen Bereichs entwickeln mußte und zum Musterbeispiel des Opernkomponierenden Kosmopoliten wurde. Nur sein Beinamen „Il divino Boëmo“ erinnerte an die tschechische Herkunft, aus der der Komponist nie ein Hehl machte.

Andere ausgewanderte tschechische Opernkomponisten schalteten sich in die Formung der Nationaloper jener Länder ein, wo sie gute schöpferische, gesellschaftliche und sogar politische Bedingungen gefunden hatten. Jiří Antonín B e n d a griff beispielsweise fruchtbar in die Entwicklung des norddeutschen Singspiels ein (*Der Jahrmarkt*, 1775 u. a.), Pavel V r a n i c k ý förderte die Entwicklung des „Wiener National-Singspiels“ (*Oberon, König der Elfen*, 1789), Štěpán Antonín B u l a n t steht an den Anfängen der russischen Nationaloper (*Die Zigeunerin*, 1788, und weitere 10 Opern zu russischen Librettos), Antonín R e j c h a befruchtet die frühromanische französische Oper (*Nathalie ou la famille russe*, 1816, *Sappho*, 1822 u. a.). Rejcha krönte seinen Beitrag mit der theoretischen Arbeit *L'Art du compositeur dramatique* (1833), dem ersten Werk dieser Art vor Wagners Reformschriften.

Den künstlerischen Wert der vielfältigen Opernproduktion der tschechischen Komponisten älterer Zeiten kann man nicht immer und in allem nach den Spitzenwerken der vorromantischen Oper Europas messen. Myslivečeks Bereicherung der damals noch immer prosperierenden Arten und Formen der „italienischen Oper“, Bendas, Bulants und Rejchas dynamischen Einsatz bei der Formung aussichtsreicher nationaler Kompositionsschulen kann die allgemeine Musikgeschichte aber zweifellos zu den wesentlichen Beiträgen der tschechischen Musik in Europa stellen. Der tschechische Musikhistoriker muß mit Bedauern feststellen, daß die sprachliche Zwiespältigkeit, die territoriale Zerstreuung des Opernschaffens und die engen kulturellen und sozialen Verhältnisse der böhmischen Länder es dem künstlerisch bescheideneren heimischen Strom der tschechischen Oper kategorisch verwehrten, unmittelbaren Nutzen zu ziehen; mit dem das Schaffen der im Ausland tätigen tschechischen Musiker niemals verschmolzen ist (eher trat es der heimischen Oper gegenüber diskontinuierlich auf).

Und so beginnt der tschechische Musikhistoriker in der Regel seine Ausführungen über die Geschichte der tschechischen Oper mit Mičas „Jarmeritzer“ Oper (1730). In Wirklichkeit handelt es sich um eine Oper, die nur deshalb in die tschechische Operngeschichte eingegangen ist, weil sie eher durch Zufall denn nationalbewußt als erste bekannt gewordene Opernvorstellung tschechischer Autoren (des Komponisten Miča und des

Librettisten Dubravius) mit tschechischen Interpreten für ein tschechisches, aus Volkskreisen stammendes Publikum gelten kann. Der tschechische Präsentationsrahmen betraf übrigens mit seiner Betonung des Lokalkolorits und Verwendung des Tschechischen in dem aus dem Italienischen übersetzten Libretto das Werk selbst nur teilweise. In der Musikgeschichte der böhmischen Länder des 18. Jahrhunderts hat sich das Beispiel von Jaroměřice nicht wiederholt. Trotzdem hat es latente Tendenzen des tschechischen Musiktheaters mit künstlerisch elementaren Archetypen vorweggenommen, die in betrieblicher Hinsicht mit denselben kulturellen Faktoren rechneten wie die tschechische Aufführung der „Jarmeritzer“ Oper, und weitere charakteristische Elemente der Handlung, Sprache und Musik, der Faktur des musikalischen Kunstwerks unmittelbar einverlebten. Archetypen des tschechischen Musiktheaters waren im 18. Jahrhundert volkstümliche „Operetten“ (d. i. kleine Opern),⁸ musikalische Schulspiele und geistliche Spiele (sepolcra u. a.),⁹ später die Singspiele. Die Ära des tschechischen Singspiels kam erst am Beginn des 19. Jahrhunderts. Das Singspiel *Dráteník* (Der Rastelbinder) von František Škroup (1826) ist angesichts der Qualität der Musik und des Librettos, aber auch der Aufführung im gesellschaftlich und national repräsentativen Rahmen des Prager Ständetheaters, als erster ernstzunehmender Versuch, eine originelle tschechische Oper zu verfassen, in die Geschichte der tschechischen Musik eingegangen.

3. GEBURT DER TSCHECHISCHEN OPER

Den angetretenen Weg sollte die Einbeziehung weiterer, teilweise bereits frühromantischer Arten und Formen des Genres stärken, die sich an das Vorbild der aus Frankreich und den Ländern des deutschen Sprachraums in die böhmischen Länder kommenden Opern hielten. F. Škroup maß seine Kräfte nun an einer tschechischen mythologischen Oper (*Libušín snátek* [Libussas Heirat], 1834), und ein Autor der mährischen Region, František Bedřich Kott, schrieb die ersten tschechischen romantisch-historischen Opern (*Zižkas Eiche*, 1841, *Dalibor*, 1846, gleichzeitig mit tschechischem und deutschem Text). Jan Bedřich Kittl komponierte eine Revolutionsoper — er vertonte nämlich ein Libretto Richard Wagners, *Die Franzosen vor Nizza* — die in Prag unter dem Namen *Bianca und Giuseppe* gespielt wurde. Kittl gelangte in Stil und Komposition von allen tschechischen Opernkomponisten der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts am weitesten, hatte aber nicht die moralische Kraft, das begonnene Werk weiterzuführen und den Mangel an Tradition durch die Individuation seiner Musik wettzumachen. In den vierziger und fünfziger Jahren des 19. Jahrhundert unterlag er den nationalen Schwankungen der tschechischen Gesellschaft. Kittl schrieb zwar patriotische Chöre und

⁸ Zu den an Folklore anklingenden „Operetten“ ist auch die Produktion von K. Loos, J. Antoš, M. Chvojka, J. Schreier, J. Kuzník u. a. zu zählen.

⁹ Als Gipfeltyp des geistigen Spiels ist J. D. Zelenkas *De Sancto Venceslao* (1723) anzusehen, dem Typ der „Operette“ nähern sich auch die Schülerspiele von F. X. Brixi (*Erat unum Cantor bonus*). Bestimmte dramatische Elemente findet man in den Osterspielen mit Musik, den sog. Sepolcra.

Lieder zu Worten tschechischer Dichter, vermochte aber in seiner Oper zu einem deutschen Text begrifflicherweise die Frage der tschechischen Musikdeklamation, eine der Grundvoraussetzungen des nationalen Opernstils, nicht zu lösen.

Die Hauptursache dessen, daß sich die Idee einer tschechischen Nationaloper damals noch nicht durchsetzen konnte, wurzelte allerdings nicht in der künstlerischen Sphäre. Die nationale Entfremdung der tschechischen Komponisten entsprang eher dem kulturellen und sozialen Charakter des sogenannten „böhmischen nationalen Utraquismus“ (Bekenntnis der Vertreter beider Nationalitäten zum Böhmentum im politischen, historischen und kultur-geographischen Sinne), der im Zuge der nationalen Lauheit des böhmischen Adels und der antitschechischen Politik der Habsburger dem deutschen Element die dominierende Stellung verschaffte. Das absolute Mißlingen der tschechischen Politik in der Revolution des Jahres 1848 verschlimmerte die Lage der tschechischen Nationalität im öffentlichen Kulturleben beträchtlich, was sich auch in der Tatsache spiegelte, daß die tschechischen Komponisten nun Opern ausschließlich zu deutschen Texten schrieben (neben František Škroup sein Bruder Jan Nepomuk, František Zdeněk Skuherský).¹⁰ Im Vergleich mit der russischen und polnischen Oper dieser Zeit¹¹ blieb die tschechische Oper in den Fesseln fremder Sprach- und Kulturphänomene, und hat trotz ihren Kontakten mit der europäischen Romantik die entscheidende Entwicklungsphase noch nicht betreten.

Eine grundlegende Änderung ließ sich nur von einem Wandel der politischen und nationalen Entwicklung erwarten. Der historische Augenblick kam nach dem Fall von Bachs reaktionärem Absolutismus und dem Erscheinen des sogenannten Oktoberdiploms (1860), das das Ende des „böhmischen nationalen Utraquismus“ bedeutete und der kulturellen Emanzipation der Tschechen den Weg öffnete. Bald kam es auch zu einem selbständigen tschechischen Opernbetrieb im Rahmen des neu gegründeten Interimstheaters (1862) und späteren Nationaltheaters (1883). Während der Vorbereitungen zur Eröffnung der Opernszene des Interimstheaters sind *Die Brandenburger in Böhmen* entstanden, Bedřich Smetana hatte die Oper vom Februar 1862 bis in April 1863 geschrieben.

Der entscheidende Impuls zur Entstehung der neuzeitlichen tschechischen Oper kam erwartungsgemäß aus der außerkünstlerischen Sphäre. Die Hypothese des bekannten Prager Historikers und Musikästhetikers August Wilhelm Ambros,¹² die sich progressiv entwickelnde tschechische Gesellschaft werde auch bereit und imstande sein, die kulturelle und

¹⁰ F. Škroup hat insgesamt 7 „deutsche“ Opern, sein Bruder Jan Nepomuk „deutsche“ Oper (*Der Liebesring*, 1861) geschrieben. Drei „deutsche“ Opern stammen von F. Z. Skuherský, dessen Oper *Der Apostat* (1860) später in tschechischer Fassung unter dem Titel *Vladimír, der Auserwählte der Götter* (1863, Vladimír, bohů zvolenec) als erste tschechische Neuigkeit im Interimstheater aufgeführt wurde.

¹¹ *Iwan Susanin* (*Das Leben für den Zaren*) von M. I. Glinka entstand schon im J. 1836, die berühmteste Oper von S. Moniuszko *Halka* entstand im J. 1848, *Der Nachtlager in den Apenninen* stammt jedoch aus dem J. 1838.

¹² Vgl. den Aufsatz von Wilhelm Ambros: *Die böhmischer Oper in Prag*. In: Oesterreichische Revue 1865.

Betriebsverantwortung für die tschechischen Oper zu übernehmen, bestätigte sich glänzend. Eine der Voraussetzungen sollte die Sicherstellung einer würdigen Vertretung des tschechischen Opernschaffens im Repertoire des neuen Theaters sein, eines Schaffens, das mit den Stoffen, der Sprache und dem musikalischen Stil den kulturellen Traditionen und Idealen der zum Leben erwachten Nation entsprechen und ihren Weg zur Selbstverwirklichung fördern müßte.

4. SMETANAS ÄRA (1863 — 1903)

Im tschechischen Lager rief die neue Situation einen eindeutig zustimmenden Widerhall hervor. Die spontane Annahme des Programms öffnete allerdings die Frage nach der Art und Weise der künstlerischen Lösung des nur in großen Zügen umrissenen tschechischen Opernideals. Im Kampf um dessen Verwirklichung sollte dann Bedřich Smetana bald eine Schlüsselposition einnehmen. Er schrieb acht tschechische Opern zu stofflich verschiedenen Librettos — mythologischen (*Libussa*, 1871), historischen (*Die Brandenburger in Böhmen* und *Dalibor*, 1867, *Die Teufelswand*, 1883) und zeitgenössischen (*Die verkaufte Braut*, 1866, *Zwei Witwen*, 1874, *Der Kuß* 1876, *Das Geheimnis*, 1878). Aus dem tschechischen Reim schuf er das Instrument seines individuellen Vokalstils, in dem er Charakteristika der tschechischen Musikdeklamation verankerte, die der neuzeitlichen tschechischen Musik die Richtung weisen wollten. Den Deklamationsstil, der in *Dalibor* reifte und in *Libussa* zur Vollendung gedieh, verflocht Smetana in origineller Weise mit musikdramatischen Prinzipien Wagners und brachte damit die tschechische Oper auf das Stilmiveau der neuromantischen Ästhetik.

Aus den zeitgenössischen ästhetischen Proklamationen, wie die tschechische Nationaloper auszusehen habe, hat Smetana die unfruchtbare Ästhetik der Nachahmung und Zitierung von Volksliedern nicht übernommen. In der *Verkauften Braut*, deren Handlung sich im ethnographisch charakteristischen Milieu des tschechischen Dorfes abspielt, bearbeitete er nur zwei Melodien der Tanzfolklores (*Furiant* und einen *Skočná* genannten Springtanz), sonst tritt die tschechische Musikfolklore nicht einmal in diesem „volkstümlichsten“ Werk Smetanas als bestimmender Stilfaktor auf. Der individuelle Charakter der Musik schöpft seine Inspiration und Bedeutung aus typischen Situationen und Charakteren des tschechischen Milieus. Ihren kompositionellen Ausdruck haben wir gelernt als musikalischen Ausdruck des Tschechischen wahrzunehmen, das stilmäßig von Smetanas vorhergehenden Instrumentalkompositionen vorbereitet und in formaler Hinsicht von Mozarts *Buffooper* und der französischen *Opéra comique* beeinflusst wurde, mit denen die kompositionelle Meisterschaft und frische romantische Ausdruckskraft der *Verkauften Braut* erfolgreich konkurrieren kann.

Nach der Erstaufführung der *Brandenburger in Böhmen* und der *Verkauften Braut* (beide Opern im Jahr 1866) wurde die Komposition der tschechischen Oper zu einer Frage des künstlerischen Prestiges. Die Komponisten überwandern ihre Skepsis gegenüber tschechischen Stoffen und

Texten. Weitere tschechische Opern entstanden nun im Zuge der gesellschaftlichen Nachfrage, der Charakter der tschechischen Opernnovitäten verrät jedoch den inspirierenden Einfluß von Smetanas Kunst.

In der Ära 1863—1903 (dem Entstehungsjahr von Dvořáks letzter Oper *Armida*) stabilisierte sich der quantitative Rahmen des tschechischen Opernrepertoires mit rund 60 Opern von 8 Komponisten. Angesichts der Zahl dieser Werke erscheint eine bestimmte Vergänglichkeit der künstlerischen Aktualität begreiflich, der Historiker der tschechischen Oper ist allerdings verpflichtet, auch bei dem Schaffen zweitrangiger Persönlichkeiten positive Züge zu verzeichnen. Von den Repertoireerfolgen J. R. Rozkošnýs haben wir bereits gesprochen. Karel Bendl war einer der fruchtbarsten Komponisten der Ära Smetanas, in einigen seinen Opern kann man veristische Züge ersehen, Karel Šebor schrieb sich in die Geschichte der tschechischen Oper mit seiner historischen Oper *Husitská nevěsta* (Die Hussitenbraut, 1868) ein, in der als erster mit dem hussitischen Choral arbeitet. Die komische Oper aus dem Landleben *V studni* (Im Brunnen, 1867) von Vilém Bloděk und die historisch-patriotische Oper *Psohlavci* (Die Choden, 1897) von Karel Kovařovic erscheinen doch heute sporadisch im Repertoire der tschechischen Operntheater.

Smetanas Beispiel folgten auch Antonín Dvořák mit den komischen Opern *Král a uhlář* (Der König und der Köhler, 1871), *Tvrdé palice* (Die Dickschädel, 1874), *Šelma sedlák* (Der Bauer als Schelm, 1877) und Zdeněk Fibich mit der mythologischen Oper *Sárka* (1897), Komponisten, deren Opernschaffen neben Smetana steht.

Die Entwicklung blieb jedoch bei diesen wenigen charakteristischen Genres nicht stehen. Dvořák verließ zwar den Boden der Opernromantik nicht, hat sie aber um Opern mit slawischen (die mythologische *Wanda*, 1875, der historische *Dimitrij*, 1882), gesellschaftlich-patriotischen (*Der Jakobiner*, 1888), märchenhaften (*Čert a Káča* [Teufel und Kätchen], 1899, *Rusalka*, 1900), und exotischen Stoffen (*Armida*, 1903) bereichert. Die wachsenden Bestrebungen, die Oper ihrer ausschließlichen Abhängigkeit von der tschechischen Thematik zu entledigen, dokumentiert am deutlichsten das Opernschaffen Fibichs, der 5 von seinen insgesamt 8 Opern zu nichttschechischen Stoffen komponierte. Und gerade die beiden Opern nach Dramen der Weltliteratur, *Die Braut von Messina* (1883, Schiller) und *Der Sturm* (1894, Shakespeare), gehören zu den reifsten musikdramatischen Arbeiten Fibichs.

Fibichs Entwicklung schwächte zumindest das ästhetische Kriterium des nationalen Stoffes, das in der Anfangsphase der tschechischen Oper eine so wichtige Rolle gespielt hatte, und stellte als ästhetisches Hauptprinzip die dramatische Wahrheit der Musik in den Vordergrund. Die Braut von Messina wurde mit der Art ihrer Textvorlage und der folgerichtigen Anwendung von Wagners Prinzipien in Smetanas Prägung zum Paradigma des Musikdramas der tschechischen Musik. Dvořáks Opern knüpften an Smetanas Opern eher in der musikalischen Sphäre an. Die Besonderheit von Dvořáks Stil beruht in der höchst persönlichen Art und Weise der Auswertung nationaler Traditionen zur Charakterisierung des Bühnengeschehens und der Bühnengestalten. Noch in den letzten Opern Dvořáks

ertönen Intonationselemente und -formen des Volkslieds und Volkstanzes als eine der Quellen der künstlerischen Individuation.

Die tschechische Oper entwickelte sich in den Jahren 1863—1903 als Ausdruck des sich stürmisch entfaltenden nationalen Lebens, es war aber das hohe Verdienst Smetana, daß sie zu keinem Instrument der nationalen Aufklärung herabgesunken ist. Smetana legte mit seiner Auffassung von der Einheit des musikalischen und dramatischen Prinzips die festen professionellen Fundamente, die dann Fibich durch eine strengere dramatische Konzeption und Dvořák durch Entfaltung der musikalischen Individuation bereicherte.

Die Opernkunst Smetanas und seiner unmittelbaren Fortsetzer faszinierte die junge Komponistengeneration besonders bei ihrem Antritt. Das beweisen die lyrischen Opern Josef Bohuslav Foersters mit *Eva* (1897) an der Spitze, die vor allem in musikalischer Hinsicht aus Smetana und Dvořák wachsen. Otakar Ostrčil schrieb die mythologische Oper *Vlasty skon* (Vlastas Tod, 1903), die sogar stofflich mit Fibichs *Šárka* und Smetanas *Libuše* zusammenhängt. Die Einflüsse des sogenannten Smetanismus (wie man die von Smetana in die tschechische Musik eingeführten künstlerischen Grundsätze zu nennen pflegt), äußerten sich jedoch auch nach dem Jahr 1903 in subtilere Stilformen der tschechischen Oper.

Smetanas und Dvořáks Beispiel stimulierte im national aufgewühlten Klima der beiden Weltkriege die Entstehung historisch-patriotischer Opern Vítězslav Nováks (*Karlštejn* [Karlstein], 1916), Osvald Chlubnas, Karel Horkýs (*Jan Hus*, 1944) u. a. (auch die Schauspielvorlage zu Jiří Pauers Oper *Zuzana Vojířová*, 1957, ist während der Kriegsjahre entstanden). Das ziemlich reich vertretene Märchengenre verharrte einerseits bei nationalen Stoffen (der berühmte *Švanda dudák* [Švanda der Dudelsackpfeifer] Jaromír Weinbergers, 1927, die Dvořákschen *Hrátky s čertem* [Spielchen mit dem Teufel] von Ludvík Poděšf, 1960), ermöglichte aber andererseits bei Kunstmärchen freiere Auslegungen. In *Lucerna* (Die Laterna, 1922) von Vítězslav Novák, in *Smrt kmotřička* (Tod des Gevatters, 1932) von Rudolf Karel vermählt sich die Märchenfabel mit sozialen Zeittendenzen. Otakar Ostrčil förderte in seiner Oper zu einem Libretto nach L. N. Tolstoj *Honzovo království* (Hansens Königreich, 1933) aus dem Märchensujet die allmenschliche Idee des Guten zutage. Pavel Bořkovec, Jiří Pauer, Karel Reiner bereicherten das Märchengenre mit neuen Charakterisierungsverfahren nachromantischer Richtungen. Evžen Zámečniks Kinderoper *Ferda Mravenec* (Die Ameise Ferdi, 1972) stellt einen ungewöhnlichen Märchenstoff auf die Bühne.

Die Entwicklung des romantischen Operngenres stagnierte nicht einmal im 20. Jahrhundert, die entscheidenden Wandlungen der tschechischen Oper spielten sich jedoch außerhalb etablierten Arten und Formen ab, oft in schroffer Konfrontation mit romantischer Opernästhetik.

5. MODERNE TSCHJECHISCHE OPER

Einen Knotenpunkt der stilistischen Entwicklung bedeutet das musikdramatische Schaffen Leoš Janáček's, das früher als zentrifugaler Faktor der tschechischen Oper gegolten hat. Immerhin lassen sich auch bei

ihm deutliche Bindungen an die Tradition nicht verschweigen, denn das „mährische Musikdrama“ *Jenufa* (1903), dieses Werk der entscheidenden Wendung von Janáčeks ästhetischen Anschauungen über die Oper, gehört zumindest mit dem Rahmen seiner Handlung dem Genre der Oper aus dem ländlichen Volksleben an, das Smetana in die tschechische Musik eingeführt hat. Janáček verwendete nach dem Vorbild Fibichs zur Intensivierung des Theatralischen als Libretto ein Schauspiel, dessen Text er in *Jenufa* in der Originalprosa vertonte. Die weiteren entsprechenden Vergleiche ergeben stoffliche und musikstilistische Unterschiede. *Jenufa* ist eine Oper, in der sich unverhüllte soziale Konflikte abspielen, und ihre Musik entzieht sich dem strengen System des Wagnerschen Musikdramas, sie tritt nämlich als relativ selbständige strukturelle und semantische Komponente der homogenen Bühnenhandlung auf.

Die Betonung des dramatischen und des musikalischen Prinzips öffnete neuen musikdramatischen Formen den Weg, von denen das Schauspielmodell der Oper nur eine der Möglichkeiten bedeutet. Janáček verwendet es in *Katja Kabanowa* (1921) und *Die Sache Makropulos* (1925), und stellt damit eine freie Verbindung seiner Opern mit der Gruppe der tschechischen „Schauspiel“-Opern her, deren Textvorlagen von tschechischen Dramatikern (die komischen Konversationsoptern von Ostrčil *Poupě* [Die Knospel], 1910, und von Novák *Zvíkovský rarášek* [Der Zvikover Kobold], 1914, und die tragische Oper *Vina* [Die Schuld] von Otakar Zich, 1915) und Autoren der Weltliteratur stammen (Iša Krejčí's komische Oper nach Shakespeare *Pozdvížení v Efesu* [Empörung in Ephesus], 1943, Ivan Jirkos *Večer tříkrálový* [Der Dreikönigsabend], 1964, Zichs Oper *Preciézky* [Die Preziösen], 1924, J. Pauers *Zdravý nemocný* [Der eingebilddete Kranke], 1969, beide nach Molière, die Opern *Mirandolina*, 1954, von B. Martinů, *Sluha dvou pánů* [Diener zweier Herren], 1958, von Jan Hanuš, beide nach Goldoni, u. a.). In musikalischer Hinsicht unterscheiden sich allerdings Janáčeks „Schauspiel“-Opern von den vorwiegend postromantisch oder neoklassisch gestimmten anderen Opern dieses Genres grundsätzlich.

Die übrigen repräsentativen Bühnenwerke Janáčeks *Die Ausflüge des Herrn Brouček* (1917), *Das schlaue Füchslin* (1923), und *Aus einem Totenhaus* (1928) lassen sich zu keiner der etablierten Opernarten stellen. Nicht einmal die Prosavorlagen der untraditionell entworfenen Librettos bieten verlässliche Leitpunkte. Auch der Inhalt von Janáčeks späten Bühnenwerken ist traditionsfremd. Sie schwanken zwischen realen und traumhaften (auch phantastischen) Aspekten, die eher zum Lyrischen und Epischen neigende Auffassung der dramatischen Handlung, die introvertierte Seelenanalyse mit den extravertierten musikalischen Ausbrüchen des volklichen Kollektivs, all das antizipiert manche Momente des avantgardistischen „Musiktheaters“¹³ oder verschmilzt mit ihnen.

Sofern wesentliche Analogien der Musikstilistik und -form in Avantgardewerken verschiedener Autoren erscheinen, kann man sie nicht immer auf den Einfluß Janáčeks zurückführen. Umso bemerkenswerter sind

¹³ Vgl. das Stichwort *Musiktheater* in: Riemann-Musiklexikon, Sachteil, 1967, S. 610–613, und in: Brockhaus-Riemann-Musiklexikon, II, 1979, S. 187–188.

beispielsweise bestimmte Ähnlichkeiten in der Auffassung „des Musiktheaters“ als ständiger Spannung zwischen Traum und Wirklichkeit in den Bühnenwerken von Bohuslav Martinů, die allerdings französischer Provenienz sind (*Julietta*, 1937, *Ariadne*, 1958). Unmittelbarer ist die Verbindung zwischen Janáčeks Neofolklorismus und den volkstümlichen „Musikspielen“ Martinůs (das gesungene Ballett *Spalíček*, 1932, *Marienspiele*, 1934, *Theater hinter dem Tor*, 1936) und Emil František Burians Volksstücke mit Gesang und Tanz *Vojna* [Krieg], 1935, und *Láska, vzdor a smrt* [Liebe, Trotz und Tod], 1946, u. a., auch zwischen dem „mährischen Musikdrama“ Burians *Maryša* (1938) und Jenufa, die aus dem Studium desselben Wort- und Musikmaterials auskristallisierten.

Der volle Reichtum der Metamorphosen aller musik-theatralischen Genrearten und -formen läßt sich kaum darstellen, u. a. deshalb, weil er manchmal nur einzelne Werke betrifft (beispielerweise der unbeendet gebliebene Impuls Josef Bergs zur Ästhetik des epischen Theaters in der tschechischen Oper). Die sozialkritischen oder revoltierenden Tendenzen nehmen in der tschechischen Oper des 20. Jahrhunderts eine Schlüsselstellung ein. Janáček steht auch dort mit mehreren Werken, und seine „Oper“ *Aus einem Totenhaus* verkündet bereits den Hauptstrom dieser neuen Entwicklung. Seine Position charakterisiert eine Reihe von Vergleichen: die lyrisch-meditative Persönlichkeit Josef Bohuslav Foersters vermag sich nicht einmal in den neuen Opern aus dem spiritualistischen Symbolismus zu befreien (*Nepřemoženi* [Die Unbesiegtten], 1917, *Srdce* [Das Herz] 1923, *Bloud* [Der Tor], 1936). Der fünfunddreißigjährige Otakar Jeremiáš komponiert neben Janáček seine sozialkritische Oper nach Dostojewski *Die Brüder Karamasow* (1927). Ein besonderes Zusammentreffen demonstriert Janáčeks Einklang mit der antretenden Generation stark sozial engagierter Komponisten, zu denen die avantgardistische gestimmten Werke von Alois Hába (*Matka* [Die Mutter], 1929, *Nová země* [Neues Land], 1936, *Nezaměstnaní — „Příjeď království Tvé“* [Die Arbeitslosen — „Dein Königreich komme“], 1942), Vít Nejedlý (*Tkalci* [Die Weber], 1938), Jan Hanuš (*Plameny* [Die Flammen], 1944) und nach dem Jahr 1945 mehrere Komponisten (Z. Blažek, J. F. Fischer, K. Horký, O. Mácha, u. a.) zählen. Zur sozialrevolutionären Thematik bekannte sich auch der subtile Martinů mit seinem hinreißendem „Musikdrama“ *Die griechische Passion* (1959), und diese Gruppe wird vorläufig von der Oper über *Goya* von Josef Boháč, 1975, abgeschlossen.

6. SCHLUSSWORT

Unsere Erwägungen über die tschechische Oper haben wir mit der These eingeleitet, daß sie in jedem Opernwerk eines tschechischen Komponisten zu erblicken ist. Wir können diese Erwägungen jetzt mit der Feststellung schließen, daß die tschechische Oper auch ideelle und stilistische Eigenschaften besitzt, die sie als eigenständiger Wert in das Panorama der Weltopernliteratur einreicht.

Trotzdem wurde und wird noch immer der Inbegriff der tschechischen

Oper mit einem theoretisch und geschichtlich ungenügend präzisierten Typ der sog. „Nationaloper“ (d. h. der Oper mit „nationalen“ bzw. „volkstümlichen“ Zügen) identifiziert.¹⁴ Man unterscheidet nicht — entweder infolge der Unkenntnis des Sachverhaltes oder wegen der theoretischen Unkonsequenz — einzelne geschichtliche Typen der Oper und des „Musiktheaters“, und verbindet die abstrakt aufgefaßten Kategorien des „Nationalen“ und „Folkloristischen“ zu einem künstlichen Dachbegriff „Nationaloper“. Dabei zieht man die eigentliche Musikdramaturgie des Opernwerkes nicht in Betracht und ignoriert die Eigenschaften, nach denen sich auch die tschechische Oper in den Bereich der „universal“ aufgefaßten Operntypen eingliedern läßt, die als Hauptmomente der Entwicklungsveränderungen des Operngenres auftreten.

Deutsch von Jan Gruna

K TYPOLOGICKÝM PROMĚNÁM V ČESKÉ OPERĚ

Studie polemizuje nepřímou s názorem, který připouští existenci české opery až od vystoupení B. Smetany (1863). Vychází z teze, že z kvantitativního hlediska lze považovat za českou operu každý hudebně-divadelní výtvor skladatele českého původu, který odpovídá typologii toho kterého operního druhu. Hledisko národnostního původu skladatele posouvá hranici vzniku české opery zpět do první poloviny 18. stol., kdy v mnohonárodním prostředí Evropy národní opera v pozdějším významu ještě neexistovala. Operní produkce českých zemí v této době spadala do sféry italské barokní opery, již holdovala kosmopolitně orientovaná šlechta. Jako donátor hudebního provozu se na české skladatele neobracela. Podstatná část operní produkce skladatelů českého původu vznikala v cizím prostředí, v Itálii např. italské opery J. Myslivečka, v Rusku ruské opery A. Bulanta, v Německu singspiely J. A. Benda a ve Vídni singspiely P. Vranického, v Paříži raně romantické opery A. Rejchy aj. Operní produkci tzv. českých hudebních emigrantů lze hodnotit jako český přínos univerzálním dějinám opery. K archetypům vlastní české opery náleží typy umělecky skromnější hudebně-divadelní produkce, která se vztahovala na český kulturní a regionální fenomén. Historický primát náleží „italské“ opeře F. V. Míčí „O původu Jaroměřic“, která byla hrána v českém překladu a před českým publikem (1730). Na český jazykový fenomén a folklór se váží i „malé opery“ (operety) kantorů, regenschorich aj. hudebních vzdělanců z lidu. Zčásti byly ovlivněny italskou buffou, zčásti již přinášely v jazyku, v látce i v hudebním zpracování místní charakteristické prvky. Na českou „malou operu“ 18. stol. navazuje singspiel, jehož vývoj vrcholil zpěvohrou F. Škroupa Dráteník (1826), považovanou za první českou novodobou operu. Až do vystoupení B. Smetany však operní produkce českých skladatelů kolísá mezi typem německé a české raně romantické opery, tzn. operních děl komponovaných buď na český, nebo německý text, nebo na obě jazykové verze. Dilematickou situaci řeší až radikální změna ve vývoji národnostní otázky v 60. letech 19. stol., kdy jsou v Praze a po ní i v jiných městech založeny stále české divadelní scény, a kdy se konstituuje i české demokratické publikum jako rozhodující společenská síla operního provozu a produkce. Smetanovou zásluhou jsou kulturní potřeby českého operního divadla splněny na vysoké umělecké úrovni. Česká opera hned od počátku v ničem nezaostává za soudobým vývojem. Smetana svou národní historickou, mytologickou a současnou společenskou operou ovlivňuje celou generaci skladatelů, která se obrací buď k typu hudebního dramatu (Z. Fibich), nebo spíše k typu hudební opery (A. Dvořák), a dále rozšiřuje typologii žánru. Smetanovský operní ideál se ukazuje jako produktivní i v díle českých skladatelů 20. stol. (V. Novák, O. Ostrčil, J. B. Foerster a někteří současní skladatelé). Typologický profil

¹⁴ Vgl. das Stichwort *Oper* in: Riemann-Musiklexikon, Sachteil, 1967, S. 655–665, und in: Brockhaus-Riemann-Musiklexikon, II, 1979, S. 232–238.

žánru však zásadním způsobem mění L. Janáček a po něm B. Martinů. Janáček tíhne v několika operách k typu „činoherní opery“, který se ukazuje jako velmi nosný i v širším kontextu světové opery. Některé jeho „opery“ však vzhledem k specifické dramaturgické koncepci se spíše řadí k typu „hudebního divadla“, tzn. k typu hudebně-scénické produkce, která opouští estetické a dramaturgické principy tradiční opery a hledá nové dramaturgické principy. Další krok ke „zdivadelnění“ žánru přinášejí „hudební hry“ Martinů, jimiž vývoj české operní produkce zatím vrcholí. Vazby hudebního výrazu a stylu na národní tradici zůstávají nenarušeny, zároveň se však zvláště u Martinů projeví tendence sblížit český hudebně-divadelní projev s hudební poetikou některých univerzálně významných škol a zjevů.

