

## Helmut Loos

### Religiosität bei Smetana und Dvořák<sup>1</sup>

Warum hat Zdenek Fibich seine gesamten frühen Kirchenkompositionen vernichtet? Eine Besprechung seines (scheinbar paradoxerweise) überlieferten Weihnachtsmelodrams *Stedry Den*, die ich im Jahre 2000 auf der Konferenz in Prag vorgetragen habe, suchte eine Erklärung in der grundlegenden gesellschaftlichen Kontroverse der Zeit: in der Auseinandersetzung zwischen national-liberalen und christlich-konservativen Gesellschaftsgruppen<sup>2</sup>. Den dort angerissenen Erklärungsansatz bin ich für diese Konferenz auch bezüglich anderer, musikalischer Kontroversen auszuarbeiten gebeten worden. Ich komme dem nach, hinsichtlich der tschechischen Situation mit allem gebotenen Vorbehalt eines Blicks von außen<sup>3</sup>.

Warum gibt es in deutschen Schulbüchern für den Musikunterricht meist ein Kapitel Brahms, aber kaum einmal ein Kapitel Liszt? Warum ist es ein Paradoxon, dass Beethoven eine *Missa solemnis* komponiert hat? Warum gibt es zahlreiche wissenschaftliche Untersuchungen zu Passions- und Requiemvertonungen, aber nur verschwindend wenige zu Weihnachtsmusik? Solche Fragen haben mich schon immer beschäftigt, ästhetische oder geschichtsphilosophische Theorien niemals vollständig überzeugt. Stets blieb ein Rest an Unbehagen. Heute erscheint mir ein wesentlicher, zur Beantwortung unentbehrlicher Aspekt als so offensichtlich und naheliegend, dass er fast banal genannt werden muss: die religiöse bzw. weltanschauliche Grundüberzeugung des Komponisten und die Zugehörigkeit seiner Werke zu bestimmten gesellschaftlichen Gruppierungen (beides muss nicht notwendi-

---

<sup>1</sup>Der vorliegende Beitrag wurde am 19. 6. 2004 in Litomyšl auf der Konferenz „Bedřich Smetana in Wandlungen der Zeit 1824 – 1884 – 2004“ vorgetragen.

<sup>2</sup>Helmut Loos, Fibichs Weihnachtsmelodram *Stedry den* und sein Verhältnis zur Kirchenmusik, in: Fibich – Melodrama – Art Nouveau. Report of the International Scientific Conference. Prague, October 20–22, 2000, hg. von Jana Foitíková und Vera Sustíková, Prag 2000, S. 193–198.

<sup>3</sup>Die Beobachtungen und Schlüsse wurden ohne Kenntnis der tschechischsprachigen Literatur formuliert und suchen von daher Bestätigung und/oder Widerlegung zu provozieren.

gerweise übereinstimmen – Mozart schreibt Messen für den Klerus und Festmusiken für die Freimaurer –, ist jedoch seit dem 19. Jahrhundert zunehmend deckungsgleich). Dies aber finden wir beispielsweise in Musiklexika nur in (meist unrühmlichen) Ausnahmefällen: Die familiäre Zugehörigkeit eines Komponisten zu einer Religionsgemeinschaft oder das Bekenntnis zu einer politischen Partei oder einer Gesinnungsgemeinschaft werden meist verschwiegen. In biographischen Werken nicht nur älterer Provenienz werden solche Fragen nicht selten tendenziös behandelt, in der Regel aber wird jeder Zusammenhang des Rangs oder Wertes von Kompositionen mit Fragen der Weltanschauung oder Religion abgewiesen.

Demgegenüber erscheint mir der Einfluss solcher Fragen insgesamt sehr groß zu sein, ja scheinen viele kunsttheoretische Abhandlungen gerade in dem Bedürfnis der kulturellen Meinungsführerschaft einer bestimmten gesellschaftlichen Richtung ihren Ausgangspunkt und ihre Begründung zu finden. Für das Verhältnis oder besser den Wettstreit und sogar Krieg der europäischen Nationalstaaten des 19. und 20. Jahrhunderts untereinander ist die Bedeutung der sozialen Bedingtheit von Nationalmusik in diesem Sinne in den letzten zwei Jahrzehnten zunehmend ins Blickfeld der Musikwissenschaft gerückt. In welchem Maße auch binnenstaatlich gesellschaftliche Konflikte musikalisch Konsequenzen zeitigen, wird erst in Anfängen einer erforderlichen Diskursanalyse erkennbar.

Die bürgerliche Musikkultur gründet auf der romantischen Musikanschauung mit ihren stark religiösen Zügen. Ludwig Tieck: „Denn die Tonkunst ist gewiß das letzte Geheimnis des Glaubens, die Mystik, die durchaus geoffenbarte Religion.“<sup>4</sup> Seit der Mitte des 19. Jahrhunderts entwickelte sich in Deutschland die Lagerbildung der „Neudeutschen“ gegen die „Akademiker“. Beachtet man einmal, wie stark die Anfänge der bürgerlich-romantischen Musikbewegung von antifeudalen Impulsen durchdrungen waren, wie stark es sich insgesamt um eine gezielte Abgrenzung gegen die Musikkultur des Adels handelt, so scheint dieser Aspekt in der neuen Auseinandersetzung kaum noch eine Rolle zu spielen, viel-

---

<sup>4</sup>Wilhelm Heinrich Wackenroder/Ludwig Tieck, Phantasien über die Kunst, hg. von Wolfgang Nehring, Stuttgart 1973, S. 107.

mehr handelt es sich nun um die Konkurrenz verschiedener bürgerlicher Richtungen, wie sie in den Parlamentsbildungen der Zeit sichtbar werden. Im Jahre 1860 erschien die berühmte Erklärung gegen die Neudeutschen aus dem Kreise von Musikern um Clara Schumann, unterschrieben von Johannes Brahms, Josef Joachim, Julius Otto Grimm und Bernhard Scholz. Wie stark sich diese Gruppe von Musikern der neudeutschen Schule und speziell von Liszt abgrenzte, wird in der Zwickauer Schumann-Feier desselben Jahres deutlich, zu der die örtlichen Verantwortlichen alle Musiker einluden, mit denen Robert Schumann in Kontakt gestanden hatte. Als Clara Schumann erfuhr, dass Liszt eingeladen war, schrieb sie empört an Joachim: „Ich kann doch nicht dahin gehen, um ein solches Fest mit den Menschen zu begehen, die ich aus tiefster Seele (als Musiker) verachte.“<sup>5</sup> Clara Schumann bekannte sich zu den „Freisinnigen“, einer Bewegung für liberale Grundsätze in Staats- und Wirtschaftsleben mit stark nationalen und antiklerikalen Tendenzen. Liszt mit seinem französisch geprägten Kulturverständnis, seinem Bekenntnis zum Ungartum und seiner schwärmerischen Neigung zur katholischen Kirche und ihren sozialreformerischen Ideen musste ihr zutiefst suspekt erscheinen. So wie Liszt aus Überzeugung funktionale Kirchenmusik auf die lateinischen liturgischen Texte komponierte, so komponierte der Clara befreundete Agnostiker Brahms „Ein deutsches Requiem“ als bewussten Gegenentwurf zu dieser christlichen Tradition<sup>6</sup>. Jede Heilserwartung wird vermieden; in seinem tiefen Pessimismus Schopenhauerscher Prägung gleicht das Werk einer Passion ohne Aussicht auf Auferstehung. Wie weit Brahms' Abneigung gegen alles Christliche reichte, geht aus einer beiläufigen Bemerkung über ein an ihn gerichtetes Schreiben hervor, das ihn per Post erreichte. Clara gegenüber äußerte er (in einem Brief vom Mai 1877): „Auf dem Kuvert stand groß: J. B., Komponist von Gottes Gnaden – daß ich den Brief in den hintersten Winkel warf

---

<sup>5</sup>Clara Schumann, Brief vom 25. April 1860 an Joseph Joachim, in: Briefe von und an Joseph Joachim, hg. von Johannes Joachim und Andreas Moser, Bd. 2: Die Jahre 1858–1868, Berlin 1912, S. 85.

<sup>6</sup>Siehe dazu Michael Heinemann, Johannes Brahms. Ein deutsches Requiem nach Worten der Heiligen Schrift op. 45. Eine Einführung, Göttingen und Braunschweig 1998, S. 17.

und nach Stunden erst aufnahm!“<sup>7</sup> Bis in ganz alltägliche Belanglosigkeiten ging also sein Selbstbewusstsein eines originären Künstlers aus eigener Kraft.

Nun wird man Brahms als Komponisten des „Deutschen Requiems“ kaum mangelnde Frömmigkeit vorwerfen können, vielmehr ist das Werk ja geradezu durchdrungen von der Hingabe an das Religiöse, Numinose, Göttliche, dies allerdings unabhängig von christlichem Bekenntnis. An seine Stelle tritt etwas anderes, Natur, Wille, Genie, das Absolute oder eben die Musik selbst als Kunstreligion. Das Prinzip der absoluten Musik beinhaltet dieses Konzept in starkem Maße und ist so wenig von seinen Hintergründen zu trennen wie das gegenläufige Konzept der programmatischen Musik Franz Liszts. Der ihm innewohnende Realismus ist implizit mit der Ansprache und Akzeptanz des Aufnehmenden, des Hörers, des Publikums verbunden, dem sich der Komponist verpflichtet weiß. Der entscheidende Unterschied beider Konzepte liegt in der grundlegenden Einstellung dem Mitmenschen gegenüber, die im Liberalismus in der Verehrung der Ausnahmepersönlichkeit besteht, in letzter Konsequenz in Nietzsches Übermensch, der die Masse verachtet, oder im Komponisten bei Richard Strauss – der übrigens wie die Ausnahmepersönlichkeiten Don Juan, Till Eulenspiegel und Don Quixote nicht zufällig heroischem Untergang oder resignativer Verzweiflung geweiht ist. Die christliche Aufforderung, im Geringsten der Brüder Gott zu erkennen, steht dieser Einstellung diametral entgegen; sie erlaubte es beispielsweise Liszt nicht, das Publikum, die Masse zu verachten.

Wenn Liszt und Brahms hier als zwei Antipoden des 19. Jahrhunderts nicht nur in ästhetisch-kunsttheoretischer und kompositorischer Hinsicht dargestellt werden, sondern auch in gesellschaftspolitischer Weise als Vertreter der christlich-konservativen bzw. national-liberalen Grundrichtungen, so mag die Übertragung auf tschechische Verhältnisse irritieren. War nicht Smetana mit Liszt befreundet und Brahms mit Dvořák? Haben wir hier nicht eine verkehrte Welt? Smetana war der Jungtscheche,

---

<sup>7</sup>Clara Schumann – Johannes Brahms. Briefe aus den Jahren 1853–1896, hg. von Berthold Litzmann, Bd. 2: 1872–1896, Leipzig 1927, S. 107.

der liberalem und radikaldemokratischem Gedankengut anhing, Dvořák der Kirchenkomponist, der Messen und Oratorien großen Umfangs schuf. Smetana hat keine Kirchenmusik geschrieben. Hing vielleicht Fibichs Vernichtung seiner Kirchenkompositionen mit Zdeněk Nejedlýs Absicht zusammen, ihn als legitimen Nachfolger Smetanas gegen Dvořák einzusetzen? Haben die weltanschaulichen Differenzen nicht die Freundschaft der Komponisten belastet?

In der Geschichte finden wir immer wieder Überlagerungen unterschiedlichster Motive und Ursachen, die eine einfache Erklärung nicht zulassen. Wie präsent aber Smetana die politischen Parteien in der tschechischen Bevölkerung seiner Zeit waren, geht aus einer Stellungnahme zur Polemik von František Pivoda gegen Smetanas *Dalibor* nach der Uraufführung 1868 als „lebensunfähige Ausländerei“ hervor. In diesem Zusammenhang charakterisierte Smetana die zwei Parteien der Zeit als „eine feudal-klerikale, oder Alttschechen, und eine liberale, oder Jungtschechen“. Weiter heißt es: „Die erste ist stärker, was Vermögen und Besitz anbelangt, als die zweite, die zwar einzelne reiche Leute besitzt, aber im Ganzen doch mehr aus Literaten, Künstlern und Journalisten etc. besteht“. Obgleich oder vielleicht besser weil er selbst durch massive Einflussnahme der Jungtschechen 1866 an das Interimstheater berufen worden war, beklagt er sich nun: „[E]s bemühen sich die Alttschechen überall, wo es nur geht, in der Politik, im sozialen Leben, in der Kunst alles, was Jungtscheche heißt, zu besiegen und hinauszuerwerfen.“<sup>8</sup> Smetanas religiöse Einstellung geht aus der Wiedergabe eines Gesprächs in Göteborg hervor, das Jan Rys aufgeschrieben hat: „Auch religiöse Fragen wurden berührt, wobei der Meister schonend Honzík's Schulweisheiten widerlegte und stürzte. [...] die Folge davon war, daß Honzík ein Freidenker wurde und noch heute bewegt und dankbar daran zurückdenkt, wie ihn Smetana von der religiösen Furcht befreit und ihn zu seinen Ansichten bekehrt habe. Aber wiewohl

---

<sup>8</sup>Meinhard Saremba, *Dalibor, Libussa & Co. Das Mittelalter und die nationale Wiedergeburt im Spiegel der tschechischen Musik bei Smetana, Dvořák, Fibich und Janáček*, zitiert nach: <<http://www.sullivanforschung.de/meinhard/smetana.htm>> vom 5. 6. 2004.

er Kirchen niemals besuchte, war Smetana dennoch entschieden kein Atheist und rügte strenge jede Art von Gotteslästerung.<sup>9</sup>

Ohne hier auf die komplizierte Geschichte der tschechischen Parteien einzugehen, kann doch wohl mit Blick auf Smetana festgestellt werden, dass er seine gesamte Karriere als überzeugter Vertreter und Repräsentant der Jungtschechen gemacht hat<sup>10</sup>. Sein künstlerischer Beitrag war die musikalische Ausgestaltung des Nationalgedankens durch Aufbereitung von mythologischen Stoffen, die der tschechischen Sagenwelt zugeschrieben wurden. Dies beginnt schon mit der Oper *Die Brandenburger*, die zu brandaktueller politischer Thematik der Zeit um 1866 mit einer beziehungsreichen Sage des 13. Jahrhunderts Stellung bezog. Nationale Identität speist sich hier aus dem Abwehrkampf gegen einen äußeren Feind, den bösen Nachbarn. Listig-volkstümlich präsentiert sich das Nationale in der *Verkauften Braut*, während über *Dalibor* die eigentlich national-religiöse Überhöhung in *Libuše* stattfindet. Noch seine letzte Oper *Die Teufelswand* gehört in den Bereich der Sage; gerade die Überzeugung, dass Sagen einen historischen Kern besäßen, machte sie ja für die Nationalbewegung so bedeutsam bis hin zu Zdenek Nejedlý, der sie als unmittelbare historische Quelle verstand<sup>11</sup>.

Auch Dvořák hat nationale Werke geschrieben; die Oper *Dimitrij* und besonders das Oratorium *Svatá Ludmila* (UA 1886). Das Oratorium bildet geradezu den Gegenentwurf zu Smetanas *Libuše*. Der mythischen Sagengestalt stellt Dvořák die historische böhmische Fürstin und christliche Märtyrerin entgegen, Gattin des Herzogs Bořivoj, der im 9. Jahrhundert das Christentum in Böhmen eingeführt hat. Zwar wurde das Oratorium als Auftragswerk für Leeds komponiert, aber das Thema der Christianisierung Böhmens als zentrale Aussage eines als Tetralogie geplanten Zy-

---

<sup>9</sup>Smetana in Briefen und Erinnerungen, hg. von František Bartoš, Prag 1954, S. 70.

<sup>10</sup>Christopher P. Storck, Die Symbiose von Kunst und Nationalbewegung. Der Mythos vom „Nationalkomponisten“ Bedřich Smetana, in: BohZ 35 (1994), S. 253–267 (hier zitiert nach der Internetfassung).

<sup>11</sup>Vladimir Karbusický, Anfänge der historischen Überlieferung in Böhmen. Ein Beitrag zum vergleichenden Studium der mittelalterlichen Sängerepen, Köln und Wien 1980, S. 93.

klus, von dem nur der erste Teil vollendet wurde, zielt deutlich auf Böhmen und sein staatliches Selbstverständnis. Betrachtet man Dvořáks Schaffen in der folgenden Zeit, so fällt die starke Wendung zum Märchen auf. Daran erscheint mir bemerkenswert, dass von den drei zentralen Komponistenpersönlichkeiten der nationalen tschechischen Musik allein Dvořák sich in diesem Maße dem tschechischen Märchen zugewandt hat, als einziger sogar sehr erfolgreiche Märchenopern geschrieben hat: Neben Smetana hat auch Fibich kein Werk dieser Gattung komponiert. Selbst Dvořák hat sich trotz frühzeitiger Beschäftigung mit den Schriften Erbens in Balladen und der Kantate op. 61 recht spät und eher überraschend dem Märchen als Opernsujet zugewandt; dies wurde etwa von Karel Knittl bereits 1901 reflektiert<sup>12</sup>. Dabei darf die gelegentliche Fehlzuschreibung<sup>13</sup> der frühen Oper *Der König und der Köhler* nicht beirren, die zwar tatsächlich mit den Handlungsorten zwischen Wald und Königsschloss die Atmosphäre der *Rusalka* antizipiert<sup>14</sup>, aber nicht dem Märchengenre zugerechnet werden kann. Die letzte Vorstufe bilden die vier bekannten Symphonischen Dichtungen (*Der Wassermann* op. 107, *Die Mittagshexe* op. 108, *Das goldene Spinnrad* op. 109 und *Die Waldtaube* op. 110), die Dvořák 1896 nach dramatischen Balladen aus Erbens Sammlung „Blumenstrauß aus Volkssagen“ komponiert hat. Erst danach schuf Dvořák seine zwei äußerst erfolgreichen Märchenoperen.

Das große Projekt, das er im Anschluss an die Symphonischen Dichtungen in Angriff nahm, war die Oper *Čert a Káča* (Die Teufelskätche), Text von Adolf Wenig nach einem tschechischen Volksmärchen, das in Bearbeitungen von Božena Němcová und Josef Kajetan Tyl vorlag. Es geht um die Läuterung einer ungerechten Fürstin, die vom braven Schäfer Jirka davor bewahrt wird, vom Teufel geholt zu werden. Die Titelfigur spielt dabei eine eher vermittelnde Rolle, denn Kätche ist eine ungelenke und unbe-

<sup>12</sup>Karel Knittl, *Rusalka*, in: *Osveta* 31/5 (1901), zitiert nach: Dvořák and his World, hg. von Michael Beckerman, Princeton 1993, S. 256–261.

<sup>13</sup>So bei Ladislav Šip, *Die Oper in der Tschechoslowakei*, Prag 1955, S. 22: „(nach einem Volksmärchen)“.

<sup>14</sup>Jan Smaczny, *Dvořák: The Operas*, in: *Dvořák and his World*, hg. von Michael Beckerman, Princeton 1993, S. 114.

liebte, dabei scharfzüngige und zänkische junge Dorfbewohnerin, die beim Dorffest keinen Tänzer findet, daraufhin bereitwillig mit einem Fremden, dem unerkannten Teufel Marbuel, tanzt und einwilligt, ihm zu folgen, woraufhin sie mit ihm zur Hölle fährt. Aber selbst dort unter den Teufeln verbreitet Käthe Angst und Schrecken, sodass die Teufel Jirka dankbar helfen und belohnen, als er sie wieder tanzend von Käthe befreit. Die drei Akte spielen in der Dorfschenke, in der Hölle und im Schloss; eine zentrale dramaturgische und musikalische Rolle spielt der Tanz. Gleich zu Beginn des Dorffestes wechseln ein schneller Zweier und der Siciliano des Dudelsackpfeifers, später gibt es weitere Tänze, darunter Walzer und Polka. Auch in der Hölle findet eine ausgedehnte Tanzszene Platz, ein „Reigen von Teufeln und Höllenerscheinungen“; sogar der letzte Akt im Schloss beginnt standesgemäß mit einer Polonaise. Es sind nicht nur die Tänze, mit denen Dvořák jeweils die Örtlichkeit und ihre Bewohner charakterisiert, hinzu kommt noch ein Geflecht prägnanter Motive für den jeweiligen sozialen Bereich. *Die Teufelskäthe* wurde am 23. November 1899 im National Theater zu Prag erstmals aufgeführt; in der Tschechoslowakei hatte die Oper großen Erfolg, aber nur geringe Ausstrahlung ins Ausland.

Überstrahlt wurde dieser Erfolg von Dvořáks zweiter Märchenoper *Rusalka*, die nicht einmal zwei Jahre später, am 31. März 1901, am selben Ort uraufgeführt wurde. Das Libretto stammt von Jaroslav Kvapil, der damit eine besondere Fassung des viel bearbeiteten Undine-Stoffes schuf. Jürgen Schläder hat sich der Thematik intensiv gewidmet und u. a. auch die Frage, ob es sich bei *Rusalka* mehr um eine Märchenoper oder um ein symbolistisches Musikdrama handele, eindringlich behandelt. Er warnt davor, die Oper als „volkstümliches Märchen“ zu verstehen, sondern verweist auf den „von der christlichen Heilslehre geprägten Erlösungsgedanken“, der sich dem Prinzen durch die Einsicht in seine Schuld eröffne, und die „natürlich-reine Liebe“ der Nixe<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup>Jürgen Schläder, Märchen oder symbolistisches Musikdrama? Zum Interpretationsrahmen der Titelrolle in Dvořáks „Rusalka“, in: Die Musikforschung 34 (1981), S. 25–39, hier S. 39 und 31. Wenig aussagekräftig ist demgegenüber das Fazit von Karin Stöckl, Dvořák und die Tradition der Märchenoper, in: Musical dramatic works by Antonín Dvořák. Papers from

Nicht nur die bemerkenswerte Leistung des Librettisten macht die Oper zu einem anerkannten Hauptwerk, auch die Komposition; sie zeigt Dvořák auf der Höhe seiner Schaffenskraft, sodass die Oper als Dvořáks reifstes musikdramatisches Werk gilt.

Volksmärchen und Volkslied bildeten ganz wesentliche Bezugspunkte der nationalen Bewegungen in Europa seit Beginn des 19. Jahrhunderts. Wirkte Johann Gottfried Herder mit seiner Idee von den „Stimmen der Völker in Liedern“ weit über den deutschsprachigen Bereich hinaus gerade auch in slawischen Kulturen bewusstseinsprägend, sodass Jiří Fukač sogar von Herder als „segensreich wirkendem Paten“ in den böhmischen Ländern sprechen konnte<sup>16</sup>, so ist der Bedeutung der Brüder Jacob und Wilhelm Grimm für Deutschland in der tschechischen sogenannten „Nationalen Wiedergeburt“ das Wirken von Karel Jaromír Erben (1811–1870) und Božena Němcová (1820–1862) entgegenzusetzen. Es geht beim Volksmärchen um die Darstellung unwirklicher Geschehnisse, in denen sich die Sehnsüchte der Menschen nach Glück erfüllen, in denen fremde Mächte aus Geisterreichen ins Geschehen eingreifen und das Wunderbare eine zentrale Rolle spielt. Das hohe Alter umgab die Märchen mit der Aura des Ursprünglichen, Echten<sup>17</sup>, das der Nationalbewegung eine über das Historische noch hinausgehende, gewissermaßen ontologische Begründung geben sollte. Die Sage dagegen ist lokal und zeitlich gebunden; dies bezeichnet den entscheidenden Unterschied zwischen beiden literarischen Gattungen und damit auch die Gattungsdifferenz zwischen Dvořáks *Čert a Káča* (Die Teufelskäthe) und Smetanas *Čertova stena* (Die Teufelswand). Wenn sich das Märchen wegen seiner offensichtlichen Ferne von jeder historischen Wirklichkeit nicht für eine Konstruktion einer Nationalge-

---

an International Musicological Conference, Prague, 19–21 May, 1983, hg. von Markéta Hallová u. a., Praha 1989, S. 31–34, hier S. 34, es handele sich um „eine moderne Synthese von romantischem Ernst und volkstümlicher Heiterkeit“.

<sup>16</sup> Jiří Fukač, Herder als „segensreichwirkender Pate“: Die Entwicklung der musikalischen Folklore in den böhmischen Ländern, in: Ideen und Ideale. Johann Gottfried Herder in Ost und West, hg. von Peter Andraschke und Helmut Loos, Freiburg 2002, S. 295–305.

<sup>17</sup> Vgl. Walter Wiora, Das echte Volkslied (= Musikalische Gegenwartsfragen 2), Heidelberg 1950.

schichte eignete, wie sie die Jungtschechen betrieben, so war es doch geeignet, nationale Identifikationsfiguren wie den berühmten „Dudelsackpfeifer von Strakonitz“ auf die Bühne zu bringen, den der bedeutende tschechische Dramatiker Josef Kajetán Tyl (1808–1856) 1847 als dramatisierte Fassung eines Volksmärchens herausgebracht hatte.

Karel Bendl und Vojtěch Hřímalý wandten sich dem Sujet mit einer Kantate/einem Opernballett 1880/1895/96 bzw. einer lyrisch-romantischen Oper 1885 zu. Bekannt ist die Geschichte von dem Dudelsackspieler, dessen Instrument dieselben Wirkungen wie Papagenos Glockenspiel hervorbringt, noch heute durch Jaromír Weinbergers (1896–1967) in tschechischer und deutscher Sprache 1927 bzw. 1928 herausgebrachtes Volksstück *Schwanda, der Dudelsackpfeifer*. Weitere Märchenoper von Vítězslav Novák *Lucerna* (Die Laterne) und Otakar Ostrčil *Honzovo království* (Honzas Königreich) ergänzen das Bild von der tschechischen Märchenoper.

Novák hat sein musikalisches Märchen in vier Akten *Die Laterne* am 13. Mai 1923 im National Theater zu Prag erstmals zur Aufführung gebracht. Das Libretto stammt von Hanus Jelinek nach einem Drama (1905) von Alois Jirasek. Wassergeister in Gestalt von zwei Wassermännern sowie Erbkönig und Waldelfen spielen in der Handlung nur eine Nebenrolle. Im Zentrum steht der Konflikt zwischen dem Müller als Eigner einer Wassermühle und dem Grafen samt Gefolge, die den Müller durch Erzwingung des letzten verbliebenen Frondienstes, der Obrigkeit mit der Laterne den Weg zum Schloss zu beleuchten, demonstrativ beim Empfang der neuen Fürstin erniedrigen möchten. Es geht also nicht um den Konflikt zwischen Natur und Mensch, wie im ursprünglichen Undine-Stoff, sondern um Standesunterschiede, die aber letztlich glücklich durch die verständige Fürstin harmonisiert werden. Dennoch gehört die Oper wie das Undine-Sujet dem weiteren Umkreis der mit Wassergeistern bevölkerten Bühne an.

Ostrčil hat sein musikalisches Spiel *Honzas Königreich* in sieben Bildern auf einen Text von Jiří Maranek nach einer Erzählung von Lew Tolstoj „Das Märchen von Iwan dem Narren und seinen zwei Brüdern: Semjon dem Soldaten und Taras dem Dickwanst, und ihrer stummen Schwester Malanja und dem alten Teufel und den drei Teufelchen“ (1885) komponiert. Die Ur-

aufführung fand am 26. Mai 1934 im Nationaltheater zu Brünn statt. Die Geschichte ist von Tolstojs christlich-sozialen Ideen um den Frieden geprägt, zugleich aktualisiert durch Übertragung ins tschechische Milieu und zugespitzt auf einen aktiven Einsatz für das Gute: Der Teufel führt den braven Honza (Hans), den jüngsten Sohn eines alten Bauern, in Versuchung, der mühsam das Gut bestellt, während seine Brüder als Kaufmann und als Feldherr Reichtum und Macht nachjagen. Der Teufel stellt Honza neben einem Heilkraut auch Gold und Soldaten in Fülle zur Verfügung. Doch Honza missbraucht seine Macht nicht, sondern verschenkt alle Gaben an seine Brüder und setzt mit seiner uneingeschränkten Nächstenliebe gegen alle ihre blutigen Machtkämpfe und Intrigen allgemeinen Frieden und Versöhnung durch. Ostrčils avancierte Tonsprache knüpft trotz ihrer Dissonanzen an die Charakteristik des das Gute repräsentierenden volkstümlichen Landlebens mit traditionellen Formen wie Polka und Marsch an; auch der Teufel erhält eine eigene musikalische Kennzeichnung.

Damit ergeben sich für die benannten tschechischen Märchenoperen doch einige Gemeinsamkeiten. Immer handelt es sich um die Gegenüberstellung von Menschenwelt und einer anderen Sphäre, entweder der Hölle oder der Welt der Wassergeister. Die Hölle mit ihren Teufeln ist in der katholischen Glaubenswelt beheimatet, und trotz der schwankartigen Züge, durch die die Teufel gelegentlich verharmlost werden (in der *Teufelskätze* und in *Schwanda, der Dudelsackpfeifer*), bleibt ihre Funktion als Versucher (in *Honzas Königreich*) und Vertreter des Bösen doch erhalten. Die Wassergeister, Wassermann und Nixen, sind Gestalten der europäischen Sagenwelt, die schon in mittelalterlichen Schriften auftauchen und sich beharrlich im Volksglauben erhalten haben. Ihre Funktion ist der Hölle nicht unähnlich, denn die Wassergeister verkörpern eine Welt des Fremden, Kalten und Bösen (in *Die Laterne*), können sich aber auch in Ausnahmefällen zu einer besonders reinen Form christlicher Liebe aufschwingen (in *Rusalka*). Immer ist der Grundgedanke der Versöhnung feindlicher Welten durch eine allumfassende Liebe präsent, insbesondere der konkrete Ausgleich zwischen unterschiedlichen sozialen Schichten. Nicht gewaltsame Auflehnung selbst bei ungerechtem Verhalten herrschender Kreise wird auch nur angedeutet, sondern liebendes Verzeihen führt zu Reue und Besserung.

Damit erweisen sich diese Märchenopern als ein Gegenentwurf zu den Opern nach Sagen und Mythen, die in ihrem gelegentlich doch martialischen Heroismus eher auf heldenhaftes Verhalten von Ausnahmepersönlichkeiten abzielen. Beide Gattungen repräsentieren wesentliche Unterschiede christlich-konservativen und national-liberalen Weltverständnisses. Wenn nun Komponisten, die sich in dieser Weise mit den konkurrierenden Richtungen identifizieren lassen, in der gesellschaftlichen Auseinandersetzung gegeneinander ausgespielt werden und in Lagerbildung sich die Fronten verhärteten, wie dies Brian Locke jüngst beschrieben hat<sup>18</sup>, so lässt sich dies keineswegs auf das persönliche Verhältnis der entsprechenden Persönlichkeiten übertragen. Ihre unterschiedliche Einstellung allerdings war auch Brahms und Dvořák bewusst, ohne dass dies die Freundschaft getrübt hätte. Über einen Besuch des Ehepaars Dvořák bei Brahms am 27. März 1896 berichtet Josef Suk: „Es wurde dann über Glauben und Religion gesprochen. Dvořák war bekanntlich von einem aufrichtigen, fast kindlichen Glauben erfüllt, während Brahms' Ansichten ganz entgegengesetzt waren. ‚Ich habe zu viel Schopenhauer gelesen und schaue mir die Sachen anders an,‘ meinte er. ... Während des Rückweges zum Hotel war Dvořák sehr schweigsam. Endlich sagte er nach einer geraumen Weile: ‚Solch ein Mensch, solch eine Seele – und er glaubt an nichts, er glaubt an nichts!‘ Einige Tage nachher erhielt Dvořák von Brahms Sabatiers Buch: ‚Der heilige Franziskus‘, in dem er dann eifrig las.“<sup>19</sup>

So erweist sich am konkreten Beispiel, dass der religiöse Aspekt ebensowenig verabsolutiert werden kann wie andere, dass es vielmehr immer wieder Überlagerungen unterschiedlichster Motive und Ursachen gibt, die in der Realität zum Tragen kommen. Aber es gibt eben auch die Zeiten, in denen einzelne Aspekte zum Maßstab erhoben und mit gewaltsamen Mitteln durchgesetzt zu werden suchen. Inwieweit Otakar Hostinsky und im 20. Jahrhundert besonders Zdenek Nejedlý dies betrieben haben, bedarf wohl noch weiterer Diskussion. Die christliche Prägung der tschechi-

---

<sup>18</sup>Brian Locke, *Music and Ideology in Prague 1900–1938*, PhD dissertation, State University of New York at Stony Brook 2002.

<sup>19</sup>Zitiert nach: Antonín Dvořák in *Briefen und Erinnerungen*, hg. von Otakar Šourek, Prag 1954, S. 206f.

schen Märchenoperen ist übrigens eine regionale Besonderheit; in anderen Ländern liegt die Sache ganz anders. Russische Märchenoperen wie Nikolai Rimsky-Korsakows Weihnachtsoper *Sonnwendnacht* zeichnen sich wie Fibichs *Stedry Den* durch den Rückgriff auf Volkssagen gerade durch eine antichristliche Festgestaltung aus. Es ist die Frage, welche weltanschaulichen Hintergründe die Differenzen zwischen dem „Mächtigen Häuflein“ und Tschaikowsky mitbedingen. Andernorts sind die Gegensätze unmittelbar greifbar wie bei Edward Elgar und Frederick Delius. Offenbar sind die europäischen Nationalstaaten bis in die Gegenwart hinein ungeachtet aller Feindseligkeiten kulturell durch eine Jahrhunderte alte, identische Sozialstruktur verbunden, die sogar in kompositorischen Strukturen und Topoi weitaus stärker wirksam ist als alle bemühte nationale Eigenart.