



Prag hat sein erstes Musikfest im Jahre 1297 veranstaltet, hat Mozarts „Don Giovanni“ zum ersten Male aufgeführt, hat seinen größten nationalen Tondichter Smetana verarmt im Irrenhause sterben lassen — und in diesem Jahrhundert über einhundertvierzig tschechische Opern aufgeführt. „Tiefland“ wurde zum ersten Male in Prag gespielt, und die größten Dirigenten Europas haben das slawische Temperament der Musiker der Tschechischen Philharmonie schätzen gelernt: Eine bunt wechselnde Musikgeschichte auf der Grenzlinie zwischen West und Ost, zwischen Wien, Dresden und Ungarn, die Legende vom Entstehen einer nationalen Opernkunst, die, in sich selbst widerspruchsvoll, im Kraftfeld zweier Kulturen herangewachsen ist. Am Anfang der Oper stehen indes weder die Deutschen noch die Böhmen, sondern wie überall die Italiener. Caldara führte bei der Krönungsfeier 1723 Fux' Pracht- und Schauoper „Constanza e fortezza“ auf und weckte damit das Interesse der adligen Kreise der Stadt an der neuen Kunstgattung. Italienische Impresarios mit ihren Operntruppen wurden in wachsender Anzahl nach Prag eingeladen. Seit 1798 hatte man auch ein eigenes großes Operntheater, das der Graf F. A. Nostic erbaut hatte. Im Vorgänger dieses Hauses, dem kleinen Theater am Obstmarkt, hatte Mozart 1787 zum ersten Male seinen „Don Giovanni“ dirigiert, und in demselben ehrwürdigen Hause hat hundertzwanzig Jahre später noch Bruno Walter am Pult gestanden, erfüllt von der Atmosphäre einer Stadt, in deren Barockwinkeln noch Mozarts Menuette leise zu klingen schienen. „...Es rührte mich“, so schrieb er 1902, „in dem berühmten alten Prager Theater am Obstmarkt zu dirigieren, wo Mozart selbst 1787 die Uraufführung seines ‚Don Giovanni‘ geleitet hatte. Ich pilgerte zur Bertramka, dem reizenden Häuschen der Josepha Duschek, wo das unsterbliche Werk entstanden war. Und im Wandern durch die interessanten alten Straßen, vorbei an den Barockfassaden, durch den Pulverturm, hinauf auf den Hradschin, über die Moldaubrücken, begann ich eine innige Zuneigung zu der seltsam großartigen, romantisch-düsteren, charaktervollen Stadt zu fühlen, eine Zuneigung, die sich an meinen zahlreichen Besuchen Prags, meinen häufigen Konzerten dort immer gesteigert und bis heute erhalten hat. Und immer wird es mich mit Prag verbinden, daß dort Mozart seine größten Erfolge beschieden waren und daß ihm die Begeisterung des Prager Publikums sein trauriges Leben verschönte...“

DER GOLDENE VORHANG

EPISODEN AUS DER GESCHICHTE DER PRAGER OPER

Unter Mozarts Leitung erlebte man auf der Bühne zum ersten Male das sinnvolle Zusammenspiel aller Elemente der Bühnenkunst, da für den Komponisten Singen, Agieren und Musizieren ein untrennbares Ganzes bildeten. Als Erfolg seiner Aufführung konnte Mozart den Auftrag mitnehmen, eine Festoper für die Krönung Leopolds des Zweiten zum König von Böhmen für Prag zu schreiben. Als Text hierfür wurde Metastasio's „La Clemenza di Tito“ ausgewählt. Mozart vollendete die Partitur in achtzehn Tagen und reiste 1787 wieder zur festlichen Uraufführung nach Prag. Diesmal wurde er enttäuscht, denn die Oper fand eine wesentlich kühlere Aufnahme als der „Don Giovanni“. Trotzdem ist Prag eine „Mozartstadt“ geblieben und mit der Uraufführung des „Don Giovanni“ zum wichtigen Wegbereiter für den Komponisten geworden. Lorenzo da Ponte, der Textdichter, hat davon noch lange profitiert: Als neununddreißig Jahre später die erste Aufführung der Oper in den Vereinigten Staaten vorbereitet wurde, lebte er in New York als Lehrer der italienischen Sprache, nachdem er vergeblich versucht hatte, seinen Lebensunterhalt durch den Verkauf von Tabak und Likör zu verdienen. Die späte Entdeckung Mozarts in New York brachte ihm neuen Ruhm: Er konnte zahlreiche Textbücher „seiner“ Oper verkaufen.

Weber in Prag

1801 ging das Nostic-Theater in öffentliche Verwaltung über, diente zunächst noch überwiegend der italienischen Oper und war später der deutschen Oper vorbehalten. Für die wenigen Opern böhmischer Musikanten, wie „Der Drahtbinder“ von Škroup, waren seine Tore geschlossen. Von der Bedeutung, die das Theater zu Mozarts Zeiten gehabt hatte, sank es schnell hinab in bequemes Mittelmaß. Als Operndirektor regierte Wenzel Müller, der vordem am Wiener Leopoldstädter Theater urwienertische Opernretten eigener Macht produziert hatte. Seinen einfachen, unverdorbenen und jedem Problematischen abholden Geschmack brachte er nach Prag mit und heimste leichte Erfolge ein. Während die Oper darniederlag, schrieb er, wie in Wien, seine munteren Stückchen mit Couplets, Parodien und Tanzeinlagen, und sein Operchen „Die Schwestern von Prag“ wurde mit Vergnügen gehört. Vergessen waren die künstlerischen Impulse, die auf die Bühne ausgestrahlt waren, als Mozart am Dirigentenklavier gesessen hatte — bis Carl Maria von Weber kam.



Ein Zufall hatte ihn nach Prag gebracht, eine Konzertreise, die ihn nach Dresden, Wien und Venedig führen sollte. Auch in Prag sollte ein Konzert stattfinden. Weber kam und blieb für länger als drei Jahre. Man bot ihm die Stelle des Leiters der deutschen Oper an, und so wurde aus dem reisenden Virtuosen der Operndirektor, der zum ersten Male Gelegenheit fand, eine bedeutende Bühne zu reformieren und aus dieser Arbeit Erfahrungen zu sammeln — und außerdem seine Schulden zu bezahlen. Vielleicht verdankt die Musikwelt gerade diesem Umstand Webers Weg zur Oper und die deutsche Musik einen ihrer bedeutendsten Schöpfer. Denn in Webers Tagebuch lesen wir: „... Ich kann mich schwer ent-

schließen, meine Pläne nach Italien usw. fahren zu lassen, aber um die Wonne zu genießen, bald meine Schulden als braver Kerl bezahlen zu können, tue ich schon etwas ...“

Im Deutschen Theater knüpfte er wieder an die Arbeitsweise an, die er vorher in Breslau praktiziert hatte. Worauf es bei der Opernbühne ankam, das hatte ihn seine Breslauer Zeit gelehrt. Entscheidend waren nicht so sehr die schönen Stimmen, als vielmehr — wie schon bei Mozart — das Gesamtbild einer Opernaufführung, zu dem schiedthn alles gehörte, was auf der Bühne stand oder sich bewegte, was sang oder spielte, die Dekorationen ebenso wie Tanzen und Sprechen — und sogar der Takt-



Unten: Zdenek Chalabala bei der Probe.



stock, den er 1814 in seinem Theater einführte. Das alles wurde in einer strengen Dienstordnung niedergelegt, auf deren Einhaltung Weber unerbittlich bestand. Manches darin war dem ungeordneten Temperament neapolitanischer Primadonnen und böhmischer Musikanten zuwider. Aber Weber verstand sich anzupassen und errang nicht geringen Respekt, als er sogar Tschechisch lernte. Als Oper für die Spielzeit 1813 wählte er Spontinis „Ferdinand Correz“, die französische Prunkoper, die damals jahrelang die großen Bühnen beherrscht hat. Abgesehen von der leidenschaftlich-zündenden Musik mag sie Webers Geschmack nur wenig entgegengekommen sein. Der Beifall der Prager Opernbesucher — „kalte Seelen“, wie sie Weber nannte — war nicht überwältigend. Sie fühlten sich zwischen Mozart und den Italienern und dem stärker herandrängenden böhmischen Musikgut auf unsicherem Boden, so daß Weber in seinem Bemühen um die deutsche Romantik in der Oper hier einen wenig geeigneten Boden gefunden hatte. Aber er selbst war damals noch auf der Suche nach den Ausdrucksmitteln seiner neuen Kunst: Seine frühen Opern „Waldmädchen“, „Peter-Schmoll“ und „Abu Hassan“ hatten keine großen Erfolge erringen können und mehr hatte er noch nicht geschrieben. In Prag diente seine hingebende Mühe der Erziehung des Bühnenpersonals und einer allgemeinen Verbesserung der Qualität der Aufführungen. „Don Giovanni“, „Titus“ und „Figaro“ wurden aufs sorgfältigste einstudiert neben Werken von Cherubini, Méhul und Spohr. E. T. A. Hoffmanns „Undine“ fand sein besonderes Interesse, und er scheute keine Mühe, sein Publikum durch sachliche und kluge Einführungen mit Werk und Aufführung vertraut zu machen. Den

Weg zu Beethoven fand er über „Fidelio“, den er in vierzehn Proben aufs sorgfältigste vorbereitete. Die Bühnenmusik hatte ihm seine sparsame Verwaltung gestrichen, so daß er sie aus eigener Tasche bezahlte. Aber alle seine Mühen wurden ihm nur mit Undank gelohnt. In einem „Reskript“ erklärte ihm seine Aufsichtsbehörde, daß man mit seiner Arbeit durchaus unzufrieden sei. Weber wehrte sich: „... Mir schien die Aufstellung eines schönen Ensembles die erste Notwendigkeit, ich hielt nichts für Nebensache, denn in der Kunst gibt es keine Kleinigkeit ...“ Nach dreieinhalb Jahren verließ Weber die Stadt, und Prag hatte den besten Opernleiter der Zeit ziehen lassen.

Böhmische Musikanten

Welchen Weg waren in dieser Zeit die böhmischen Musiker gegangen? Noch im achtzehnten Jahrhundert waren die Lakaien in den Fürstenhäusern gleichzeitig Musiker und spielten mehrere Instrumente. Ihr Repertoire war die übliche höfische Musik und was man aus Wien als geeignet einfuhrte. Und die wenigen böhmischen Komponisten steuerten kaum mehr bei als brave Kapellmeistern. Die Romantik der böhmischen Musikantenseele enthüllte sich noch nicht im öffentlichen Musikleben, sondern blieb im politischen Spannungsfeld der Zeit unterirdisch verborgen. Das böhmische Lied, lyrisch vertieft und immer mit dem Tanz verbunden, schien Elemente zu enthalten, die zur Musikbühne drängten. Neue Impulse konnten von hier ausgehen und Stilleinheit, Einfachheit und Natürlichkeit in eine Opernwelt ausstrahlen, die in den damaligen Opern von Méhul („Jakob und seine Söhne“), Fischer („Das Hausgesinde“), Boieldieu („Johann von Paris“), Weigl („Das



Waisenhaus“) und Catel („Die vornehmen Wirte“) im Schema zu erstarren schien.

Anregungen und Ansätze zu einem tschechischen Theater hatte es schon zu Webers Zeiten gegeben, aber es fehlten fast alle Voraussetzungen, aus diesen Ansätzen eine eigenständige Bühnenkunst entstehen zu lassen: das eigene Theater, ein breit gestreutes Interesse des Publikums, das Repertoire und die Sänger und Schauspieler, die der tschechischen Sprache mächtig waren. So gingen die stärksten Impulse zunächst von der nationalen Spaltung, vom Streben nach der Lösung vom übermächtigen deutschen Kulturteil des Landes aus. Man versuchte, durch Nachmittagsvorstellungen im bestehenden Theater eine Keimzelle für ein tschechisches Nationaltheater zu bilden — mit geringem Erfolg und erheblichen finanziellen Einbußen. National gesinnte Bürgerkreise und Literaten unterstützten die Bemühungen, in einem zum Theater umgebauten Redoutensaal in der Rosengasse tschechische Werke im Abendprogramm zu zeigen. Der deutsche Theaterunternehmer August Stöger hatte die dornenvolle Aufgabe übernommen, mußte aber bald aufgeben. Das durch die Deutsche Oper verwöhnte Publikum blieb seiner Bühne fern, und die große Masse der Bürger ließ sich noch nicht für eine tschechisch-nationale Bühne erwärmen. Neue Bemühungen setzten im Revolutionsjahr 1848 ein mit dem Ziel, gleichzeitig mit der Eröffnung des ersten böhmischen Landtages auch ein tschechisches Nationaltheater zu errichten. Auch dieser Versuch teilte das Schicksal der früheren Stögerschen Bühne. Noch fünfzehn Jahre wurden die Versuche mit durchweg negativem Erfolg fortgesetzt, obwohl weder deutsche noch tschechische Kreise es an Eifer und gegenseitigem Verständnis fehlen ließen. Am achtzehnten November 1862 endlich wurde ein Interimstheater eröffnet, dessen Parkett allerdings trotz großer Aufwendungen im Spielplan wieder meist halb leer blieb.

Friedrich Smetana

In dieser Lage traf Friedrich Smetana die Prager Theaterverhältnisse an, als er 1864, vierzig Jahre alt, zum Musikkritiker der tschechischen Zeitung „Národní Listy“ berufen wurde. Er griff sofort in die Auseinandersetzungen um die Nationaloper ein und führte sie aus dem Gestrüpp von Spekulationen und Mißverständnissen wieder zurück auf den Boden nationaler und künstlerischer Erfordernisse. Mit praktischen Überlegungen aus der Aufführungspraxis einer Oper bewies er unermüdlich, daß das Interimstheater schon technisch völlig un-



von links nach rechts:

Marie Tauberová
als Mirandolina (Martinu)

Emil Pollert
in seiner Glanzrolle des Kezal
(Die verkaufte Braut)

Václav Talich

Ivo Židek
als Herzog (Rigoletto)

Václav Bednár
als Vok (Susanne Vojířová
von Jiri Pauer)



zureichend sei, daß man in ihm nur „Garten-musiken“, aber keine Opern aufführen könne. Hier hob ein Musiker und Idealist seine Stimme und stellte im Interesse der Kunst Forderungen, die einst schon Mozart und Weber mit Erfolg vertreten hatten. Aber der ruhelos Kritisierende wollte nicht beim Besserwissen bleiben und reichte 1862 seine eigene erste Oper für einen Wettbewerb ein, der unter dem Motto „Die Musik — Sprache des Gefühls, das Wort des Gedankens“ ausgesetzt war. Erst vier Jahre später sprach die Jury ihr Urteil, und Smetana erhielt den Preis von 600 Gulden für seine Oper „Die Brandenburger in Böhmen“ — nicht ohne den Hinweis der Preisrichter, daß die Oper nicht „einen wahrhaft nationalen Charakter habe“. Am 5. Januar 1866 wurde das Werk mit Erfolg aufgeführt und sicherte dem Komponisten eine treue,

Bratschenpult der fünfundsiebenzig Jahre alte Antonín Dvořák, der seinem Kapellmeister im Jahre 1871 seine erste Oper „Köhler und König“ vorlegte. Smetana konnte sich zur Annahme nicht entschließen, und der geduldige Komponist schrieb sie Takt um Takt neu. In der neuen Form wurde sie — vorübergehend — ein Erfolg. Von Dvořáks weiteren acht Opern gilt nur „Russalka“ als ein echtes Zeugnis böhmischer Musik und wird von den Tschechen Smetanas „Verkaufte Braut“ als gleichwertig an die Seite gestellt. Im Jahre 1881 brannte das Theater ab, aber inzwischen war das Musikbewußtsein der tschechischen Bevölkerung so fest gefügt, daß die Kosten für den Wiederaufbau innerhalb von vier Wochen durch Spenden aufgebracht waren.

Im Deutschen Landestheater entwickelte der

wenn sie zum vereinbarten Termin in seinem Prager Direktionsbüro erschienen. Er hatte zahllose Freunde und wurde zur Legende des Prager Opernlebens. Die weiteren Geschicke des Hauses lenkte als Dirigent A. Zemlinsky, weniger „phantastisch“, aber von international anerkannter Meisterschaft.

Prag hatte das Zentrum und den Nährboden für seine tschechisch-nationale Opernkunst gefunden und zu einer Traditionsstätte für die gesamte böhmische Bühnenkunst entwickelt. Nach 1945 ist ihre Bedeutung erheblich gewachsen, und den tschechischen Tonsetzern stehen heute für ihre Bühnenwerke zwei ständige Bühnen und von Fall zu Fall auch noch das alte Theater zur Verfügung. Hier knüpfte Leoš Janáček an die Tradition von Smetana an und an seine persönliche Freundschaft mit Dvořák. Seine in aller Welt bekannt gewordene Oper „Jenufa“ wurde bereits um die Jahrhundertwende komponiert, in Prag aber nicht vor 1916 aufgeführt. Die nächsten bedeutenden Namen der tschechischen Nationalmusik gehören der jüngeren, um 1900 geborenen Generation an: Bohuslav Martinů hat zehn Bühnenopern komponiert, die allerdings teils tschechische, teils französische oder amerikanische Titel tragen. Jaromír Weinberger erlangte 1927 mit seiner Oper „Schwanda, der Dudelsackpfeifer“ einen Welterfolg, den seine späteren Opern nicht mehr erreicht haben. Auch sein Weg führte ihn, wie Martinů, in die Vereinigten Staaten.

Nach 1945 wurde Alois Hába zum Direktor der ehemaligen Großen Oper bestellt, die heute „Smetana-Theater“ heißt. Damit übernahm ein Komponist die Leitung der Nationaloper, dessen Schaffen und Denken durchaus eigene Wege geht. Seine Entwicklung der Viertel- und Sechsteltonmusik führte ihn zu neuen Stilprinzipien, die er auch in drei Opern zu verwirklichen versucht hat. Sein Werkverzeichnis zählt heute über achtzig Titel. Seine Landsleute schätzen sein großes und vielseitiges Talent und seinen geraden und entschiedenen Charakter. Auch in seiner Musik sehen sie „den Ausdruck einer neuen Wirklichkeit, ein Bild des neuen Menschen, des sozialistischen Menschen in der Kraft und dem Reichtum seiner Gefühlswelt...“

Die großen Meister der tschechischen Musik sind große Einzelne: Zur Bildung einer „Schule“ auf dem Gebiet der Oper, wie Lully-Paris, Purcell-London, Keiser-Hamburg, Orlando di Lasso-München oder die großen Italiener in Venedig, Florenz und Neapel, sind sie zu spät in die Geschichte der Oper eingetreten.

Marta Krásová



Marie Podvalová in „Zwei Witwen“ von Smetana



wenn auch zunächst noch kleine Gefolgschaft junger Musikfreunde. Kaum ein halbes Jahr später stand die Premiere der „Verkauften Braut“ auf dem Spielplan — und hatte geringeren Erfolg als die „Brandenburger“. Der dritten Aufführung wohnte Kaiser Franz Joseph bei, und nun begann auch das Publikum, sich für das neue Werk zu erwärmen. Bei der hundertsten Aufführung hat der Komponist erzählt, wie er zu diesem Werk gekommen ist: „... Die Verkaufte Braut ist nur eine Spielerei. Ich habe sie komponiert nicht aus Ehrgeiz, sondern aus Trotz, weil man mir nach den Brandenburgern vorgeworfen hat, daß ich ein Wagnerianer sei und im leichteren nationalen Stil nichts könne...“

Als Smetana sein Amt am Pult der Nationaloper übernahm, wirkte im Orchester am

agile Direktor Angelo Neumann in derselben Zeit eine höchst fruchtbare Aktivität und gewann diesem Haus internationalen Ruf, weil er es verstand, die besten Kapellmeister und hervorragenden Solisten zu Gastspielen zu verpflichten. Der „phantastische“ Neumann, wie ihn Bruno Walter nannte, gehört in die Reihe jener abenteuerlichen Unternehmer, die als Impresarios ihre eigene Gruppe in der bunten Welt der Oper bilden, der John Rich in London, Casazza in New York, Pollini in Hamburg, Barbaja in Wien und Neapel. Ein Vierteljahrhundert war er Direktor der Deutschen Oper in Prag und brachte zahlreiche Künstler von dort zu Weltruhm. Berühmte Dirigenten verpflichtete er meist bei einem Glas Wein, ohne ihnen jemals einen Vertrag zu übersenden, und war dann fröhlich erstaunt,