

Pečman, Rudolf

## Zu den tschechischen Theorien der Nationalen Wiedergeburtzeit über die Übersetzung von Operntexten

*Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H, Řada hudebněvědná.* 1973, vol. 22, iss. H8, pp. [21]-41

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/112212>

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.

RUDOLF PEČMAN

## ZU DEN TSCHECHISCHEN THEORIEN DER NATIONALEN WIEDERGEBURTSZEIT ÜBER DIE ÜBERSETZUNG VON OPERNTEXTEN

*„Journalisten, Nichtkünstler, Philologen oder auch Nichtphilologen, Dilettanten machen Übersetzungen. Sie übersetzen in schlechter Auswahl, in unbeirrter und ungeordneter Begierde. Aber ihre Übersetzungen bahnen sich den Weg in das Publikum.“<sup>1</sup>*

Diese Worte František Xaver Šalda vom Ende des vergangenen Jahrhunderts ermessen die Lage der tschechischen Literatur, die Europa mit Meilenschritten einholen wollte und um die Jahrhundertwende eine wahre Flut von Übersetzungen aus den verschiedenartigsten Gebieten der menschlichen Tätigkeit, von der Wissenschaft bis zur symbolistischen Poesie, hervorbrachte. Die einsam ragende Übersetzerpersönlichkeit war damals der Dichter Jaroslav Vrchlický: *„Die Übersetzungen romanischer und romantischer oder parnasistischer Poesien des H. Vrchlický sind Arbeiten eines Künstlers, sie sind vornehmlich subjektives Schaffen, das zu einem Teil seines schöpferischen und originalen Prozesses wurde, weil er in ihnen Elemente, Wege, Formen seiner eigenen, persönlichen Kunst suchte. Sie besitzen vor allem genetische Bedeutung für die Poesie des Übersetzers und seiner Epigonen.“<sup>2</sup>*

Šalda treffende Worte über das Füllhorn der tschechischen Übersetzungsliteratur und die Stellung des genialen Dichters Vrchlický in der Flut der Übersetzer können wir wohl ohne weiteres auf die Problematik der Übersetzungen von Lied- und Operntexten ausdehnen. Auch diese gelangten größtenteils in die Hände von Dilettanten, und die wenigen begnadeten Dichter-Übersetzer hatten meist keinen Erfolg: ihre Übersetzungen wurden

---

<sup>1</sup> „Překládají žurnalisté, neumělci, filologové nebo i nefilologové, ochotníci. Překládají ve špatném výběru, s hotovou a nespořádanou dychtivostí. Ale překlady jejich razi si cestu do obecnstva.“ František Xaver Šalda, *Překlad v národní literatuře* (Die Übersetzung in der Nationalliteratur), in: Šalda, *Juvenilie*, Praha 1925, 50 (Verlag Aventinum).

<sup>2</sup> „Překlady románských a romantických nebo parnasistních poesii p. Vrchlického jsou práce umělce, dílo předem subjektivní, které bylo částí jeho procesu tvůrčího a originálního tím, že v něm hledal prvky, cesty, formy svému umění vlastnímu a osobnímu. Mají předem význam genetický pro poesii překladatele a jeho epigonů.“ Ebenda, 49.

nicht zum Allgemeingut, man verwendete sie nur hier und da und ihr Kraftfeld strahlte eher auf den Übersetzer als auf das Publikum aus.<sup>3</sup> Sind sie etwa nicht musikgemäß? Lassen sie sich schlecht deklamieren? Oder haben sie aus Bequemlichkeit und Traditionalismus der Interpreten keinen Anklang gefunden?

Die Frage der Übersetzung eines gesungenen Textes ist also offenbar komplizierter als man auf den ersten Blick annehmen könnte. Es ist nicht richtig, den Übersetzer eines poetischen und eines musikalischen Textes gleich zu werten. Der Übersetzer des poetischen Textes will das Original in seinem dichterischen Reichtum und seiner vollen Mannigfaltigkeit erfassen. Er folgt seinem Ausdrucksschatz, seiner Diktion, seiner stilistischen und stilmäßigen Besonderheit. Er bemüht sich, eine möglichst treue Übersetzung — eine Art freies Abbild des Originals — zu schaffen, und projiziert den Geist und Charakter der Vorlage in die Sprache der Übersetzung. Diese Art der Übereinstimmung zwischen Original und Übersetzung ist höchst wünschenswert. Anders geht der Übersetzer eines gesungenen Textes vor. Für ihn sind vor allem die Erfordernisse der Musik entscheidend. Seine Übersetzung soll im Einklang mit den Phrasen des Musiksatzes stehen, ihr literarischer Wert ist offenbar zweitrangig. An diesen Übersetzer stellt man besondere Anforderungen. Sein Text muß, kurz gesprochen, „singbar“ sein und erst in zweiter Linie die Wiedergabe individueller dichterischer Feinheiten der Vorlage wahren.

Vergessen wir nicht daran, daß der literarische Übersetzer zwar meist an die Form des Originals gebunden ist, in stilistischer Hinsicht jedoch oft freier arbeitet als der Autor des Originals. Es geht ihm darum, in das Wesen seiner Vorlage einzudringen, ihren Stil in die Sprache der Übersetzung zu transponieren oder sogar — bildlich gesprochen — in eine höhere Ausdruckssphäre zu erheben. Er tritt an den Originaltext als frei nachschöpfender Geist heran, bemüht sich im Rahmen der sprachlichen Gebilde, der Sätze, Verse und Strophen, das Ziel, die Diktion des Autors auszudrücken. Der Übersetzer gesungener Texte hat die Hände gebunden, weil seiner Arbeit durch die Musik feste Grenzen gesetzt sind. Häufig muß er der Musik alles, ja auch den Geist der Übersetzungssprache, opfern, darf Verse oder Sätze nicht frei behandeln: im Werk der Musik ist nämlich der musikalische Ausdruck und die Phrasierung der Melodie streng an den Originaltext gebunden. Mit anderen Worten — die Deklamation des gesungenen Verses oder Satzes entwickelt sich in strengem Zusammenhang mit der Musik. Dem Übersetzer von gesungenen Texten ist es nicht vergönnt, sich auf freien Flügeln emporzuschwingen, er ist an die Musik gefesselt. Ihr hat er seine Deklamation zu unterwerfen. Überdies muß er auf den Interpreten, den Sänger Rücksicht nehmen, der eine Übersetzung verlangt, die einprägsam ist, viele Vokale enthält — die einfach gut singbar ist. Nicht zu übersehen ist dabei, daß die Singbarkeit des Textes auch mit der Lage der zu singenden Passage zusammenhängt; im Erfordernis der Singbarkeit scheinen verschiedene technische Klippen des Gesangs auf, aber auch die mehr oder weniger

<sup>3</sup> Vergl. z. B. die Übersetzung des Librettos zu *Fidelio* ins Tschechische von Pavel *Eisner*, deren poetischer Wert ältere Übersetzungen zweifellos übertrifft, ohne ihre Bühnenwirksamkeit zu erreichen.

begrenzten Interpretationsmöglichkeiten des Sängers. „*In diesem Bezug hat man sich mit der Tatsache auszusöhnen, daß die musikalische Übersetzung schon ihrer Natur nach viel sklavischer sein muß als die literarische, und am Übersetzer liegt es, in diesen Grenzen auszuüben, was auszuüben möglich ist.*“<sup>4</sup>

Wenn in der Übersetzung eines gesungenen Textes ein gebundener Satz, ein gebundenes Wort steht, beginnen die ersten Schwierigkeiten damit, daß sich die treue Übersetzung mit dem Original weder im Rhythmus, noch in der Betonung und Silbenlänge deckt. Sie wird auch unterschiedliche Farben der Selbst- und Mitlaute kaum vermeiden können. Dem Übersetzer bleibt nichts anderes übrig, als sich dem Komponisten unterzuordnen und er ist häufig gezwungen, einen anderen, nicht adäquaten Ausdruck der Übersetzungssprache nur deshalb zu wählen, weil er dem Gesang entspricht.

Was wir oben angedeutet haben, sind nur die allgemeinsten Probleme, die dem Übersetzer von Lieder- oder Operntexten im Wege stehen. Schon Josef Vymětal<sup>5</sup> hat betont, daß der Übersetzer musikalischer Texte einer glatten Aussprache bedacht sein, harte Häufungen von Mitlauten vermeiden und die Verständlichkeit des gesungenen Wortes im Auge behalten muß. Es liegt an ihm, dem Sänger im wahrsten Sinne des Wortes entgegenzukommen, und die Übersetzung so zu konzipieren, daß der gesungene Text über der Musik ertönt. Eine plastische Übersetzung setzt auch die Kenntnis bestimmter Vokalisierungsgesetze voraus. Die Praxis zeigt, daß man in höheren Lagen offene, in tieferen dunkle Vokale zu verwenden hat. Nicht weniger schwierig ist dann beispielsweise die Gruppierung von Mitlauten an wichtigen Stellen oder die Suche nach Silben identischer Klangfarbe, die dem Ausdruck der Musik voll entsprechen, usw.

Schon wegen dieser komplizierten Gebundenheit von Wort und Ton steht es nicht in der Macht des Übersetzers, ein Werk zu schaffen, das auch anspruchsvollen literarischen Erfordernissen restlos genügt. Es handelt sich eben um kein Poem „an sich“, sondern um ein qualitativ neues ästhetisches Gebilde, ein spezifisch wirkendes Ganzes, das aus der Verschmelzung des Originaltextes mit der Musik entsteht, also um eine Art Doppelkunstwerk, von dem er bei der Übersetzung auszugehen hat. Es ist dem Übersetzer nicht gegeben, den Text des Dichters oder Dramatikers frei zu behandeln, er steht vielmehr vor der Aufgabe, fest umrissene Musikformen mit einem eigentlich ganz neuen Text zu erfüllen, dessen Bindung an das Original reichlich frei sein kann. Oft geschieht es, daß sich Übersetzer gesungener Texte, die ein literarisches Niveau erreichen wollen, eo ipso an der Musik versündigen. Man könnte von einer merkwürdigen, aber offenbar eindeutig gegebenen umgekehrten Proportion sprechen: je „musikalischer“ die Übersetzung, desto zweifelhafter ihr literarischer Wert!

<sup>4</sup> „V té příčině dlužno se již smířiti s faktem, že hudební překlad již svou povahou musí býti mnohem otroctější než překlad literární, a na překladateli je, aby v těchto mezích vykonal, co se vykonati dá.“ Josef V y m ě t a l, *Hudební překlady* (Musikalische Übersetzungen), in: Lumír XXXIII, 1905, 498–503. Zitiert nach Jiří L e v ý, *České theorie překlady* (Tschechische Theorien der Übersetzung), Praha 1957, 495.

<sup>5</sup> Ebenda und in der Arbeit *Operní překlady* (Opernübersetzungen), in: *Hudební revue* V, 1912, 151–161, 254–271.

Es scheint also, als bewege sich der Übersetzer gesungener Texte in einem Teufelskreis. Er kennt zwar die engen Grenzen seiner Freiheit, brennt aber darauf, nicht allzu sehr gegen die Sprache zu verstoßen, in die er übersetzt. Gewerbsmäßige Übersetzer achten allerdings kaum auf den literarischen Wert ihrer Arbeit, oft genügt es ihnen sozusagen, daß einem langen Ton eben eine lange Silbe entspricht. Das ist natürlich etwas wenig. Die Gegenwart sieht die Problematik der Übersetzung von Lieder- und Operntexten verantwortlicher als der Anfang des Jahrhunderts, sie hat wenigstens einen kleinen Schritt unternommen, um die Theorie solcher Übersetzungen auf ein höheres Niveau zu bringen, als es dem üblichen Betrieb entspricht. Trotzdem scheint es, als wäre es bisher auch in der neueren Zeit auf dem Gebiet des tschechischen Wissens noch zu keiner theoretischen Ausarbeitung der Grundsätze von Übersetzungen gesungener Texte gekommen. Das Niveau unserer Betrachtungen muß also so sehr in der Praxis stecken bleiben, daß die Theorie eigentlich noch immer vor den Toren wartet, weil keine Voraussetzungen für die theoretische Verallgemeinerung dieser Fragen gegeben sind.<sup>6</sup>

Was wir hier kurz andeuteten, erfaßt im wesentlichen den heutigen Stand der Forschung. Doch haben wir gerade in letzter Zeit mit Verwunderung entdeckt,<sup>7</sup> daß das 19. Jahrhundert, jener noch immer wenig bekannte Kontinent, im tschechischen Kontext versucht hat, Fragen von Übersetzungen gesungener Texte weit durchdringender theoretisch zu behandeln, als dies neuere Zeiten getan haben und tun. Selbstverständlich spiegeln die auf tschechischem Boden gewachsenen älteren Theorien besonders deutlich das zeitgenössische Denken, die Entwicklungsstufe des Erkennens und nicht zuletzt auch die üblichen Konventionen, die nur schwer zu überschreiten waren. Der moderne Übersetzer gesungener Texte wird an die Grundsätze dieser Theorien kaum anknüpfen können. Dennoch wollen wir zu ihnen zurückkehren. Wir lüften nämlich bei dieser Gelegenheit den Schleier eines überaus interessanten, weniger bekannten Abschnittes der tschechischen Musikgeschichte, über den bereits vom musikhistorischen und musikwissenschaftlichen, aber auch vom literaturkundlichen Standpunkt geschrieben wurde. Man pflegt die in Betracht kommende Epoche die Wiedergeburtzeit der tschechischen Musik zu nennen, die eng mit der sprachlichen Auferstehung der Nation zusammenhängt. Damals „beginnt die Auferstehung der tschechischen Sprache, der ihre Widersacher bereits sozusagen die Sterbeglocke geläutet und deren endgültigen Untergang sie öffentlich verkündet haben“;<sup>8</sup> aber auch Musik und

<sup>6</sup> Eine theoretische Arbeit über Textbuchübersetzungen gibt es in der tschechischen Musikwissenschaft bisher nicht. Anregungen lassen sich aus der zitierten Veröffentlichung Jiří Levýs schöpfen (vergl. Anm. 4).

<sup>7</sup> Jiří Levý sammelte in seiner Veröffentlichung alle wichtigen Aufsätze auf dem Gebiet der tschechischen Übersetzungstheorie (bei größeren Studien wählte er Fragmente, deren Bedeutung ein Ganzes bildet), und zwar vom Mittelalter bis in die Gegenwart. Für unseren Fragenkreis sind vor allem Aufsätze aus der tschechischen nationalen Wiedergeburtzeit wichtig, die wir unten noch behandeln werden.

<sup>8</sup> „(. . .) počíná se vzkříšení jazyka českého, kterému protivníci jeho již takorůka umíráčkem zvonili a o kteréhož konečné záhřebě otevřeně jednali“. Josef Jungmann, *Krátká historie národu, osvícení a jazyka* (Kurze Historie der Nation, Aufklärung und Sprache), Praha 1825. Zitiert nach der neuen Ausgabe Felix Vodičky, Praha 1947, 156 (Verlag Sfinx – Bohumil Janda).

Gesang nehmen in dieser Zeit eine unabdingbare Stellung ein,<sup>9</sup> obwohl die Musik des Vormärzes noch keinerlei eigenbürtige Züge angenommen und sich im Schatten der deutschen, französischen u. a. romantischer Musikkulturen entwickelt hatte. Damals, um das Jahr 1820, hängt der Gedanke einer tschechischen Nationaloper wortwörtlich noch in der Luft. Brož, ein Freund des Dichters Čelakovský, versucht in Linz die „traurige Oper“ *Persephone* zu komponieren, Hanka schreibt das Libretto zur Oper *Božena* (1821) und im selben Jahr übersetzt Jan Nepomuk Štěpánek Castellis Text des damals so populären Singspiels von Joseph Weigl (1766–1846) *Die Schweizerfamilie* (Premiere in Wien 1809); dieses Singspiel gehörte kaum zu den genialen Werken der Zeit, leitete aber trotzdem die kommende Tradition der tschechischen Oper ein (die Übersetzung des Librettos beendete Simeon Karel Macháček). Zur Aufführung sollte es im Mai 1823 in Prag kommen, aber man hörte das Werk in tschechischer Sprache erst am 28. Dezember desselben Jahres. Der Erfolg war groß, die tschechischen Patrioten jubelten, weil von der Musikbühne zum ersten Mal ihre Muttersprache ertönte. Die denkwürdige Aufführung der Schweizerfamilie bot den Anlaß zu weiteren intensiven Bemühungen und man kann sagen, daß schon in der ersten Hälfte des Jahres 1824 die Frage einer tschechischen Nationaloper in den Vordergrund des Interesses gerückt war. In jedem geläufigen Handbuch lesen wir, es habe sich vor allem um sprachliche Interessen und dann erst um die Musik gehandelt. Das tschechische Theater sollte nach Ansicht der Patrioten ein wirksames Instrument der Erweckung des Nationalbewußtseins werden und an die Bestrebungen zur Wiedergeburt der Nationalsprache anknüpfen, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eingesetzt hatten.

Wir können hier natürlich kein erschöpfendes Bild der ersten Entwicklungsphase der tschechischen Nationaloper zeichnen, sondern nur andeuten, daß diese Zeit der geistigen Gärung imstande war, den ideellen und künstlerischen Streit zwischen zwei Übersetzungsmethoden zu entfachen, die sich einerseits auf das Zeitmaß (ihr Vertreter war Macháček mit seinen Anhängern), andererseits auf die Betonung (Štěpánek und seine Anhänger) stützten. Das theoretische Turnier dieser beiden Richtungen konnte nur vor dem Hintergrund der Theaterpraxis, der literarischen und schließlich auch der musikalischen Praxis in Schwung kommen. Die Entwicklung gedieh zu einem Kompromiß und zur Vermengung beider Prinzipien, später bürgerte sich sogar die Regel ein, Gestalten aus den sog. höheren Kreisen vor allem im Zeitmaß sprechen und singen zu lassen, während das Volk in Rede und Gesang die natürliche Betonung gebrauchte. Dieser Stand der Bühnensprache der frühen tschechischen Oper ist eine Folge des Kompromisses zwischen klassischen und frühromantischen (oder besser gesagt: genremäßig realisti-

<sup>9</sup> Unter der reichen musikwissenschaftlichen Literatur über die Wiedergeburt der tschechischen Musik nenne ich insbesondere: Zdeněk Nejedlý, *Bedřich Smetana*. In der Neuausgabe das vierte Buch (*Nová společnost* – Die neue Gesellschaft) und das fünfte Buch (*Praha*), Praha 1951 und 1952 (Verlag Orbis); Vladimír Helfert, *Tvořící rozvoj Bedřicha Smetany, I. Preludium k životnímu dílu*, Praha 1924 (Verlag J. R. Vilímek). In deutscher Sprache erschien diese Schrift Helferts unter dem Titel: *Die schöpferische Entwicklung Bedřich Smetanas. Präludium zum Lebenswerk*, Leipzig 1965, übersetzt von Bruno Liehm (VEB Breitkopf- und Härtel-Musikverlag); Josef Plavec, *František Škroup*, Praha 1941 (Verlag Melantrich).

schen) Elementen im tschechischen Theater der Zeit.<sup>10</sup> Wie man sieht, arbeiteten die damaligen Opernlibrettisten eklektisch und ebenso eklektisch behandelten sich auch die beiden Autoren der ersten tschechischen Originaloper *Dráteník* (Der Rastelbinder, Premiere in Prag am 2. Feber 1826), der Komponist František Škroup (1801–1862) und sein Librettist Josef Krasoslav Chmelenský (1800–1839). Es machte nichts aus, daß „Škroups Werk stilistisch und musikalisch unselbständig war, bar jeder inneren künstlerischen Qualität“, und bewies, „daß die sprachliche Tendenz einfach nicht genügte.“<sup>11</sup> Die Zeugen dieser Premiere sahen in der Aufführung die Erfüllung ihrer patriotischen Sehnsucht, obwohl die Komposition zwar frisch war, aber ohne „schöpferische Potenz und schöpferische Originalität. Škroup hatte einfach als Komponist keine künstlerische Individualität, er war ein Epigone der Spohrschen Romantik.“<sup>12</sup>

Die Zeit, die wir behandeln, war für die Geburt einer tschechischen Musik noch nicht reif geworden. Versuchen wir nun, wenigstens flüchtig jene theoretischen Anregungen zu erfassen, die höher standen als die künstlerische Praxis. Sie gingen von der Beziehung zwischen Wort und Ton aus und reiften im Zug der Erfahrung und Verallgemeinerung des zeitlichen Entwicklungsstadiums. Bei der Beurteilung komplizierter Verhältnisse der Bühnenpraxis, der Tragkraft des gesungenen Wortes, der Eignung oder Nichteignung der ersten tschechischen Übersetzungen von Operntexten läuterte die junge Theorie der Übertragung gesungener Texte ihr Urteil. Man darf nur bedauern, daß ihre Folgerungen die Opernpraxis nicht tiefer gezeichnet haben, sie bieten nämlich interessante Belege der Eigenbürtigkeit des damaligen tschechischen theoretischen Denkens, das sich in dieser Hinsicht vor allem auf die Erfahrungen mit dem Repertoire der Prager Opernszene stützen konnte. Bedenken wir, daß schon lange vor der Premiere der Oper Rastelbinder, von der Otakar Hostinský schrieb,<sup>13</sup> sie sei „ein Denkmal ihrer Zeit...“, und „zeige uns eine besondere Phase der damaligen patriotischen Bewegung in bescheidenem, aber typischem Gewande,“ das tschechische Sprachelement in Übersetzungen fremdsprachiger Operntexte an den Tag getreten war. Nach dem Erfolg der Schweizerfamilie wuchsen die Übersetzer wie Pilze nach dem Regen und alle Welt begann das deutsche, italienische und französische Opernrepertoire ins Tschechische zu übertragen.<sup>14</sup> Die junge tschechische Gesellschaft wählte vorerst die klassische komische Oper Luigi Cherubinis *Der Wasserträger*,<sup>15</sup> der Webers *Freischütz*

<sup>10</sup> Vergl. *Dějiny českého divadla, II.* (Geschichte des tschechischen Theaters), Redaktion des Bandes Vladimír Procházka, Praha 1969, 156 (Verlag Academia, Autoren der betreffenden Kapitel: Josef Plavec und Adolf Scherl).

<sup>11</sup> Helfert, *Tvářiči rozvoj...*, 109.

<sup>12</sup> Ebenda, 110.

<sup>13</sup> „... pomníkem své doby [...] ukazuje nám zvláštní fázi vlasteneckého ruchu tehdejšího ve skronném, ale typickém obraze...“ Otakar Hostinský, F. Škroup, in: *Osvěta* 1885, 79.

<sup>14</sup> Die Aufzählung der Textbuchübersetzungen wurde in: *Časopis Českého Musea I*, 1827, im Aufsatz *Stav divadla českého od dubna 1824 až po konec r. 1826* (Der Stand des tschechischen Theaters vom April 1824 bis zum Ende des J. 1826) veröffentlicht. Siehe auch Levý, 117.

<sup>15</sup> Die Erstaufführung in tschechischer Sprache fand am 25. April 1824 statt. Über eine der Reprisen schrieb Josef Krasoslav Chmelenský in *Časopis Českého Musea II*, 1828, 124: „Tato zpěvohra v německém jazyku zřídka zdařile provozena a proto již

unter dem Titel *Střelec kauzedník* als erste tschechische, an die Betonung gebundene Librettoübersetzung folgte. Carl Maria von Weber war mit der Übersetzung offenbar zufrieden, denn er schrieb dem Übersetzer J. N. Štěpánek am 7. Juni 1824: „Empfangen Sie meinen besten Dank für die Zusendung des böhmischen Freischütz, dessen Übertragung in die böhmische Sprache mich nur ehren kann.“<sup>16</sup> Die denkwürdige Premiere am 6. Mai 1824 hatte großen Erfolg; ihr folgten Méhuls *Joseph* in der Übertragung J. Kr. Chmelenskýs (Premiere am 17. November 1824), der *Barbier von Sevilla* Gioacchino Rossinis und eine Reihe weiterer Opern, vor allem Mozarts *Don Giovanni*, der in den Jahren 1787–1825 275mal in italienischer und deutscher Sprache gespielt wurde, bereitete man zur tschechischen Erstaufführung gleich in zwei Übersetzungen vor, die Štěpánek nach der Betonung und Macháček nach der Silbenlänge besorgt hatten.<sup>17</sup> Bei der Premiere am 9. April 1825 erklang von der Bühne des Ständetheaters die Übersetzung Štěpáneks. Interessanterweise stieß sie bei dem künstlerisch kultivierten František Palacký auf einen kühlen Empfang: „Abends war ich im Theater,“ vermerkt Palacký,<sup>18</sup> „bei Mozarts ‚Don Juan‘ in tschechischer Sprache, von Štěpánek nicht so glücklich übersetzt wie von Macháček, aber vorzüglich von den H. Podhorský, Jelen und den Jungfern Kometova, Králova und Šulcova gesungen.“<sup>19</sup>

František Palackýs Ausspruch ist für die Lage der tschechischen Poesie (und damit auch des Übersetzertums) der zwanziger Jahre bezeichnend. Das Schwanken zwischen der „Zeitmaß“- und der „Betonungs“-Poesie, das die tschechische Dichtkunst schon seit den Zeiten von Dobrovskýs Diskussion aus dem Jahr 1786 gekennzeichnet hatte,<sup>20</sup> war auch für spätere Zeiten

*drahný čas zcela vypuštěna, v českém divadle mezi nejlepší provození náleží a jako vždy, tak i dnes výborně dávana byla. Od hlavní osoby Vodaře až na nejmenší – každý dokonale; zvláště ale v prvním jednání, a sice ve finále, celé obecnostvo vždy nadšeno bývá.“* (Dieses Singspiel, in deutscher Sprache selten gelungen aufgeführt und deshalb schon geraume Zeit ganz übergangen, gehört im tschechischen Theater zu den besten Aufführungen und wurde wie immer auch heute vorzüglich gespielt. Von der Hauptperson des Wasserträgers bis zur kleinsten Rolle – jeder vollendet; besonders aber im ersten Aufzug, und zwar im Finale, pflegt das Publikum immer begeistert zu sein.)

<sup>16</sup> Zitiert Oscar Teuber, *Geschichte des Prager Theaters*, Praha 1888, III, 141.

<sup>17</sup> Vergl. Josef Plavec, *Don Juan a Praha* (Don Juan und Prag), in: *Národní divadlo XI*, Nr. 17; Vojtěch Jirátko, *Obrozenské překlady Mozartova Dona Juana* (Die Übersetzungen von Mozarts Don Juan aus der nationalen Wiedergeburtzeit), in: *Slovo a slovesnost IV*, 1938, 79–90, 202–212, neu abgedruckt in: Vojtěch Jirátko, *Duch a tvar* (Geist und Form), Praha 1967, 227–257 (Verlag Československý spisovatel).

<sup>18</sup> „Večer byl jsem v divadle, v Mozartově ‚Don Juanu‘ českém, od Štěpánka ne tak zdařile jako od Macháčka přeloženém, ale výborně zpívaném od p. Podhorského, Jeleny, panen Kometové, Králové a Šulcové.“ Zitiert Jan Vondráček, *Přehledné dějiny českého divadla* (Übersicht der Geschichte des tschechischen Theaters), Praha 1926–1930, II., 50.

<sup>19</sup> Matyáš Podhorský (1800–1849), Alois Jelen (1801–1857), Kateřina Kometova, verehelichte Podhorská (1807–1889), die bedeutendsten Sänger des Ständetheaters der damaligen Zeit. Die Lebensdaten der Sängerinnen Králova und Šulcova gelang es nicht festzustellen.

<sup>20</sup> Wir spielen auf die Diskussion Josef Dobrovskýs über prosodische Fragen an (siehe Literarisches Magazin 1786 und seine *Böhmische Prosodie*, Praha 1795, in der zweiten Ausgabe 1798 überarbeitet und veröffentlicht im Buch František Martin Pelcís, *Grundsätze der böhmischen Grammatik*). Eingehender in: *Dějiny české literatury II* (Geschichte der tschechischen Literatur), Redakteur des Bandes Felix Vodička, Praha 1960, 71 und 99 f.

typisch. Das Zeitmaßprinzip und das auch syllabisch oder syllabotonisch genannte Betonungsprinzip lebten in den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts nebeneinander. Sie waren zwar diametral entgegengesetzt und unterschieden sich voneinander in den grundlegendsten Schaffensregeln, aber es war damals noch nicht möglich vorauszusehen, für welches der beiden Prinzipie sich die lebendige Poesie entscheiden werde. Die Entwicklung gab später der Betonungspoesie recht, aber das Zeitmaß wurde theoretisch auch weiterhin von Pavel Josef Šafařík und František Palacký verteidigt,<sup>21</sup> ja sogar Theoretiker viel späterer Zeiten, wie Durdík und Hostinský, nahmen an, die beiden Prinzipien könnten in der Praxis nebeneinander leben. Durdík sprach in seiner Studie *O poměru prosodii českých* (Über das Verhältnis der tschechischen Prosodien<sup>22</sup>) die Ansicht aus, es sei möglich durch Verlegung der langen Silbe auf die metrisch schwere Zeit die Wortbetonung zu ersetzen, beide Prinzipien seien also vereinbar, obwohl das Zeitmaß der Betonung unterliege. Otakar Hostinský schrieb in der Zeitschrift KVĚTY 1870, der Zwist zwischen Silbenlänge und Betonung sei noch nicht entschieden (er glaubte ebenfalls an die Möglichkeit beide Prinzipien zu kombinieren), und wurde so zu einem Vorgänger von Durdíks Auffassung. Bei Hostinský erklingt allerdings schon eine deutliche nationale Note, die die Eigenart des tschechischen Verses in Anspruch stellt, während die älteren nationalen Aufklärer in ihren Verskompositionen reichlich unoriginell waren und sich hier auf antike, dort wieder auf deutsche, romanische oder slawische Muster stützten. „Wollen wir eine dem Tschechischen angemessene und natürliche Prosodie haben,“ schreibt Hostinský,<sup>23</sup> „dann müssen wir, ohne uns nach fremden prosodischen Systemen umzusehen, unseren eigenen Weg gehen, [...] müssen die rhythmischen Besonderheiten unserer Sprache prüfen und aus ihnen irgendein Prinzip der spezifisch tschechischen Art des Reimens ableiten.“

In den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts war es allerdings noch nicht

<sup>21</sup> *Počátkové českého básnictví, obzvláště prosodie* (Die Anfänge der tschechischen Dichtkunst, insbesondere der Prosodie), Praha 1818.

<sup>22</sup> In: *Časopis Českého Musea* 1878.

<sup>23</sup> „*Chceme-li míti prosodii češtině přiměřenou a přirozenou, musíme, aniž bychom se po cizích soustavách prosodických ohlíželi, jíti svou cestou, [...] musíme zkoumati rytmické zvlátnosti svého jazyka a z těch sobě utvořiti nějaký princip specifický českého způsobu veršování.*“ Zitiert nach der Neuauflage in der Sammelschrift Otakar Hostinský, *O umění* (Über die Kunst), Praha 1956, 579 (Verlag Československý spisovatel, Herausgeber Josef Cisařovský). Erst Josef Král verließ der Lehre vom tschechischen Vers feste Grundlagen und postulierte den Vorrang der Betonung gegenüber dem Zeitmaß. Der Autor bereitete der Periode des Schwankens und Eklektizismus in der Theorie der tschechischen Prosodie ein Ende. Als Übersetzer aus klassischen Sprachen und Verfasser des Buches *Řecká a římská rhytmika a metrika* (Die griechische und römische Rhythmik und Metrik), 4 Bände, Praha 1890–1913, ging er von der Frage aus, ob man bei Übersetzungen aus antiken Sprachen die Zeitmaß- oder Betonungsnorm zu wählen habe. Er entschloß sich eindeutig für die Betonungsnorm und gab seine Erwägungen in den Jahren 1893–1917 in *Listy filologické* heraus. Einen Auszug veröffentlichte er unter dem Titel *Česká prosodie* (Tschechische Prosodie), Praha 1909 (Verlag J. Otto, in der Buchreihe Světová knihovna). Králs gesammelte Schriften erschienen erst nach seinem Tod dank Josef Jakubec (*Historický vývoj české prosodie* [Die historische Entwicklung der tschechischen Prosodie], 1923) und Bohumil Ryba (*O přizvučném napodobení starověkých rozměrů časoměrných* [Über die Nachahmung altertümlcher Zeitmaßdimensionen mit Hilfe der Betonung], 1938).

möglich „irgendein Prinzip der spezifisch tschechischen Art des Reimes abzuleiten“. Damals handelte es sich um eine ganz andere Frage, um das Daseinsrecht der tschechischen Sprache, die sich zu den europäischen Kultursprachen gesellen sollte. Von diesem Gesichtspunkt aus ist das gesamte künstlerische und theoretische Schaffen dieser Zeit zu beurteilen, also nicht nur die Literatur und Poesie, sondern auch ihre Theorie. Wenden wir uns nun den Theorien zu, die in dieser Zeit über die Übersetzung von Librettos entstanden, wohl wissend, daß wir uns hier auf einem noch wenig bestellten Feld bewegen.<sup>24</sup>

Jiří Levý (1926–1967), der bedeutende tschechische Theoretiker des Übersetzertums und vorzeitig verstorbene Dozent der Philosophischen Fakultät der Brüner J.-E.-Purkyně-Universität,<sup>25</sup> hat als erster die tschechische Theorie der Übersetzung umfassend behandelt<sup>26</sup> und dabei den überraschenden Beitrag des Denkens der nationalen Aufklärungszeit auf dem Gebiet der Übersetzung von Gesangstexten entdeckt, indem er an die bemerkenswerte und methodisch anregende Studie Vojtěch Jiráts über die Übersetzungen von Mozarts Don Giovanni (vergl. Anm. 17) anknüpfte. Levýs Verdienst ist es auch, eine repräsentative Auswahl aus Studien über tschechische Übersetzungstheorien veröffentlicht zu haben (vergl. das Zitat in Anm. 4). So druckte er beispielsweise Erwägungen Josef Jungmanns (1773 bis 1847) in seinem Werk Slovesnost<sup>27</sup> ab, gab zum erstenmal die Arbeit von Jungmanns Sohn Josef Josefovič (1801–1833) Úvahy o překládání zpěvů (Erwägungen über das Übersetzen von Gesangstexten)<sup>28</sup> heraus und

<sup>24</sup> Eine eingehende Bibliographie zur Theorie der tschechischen Übersetzung bringt Jiří Levý, l. c., 906–924, aus der hervorgeht, wie wenige Arbeiten man bisher der Übersetzung von Textbüchern oder gar der Theorie dieser Übersetzung aus der Zeit der nationalen Wiedergeburt gewidmet hat. Neben der zitierten Arbeit Vojtěch Jiráts über die Übersetzungen von Mozarts Don Juan (vergl. Anm. 17) nenne ich: Jiří Levý, *Neznámá literární činnost Josefoviče Jungmanna* (Die unbekannte literarische Tätigkeit Josefovič Jungmanns) in: Česká literatura V, 1957, 215–218; Pavel Eisner, *Zrození české díkce operní* (Die Geburt der tschechischen Operndiktion), in: Kritický měsíčník II, 1939, 147–157; Jan Neruda, *Operní libreto* (Das Opernlibretto), in: Český obzor literární I, 1867, 118–120; Adam Pranda, *K otázce překladov spevo-herných libriet* (Zur Frage der Übersetzung von Opernlibrettos), in: Slovenská reč XXII, 1957, 156–167. — Eine stichwortartige Zusammenfassung der Problematik bietet Jaromír Fiala in *Pazdírkův hudební slovník naučný I*, Brno 1929, 332–333, im Aufsatz *Překlad* (Übersetzung).

<sup>25</sup> Neuestens hat Professor Josef Hrabák Jiří Levýs Lebenswerk im Nachwort zur postumen Ausgabe von Levýs Publikation *Bude literární věda exaktní vědou?* (Wird die Literaturwissenschaft zu einer exakten Wissenschaft werden?), Praha 1971 (Verlag Československý spisovatel), 450–456, gewürdigt.

<sup>26</sup> Jiří Levý, *České teorie překladu*, insb. 116 f.

<sup>27</sup> Josef Jungmann, *Slovesnost* (Schrifttum), III. Ausgabe, Praha 1846, 24–27 (Levý, 320–323).

<sup>28</sup> Josef Josefovič Jungmann, *Úvahy o překládání zpěvů* (Erwägungen über das Übersetzen von Gesangstexten), Handschrift im Literarischen Archiv des Nationalmuseums, Sign. 15 A 3. Bei Levý zum erstenmal abgedruckt (330–342). Vergl. auch Jiří Levý, *Neznámá literární činnost Josefoviče Jungmanna*, in: Česká literatura V, 1957, 215–218. Josef Josefovič Jungmann trat auch an die praktische Anwendung seiner theoretischen Ansichten heran, er versuchte nämlich das Textbuch von Mozarts Figaros Hochzeit zu übersetzen. Die erhaltenen Fragmente seiner Arbeit beweisen, daß er jeden Vers sorgfältig feilte. Die verschiedenen Fassungen konfrontierte er nicht nur mit dem italienischen Original Lorenzo da Pontes, sondern auch mit der zeitgenössischen Übersetzung ins Deutsche von C. F. Wittmann. Dabei blieb er keineswegs

publizierte Auszüge aus dem Schreiben dieses Autors an František Šír, die die Praxis der Librettoübersetzung betrafen;<sup>29</sup> Levý ließ auch die Gedanken Simeon Karel Macháček's (1799–1846) in einer Wiederausgabe von Fragmenten aus dessen Brief an Karel Alois Vinařický<sup>30</sup> aufleben und ergänzte die Quellensammlung durch Abdrucke kritischer Beobachtungen des tschechischen Librettisten Josef Krasoslav Chmelenský (1800 bis 1839), die unter dem Titel *Něco o divadle ve Lvově a o překládání z cizích jazyků* (Vom Theater in Lemberg und dem Übersetzen aus Fremdsprachen) erschienen waren.<sup>31</sup> Auf diese Quellen stützten auch wir unsere Vergleiche und Schlüsse, und gehen dabei von manchen Erkenntnissen Jiří Levýs und Vojtěch Jiráts aus.

Als das Singspiel die Schweizerfamilie zum erstenmal in tschechischer Übersetzung von der Bühne erklang (1824), begrüßten Josef Jungmann und František Ladislav Čelakovský Macháček's Nachdichtung mit Begeisterung. Jungmann sah in ihr eine Bestätigung der Zeitmaßtheorie und wurde sogar selbst zur schöpferischen Arbeit angeregt. Er schrieb: „*Unsere jungen Tschechen sprechen nun von lauter tschechischen Opern, aber außer Macháček getraut sich niemand etwas zu unternehmen und man blickt deshalb auf sie, den man für den Geeignetesten anerkennt. [. . .] Ich selbst schwinde meine etwas steif gewordenen Versfüße zu diesem hohen Ziele auf, doch insgeheim – um mir Schande und Spott zu sparen, wenn ich dieses Ziel nicht erreichen sollte. Ich vermag ihnen nicht zu sagen, wie uns die Schweizerfamilie bezaubert hat, ein großer Theil von uns hat vor Freude Thränen vergossen.*“<sup>32</sup> Der Erfolg dieses Singspiels hatte alle möglichen Übersetzer (siehe oben) auf das höchste angeregt, auch Josef Jungmann, der sich dazu entschloß, den Originaltext von Mozarts *Entführung aus dem Serail* ins Tschechische zu übertragen. Er tat dies im Schatten der Zeitmaßtheorie, vermied aber eine sklavische Nachahmung des Originals, übersetzte frei und

---

im literarischen Theoretisieren stecken, sondern war mehr als streng auf die Musik bedacht. Josefovič Jungmann erfüllte also seine eigenen theoretischen Grundsätze, die mit der Auffassung seines Vaters identisch waren und auch den Postulaten des umsichtigen J. K. Chmelenský voll entsprachen.

<sup>29</sup> Der Aufsatz *O překládání operního libreta* ist dem Schreiben Josef Josefovič Jungmanns an František Šír vom 8. Jänner 1825 entnommen (Levý 342–346). Vergl. Josef Josefovič Jungmann, *Korespondence* (Korespondenz), Praha 1956, 86 f. Es handelt sich um die Reaktion auf Šírs Übersetzung von Mozarts Oper *Così fan tutte*, die nicht erhalten blieb.

<sup>30</sup> Die Abhandlung *O překládání operního libreta* (Levý 347–348) ist dem Schreiben Simeon Karel Macháček's an Karel Alois Vinařický aus dem Jahr 1828 entnommen. Vergl. K. Al. Vinařického *Korespondence a spisy pamětní* (K. Al. Vinařický's Briefwechsel und Gedenkschriften), Praha 1903, 91–92. Die Titel der Erwägungen J. J. Jungmanns und S. K. Macháček's in Anm. 29 und 30 hat der Herausgeber Jiří Levý ergänzt.

<sup>31</sup> Josef Krasoslav Chmelenský, *Něco o divadle a o překládání z cizích jazyků* (Vom Theater und dem Übersetzen aus Fremdsprachen), in: *Česká včela* 1834, 174–176. Ausgewählte Schriften Dr. Jos. K. Chmelenskýs, Praha 1870, 272–278 (Levý 380–384).

<sup>32</sup> „*Naši mladí Čechové nyní o samých operách českých mluví, ale kromě Macháčka nikdo sobě nedůvěřuje več takového se vydati a tudy obrátili svůj zřetel k vám, ježž za nejzpůsobilejšího k tomu uznávají. [. . .] Já sám své ztuhlé nohy veršovnické k tomu cíli pozdvihnu, ač podtají – abych nemoža dojiti takového cíle, hanbu sobě a smích nezbudil. Nemožu vám vysloviti, jak nás Rodina švejcarská všecky okouzliila, veliká částka nás plakala radostí.*“ Brief an Antonin Marek vom 5. Feber 1824 (Levý 117).

sprach sich auch in *Slovesnost* ausdrücklich für die übersetzerische Freiheit aus: „Der Geschmack der Menschen ist verschieden und weil man kaum bestimmen mag, welchen Uebersetzungen der Vorrang gebühret, jenen, die den Sinn des Originals frei darbieten, auf Worte, Ausmaße der Silben und Verse nicht achtend und nur darauf bedacht, in ihren Lesern ähnliche Gefühle zu wecken, wie die ursprüngliche Schrift bei ihren Hörern [...]; oder jenen Uebersetzungen, deren Urheber sich bemühen, nicht durch den Sinn, als vielmehr durch eigene und übertragene Redewendungen, in Maß und Klang, in Regel und Ordnung ihr Werk dem ursprünglichen Werke angleichend zu schaffen. Eine solche Uebersetzung ist gewißlich mühsamer und schwieriger, gelingt sie aber, verdienstvoller und lobenswerter.“<sup>33</sup>

Während Josef Jungmann, der vor allem mit seinen Übersetzungen aus der Poesie Miltons, Bürgers, Goethes, aus der altrussischen Literatur und mit seinen eigenen literarische Arbeiten die erste Stelle bei der Formung einer neuzeitlichen tschechischen Schriftsprache einnahm, nur allgemeine Gedanken am Rande der Übersetzungstechnik aussprach, widmete sich sein Sohn Josef Josefovič bereits konkreten Fragen der Librettoübersetzung.<sup>34</sup> In seinen „Ueberlegungen und Abhandlungen vom richtigen, gute Gesänge ins Tschechische Uebersetzen“ vertritt er einen liberalen Standpunkt; er ergreift weder für die Silbenlänge noch für die Betonung Partei, unterstreicht jedoch, die Übersetzung müsse das Wesentliche der Musik erfassen. Text und Musik sind gleichwertige Partner: „Sollen Dichtung und Musik zu einander passen, müssen beide zusammen gleichen Schrittes ausgreifen.“<sup>35</sup> Man könne nicht damit übereinstimmen, daß beispielsweise die Musik vorwärts-eile und der Text ihre Bewegung retardiere. Die Zeitmaßregeln sind für den Autor verbindlich, doch warnt er vor ihrem Mißverstehen, das dem Übersetzer Schwierigkeiten bereiten könnte. Der zum Singen bestimmte Text ist der Musik unterzuordnen, konkret gesprochen: „Eine nicht gedehnte Silbe darf den Gesang nicht verlängern.“<sup>36</sup> Es kann allerdings geschehen, daß schon die Originalvertonung eines fremdsprachigen Textes schlecht ist (wenn z. B. kurze Silben allzu langen Noten unterlegt werden); dann muß sich der Sänger selbst aus der Not helfen. Ist er klug und erfahren, möge er die langen Noten durch stimmhaftes Aussprechen stimmloser Silben ausfüllen, oder „bei einer Verzierung Zuflucht suchen.“<sup>37</sup> Josefovič Jungmanns Regel, man dürfe kurze Silben im Gesang nicht dehnen, schließt natürlich nicht die Möglichkeit von Koloraturen aus, es sei denn, daß sie das Ohr belei-

<sup>33</sup> „Chuti lidské jsou rozdílné, a protože nelze vůbec ustanoviti, kterým překladům by přednost náležela, oněm-li, kteříž svobodně podávají smysl originálu, na slova, na rozměr sylab a veršů nic se neohledajíce, a jen o to stojíce, aby ve svých čtenářích podobný cit způsobili, jakýž původní spis u svých posluchačů vzbuditi musil [...]; čli oněm přeložením, jichžto původce snaží se netoliko smyslem, alebrž i slovy vlastními i přenesenými, obraty řeči, měrou a zvukem, ladem i skladem dílo své dílu původnímu podobně učiniti. Takové přeložení zajisté pracnější a nesnadnější, a zdaří-li se, zasloužílejší a chvalnější.“ Josef Jungmann, *Slovesnost*, III. Ausgabe, Praha 1946, 24 f. (Levý, 322–323).

<sup>34</sup> Vergl. Anm. 28.

<sup>35</sup> „Má-li báseň a hudba k sobě se hodit, musejí obě rovným chodem spolu kráčet.“ Josef Josefovič Jungmann, *Úvahy*... (Levý, 330).

<sup>36</sup> „Slabika neprůtažná ve zpěvu se táhnout nesmí.“ (Levý, 332).

<sup>37</sup> „[...] ozdobkou si pomůže.“ (Levý, 332).

digen. Diese Koloraturen sind rasch zu nehmen, weil sie sonst zu unwillkommenen Dehnungen der Laute führen.<sup>38</sup> Der Autor macht dann darauf aufmerksam, daß im Tschechischen die Länge und Betonung ebenso streng geregelt ist wie ihr Verhältnis zu den Nachbarsilben. Dieses Verhältnis darf nie gestört werden.

In der Musik kommt es vor, daß einer stimmlosen Silbe „eine Art starker Ausdruck“ unterlegt wird,<sup>39</sup> daß die stimmlose Silbe zur Trägerin von Affekten wird. In solchen Fällen ist es möglich und zulässig, sie etwas zu dehnen, und zwar in einer Weise, die „*einem schwachen Hinziehen gleicht*“.<sup>40</sup> Alle Abweichungen richten sich aber nach den Gesetzmäßigkeiten der gegenseitigen Silbenbeziehungen. Es macht nichts aus, wenn der Sänger eine kurze Silbe am Wortende dehnt und damit einen besonderen Ausdruck erzielt, man kann auch den Endlaut o am Ende eines Wortes oder einer Periode dehnen, wenn damit die Beendigung eines Gedankens oder Vorgangs ausgedrückt wird. Josefovič Jungmann empfiehlt aber grundsätzlich, Übersetzer und Sänger mögen den Unterschied zwischen Silben mit langen Selbstlauten (d. i. „gedehnten Silben“) und Silben, die nur durch ihre Position lang sind („verweilenden Silben“) beachten. Der Übersetzer soll lange Noten nur „gedehnten Silben“ unterlegen. Sonst kommt es zu groben Verstößen gegen die Deklamationsgrundsätze der tschechischen Sprache. Was die Aussprache anbelangt, schreibt der Autor auch den „verweilenden Silben“ eine bestimmte Bedeutung zu, weil sie, stimmlose Laute enthaltend, schon an und für sich ein Problem der Aussprache vorstellen: „*Wir wissen, daß das Zusammenreffen mehrerer stimmloser Laute mehr Zeit zum Aussprechen erfordert als ein einfacher stimmloser Laut zwischen zwei stimmhaften Lauten.*“<sup>41</sup>

Interessanterweise kehrt Josef Josefovič Jungmann mehrmals zur Problematik des Ziergesangs zurück. Das ist vor allem ein Beweis dessen, wie lebendig diese Art des Gesanges noch in den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts war, aber auch ein Beleg für die Ausdauer der alten Manieren der Neapolitanischen Schule. Wenn der Autor sagt: „*Die gedehnte Silbe werde auch im Gesang gedehnt und keineswegs verschluckt,*“<sup>42</sup> empfiehlt er damit die äußerste Auswertung von Silben, die durch ihre Position lang sind, und dies im melismatischen Gesang. Übrigens spricht er sich darüber folgendermaßen aus: „*Die gedehnten Silben passen am besten zu allen Rouladen, Verzierungen, und überhaupt dann, wenn sich eine Silbe über mehrere Noten erstreckt; die ungedehnte (wenn möglich) nur aus Noth an ihre Stelle trete.*“<sup>43</sup>

Schon die nationalen Aufklärer wußten — und dies betont auch J. J. Jungmann, ein überaus belehrter Theoretiker — daß die einzelnen Laute dem

<sup>38</sup> J. J. Jungmann kennt auch volkstümliche Figurationen, die er „*ozdobky hudecké*“ nennt (L e v ý, 333).

<sup>39</sup> „*[. . .] jakýsi silný vjraz, vyzvučení*“ (Ebenda).

<sup>40</sup> „*[. . .] se slabému táhnutí podobá.*“ (Ebenda.)

<sup>41</sup> „*Vime, že sběh několika němíc k vyslovení více času žádá nežli jednoduchá němice mezi dvěma hlasicemi.*“ (Ebenda.)

<sup>42</sup> „*Hlasice průtažná i ve zpěvu se táhniž a nikoli nepohlčuj.*“ (Ebenda.)

<sup>43</sup> „*Průtažná hlasice nejlépe se hodí ku všem roládám, ozdobkám, a vůbec tenkrát, kdy jedna slabika přes více not se roztáhne; neprůtažná jen (kdy možno) z nouze místo její zastoupíž.*“ (Ebenda.)

Gesang verschieden gut entsprechen. Er hält den Laut *a* für den singbarsten. Der Gesang sei „wohlklingend“ und die tschechische Sprache verfüge über „*soviel Wohlregel, Lieblichkeit und klangfeine Weichheit*,“<sup>44</sup> daß sie zur Vertonung geradezu prädestiniert erscheine. Ähnlich wie das Italienische, besitzt auch der Wortschatz des Tschechischen viele Selbstlaute. Der Selbstlaut *a* klingt hell, während beispielsweise *u* viel dunkler ist und in einem Liebesglut ausdrückenden Zusammenhang ungefällig klingen müßte. In der „*duma*“, der traurigen Rede, ist der Vokal *u* voll am Platze. Dem Leser, der Jungmanns Erwägungen heute, nach einhundertundfünfzig Jahren, folgt, wird es kaum entgehen, daß der Autor auch mit dieser These ein Bekenner der Affekt-Theorie ist, obwohl er sich dessen vielleicht gar nicht bewußt war. Im Sinne dieser Theorie stellt er eine Art Charakteristik der Selbstlaute nach der Stufe ihrer Singbarkeit auf.

1. Der Vokal *a* scheint Jungmann am wohlklingendsten zu sein. Er besitzt „*einen lieben, frohen, lebendigen, schönen, liebenswürdigen*“ Charakter und klingt in höheren Lagen besonders gut. „*Soll der Sänger oder die Sängerin hohe Töne nehmen, eignet er sich am besten*.“<sup>45</sup> Aber auch in tiefen Lagen wirkt das *a* ausgezeichnet, als sonorer und klangvoller Vokal.

2. Der Selbstlaut *o* ist nach *a* am klangvollsten und eignet sich besonders für Männerstimmen. „*Seine Natur ist würdevoll, erhaben, groß, schrecklich, ruhmvoll, heilig, großartig*.“<sup>46</sup> Allerdings läßt sich der Vokal *o* nicht mehr so leicht in Höhen singen, deshalb ist es nicht richtig, wenn ihn der Dichter oder Übersetzer einer allzu hohen Note unterlegt. Im Vergleich mit dem Italienischen beruht der große Nachteil des Tschechischen darin, daß man das *o* beim Singen nicht zu dehnen pflegt. Gerade der italienische Gesang zeichnet sich durch das gedehnte *o* aus, das ihm Klangfülle verleiht. Das Tschechische möge wenigstens das beringte (gedehnte) *ů* eher als *o* aussprechen. Die übrigen slawischen Sprachen, bei denen es zu keiner Verschiebung von *o* zu *u* gekommen ist, kennen dieses Problem nicht.

3. Der Selbstlaut *e* drückt ähnliche Stimmungen aus wie das *o*. „*Er bedeutet Stille, Zahmheit, Ohnmacht, Leblosigkeit*.“<sup>47</sup> Neben den in den vorhergehenden Punkten angeführten Selbstlauten ist er dem Gesang, den melodischen Verzierungen und Koloraturen am angemessensten. Auch der Hörer freut sich über alle diese stimmhaften Selbstlaute. Das rechte Gegenteil von *e* ist *y*, das grob klingt und sich dem Ziergesang widersetzt. Auch *u* und *i* sind bei der Koloratur fehl am Ort. „*Möge sich der Dichter hüten, auf daß er sie nicht in Verzierungen und Rouladen stellt*.“<sup>48</sup>

4. Der Selbstlaut *i* ist dem Gesang in mittleren Lagen gemäß, er eignet sich weder für hohe noch allzu tiefe Töne. Es ist gut, wenn er am Ende des Wortes zu stehen kommt, weil er scharf und dünn klingt, und meist rasch und heftig ausgesprochen wird.

<sup>44</sup> „[. . .] tolik liboskladu, lahody a jemnolibé měkkosti [. . .]“. (Ebenda.)

<sup>45</sup> „[. . .] milý, veselý, živý, spanilý, laskavý [. . .].“ „*Má-li zpěvec nebo zpěvkyně vysoké tóny bráti, a na ně nejlépe se hodí*.“ (Ebenda.)

<sup>46</sup> „*Povahu má důstojnou, vznešenou, velikou, strašnou, slavnou, svatou, velkolepou*.“ (Ebenda.)

<sup>47</sup> „*Má význam tichosti, krotkosti, mdloby, bezživotí*.“ (Ebenda.)

<sup>48</sup> „*Chrániž se toho básník, aby je na ozdobky a rolády nestavěl*.“ (Ebenda.)

5. Den Selbstlaut *y* ist im Gesang ausdrücklich von *i* zu unterscheiden. Wenn man *y* zu einer hohen Note singt, verliert es seinen natürlichen Charakter. Ypsilon klingt hart: „*Das grobe ý bleibe in Gesang und Rede grob.*“<sup>49</sup>

6. Der Selbstlaut *u* „*hat etwas Nacktes, Trauriges, Schweres, Altes, Grauenhaftes, Geheimnisvolles in sich; ihm sei der engste Stimmbezirk zugeteilt.*“<sup>50</sup> Schlecht singt man *u* in Höhen, in Tiefen ist es ebenfalls wenig beliebt, weil es der Stimme Kraft und Rundung nimmt. Das *u* ist einfach zu stimmlos. Übrigens: man sollte es im Gesang nicht zu sehr dehnen, es sei denn, daß es mit Dehnungstrich (*ú*) vorgeschrieben ist.

7. Noch seltener möge man die sogenannten Halbselbstlaute („*polohlasice*“) verwenden, zu denen *l* und *r* gehören. Sie sind durchaus unsonor, ja sie besitzen eigentlich überhaupt keinen Klang. Sie eignen sich weder für Verzierungen noch Koloraturen. Deshalb sollte man sie möglichst kurzen Noten zuteilen, niemals aber betonten Noten oder Antrittsnoten. „*Wo dies ohne Verzerrung geschehen mag, setze man ein e vor ihnen ein, z. B. serce statt srdce.*“<sup>51</sup> Es wäre übrigens am besten, solche „Halbselbstlaute“ immer mit den folgenden Selbstlauten zu verbinden, mit denen sie dann eine einzige Silbe bilden.

Im weiteren Zusammenhang bespricht und gliedert Josef Josefovič Jungmann die von ihm „*němice*“ genannten Mitlaute; sie können weich, fein oder weniger wohlklingend sein. Es liegt nicht so sehr daran, wie sie gebildet werden, weil die Hauptfrage bleibt, wie man sie im Gesang benutzt. Man hat sie hübsch zu „*postieren*“ und geeignet zu verwenden. Weiche Mitlaute (*č, ď, j, ň, ř, š, ť, ž*) verbinden sich am besten mit den sonoren Selbstlauten *a* und *o*. „*Am meisten ist es aber auch von Wichtigkeit, Mitlaute nicht über die Maßen anzuhäufen, besonders die weniger angenehm und schwerer auszusprechenden.*“<sup>52</sup>

Die Erwägungen des Autors betreffen dann Fragen der Übereinstimmung der Betonung mit der von ihm „*Antritt*“ genannten schweren Taktzeit. Diese „*Antrittsnoten*“ müssen die stimmlosen „*abgelegenen*“ Noten durch die Betonung, Länge, Position oder größere Stimmhaftigkeit der Selbstlaute übertreffen.

Alle Regeln und Anweisungen verfolgen ein einziges Ziel: Die Übersetzung eines Opernlibrettos hat vor allem der Musik zu entsprechen, die sich in der Zeit entwickelt und durch verschiedenartige dynamische Kraft auszeichnet: „*Schon schwillt sie an, und eilt im Fluge hier, dort wieder in die Ruhe fallend.*“<sup>53</sup> Von hier aus ist es also notwendig, daß die „*musikalischen phrasen*“ von passendem Text erfüllt sind, der die Musik augmentiert. „*Gesang, nach fertiger Musik gemacht, sey streng an die Musik gebunden.*“<sup>54</sup> Es liegt sehr daran, wie der Übersetzer des Textes „*sich in die Sicherheit der fertigen*

<sup>49</sup> „*Hrubé ý ve zpěvu i v řeči hrubým zůstaň.*“ (Ebenda.)

<sup>50</sup> „*[...] má od sebe cos holého, smutného, těžkého, starého, příšerného, tajemného; jemu nejužší okres hlasový udělen.*“ (Ebenda.)

<sup>51</sup> „*Kde se to bez titvoření státi může, hlasice e před nimi se vložijž, k. p. serce místo srdce.*“ (Ebenda.)

<sup>53</sup> „*Juž se zdvihá, tu valem letí, tu do klidu ustává.*“ (Ebenda.)

<sup>54</sup> „*Zpěv, podle hudby hotové dělaný, hudbu přísně musí následovat.*“ (Ebenda.)

*Musik einfühlt*“ und wie er seine Worte nach ihren Intentionen, nach ihrem emotionellen Horizont komponiert.

Die leider unbeendet gebliebene Studie Josef Josefovič Jungmanns fand eine indirekte Fortsetzung in den Gedanken des Autors über das tschechische Libretto von Mozarts *Così fan tutte*, die er dem Schreiben vom 8. Jänner 1925 an František Šír, den Übersetzer dieses Librettos, anvertraute. Es enthält konkrete kritische Bemerkungen im Sinne von Jungmanns theoretischen Grundsätzen.<sup>55</sup> Vor allem empfiehlt der Autor, der Übersetzer möge seine Arbeit ständig mit dem Original der italienischen Librettovorlage Lorenzo da Pontes vergleichen, dabei aber die spezifischen Züge der tschechischen Diktion und Betonung im Auge behalten. Jungmann war mit Šírs Übersetzung nicht zufrieden und ermahnte den Übersetzer, die Silbenlänge der italienischen und tschechischen Version systematisch zu vergleichen. Die Übersetzung sollte besser ausgefeilt werden (was auch durch das Verzeichnen und Prüfen aller Wortwiederholungen im Original und die Angleichung der Übertragung an diese Technik geschehen könnte). Der Mangel von Šírs Arbeit beruhe vor allem darin, daß manche Silben durch die Musik allzu sehr gedehnt, andere wieder gekürzt werden. František Šír verständige sich gegen die Regeln der verschiedenen Eignung bestimmter Silben für Höhen und Tiefen der Melodie (vergl. die vorliegende Studie auf S. 33) und sollte im Bedacht auf die wichtige Rolle der schweren Taktzeiten auch in dieser Hinsicht die Betonungen der Übersetzung mit der Musik in Einklang bringen. Die Pausen im Fluß der Musik sollten mit den logischen Zäsuren des Textes übereinstimmen. Es sei aus psychologischen Gründen nicht möglich, daß der Text die Melodie überschreite — die Verse müßten mit ihr zugleich enden. Jungmann hält Šír die Tätigkeit des Übersetzers Štěpánek als Muster vor, der auf diesem Gebiet gute Erfahrungen besitze und Šír sicherlich geholfen hätte.

Die folgenden Zeilen des Schreibens beziehen sich schon auf bestimmte Stellen der Übersetzung, die wir leider nicht mit der Kritik vergleichen können, weil Šírs Librettoübersetzung zu *Così fan tutte* verloren gegangen ist.<sup>56</sup> Der Tenor dieser Zeilen ist jedoch offenkundig: „*Uebersetzen sie frey, nur frey; auf daß das Tschechische einen guten, leichten, klaren Sinn besitze, und irgendeinen Theaterstil.*“<sup>57</sup>

Josef Josefovič Jungmann faßte in seinen beiden Erwägungen Fragen der Theorie von Librettoübersetzungen zusammen, die das Leben der tschechischen vormärzlichen Gesellschaft in den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts bewegten. Die meisten Übersetzer befolgten seine Ratschläge, mit denen sich auch S. K. Macháček, der Übersetzer des *Don Giovanni*, identifizierte. Eingehende Vergleiche Vojtěch Jiráts<sup>58</sup> haben gezeigt, daß Macháček bei seiner Übersetzung die Quantität und Qualität der Vokale streng einzuhalten suchte. Er konfrontierte die Übersetzung konsequent mit der Musik und unterlegte langen Noten entweder einen langen oder

<sup>55</sup> Vergl. Anm. 29.

<sup>56</sup> Vergl. Levý, 776.

<sup>57</sup> „*Jen svobodně, jen svobodně překládejte; aby české dobrý, snadný, jasný smysl měl a jakýsi sloh divadelový.*“ J. J. Jungmann, *O překládání . . .*, (Levý, 343).

<sup>58</sup> Vojtěch Jiráť, l. c., vergl. Anm. 17.

einen breiten Selbstlaut; am liebsten entsprach er beiden Prinzipien und verwendete sowohl lange als auch breite Vokale. Wenn gleichlange Noten nebeneinander standen, setzte er den langen oder breiten Selbstlaut unter die höhere Note, eventuell auf die betonte (schwere) Taktzeit. Macháček bevorzugt die Vokale *a* und *o*, der Selbstlaut *a* bleibt Koloraturen vorbehalten und das lange *á* erscheint auf langen Noten. Soweit Jiráť. Macháček fundierte seine praktische Tätigkeit auch mit theoretischen Erwägungen. Zur Zeit des Zwistes zwischen Silbenlänge und Betonung hält er das Zeitmaßprinzip allein für ungeeignet: „*Was das Uebersetzen und die Verse, Metrik usw. anbelangt, habe ich bereits viel überlegt, und das Zeitmaß allein als ungeeignet für den Gesang gefunden. Auch die Betonung ist bei der heutigen Musik zu wahren, denn diese beruht auf der Betonung sowie der Länge, besitzt nicht nur Lange und Kurze, aber auch ihren Takt, ihre Thesis und Arsis.*“<sup>59</sup> Macháček lehnt jeden normativen Zutritt ab. Die klassischen Tendenzen, die das Tschechische am liebsten an das Altgriechische binden möchten, sind den Übersetzungen feindlich, weil das Tschechische und vor allem die tschechische Musik nach Macháček's Meinung eine breitere rhythmische und Ausdrucksplattform besitzt als das bloße Zeitmaß. Deshalb sei es am besten, wenn der Übersetzer zum Zeitmaß- und Betonungsprinzip zugleich greife: „*Es läßt sich nämlich beydes vereinen [ . . . ] und dabei wird das Reimemachen [ . . . ] allen viel leichter fallen.*“<sup>60</sup>

Macháček's Gedanken vom „leichteren Reimemachen“ klingen heute recht naiv. Der Dichter hält das Reimen offenbar für eine handwerkliche Tätigkeit, die sich durch Verbindung zweier entgegengesetzter Prinzipien beherrschen läßt. Natürlich ist die Poesie vor allem das Werk einer Dichterpersönlichkeit. Aber das ist schon ein anderes Kapitel . . .

Es scheint – und hier stimmen wir voll mit Levý's Ansicht überein<sup>61</sup> – als sei die bedeutendste Erscheinung der damaligen tschechischen Textbuchübersetzer Josef Krasoslav Chmelenský gewesen. Er stand der Theorie Josef Josefovič Jungmanns am nächsten und verwirklichte ihre Kriterien in der Praxis. Musik und Gesang herrschen in der Oper: „*Nur auf den Gesang geruhe man zu achten, ist er doch die Seele des Singspiels.*“<sup>62</sup> Chmelenský schwankte zwischen Silbenlänge und Betonung, unterließ es aber nicht das Zeitmaß besonders hervorzuheben, als er die Verhältnisse im polnischen, deutschen, französischen und tschechischen Opernbetrieb verglich: „*Das tschechische Zeitmaß ist ein rechter Schatz des tschechischen Singspiels.*“<sup>63</sup> Allerdings war das nur eine Floskel, denn sonst sah Chmelenský die Ent-

<sup>59</sup> „*Co se překládání a veršů, metriky atd. týče, jsem již tady mnoho přemýšlel, a seznal časomíru samotnou ku zpěvu býti nedostatečnou. Přizvuku se musí také šetřit při nynější hudbě, neb je na něm, jakož i na délce založena, nemá toliko dlouhé a krátké, ale také svůj takt, svou thesis a arsis.*“ (S. K. Macháček, bei Levý S. 347.)

<sup>60</sup> „*Dá se totiž obojí spojit [ . . . ] a přitom všem bude veršování [ . . . ] mnohem snadnější.*“ (ebenda).

<sup>61</sup> Levý, 118.

<sup>62</sup> „*Jenom na zpěv rače ohled vzíti, jesti to duše zpěvoher.*“ Chmelenský's Schreiben an Václav Kliment Klicpera etwa aus dem Jahr 1825. Vergl. die Zeitschrift Světozor 1877, 446.

<sup>63</sup> „*Časomíra česká jest pravý poklad pro českou zpěvohru.*“ Josef Krasoslav Chmelenský, Něco o divadle ve Lvově (Levý, 381).

wicklungsperspektiven in der Verbindung der beiden Übersetzungsprinzipien. Wie wir erwähnten, glaubten ja auch Ästhetiker wie Durdík und Hostinský noch viel später an ihre Symbiose.

Der Einfluß, den Josef Josefovič Jungmann und sein Vater Josef Jungmann auf die Übersetzer von Opernlibrettos ausübten, war nicht gering. Man sollte ihn in einer Sonderstudie eingehend verfolgen. Hier sei wenigstens gesagt, daß die radikale Forderung der beiden Sprachväter, die Übersetzung sei der Musik eindeutig unterzuordnen, auch Widerspruch erregte. Manche Literaten mißbilligten diese Forderung und kritisierten die Sprachdeformationen, zu denen es bei ihrer Erfüllung kommen muß. Die ältere, von J. N. Štěpánek geführte Generation sah auch das Opernlibretto als literarisches Gebilde an und übersetzte das Original als dramatisches Werk. Der Zwiespalt zwischen Übersetzung und Musik wuchs also aus den unterschiedlichen Ausgangspositionen der Übersetzer. Und wenn Vojtěch Jirátko eine eingehende Analyse von Štěpáneks und Macháček's Übersetzung des Don Giovanni unternahm, ist seine Leistung auch für die heutige Forschung beispielhaft. Jirátko's Studie enthüllt den Zwist der beiden Übersetzungsprinzipien als Zwiespalt zweier Generationen. Der Autor, ein feiner Kenner der Literatur und empfindlicher Ausleger ihrer Strukturen, bewies mit seiner streng philologischen Methode und ungewöhnlich feinen Textanalyse, daß die Einfühlung des Übersetzers in das Kunstwerk und seine Fähigkeit zum Mark der Dinge und Erscheinungen vorzudringen, das Um und Auf jeder Übersetzung sind. Mit diesen Ansichten kann man auch heute noch übereinstimmen. Hören wir den Autor beim Vergleich von Štěpáneks und Macháček's Übersetzung: „Štěpánek und Macháček vertreten zwei verschiedene Richtungen der Literatur – das Rokoko und das Biedermeier – und zwei Linien des Übersetzertums, jene Kollárs und jene der Zeitschrift Lumír: der eine Übersetzer gefällt sich in urwüchsiger Rauheit, der andere in edler Allgemeinheit. Štěpánek übersetzt das Theatralische, Macháček das Poetische. Technische Probleme lösen beide meist in entgegengesetzter Weise. Antipoden sind sie auch in der Ansicht über die Sendung des Librettos: Štěpánek sieht es als sprachliches Gebilde, sei es auch mit besonderen Anforderungen, Macháček als Bestandteil des Gesanges, sei es auch mit literarischen Ambitionen.“<sup>64</sup> Mit der These von der Gegensätzlichkeit der Rokoko- und Biedermeiergeneration der tschechischen nationalen Aufklärung vermag Jirátko allerdings die Unterschiede zwischen Štěpáneks und Macháček's Auffassung nicht restlos zu erklären. Es wird sich hier wohl eher um kompliziertere sprachliche und kulturelle Strukturbeziehungen zweier verschiedener Zeitalter handeln.

Die aus den Jahren 1824–1828 stammenden Übersetzungen von Operntextbüchern ins Tschechische sind eine ergiebige Erkenntnisquelle, nicht nur für Literarforscher, sondern auch für Musikwissenschaftler. Es zeigt sich,

<sup>64</sup> „Štěpánek a Macháček zastupují dva různé směry literární – rokoko a biedermaier – i dvě linie překladatelské, kolarovskou a lumírovskou: jeden si libuje v srostité obhroublosti, druhý v ušlechtilé povšečnosti. Štěpánek překládá divadelní hru, Macháček báseň. Technické problémy řeší oba namnoze způsobem opačným. Protichůdci jsou si také v názoru na smysl libreta: Štěpánek v něm vidí slovesný výtvar, třebaš se speciálními požadavky, Macháček součást zpěvu, která má ovšem i literární ambice.“ Vojtěch Jirátko, 1. c., in der Ausgabe des Verlags Československý spisovatel, 257.

daß die von den Anhängern Jungmanns aufgestellten, der Musik voll untergeordneten Regeln eine bestimmte Zeit lang gültig blieben. Die etwas einseitige Berücksichtigung der Quantität wurde dann allmählich immer mehr zu Gunsten der Qualität korrigiert. Schließlich hat das Prinzip der Betonung die Zeitmaßnorm ganz verdrängt. Aber hier sind wir schon an der Schwelle einer Zeit angelangt, deren Ziele der jüngsten Vergangenheit die Hände reichen.

\*

Wenn wir in den Erwägungen der nationalen Aufklärungszeit über das Übersetzertum blättern und dabei unsere Aufmerksamkeit auf die Theorien über die Übersetzung von Operntexten ins Tschechische einstellen, freut uns die relativ große Belehrtheit der Autoren. Diese Theoretiker schrieben ihre Studien und Aufsätze nicht im luftleeren Raum, sie dienten aktuellen Tagesfragen. Ihre Zeilen sind eine Aussage über eine höchst lebendige Problematik, wie sie sich aus dem Kontakt von Wort und Musik auf der damaligen Opernszene des Ständetheaters ergab. Es macht nichts aus, daß sie dem zeitgenössischen Streit um die Herrschaft des einen oder anderen Prinzips dienstbar waren. Trotz aller Irrtümer und Mängel, die die Zeit verweht hat, bleiben die theoretischen Erwägungen der tschechischen Aufklärung über Librettoübersetzungen eine wertvolle Quelle der Belehrung und ein Memento für die heutige Zeit. Denn mit Betrübnis müssen wir feststellen, daß die moderne Übersetzerpraxis in prinzipiellen Fragen dieser Art nicht recht weitergekommen ist. Noch immer hängt über dem Haupt des Übersetzers von Opern- und Liedtexten die Frage einer adäquaten, mit der Musik im Einklang stehenden Umdichtung des Originals wie ein Damoklesschwert. Noch immer verfolgt ihn der Gedanke, kein Übersetzer, sondern der Fälscher („*traduttore – tradittore*“) eines musikdramatischen oder poetischen Textes zu sein. Und wie die bisherigen Übersetzungen von Textbüchern erkennen lassen, gilt oft noch Šaldas Meinung, daß sie mit „*unbeirrter und ungeordneter Begierde*“ gemacht wurden, aber auch Pavel Eisners Wort, das Libretto sei kein Buch, sondern „*bloß ein Büchlein im Dienste des eigentlichen Werkes*.“<sup>65</sup> Eisner weiß, daß die Theorie der Librettoübersetzung noch immer unbeantwortete Fragen birgt. Wenn er die Machwerke mancher neuzeitlicher Stümper mit der Arbeit eines Josef Krasoslav Chmelenský vergleicht, zieht er Belehrung aus der grundsätzlichen Einstellung Chmelenskýs zur Übertragung von Operntexten ins Tschechische. Diese Belehrung ist allerdings vom Standpunkt der „reinen“ Poesie negativ. Chmelenský beispielsweise erreichte nach Eisner kaum das dichterische Niveau eines Antonín Jaroslav P u c h m a j e r (1769–1820). Beide Dichter übersetzten *Die Zauberflöte* (Puchmajer um einunddreißig Jahre früher als Chmelenský, also im Jahr 1794). Obwohl Puchmajer als Dichter der Vorrang zuzusprechen ist, war Chmelenskýs Übersetzung lebenskräftiger, weil sie sich so eng an Mozarts Musik schmiegte. Eisner nennt diese Übersetzung sogar einen „*echten*

<sup>65</sup> „[.] pouhá knižička, služebná dílu vlastnímu“. Pavel Eisner, *Zrození české dikce operní* (Geburt der tschechischen Operndiktion), in: *Kritický měsíčník* I, 1939, 147, unter dem Pseudonym Jan Ort. Levý, 683.

*Triumph*“ („hotový triumf“), obwohl die Verse „unbeholfen und fast krüppelhaft“ („toporné a téměř mrzácké“) zu nennen sind. Der alte Streit zwischen Wort und Musik klingt bei Chmelenský voll zu Gunsten der Musik aus. Er war ein anpassungsfähiger Poet, dem es sich um den Dienst an der Musik handelte. „*Das Libretto ist der Vorwand; der Komponist geht immer über das Wort, unter das Wort, von dem er sich inspirieren ließ. Diese Tatsache hat Chmelenský gut erkannt.*“<sup>66</sup>

Bei Chmelenský zeichnet sich das ewig gültige Dilemma zwischen Oper und Libretto ab, das bis heute noch nicht restlos zu Gunsten der Musik entschieden wurde. Und es ist bezeichnend, daß wir ähnlichen Fragen auch in anderen europäischen Kulturen begegnen.

Man kann vor den unseligen Eingriffen jener Librettoübersetzer nicht genug warnen, die durch verschiedenartige Zusätze und Auslassungen im Text der übersetzten Sprache die rhythmische Struktur der Musik stören und oft sogar ohne Rücksicht auf die Typologie der dramatischen Gestalten ihre gegenseitigen Beziehungen verrücken.

Die Frage, die sich unsere Aufklärer gestellt haben (*Wie sollte die beste Übersetzung eines Operntextes aussehen?*), wurde noch immer nicht klar beantwortet. Uns bleibt nichts anderes übrig, als darauf hinzuweisen, daß eine solche Übersetzung niemals in die Struktur der Komposition eingreifen darf und dabei das besondere sprachliche Klima des Originaltextes, seine Form, seinen Reim, seinen syntaktischen Rhythmus, festhalten muß; es wäre auch billig zu verlangen, daß sie zumindest an ausdrucksvollen Stellen der Musik die Synonyma des Originals wahrt. Der Übersetzer hat die ursprüngliche Phrasierung des Komponisten unter allen Umständen zu achten, selbstverständlich auch die Möglichkeiten der Aussprache, denn es ist kein Geheimnis, daß die schlechte Verständlichkeit gesungener Texte oft darauf zurückzuführen ist, daß der Übersetzer die Betonungen unrichtig anbringt und viel zu wenig an die klingende Form seiner Arbeit denkt. Aus der Praxis wissen wir,<sup>67</sup> daß ein Operntext immer gut verständlich ist, wenn er dem Gefälle der Rede und ihrem logischen Rhythmus folgt. Wortinversionen verdunkeln den Sinn des Textes, lassen sich schlecht singen und erwecken im Hörer den unwillkommenen Eindruck gewollter Archaismen. Was allerdings auch heute noch ein schwer zu beseitigender Mangel bleibt, ist die geringe Musikalität und die literarische Unbeholfenheit mancher Übersetzer. Sie sollten sich doch endlich vergegenwärtigen, daß die Übersetzung eines Operntextbuches keine Randtätigkeit, sondern ganz im Gegenteil ein verantwortungsvolles Spezialfach der Literatur ist, das den Dichter vor die Forderung stellt, auch musikalisch gebildet und darüber hinaus im besten Sinne des Wortes hoch kultiviert zu sein.

Dies alles ahnten die tschechischen Dichter der Aufklärung, als sie sich anschickten, die ersten Operntexte in ihre Muttersprache zu übertragen. Sie haben nicht immer die eigenen Idealvorstellungen erfüllt, manchmal nicht

<sup>66</sup> „*Libreto je záminka; skladatel jde vždy nad slovo, pod slovo, jimž se dal inspirovat. Tuto skutečnost operní tvorby Chmelenský dobře vycítil.*“ Ebenda, 695.

<sup>67</sup> Vergl. Kurt Honolka, *Na počátku bylo libreto*. Aus dem deutschen Original *Der Musik gehorsame Tochter* übersetzt von Hana Fischerová, Praha 1967 (Verlag Supraphon).

einmal das Gebot der Zeit. Aus ihren Irrtümern schöpfen wir erst heute Belehrung und können ihnen für die beispielhafte Liebe und Behutsamkeit nur dankbar sein, die sie bei der Arbeit begleitete. Ihre Übersetzungen atmen nicht selten den naiven und ungebrochenen Geist des Biedermeiers, den wir heute natürlich nicht nachahmen können. Trotzdem sollte die moderne Zeit ebenso sachergeben und mit vollendetem sprachlichem und musikalischem Rüstzeug die Übersetzungen der Vergangenheit analysieren und zu einer Wiedergeburt der Übertragung von Operntexten schreiten, die nicht nur die dramatische Wahrheit und Bühnenwirksamkeit, sondern vor allem auch das Funktionell-Musikalische der Dichtung wahren.

*Deutsch von Jan Gruna*

## K OBROZENSKÝM TEORIÍM ČESKÝCH PŘEKLADŮ LIBRET

Otázka překladu hudebních textů je zřejmě složitější než se zdá na první pohled. Je nesprávné, klademe-li rovnítko mezi překladatelem básnického a hudebního textu. „Překladatel literární“ snaží se o vystižení originálu v jeho bohatosti a rozmanitosti, sleduje jeho básnické výrazivo, dikci a stylové zvláštnosti, usiluje o to, aby dosáhl pokud možno věrného překladu (jakéhosi „obrazu originálu“), přičemž promítá do překládaného jazyka ducha i povahu překládané předlohy. Jinak si počíná „hudební překladatel“; v jeho překladu rozhodují především hudební požadavky, jeho překlad má souznít s frázemi hudební věty, literární hodnota jeho překladu je zřejmě druhotná. Na „hudebního překladatele“ klademe specifické požadavky. Jeho text musí být zpěvný – a teprve ve druhé řadě tudíž dbá na vystižení osobitých básnických fines.

Tyto zásady „hudebního překladu“ jsou plně kodifikovány dnes, avšak obrozenecká doba o ně teprve bojovala. Je ovšem zajímavé, že již počátek devatenáctého století – tato stále málo známá pevnina – pokoušel se již o teoretické zobecnění hudebně-překladatelských problémů. Ve starších teoriích hudebního překladu, které vyrostly na české půdě, zrcadlí se nad jiné jasně dobová mentalita, vývojový stupeň poznání v daném oboru a v neposlední řadě i uzuální konvence, kterou bylo stěží možno překročit. K těmto teoriím se vracíme proto, že podhalují roušku z navýsost zajímavého úseku dějin české hudby, totiž z hudebního obrození.

V obrození šlo především o vzkrášení českého jazyka a o jeho povznesení na úroveň vyspělých jazyků evropských. Z tohoto hlediska je třeba posuzovat veškerou uměleckou tvorbu té doby, tedy nejen literatury a básnictví. Pod tímto zorným úhlem je nutné hodnotit i obrozenecké teorie překladů libret. Z nich výrazně vynikají úvahy *Josefa Jungmanna* ze Slovesnosti, dále překladatelské zásady Jungmannova syna *Josefa Josefově*, které poprvé z rukopisu otiskl Jiří Levý („Úvahy o překládání zpěvů“). Na tyto své „Úvahy“ navazuje *Josef Josefovič Jungmann* v dopisu Františku Širovi z 8. ledna 1825, v němž rozvíjí dále své zásady hudebního překladu. Neméně významné jsou názory překladatele *Simeona Karla Macháčka*, které shrnul do dopisu Karlu Aloisovi Vinařickému z roku 1828, a stať překladatele a libretisty *Josefa Krasoslava Chmelenského* vydaná pod titulem „Něco o divadle ve Lvově a o překládání z cizích jazyků“ (Česká včela 1834). Tyto pramenné práce jsou podkladem komparací a závěrů otištěných v předloženém článku.

Josef Josefovič Jungmann shrnul v obou svých úvahách problematiku obrozenecké teorie překladů libret, jak se zrcadlily v životě české společnosti ve dvacátých letech devatenáctého století. Většina tehdejších překladatelů vyhovovala intencím Josefovičových poznámek. Ztotožnil se s nimi i S. K. Macháček, překladatel *Dona Giovanniho*. Podrobné komparace Vojtěcha Jiráta (Obrozenecké překlady Mozartova *Dona Juana*, in: Slovo a Slovesnost IV, 1938) ukázaly, že Macháček dbal přísně na dodržování kvantity a kvality samohlásek svého překladu. Konfrontoval překlad vždy souběžně s hudbou, na dlouhé noty položil buď dlouhou nebo širokou samohlásku; nejráději vyhověl oběma požadavkům a kladl na dlouhé noty samohlásku jak širokou, tak dlouhou atd., atd.

Zdá se, že nejvýraznějším zjevem mezi českými překladateli byl tehdy Josef Krasoslav Chmelenský. Uváděl kritéria J. J. Jungmanna v život. V opeře stavěl hudbu a zpěv na nejpřednější místo. Kolísal mezi časomírou a přízvukem, neopomínul nejednou vyzved-

nout časomíru, avšak vývojovou perspektivu viděl ve spojení obou překladatelských způsobů. Ostatně v symbiózu časomíry a přízvučného principu věřili o mnoho let později i Josef Durdík a Otakar Hostinský.

Z našich dosavadních znalostí je patrné, že vliv Josefa Josefoviče Jungmanna na překladatele obrozenských libret byl nemalý, i když někteří literáti nesdíleli jeho názory a kritizovali zejména jazykové deformace, k nimž docházelo při naplňování Josefovičova požadavku, že překlad je třeba důsledně podříditi hudbě. Proti J. J. Jungmannovi stojí teoreticky Jan Nepomuk Štěpánek, který se díval na libreto především jako na útvar literární a překládal je jako dramatické dílo. V jeho překladu Dona Giovanniho došlo však k disjunkci mezi překladem a hudbou (blíže srov. v citované Jirátově studii).

Překlady operních libret do češtiny, které pocházejí z let 1824–1828, jsou důležitým pramenem poznání nejen pro literární vědce, ale také pro muzikology. Ukazuje se, že hudební zřetele obrozenců, vytyčené jungmannovci, zůstávají obecně v platnosti. Poněkud jednostranný pohled na kvantitu je postupně obohacován stále větším zřetelem k přízvuku. Přízvučný princip posléze plně vytlačil časomíru. Ale to už jsme na prahu doby, která si ve svých cílech podává ruku s nedávnou minulostí, ba i s dneškem.

