

Vlasta Reittererová

Religiosität – Märchen – Sage bei tschechischen Komponisten. Einige Bemerkungen zum Beitrag von Helmut Loos¹

Wie die tschechische Historiographie überhaupt, so ist auch die tschechische Musikhistoriographie lange Zeit von Stereotypen beherrscht worden, die mit wissenschaftlicher Objektivität wenig zu tun hatten. Daher ist jeder Blick „von außen“ notwendig und willkommen, weil er uns auf die Klischees, aber auch die Lücken in unserer tschechischen Musikgeschichte nicht nur hinweist, sondern uns auch, wie Helmut Loos es in seinem Artikel „Religiosität bei Smetana und Dvořák“ getan hat, dazu veranlasst, unsere Standpunkte unter neuen Fragestellungen zu überdenken. Ausgangspunkt der Überlegungen sind zwei Fragen, die von den tschechischen Musikwissenschaftlern bis jetzt nicht als solche erkannt und daher auch nicht gestellt worden sind, nämlich:

1. Warum hat Zdeněk Fibich seine gesamten frühen Kirchenkompositionen vernichtet?
2. Warum hat Bedřich Smetana keine Kirchenkomposition geschrieben?

Daraus leitet Loos eine dritte Frage ab, nämlich, inwieweit die von einem Komponisten vertretene ästhetische Richtung und seine gesellschaftlich-politische Auffassung mit seiner Religiosität zusammenhänge. Er stellt dabei die Antipoden Liszt und Brahms auf die eine und Smetana und Dvořák auf die andere Seite. Beide Paare scheinen auf den ersten Blick die ursprüngliche These über den Zusammenhang der Religiosität mit ihrer Weltanschauung zu widerlegen: „Wenn Liszt und Brahms hier als zwei Antipoden des 19. Jahrhunderts nicht nur in ästhetisch-kunsthistorischer und kompositorischer Hinsicht dargestellt werden, sondern auch in gesellschaftspolitischer Weise als Vertreter der christlich-konservativen bzw. national-liberalen Grundrich-

¹Helmut Loos, *Religiosität bei Smetana und Dvořák*, in: *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa. Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Universität Leipzig*, Heft 11, Leipzig 2006, S. 247–259.

tungen, 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?² Im Folgenden versucht Helmut Loos aufgrund der Werke der tschechischen Komponisten (außer Smetana und Dvořák werden auch Fibich, Vítězslav Novák und Otakar Ostrčil behandelt), und zwar vor allem ihrer Opernwerke, diese Fragen zu beantworten, wobei jedoch immer wieder neue mit Fragezeichen versehene Gedanken auftauchen. Er kommt schließlich zur Feststellung, dass der Unterschied im Verhältnis jedes dieser Komponisten zur Religiosität sich auch in der Wahl ihrer Opernsujets ausdrücke: Der religiös denkende Komponist wählt das Märchen als zeitlich und räumlich unbegrenzten und übertragbaren Stoff, der liberale (atheistische?) hingegen die Sage, die immer lokale Wurzeln hat. Im Bewusstsein der Vielschichtigkeit seiner Fragestellungen hat Helmut Loos selbst zur „Bestätigung und/oder Widerlegung seiner Beobachtungen und Schlüsse“ aufgefordert und dabei zu Recht die Notwendigkeit betont, zu diesem Zweck auch die tschechische Literatur heranzuziehen. In diesem Sinn wollen meine folgenden Kommentare und weiterführenden Betrachtungen zu einigen Punkten seines Artikels verstanden werden.

Nun konkret zum Text von Helmut Loos: Das Konzertmelodram von Zdeněk Fibich *Štědrý den* [Der Weihnachtsabend] kann man keinesfalls als eine religiöse Komposition bezeichnen. Die Vorlage von Karel Jaromír Erben aus der Sammlung *Kytice* [Blumenstrauß] ist eine poetisch ausgestaltete Volksballade, deren Elemente (die beiden Mädchen sehen ihre Hochzeit bzw. ihren Tod im aufgetauten Wasserloch eines gefrorenen Teiches) abergläubisch-heidnischen Vorstellungen entstammen. Auch die geschilderten Weihnachtsbräuche des Volkes sind heidnischen Ursprungs, mit den religiösen (kirchlichen) Weihnachten hat die Ballade nichts zu tun.

Die Nichtexistenz der Kirchenmusik bei einem Komponisten bzw. ihre spätere Vernichtung muss nichts mit seinem Glauben (Nichtglauben) zu tun haben, besonders bei einem Komponisten der Romantik, – nicht nur deswegen, weil für ihn die Kunst selbst eine neue Religion dargestellt hat (wie Helmut Loos selbst konsta-

²Ebd., S. 250.

tiert³), sondern weil die stilästhetischen Forderungen (kirchlicher Kanon, eine durch den so oft schon vertonten lateinischen Text verursachte schöpferische Unfreiheit, eine begrenzte Wahl der Besetzung für Gesang, Orgel usw.) seinem Naturell nicht entsprechen.

Zdeněk Fibich wuchs in der Verbindung mit dem Wald auf (sein Großvater, Vater und vier Onkel waren Förster am Landgut der fürstlichen Familie Auersperg), und seine Liebe zur Natur hat ihn das ganze Leben hindurch begleitet. Nach seinem Biographen, Jaroslav Jiránek, „wuchs in Fibich seit seiner Kindheit im geheimnisvollen Zwielficht des Waldes ein Romantiker heran“.⁴ Zu seiner Jugendlektüre gehörte E. T. A. Hoffmann, zu den ersten musikalischen Vorlieben Carl Maria von Weber und Robert Schumann usw. Nur wenig Konkretes wissen wir über die religiöse Einstellung seiner Eltern und die Erziehung in diesem Sinne. Aber bereits die Tatsache, dass ein Familienangehöriger von Auersperg, Karl Wilhelm Philipp Fürst Auersperg (1814–1890), im Vormärz als Mitglied des böhmischen Landtages in Opposition zu Metternich stand und in der liberaleren Zeit von 1861 bis 1867 Präsident des Herrenhauses war, lässt vermuten, dass auf der Herrschaft Auersperg eine eher liberale Atmosphäre geherrscht habe, genauso wie in der Familie Fibich; Fibichs Mutter, geb. Römisch, war Wienerin, die Ausbildung ihrer Sohnes war deutsch.⁵ Die tschechische kulturelle Bewegung der 60er Jahre blieb jedoch nicht ohne entscheidenden Einfluss auf ihn. Aus diesen Jahren gibt es auch die erste konkrete Begegnung Fibichs mit der Kirchenmusik: Sein Musiklehrer wurde der Organist der Prager Hl. Ignatius-Kirche Zikmund Kolečovský (1817–1868), Musiktheoretiker und -organisator, Komponist mehrerer liturgischer Werke (*Requiem*, *Missa solemnis*, *Psalm Nr. 50* usw.), Autor von Betrachtungen über die Messen Franz Xaver Brixis usw., aber auch Referent der Zeitschriften „Dalibor“ und „Slavoj“, in denen er z. B. über das Prager Konzert Richard Wagners (1863) usw. berichtete. Zu Kolečovskýs seinerzeit beliebten Komposi-

³Loos, *Religiosität* (wie Anm. 1), S. 250.

⁴Jaroslav Jiránek, *Zdeněk Fibich*, Praha 2000, S. 7.

⁵Er besuchte die Schule in Wien, wo er bei seinem Großvater mütterlicherseits gelebt hat, und das Prager (deutsche) Kleinstädter Gymnasium.

tionen gehörte auch eine (nicht als religiöses Werk verstandene) *Hebräische Elegie* für Männerchor und 4 Violoncelli, vielleicht ein Zeichen der Liberalität jener Zeit: War doch auch der Katholik František Škroup von 1836 bis 1845 Kantor in der reformierten Synagoge in der Dušní Straße und hat mehrere Kompositionen für sie geschrieben, und Fibich selbst war von 1878 bis 1881 Regenschori der orthodoxen Kirche in Prag. Sogar der überhaupt erste kompositorische Versuch Fibichs war eine Kirchenkomposition (*Pange lingua*, 1862). Auch später kam er mit der Kirchenmusik in Kontakt: Während seines Studiums in Leipzig begegnete er der protestantischen Bach-Tradition, verwendete jedoch dessen kontrapunktische Kunst bei seinem Pariser Aufenthalt zur persönlichen Auseinandersetzung mit der Atmosphäre der dortigen Salons, wobei er angeblich tschechische Volkslieder im Barockstil improvisierte⁶. Fibich wirkte – mit Ausnahme eines kurzen Engagements als Chormeister in Litauen und an der Prager orthodoxen Kirche, als Zweiter Kapellmeister am Interimstheater und schließlich am Ende seines Lebens als Operndramaturg des Nationaltheaters Prag – als freier Künstler. Die Wahl der Gattungen, die er komponiert hat, war also ausschließlich seine eigene Wahl. Nach seinem Werkverzeichnis hat er ungefähr 25 Werke mit religiöser Thematik geschrieben⁷, erhalten geblieben sind seine Vertonung des *Psalmes 64* und eine *Missa brevis*⁸. Die Liste seiner aus den Jahren 1862 bis 1886 stammenden, vorwiegend für Chor bestimmten kirchlichen Werke zeigt, dass es sich überwiegend um Harmonisierungen bzw. Arrangements, nicht um selbständige originale Werke⁹ handelt. Nach ihren Entstehungsdaten kann man vermuten, dass die ersten Werke Bestandteil des Studiums Fibichs (in Prag und in Leipzig, d. h. 1862–1868) waren. Das nicht vollendete (und nicht erhaltene) *Requiem* dürfte unter dem Einfluss des Todes von Fibichs erster Frau geplant worden sein. Der *Psalms 64* und weitere drei Werke, über deren Existenz einige Angaben vorhanden sind, entstanden während Fibichs Tätigkeit

⁶Jiránek, *Fibich* (wie Anm. 4), S. 13.

⁷Vladimír Hudec, *Zdeněk Fibich. Tematický katalog*, Praha 2002.

⁸Autographe im Tschechischen Museum der Musik, Praha.

⁹Großer Gott, wir loben Dich, Ave Maria, Mache meinen Geist bereit, Komm, heiliger Geist usw.

als Chormeister in der orthodoxen Kirche. Es ist also vorstellbar, dass Fibich alle diese Werke (mit Ausnahme des *Psalmes* und der *Missa brevis* aus dem Jahre 1885) für Gelegenheitskompositionen ohne Bedeutung gehalten hat. In Fibichs Besitz befanden sich jedoch viele kirchenmusikalische Werke anderer Komponisten, vor allem Messen und Oratorien, aber auch kleinere Kompositionen u. a. von Bach, Beethoven, Bendl, Caldara, Carissimi, Cherubini, Dvořák, Foerster, Gounod, Gallus, Händel, Mendelssohn, Mozart, Palestrina, Verdi, aber auch ein *Sanctus* des ukrainischen Komponisten der russisch-orthodoxer Kirchenmusik Dmitri Bortnjanskij¹⁰. Das heißt, Fibich war an der Kirchenmusik interessiert, sein persönliches kompositorisches Ziel hat er jedoch in anderen Gattungen gesehen.

Kurz gesagt: Für einen Komponisten des 19. Jahrhunderts gab es für das Komponieren eines religiösen Werkes im Grunde drei mögliche Anlässe: 1. seine freie Wahl, 2. ein weltlicher Auftrag, und erst 3. ein liturgischer Auftrag (wobei für die Kirche im 19. Jahrhundert vor allem die sogenannten „zweitklassigen“ Komponisten geschrieben haben). Der Prozess der Säkularisierung der Werke mit geistlichen Texten brachte auch die Kompositionen der älteren Zeiten allmählich in den Konzertsaal, wobei sich andererseits eine Art „patriotischer Religiosität“ entwickelt hat (dazu gehört auch das Oratorium von Dvořák *Die Heilige Ludmilla*, das für England geschrieben wurde).

Die Komponisten des Barock und der Klassik haben die Kirchenmusik als Auftragswerke im Rahmen ihrer Anstellungen geschrieben. Mozart schrieb die Kirchenwerke in Salzburg als Hoforganist, dann kam es, was diese Gattung betrifft, zu einer langen Unterbrechung. Erst in den letzten Wiener Jahren hat er sich – aus existenziellen Gründen – wieder der Komposition von Kirchenmusik gewidmet (auch das *Requiem* war ja ein Auftragswerk und ist darüber hinaus auch im Zusammenhang mit seinen Bestrebungen zu sehen, sich als Kirchenkomponist zu etablie-

¹⁰Die so genannte „Fibich-Bibliothek“ hat nach dem Tod Fibichs Zdeněk Nejedlý für das musikwissenschaftliche Seminar der Karlsuniversität erworben; sie befindet sich heute in der Bibliothek des Instituts für Musikwissenschaft. Siehe Vlasta Reittererová, *Z Fibichovy knihovny*, in: *Hudební věda* 38 (2001), S. 184–213, mit Verzeichnis.

ren). Streng genommen hat auch Beethovens *Missa solennis* als verspätet abgeliefertes Auftragswerk ihren gedachten liturgischen Zweck nicht erfüllt und auch das Oratorium *Christus am Ölberge* kann man nicht primär als Ausdruck der Religiosität des Komponisten verstehen – beide Werke waren eher eine Auseinandersetzung Beethovens mit der Gattung (große Messe, Oratorium) als ein Ausdruck von Gottesverehrung.

Wie bereits angedeutet: Man darf zwar nicht vergessen, dass auch im 19. Jahrhundert die kirchenmusikalischen Werke für viele Komponisten eine Brotsache waren, es aber auch rein private Anlässe zu solchen Kompositionen gegeben hat: bei Verdi war es z. B. der Tod Rossinis und Manzoni's, bei Brahms der Tod seiner Mutter. Über das komplizierte Verhältnis Liszts zur Kirche ist viel geschrieben und viel vermutet worden. Im Jahre 1865 erhielt er die niedrigen Weihen: „Um Aufsehen zu erregen und die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken [...] ? Oder um der Fürstin [Sayn-Wittgenstein], nach deren Verzicht auf die Ehe, ein Gegenopfer zu bringen? Damit er Kapellmeister am Vatikan werden konnte? Aus christlicher Überzeugung? Um eine Zuflucht aus seiner inneren Verzweiflung zu finden? Um sich einer Disziplin unterwerfen, nachdem die der Fürstin entfiel?“ lautet eine lakonische Zusammenfassung der möglichen Beweggründe Liszts zu diesem Schritt¹¹.

„Die bürgerliche Musikkultur gründet auf der romantischen Musikanschauung mit ihren stark religiösen Zügen,“ schreibt Helmut Loos¹², nachdem er die Basis dieser neuen Religiosität bei Ludwig Tieck konstatiert hat: „Denn die Tonkunst ist gewiss das letzte Geheimnis des Glaubens, die Mystik, die durchaus geoffenbarte Religion“¹³. Meiner Meinung nach liegt hier der Ausgangspunkt unserer Betrachtungen: Man darf nicht den religiösen Glauben, die Frömmigkeit, mit der neuen „Religion“ der romantischen Kunst verwechseln, andererseits fließen – wie bereits oben gesagt – bei einigen Komponisten bzw. in ihren Werken (!) beide „Religionen“ zusammen. Außerdem: Aus dem Zitat des Briefes

¹¹Everett Helm, *Liszt*, Reinbek ¹⁵2004, S. 112–113.

¹²Loos, *Religiosität* (vgl. Anm. 1), S. 248.

¹³Zit. aus Wolfgang Nehring (Hg.), *Wilhelm Heinrich Wackenroder – Ludwig Tieck, Phantasien über die Kunst*, Stuttgart 1973, S. 107, hier S. 248.

von Clara Schumann geht für mich nicht hervor, dass sie Liszt als Menschen an sich verachtet hätte, sie schreibt doch wörtlich: „Ich kann doch nicht dahin gehen, um ein solches Fest mit den Menschen zu begehen, die ich aus tiefster Seele (als Musiker) verachte“¹⁴. Wozu dann in den Klammern ausdrücklich dieses „als Musiker“? Es wäre eine andere Sache, wenn sich hier die Stellung der Protestantin Clara zum Katholiken Liszt offenbaren würde. Zu den Weihen Liszts ist es aber – wie oben erwähnt – erst im Jahre 1865 gekommen; der Brief Claras aus dem Jahre 1860 wird also in keinem ausdrücklichen Bezug zu Liszts Katholizismus stehen. Genauso wie die „schwärmerische Neigung [Liszts] zur katholischen Kirche“¹⁵, ist auch seine „Bekenntnis zum Ungartum“¹⁶ nicht geradlinig. Liszt „ungarisches Bekenntnis“ hatte nicht vordergründig nationale Gründe, es hängt genauso mit dem romantischen Suchen nach Besonderem, nach volkstümlich Exotischem usw. zusammen – schließlich sind Ungarismen wenig später (und nicht weniger prägnant) auch bei Brahms, Dvořák usw. erschienen. Liszt wurde in Ungarn bewundert und als (verlorener) Sohn des Landes betrachtet, sein Wohltätigkeitssinn hat für seine „neu gefundene Heimat“ viel geleistet, vor allem aber war sein „Ungartum“ eine gute Reklame.

Das *Deutsche Requiem* von Brahms als „bewussten Gegenentwurf zur christlichen Tradition“¹⁷ zu sehen stellt m.E. eine Vereinfachung dar. Brahms ist im protestantischen Norddeutschland, in der Luther-Tradition aufgewachsen. Die Wahl der Luther-Bibel war für ihn also natürlicher als der Text der lateinischen Totenmesse. Die „Heilserwartung“ wird in diesem Werk nicht vermieden, sie steht bereits am Beginn der Komposition und die unorthodoxe Reihenfolge soll nicht automatisch als Ablehnung der Erlösung verstanden werden – der Kanon der protestantischen Messe ist freier als jener der katholischen. Bei Komponisten dieses Ranges wird es überhaupt schwierig, die „geistliche“ und die „weltliche“ Musik zu trennen (Brahms hat beides geschrieben),

¹⁴Brief Clara Schumanns an Joseph Joachim vom 25.4.1860, hier zit. nach Loos, *Religiosität* (wie Anm. 1), S. 249. Hervorgehoben von V. R.

¹⁵Loos, *Religiosität* (wie Anm. 1), S. 249.

¹⁶Ebd.

¹⁷Ebd.

der Begriff „geistlich“ bedeutet immer weniger „kirchlich“ und nur sehr selten auch „liturgisch“. Ein Beispiel: Für mich bleiben Ausdruck des innigsten Glaubensbekenntnisses von Brahms seine *Vier ernste Gesänge*. Auf die Ablehnung der Bezeichnung „Komponist von Gottes Gnaden“ seitens von Brahms¹⁸ antwortet sich Helmut Loos selber, nämlich dadurch, dass dieser sich mit „Selbstbewusstsein [für einen] originäre[n] Künstler aus eigener Kraft“ verstanden hat, was jedoch kein „Ketzertum“ gegen die Kirche bedeutet. Übrigens: Alle unsere Mutmaßungen, was ein Komponist mit diesem oder jenem Ausspruch gedacht hat, stehen auf sehr schwachen Füßen. Trotzdem erlauben wir uns eine Vermutung: möglicherweise wollte Brahms auf diese Weise nicht mit Anton Bruckner verglichen werden.

Die Prämisse: „Smetana war Jungtscheche, der liberalem und radikaldemokratischem Gedankengut anhing, Dvořák der Kirchenkomponist, der Messen und Oratorien großen Umfangs schuf“ geht leider von überlieferten, vereinfachenden und nicht zusammenhängenden Behauptungen heraus. Erstens: Eine Charakteristik des „Jungtschechentums“ als solches und speziell des „Jungtschechentums“ Smetanas würde eine selbständige kritische Studie brauchen, die noch geschrieben werden muss, um die eingebürgerten Klischees endgültig zu beseitigen. Helmut Loos ist sich der Schwierigkeit der politischen Geschichte des 19. Jahrhunderts in Böhmen bewusst, jedoch gerade aus diesem Grund – der Kompliziertheit der politischen Verhältnisse und der vielen Stereotypen in der Geschichtsschreibung – sollte man nicht mit einem aus dem Kontext ausgerissenen Zitat Smetanas argumentieren (darüber hinaus aus einer nicht gerade zuverlässigen Quelle)¹⁹.

¹⁸Ebd.

¹⁹H. Loos verweist auf: <http://www.sullivan-forschung.de/meinhard/smetana.htm> bzw. den Artikel von Meinhard Sarembe unter dem Titel: *Vorwärts in die Vergangenheit*, in: *Opernwelt* 2002, Nr. 1, S. 16–25. Der Artikel hat seinen Wert für das Laienpublikum und seinem Autor ist für die Propagierung der tschechischen Musik zu danken. Für wissenschaftliche Zwecke würde er aber eine gründliche faktographische und inhaltliche Korrektur brauchen. Bereits die Inschrift im Giebel des Bühnenportals des Prager Nationaltheaters ist falsch übersetzt: „Národ sobě“ heißt nicht „Dem Volk zu eigen“, als Widmung an die Nation“, sondern „Das Volk (für) sich selbst“, was sich auf den (nur teilweise richtigen) Umstand bezieht, dass das Volk

Die sogenannte „Strana mladočeská“ („Jungtschechische Partei“), richtig „Národní strana svobodomyslná“ („Freisinnige Nationalpartei“) wurde erst am 25. Dezember 1874 konstituiert (sie hat sich von der Nationalpartei, den später so genannten „Alttschechen“, getrennt), also in jenem Jahre, in dem Smetanas öffentliche Tätigkeit nach seiner Ertaubung gerade aufgehört hat²⁰. Smetanas politisches Reifen – falls man es so nennen kann – hat sich zwischen den Jahren 1848 und 1862 entwickelt. Sein von Saremba zitierter (vermutlicher) Ausspruch über die „feudal-klerikalen Alttschechen und liberalen Jungtschechen“²¹ charakterisiert die politische Richtung, sagt jedoch nichts über die Neigung Smetanas zu den einen oder den anderen, obwohl man voraussetzen kann, dass er sich unter den „Literaten, Künstlern und Journalisten“ (also „Jungtschechen“) wohler gefühlt hätte als unter den „konservativen Alttschechen“, wobei die Führungszeichen bei „konservativ“, „liberal“, „radikal“ usw. in jener Zeit immer am Platz sind – die damalige Bezeichnung hieß inhaltlich doch etwas anderes als heutige Terminologie. Man kann also die heutigen „liberalen“ Parteien mit jenen des 19. Jahrhunderts nicht messen. Im Grunde haben sich die Jungtschechen später als alles andere

(die Nation) das Theater für sich selbst mit eigenen (finanziellen) Mitteln gebaut hat, wie es auch M. Saremba auf S. 5 anführt. Der finanzielle Anteil aller Beteiligten ist genau bekannt; es gehörte zum Bild der „Kultur aus dem Volke“, die öffentlichen Geldsammlungen bewusst hervorzuheben, obwohl ihr Ertrag für keinen Theaterbau ausreichen konnte. Hier ist schließlich nicht Meinhard Saremba schuld, der seine Informationen aus der kleinen Monographie von Kurt Honolka aus dem Jahre 1978 hat (und der wieder von der noch älteren Literatur ausgegangen ist), sondern die tschechische Musikwissenschaft selbst, die die bisherige Smetana-Literatur kritisch verarbeiten muss, um ohne Vorurteile historisch arbeiten zu können. Dies geschieht seit den 80er Jahren des vorigen Jahrhunderts. Es sind vor allem die Studien von Marta Ottlová und Milan Pospíšil zu nennen, die auch meist auf Deutsch erschienen sind. Eine moderne, kritische Monographie, eine Tagebuch- und Briefedition sowie ein Werksverzeichnis Smetanas sind jedoch bis heute nicht erschienen.

²⁰Smetana war von 1866 bis 1874 Kapellmeister am Interimstheater, die Formulierung von Saremba (Anm. 17): „Zwei Jahre nach seiner Ernennung zum künstlerischen Leiter der tschechischen Oper traten 1874 die ersten Symptome von Smetanas beginnender Ertaubung auf“ stimmt also nicht.

²¹Die Quelle wurde nicht zitiert.

als liberal verhalten²². Smetanas Aufzeichnungen in der Art wie „Wien ist ein Verderbnis für Prag“²³ oder das ironische „er [der Kaiser] hat uns nämlich sehr lieb“²⁴ unterscheiden sich nicht von den Aussprüchen anderer, politisch eher unorientierter Zeitgenossen, sie können keineswegs als eine eindeutige politische Auffassung erklärt werden,²⁵ vor allem deswegen, weil sie als isolierte Zitate zum ersten Mal im Jahre 1919 in eindeutig tendenzieller Absicht publiziert worden sind²⁶. Smetana vertrat in den 60er Jahren den Gedanken eines „Böhmischen Staatsrechtes“ (nach

²²In diesem Sinne sind auch die von H. Loos zitierten Ausführungen von Christopher P. Storck (Anm. 10 an S. 252) fraglich, auch hier mangelt es an tieferen Kenntnissen der politischen Situation in Böhmen jener Zeit.

²³Tagebuch, Februar 1869.

²⁴„Inu, on nás má hrozně rád“ (M. Saremba zitiert als „[er] hat uns schrecklich gern“).

²⁵Seine ursprünglich als Hochzeitsgeschenk für das Kaiserpaar gedachte *Triumph-Symphonie* mit dem Zitat der Kaiser-Hymne hat Smetana noch in den 80er Jahren kompositorisch als gelungen bezeichnet, für mögliche Aufführungen hat er lediglich die Frage gestellt: „Was dort mit der Hymne?“ (Brief an den Kapellmeister Adolf Čech vom 5. November 1881.) Auch die Widmung der Symphonie muss als bewusste Handlung in eigener Sache betrachtet werden. Der dreißigjährige Smetana wollte vor allem auf sich als Komponist aufmerksam machen. Siehe Marta Ottlová, *Problémy se Smetanovou Triumfální symfonií* [Die Probleme mit der Triumph-Symphonie Smetanas], in: Zdeněk Hojda und Roman Prahel (Hg.), *Český lev a rakouský orel v 19. století* [Der tschechische Löwe und der österreichische Adler im 19. Jahrhundert], Praha 1996, S. 37–47; dies., *Hold české hudby. Smetanovy skladby ve vztahu k habsburské dynastii* [Die Huldigung der tschechischen Musik. Die Kompositionen Smetanas im Verhältnis zur Habsburger-Monarchie], in: Jiří Rak und Vladimír Vlnas, *Habsburské století 1791–1914* [Das habsburgische Jahrhundert 1791–1914], Praha, S. 61–75.

²⁶Zdeněk Nejedlý, *B. Smetany politické záznamy z let 1868–73* [Politische Notizen B. Smetanas 1868–73], in: *Smetana* 9 (1919), S. 4–6. Die Auffassung Nejedlýs hat die tschechische Musikwissenschaft noch lange Zeit zu ihrem Schaden beeinflusst. Siehe das Kapitel „Smetana und das Nationale“ bei Vlasta Reittererová und Hubert Reitterer, *Vier Dutzend rothe Strümpfe. Zur Rezeptionsgeschichte der Verkauften Braut von Bedřich Smetana in Wien am Ende des 19. Jahrhunderts*, Wien 2004, S. 30–39.

ungarischem Vorbild)²⁷, auf eine Loslösung der Monarchie war jedoch dabei nicht zu denken – das wäre eine Vorwegnahme der Ereignisse, die erst ein halbes Jahrhundert später stattgefunden haben. Seine Oper *Libuše* hat Smetana zur Krönungsfeier des Kaisers Franz Joseph I. zum böhmischen König geplant. Erst als diese definitiv gescheitert war, ist es zur Bestimmung der *Libuše* als Oper zur Eröffnung des tschechischen Nationaltheaters gekommen²⁸. Bezüglich des (angeblichen) politischen Engagements Smetanas ist auch eine andere Tatsache bemerkenswert: Der Librettist seiner beiden ersten Opern, *Braniboři v Čechách* [*Die Brandenburger in Böhmen*] und *Prodaná nevěsta* [*Die verkaufte Braut*], Karel Sabina, war als aktiver Teilnehmer an der Revolution von 1848 zum Tod verurteilt und schließlich zu 18 Jahre Festungshaft in der Olmützer Festung verurteilt worden. Nach seiner Entlassung wurde er (entweder als Opfer einer Erpressung oder aus pekuniären Gründen) Konfident der österreichischen Polizei. Als solcher wurde er 1872 enttarnt und von einem von seinen Freunden veranstalteten „Femegericht“²⁹ aus dem Land verbannt³⁰, wobei ihm versprochen wurde, seine für die Polizei geleisteten Dienste geheim zu halten; gleichzeitig hat jedoch jemand aus diesem Kreis die Wiener Presse informiert, sodass Sabina für sein ganzes Leben in der tschechischen Öffentlichkeit kompromittiert war. Smetana ist es niemals vorgeworfen worden, dass seine Libretti von einem Polizeispitzel geschrieben worden waren, we-

²⁷ Aufzeichnungen, Oktober 1869.

²⁸ Siehe dazu Marta Ottlová und Milan Pospíšil, *Der tschechische Historismus und die Oper des 19. Jahrhunderts*, in: Jürgen Schläder und Reinhold Quandt (Hg.), *Festschrift Heinz Becker*, Laaber 1982, S. 237–248.

²⁹ Unter denen der Journalist Julius Grégr, Herausgeber der *Národní noviny* [Volkszeitung], die Dichter Vítězslav Hálek und Jan Neruda, der Direktor der tschechischen Handelsakademie Emanuel Tonner, der Advokat Dr. Jan Kučera, der Journalist Josef Barák, Herausgeber der *Dělnické listy* [Arbeiterzeitung], und August Švagrovský, der Herausgeber der Zeitung *Říp*.

³⁰ Seine Stationen waren Dresden, Leipzig und Wien. Von dort wollte er einen Prozess gegen seine selbsternannten Richter führen, zu dem es jedoch nie gekommen ist. Er kehrte in seine Heimat zurück, von der Gesellschaft wurde er jedoch völlig zurückgewiesen und publizierte lediglich unter Pseudonym. Der Fall Sabina wurde bis heute nicht in allen Details geklärt.

der von der Öffentlichkeit noch in den politischen Kreisen. Auch Smetana selbst hat die Enttarnung Sabinas – soweit es bekannt ist – nie kommentiert³¹.

Wie Smetana der Kirche und der Religion überhaupt gegenüber stand, davon weiß man nur sehr wenig. Sein erster Musiklehrer war der Chorregent František Ikavec, sein Vater spielte in der Kirche Violine, mehr weiß man kaum. Einen wichtigen Einfluss auf den jungen Smetana hatte jedoch sein um 23 Jahre älterer Cousin Josef František Smetana³², Prämonstratenser aus dem Kloster Tepl (Priesterweihe 1825), ein Mann der Aufklärung, der sein geistliches Amt gegen die Beschäftigung mit der Naturwissenschaft eingetauscht hat und als Professor am Gymnasium in Pilsen wirkte. Im Herbst 1840 hat er die Verantwortung für Bedřich, der in Prag die Schule „geschwänzt“ hat, übernommen. In Smetanas Tagebuch aus dieser Zeit erscheinen zwar auch Fürbitten für seine Eltern und Geschwister, ein Ausdruck einer natürlichen Frömmigkeit, aber auch leidenschaftliche Ergüsse seiner Liebe zu Katharina Kolar (seiner späteren Frau, Kateřina Kolářová), die ihm „geheiligt“ war. Die Frage, warum Smetana (im Unterschied zu Dvořák) keine Kirchenkomposition geschrieben hat, lässt sich also schwer bzw. überhaupt nicht beantworten. Sein Zyklus *Má vlast* [*Mein Vaterland*] wird jedenfalls als „national-religiöses“ Werk verstanden.

Antonín Dvořák wurde mit 16 Jahren (1857) Schüler der Prager Orgelschule³³. Wenn wir von seinen Kinderjahren und dem

³¹Man kann auch zu einer anderen „Legende“ greifen, nämlich dem angeblichen Anteil Smetanas an den revolutionären Geschehnissen 1848. Dem widerspricht bereits die Tatsache, dass im August jenes Jahres Smetana seine eigene Musikschule in Prag eröffnet wurde, während Sabina ein ganz anderes Schicksal bestimmt war. Die nicht feststellbare Hervorhebung der Teilnahme Smetanas an der Revolution 1848 war wahrscheinlich ein weiteres Ergebnis seiner Gleichsetzung mit Richard Wagner.

³²Der älteste Sohn des verstorbenen Onkels (des Bruders von Smetanas Vater) Josef Smetana. Smetanas Vater hat nach dem Tod seines Bruders dessen fünf Kinder großgezogen.

³³Ursprünglich als „Verein der Kunstfreunde für Kirchenmusik in Böhmen“, 1826 gegründet, dessen Orgelschule wurde 1830 eröffnet, 1889 mit dem Prager Konservatorium vereinigt. An der Orgelschule haben auch Karel Bendl, Leoš Janáček und Josef Bohuslav Foerster studiert.

Einfluss seines Lehrers Antonín Liehmann absehen, hat er dort wahrscheinlich die wichtigsten Einflüsse für seine künftigen Kirchenkompositionen empfangen. Die Orgelschule war eine Musikanstalt für künftige Kirchenorganisten und Regentes Chori, die Schüler haben dort alle für einen Kirchenmusiker notwendigen theoretischen und praktischen Disziplinen gelernt. Die Musikausbildung Dvořáks war also gründlich, obwohl er in vielen Biographien als ein spontanes Talent ohne ernste Ausbildung bezeichnet wird, als mehr praktischer Musiker als ein progressiver (!) schöpferischer Typus. Das Oratorium *Svatá Ludmila* hat Dvořák als Auftragswerk für das Musikfestival in Leeds komponiert, wo es am 15.10.1886 uraufgeführt wurde. Der Festivalausschuss wünschte ausschließlich eine Kirchenkantate, höchstens eineinhalb Stunde lang. Dvořák informierte die Auftraggeber, dass er ein Sujet aus der tschechischen Geschichte gewählt habe, worauf der Ausschuss sein Bedenken äußerte, ob ein solcher Stoff für das englische Publikum geeignet sei³⁴. Nach einer Beratung des Verlegers Alfred Littleton mit Dvořák ist es bei dessen Wahl geblieben. *Die heilige Ludmila* wird zwar den geistlichen Werken Dvořáks zugeordnet, ihr Inhalt entspricht jedoch eher der Gattung des weltlichen Oratoriums: In der Geschichte aus den Anfängen des Christentums in Böhmen treten die Heilige Ludmila, der Heilige Ivan, der erste getaufte tschechische Fürst Bořivoj auf, die Handlung hat opernhafte Züge (das Oratorium ist auch mehrmals szenisch aufgeführt worden). Auch Dvořáks *Stabat mater*, *Requiem* und *Te Deum* waren und sind nicht unbedingt mit der Kirche verbunden. Wie oben gesagt, der religiöse Gehalt solcher Werke hat eine säkularisierte Funktion bekommen und wird heutzutage nur durch die Musik, und nur bei einem kleinen Teil des Publikums durch den Text wahrgenommen.

Dvořák hat „sich recht spät und eher überraschend dem Märchen als Opersujet zugewandt“, ist ein weiterer Punkt, dem sich Helmut Loos widmet, wobei er anfügt, dass die frühe Oper *Der*

³⁴Alfred H. Littleton an Dvořák am 31.3.1885: „[...] I think of the utmost [!] importance that the subject should be taken from the Bible. [...]“ Milan Kuna (Hg.), *Antonín Dvořák. Korespondence a dokumenty* 6, Praha 1997, S. 25.

*König und der Köhler*³⁵ „nicht dem Märchengenre zugerechnet werden kann“. Das ist zwar richtig³⁶, doch finden sich in dieser Oper einige Elemente, die für die Opernmärchen, und diejenige von Dvořák, von Bedeutung sind – die Atmosphäre des Waldes, die Gegenüberstellung der Welt des Hofes mit derjenigen der einfachen Menschen, dies alles zeigt sich später auch in der Oper *Čert a Káča* [Die Teufelskäthe] und in der *Rusalka*.³⁷ Die Wahl des Stoffes hängt mit den Tendenzen der Oper des 19. Jahrhunderts überhaupt³⁸ und der tschechischen Oper insbesondere zusammen. Außer dem persönlichen Geschmack und der Neigung des Komponisten spielten auch im späteren 19. Jahrhundert das momentane Angebot, die persönlichen Kontakte des Komponisten, seine finanzielle Möglichkeiten – das Libretto zu *Král a uhlíř* hat Dvořák gekauft – die Aufführungsmöglichkeiten usw. eine Rolle. Es ist nicht von Belang, ob sich Dvořák auf dem Gebiet der Oper als Konkurrent oder als Nachfolger Smetanas gefühlt hat oder fühlen wollte. Als höchste Gattung galt für ihn stets die grand opéra, und man kann sogar sagen, eine slawische grand opéra. Als solche hat er *Vanda* (polnische Sage) und *Dimitrij* (russische Geschichte)³⁹ geschrieben.

Die Vergleiche Smetana – Dvořák übersehen meist einen wesentlichen Punkt, nämlich den Altersunterschied von einer Generation. Gerade diese hat in der Entwicklung der tschechischen modernen Nation einen wichtigen Schritt getan. Die Generation Smetanas hat nach dem Jahre 1848 ein nationales Selbstbe-

³⁵Tschech. *Král a uhlíř*.

³⁶Loos, *Religiosität* (wie Anm. 1), S. 253.

³⁷Über die Bedeutung der Oper *Král a uhlíř* für die Entwicklung des dramatischen Schaffens Dvořáks, was die Struktur des Werkes und musikalische Charakteristik betrifft, siehe Jan Smaczny, *Král a uhlíř I x II*, in: Jitka Brabcová und Jarmil Burghauser, *Antonín Dvořák – dramatik*, Praha 1994, S. 63–125.

³⁸Nach Jarmil Burghauser lehnt sich die erste Fassung der Oper *Král a uhlíř* Dvořáks Wagners *Die Meistersinger von Nürnberg* an, siehe: Jarmil Burghauser, *Hudebnědramatické dílo Antonína Dvořáka*, in: Brabcová/Burghauser, *Dvořák* (wie Anm. 37), S. 9–22.

³⁹Es ist also problematisch, *Dimitrij* als „nationales Werk“ (gemeint tschechisch-nationales) zu bezeichnen (Loos, *Religiosität* [wie Anm. 1], S. 252).

wusstsein hervorgebracht und dadurch eine nationale kulturelle Tradition begründet. Dieser Prozess hat (paradoxiertweise) durch den panslawischen Kongress in Prag einen wichtigen Impuls erhalten: Die Tschechen haben das allslawische Ideal zu Gunsten ihrer eigenen Kultur aufgegeben. Das wichtigste Ziel wurde für sie der Bau eines eigenen Nationaltheaters als Selbstrepräsentationsgebäude der Nation, an dem die tschechische nationale Oper gespielt werden sollte – ein Kunstprodukt, das durch die nationale Sprache und die nationale Musik das Publikum ansprechen sollte. Dvořák ist dieser Entwicklung nach 1860 als aktiver Musiker beigetreten, in einer Zeit, als ein autonomes tschechisches Kulturleben (nach dem Oktober-Diplom) auch institutionell möglich war. In dieser Zeit kam auch Smetana aus Schweden nach Prag zurück, um sich am tschechischen Musikleben beteiligen zu können. Im Jahre 1874, als Smetana seinen Posten verlassen musste, sich ins Privatleben zurückzog und dann in der Isolation seine besten Werke schrieb, stand Dvořák vor seinen ersten Erfolgen. Dvořák hat mehr Möglichkeiten bekommen, in die *europäische* Musik aufgenommen zu werden, auch deswegen, weil inzwischen die tschechischen künstlerischen Produkte außer als „österreichisch“ oder „böhmisch“ auch als „tschechisch“ identifizierbar waren. Die tschechischen Künstler blieben bis 1918 Österreicher, sie repräsentierten also nicht nur ihr eigenes Volk, ihre eigene Nation, ihr eigenes Land Böhmen, sondern auch den Gesamtstaat – die Habsburger Monarchie. Zusammen mit dessen wachsenden nationalen Problemen kehrte der slawische Gedanke gewissermaßen zurück – die Versuche der tschechischen Politiker um eine neue Annäherung an Russland usw. Hier gibt es wieder einen Widerspruch: Smetanas Begegnung mit Russland war eher negativ – beim Besuch Milij Balakirews in Prag im Jahre 1867 kam es zu einem Missverständnis zwischen den beiden Künstlern, das den Misserfolg der *Verkauften Braut* in St. Petersburg im Jahre 1871 mitverursacht hat. Im Gegenteil dazu war Dvořák mit Tschaikowsky befreundet. Kann dies als Beweis des „Tschechentums“ Smetanas gegen das „Slawentum“ Dvořák verstanden und mit der Existenz der *České tance* (Smetana) gegenüber der *Slovanské tance* (Dvořák) belegt werden? Meiner Meinung nach soll man solche isolierte Fakten nicht überschätzen.

„Die Teufelswand“⁴⁰ Bedřich Smetanas gehört in den Bereich der Sage⁴¹. In den Bereich der Sage gehört der als „Teufelswand“ genannte Felsen, der an der Moldau in Südböhmen (ca. 4 km von Vyšší Brod/Hohenfurth) zu sehen ist und Anlass zu mehreren Volkssagen gegeben hat. Die verbreitetste erzählt von einem Teufel, der den Bau des Klosters in Hohenfurth verhindern wollte und einen steinernen Damm im Tal gebaut habe, um das Kloster zu überschwemmen. Es ist ihm jedoch nicht gelungen, seinen Teufelsbau rechtzeitig fertig zu stellen; als es Mitternacht schlug, stürzte der Damm zusammen, die Steine haben das Flussbett verschüttet und liegen seitdem in der Umgebung verstreut umher⁴². Smetanas Librettistin Eliška Krásnohorská hat das Motiv der Sage als Ausgangspunkt verwendet, die Handlung der Oper ist ihre Erfindung. Mit der Sage hat sie historische Fakten verschmolzen (der Begründer des Klosters in Hohenfurth, Petr Vok von Rosenberg, und seine Frau Hedwig von Schauenburg, sind historische Persönlichkeiten). Die Korrespondenz zwischen Krásnohorská und Smetana beweist, dass Krásnohorská eigentlich eine ernste Geschichte schreiben wollte. Smetana sich jedoch eine komische Oper vorgestellt hat, in der der Teufel überlistet wird – der „dumme Teufel“ ist für das tschechische Märchen typisch (wie auch z. B. Marbuel in der Oper *Čert a Káča* von Dvořák). Am 27. Januar 1879 schrieb Krásnohorská an Smetana: „Sie wollten nicht glauben, was ich prophezeit habe, jetzt ist es aber so, – ,es ist schon so!“⁴³ Ich kann nun einmal nicht das, womit sie mich beauftragt haben, ein durchaus humoristisches, leichtes, komisches, witziges Libretto ohne ernste Situationen schreiben. Ich vermag es nicht, mit einem leichteren Humor, als es in der *Hubička* [Der Kuss] oder im *Tajemství* [Das Geheimnis] gewesen

⁴⁰ *Čertova stěna*.

⁴¹ Loos, *Religiosität* (wie Anm. 1), S. 252.

⁴² In vorchristlicher Zeit war dieser Ort angeblich mit dem Kult des Gottes Svatoroh verbunden. Das Christentum hat der interessanten geologischen Formation einen neuen, mit dem Kloster verbundenen Sinn gegeben. In Wirklichkeit sind die Steine ein Rest geologischer Prozesse nach der Eiszeit und finden sich auch anderswo in Böhmen, hier jedoch in besonders großer Zahl.

⁴³ „Už je to tak“ – Zitat aus dem Libretto von Eliška Krásnohorská zu Smetanas Oper *Der Kuss* (Vater Paloucký, 1. Akt, 6. Auftritt).

war, zu schreiben, als in diesen beiden Opern, die – wie Sie gesagt haben – noch viel zu seriös waren, im Unterschied zu einer drolligen, die Sie jetzt von mir verlangen. Mein Gott, ich habe mich überzeugen müssen, dass in mir kein Tropfen eines französischen Esprits und Humors ist – kein Champagner. Mein Humor ist schwermütig, vor einem Lamento-Hintergrund. Wenn Sie nur wüssten, wie ich mich bemühe, je mehr ich mich jedoch bemühe, desto schlimmer wird es [...]. Wenn Sie von mir leichten Witz und Humor verlangen, dann verlangen Sie zu viel, etwa so viel, wie Sie gewollt hätten, dass ein Bär den Sopran, nämlich die Königin der Nacht in der ‚Flöte‘, singt. So wird auch das Libretto aussehen: es wird etwas Bärenhaftes! Sie sollen sich also darauf freuen! Eine schöne Sache werden Sie kriegen!“

Der so entstandene Kompromiss trägt zwar die Bezeichnung „komisch-romantische“ Oper, in der Handlung gibt es aber im Grunde so gut wie nichts Komisches. Im Gegenteil: In der *Čertova stěna* entwickelt Smetana im vollen Maß die lyrische Seite seiner Natur. Es ist ein Libretto mit gewissen „science-fiction“ Zügen entstanden, und eine „semi-opera“, die jedoch als solche eine Opfer verschiedener Bearbeitungen und „Verbesserungen“ geworden ist und bis heute eine schwere Aufgabe für Regisseure darstellt. Die Schwierigkeiten bringt nicht nur die „Doppelrolle“ des satanischen Rarach und des geheimnisvollen Einsiedlers Beneš, die – weil sie auch gemeinsam auftreten – kaum glaubhaft zu besetzen ist⁴⁴, sondern auch die Gattung der Oper selbst⁴⁵.

⁴⁴In der Regie von Ladislav Štros im Jahre 1983 wurden die Rollen von Rarach und Beneš von Jaroslav und Pavel Horáček (Vater und Sohn) besetzt, die einander nicht nur physiognomisch, sondern auch stimmlich ähnlich waren. Für gewöhnlich muss der Zuschauer nur glauben, dass die Personen auf der Bühne „nicht zu unterscheiden sind“, wie es im Libretto steht (Beneš und Rarach, 1. Akt, 1. Auftritt).

⁴⁵Der Versuch von David Pountney (Inszenierung am Nationaltheater Prag 2001), die Oper aus der Lokalisierung und der historischen Bindung zu lösen und das „Bild eines älteren Mannes, der seine Sehnsucht nach Liebe erfüllen will“ (Pountney im Programmheft zur Premiere) – also des Komponisten selbst – zu schaffen, hat im Grunde versagt. Siehe Bedřich Smetana, *Čertova stěna*, Programmheft des Nationaltheaters Prag, Saison 2001/2002, S. 59.

Jedoch: Eine mechanische Einteilung, dass Smetana keine Märchenoper geschrieben hat, Dvořák hingegen zwei, sagt zu der Stilrichtung beider Komponisten zu wenig, und zu ihren Verhältnis zur Religion – um zur ersten Frage unserer Überlegungen zurückzukommen – gar nichts aus. Vergleicht man die Opern beider Komponisten, so ergibt sich in Bezug auf unser Thema bei Smetana: Der Eingangschor des 2. Aktes *Abschied nehmt von eurem Heim* in *Die Brandenburger in Böhmen* hat den Charakter eines Gebets; im Eingangschor der *Verkauften Braut* wird die Gnade Gottes angesprochen; in der Szene mit den Wiegenliedern Vendulkas in *Der Kuss* gleicht das zweite Wiegenlied einem Gebet; im *Geheimnis* erscheint ein Gebet im Frauenchor („bei Smetana ein seltenes Motiv“ schreibt jedoch Mirko Očadlík⁴⁶); in der *Libuše*, wie gesagt, wurde die Religiosität mit dem Nationalen zusammengefügt; in der *Čertova stěna* wird Rarach als Verkörperung des Bösen besiegt. Dvořáks *Jakobín* [*Der Jakobiner*] wird mit einem schönen Kirchenchor hinter der Bühne eröffnet, und vor allem das Finale von *Rusalka* wird als ein Glaubensbekenntnis des Komponisten erklärt.

Smetanas Opernwerk ist mit *Čertova stěna* im Jahre 1882 abgeschlossen (*Viola* nach Shakespeares *Twelfth Night* ist ein Torso geblieben), Dvořák hat seine *Rusalka* im Jahre 1900 beendet. Zwischen diesen Jahren liegt – unter anderem – die erste Etappe der Wagner-Rezeption nach dessen Tod. Ein wichtiges Merkmal dieser Rezeption war eben auch Hinneigung zu den Märchenstoffen (als Beispiel dafür werden üblicherweise Engelbert Humperdinck und der Sohn des Meisters, Siegfried Wagner, erwähnt); die Wagner-Götter wurden durch Märchenfiguren ersetzt. Dazu kam auch die Atmosphäre des fin de siècle, des Symbolismus und der Dekadenz. Man darf auch nicht den Anteil der Librettisten vergessen, was besonders die *Rusalka* betrifft, über die in den letzten Jahren mehrere Auffassungen von tschechischen genauso wie von nicht tschechischen Musikwissenschaftlern erschienen sind⁴⁷, ein

⁴⁶Mirko Očadlík, *E. Krásnohorská – B. Smetana. Vzájemná korespondence*, Praha 1940, S. 131.

⁴⁷Außer dem von H. Loos, *Religiosität* (wie Anm. 1), zitierten Artikel Jürgen Schläders, *Märchenoper oder symbolistisches Musikdrama? Zum Interpretationsrahmen der Titelrolle in Dvořáks ‚Rusalka‘*, in: *Die Musikfor-*

Beweis der Komplexität dieses Werkes, die immer wieder neue Fragen hervorruft.

Das Märchen hat eine Aura „des Ursprünglichen, Echten“ bekommen, „das der Nationalbewegung eine über das Historische noch hinausgehende, gewissermaßen ontologische Begründung geben sollte. Die Sage dagegen ist lokal und zeitlich gebunden“⁴⁸. Das von Helmut Loos zitierte Werk von Vladimír Karbusický⁴⁹ bringt jedoch genug Beispiele dafür, dass auch die Motive der Sagen übertragbar sind: Der Chronist Kosmas ließ sich von Boëthius, Regino und anderen Quellen inspirieren, als Vorbild für die böhmische (tschechische) Fürstin Libuše sollte Matilde von Toszien dienen usw. In der Sage kursieren die Motive genauso wie in den Märchen, unabhängig von einem einzigen Stamm, einer einzigen Sprache, einer nationalen Tradition; manchmal wäre es auch sehr schwierig, eine genaue Grenze zwischen einer Sage, einem Mythos und einem Märchen zu ziehen.

Was weitere tschechische Märchenoperen betrifft: Außer dem von Helmut Loos genannten *Dudelsackpfeifer aus Strakonitz*⁵⁰ nach dem Schauspiel von Josef Kajetán Tyl (das nach dem Vor-

schung 34 (1981), S. 25–39 nenne ich vor allem Ivan Vojtěch, A. Dvořák. *Rusalka*, in: Carl Dahlhaus u. a. (Hg.), *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters* 2, München/Zürich 1987, S. 101–106; Ludwig Haesler, *Zur psychischen Entwicklung und Dynamik in Dvořáks Rusalka*, in: Milan Pospíšil und Marta Ottlová (Hg.), *Antonín Dvořák 1841–1991. Report of the International Musicological Congress Dobříš 1991*, Praha 1994; dort auch Francis Claudon, *Rusalka et le drame symboliste européen*, S. 123–128; Marta Ottlová, *Die Ballade in Dvořáks und Kvapils Rusalka*, in: T. Betzwieser u. a. (Hg.), *Bühnenklänge. Festschrift für Sieghart Doehring zum 65. Geburtstag*, München 2005, S. 265–278.

⁴⁸Loos, *Religiosität* (wie Anm. 1), S. 255.

⁴⁹Vladimír Karbusický, *Anfänge der historischen Überlieferung in Böhmen. Ein Beitrag zum vergleichenden Studium der mittelalterlichen Sängerepen*, Köln/Wien 1980. Auf Tschechisch als: *Báje, mýty, dějiny. Nejstarší pověsti české v kontextu evropské kultury*, Praha 1995.

⁵⁰Tschech. *Švanda dudák*. Das Schauspiel wurde von Karel Bendl als Kantate vertont, zu einem Opernballett verarbeitet, von Vojtěch Hřimalý für eine lyrisch-romantische Oper verwendet und wurde schließlich als *Schwanda der Dudelsackpfeifer* von Jaromír Weinberger (in der deutschsprachigen Bearbeitung von Max Brod) zu einer der meistgespielten Opern der 30er Jahre des vorigen Jahrhunderts.

bild der „Besserungsstücke“ von Ferdinand Raimund geschrieben wurde)⁵¹, hat es noch eine Reihe weiterer seinerzeit erfolgreicher Märchenoperen gegeben: Die Handlung der Oper *Svatojánské proudy* [*Die Sankt Johannes-Stromschwellen*], ursprünglich *Vltavská víla* [*Die Moldaunixe (!)*] (UA 1871) von Josef Richard Rozkošný (1833–1913), arbeitet bereits mit dem „Rusalka“-Motiv. Derselbe Komponist schuf auch ein tschechisches Aschenbrödel, seine Oper *Popelka* (Libretto Otakar Hostinský) wurde 1885 uraufgeführt, sein *Krakonoš* [*Rübezahl*] im Jahre 1889. Vojtěch Hřimalý schrieb die Oper *Zakletý princ* [*Der verzauberte Prinz*] (UA 1872. Alle diese Werke sind heute vergessen, wenigstens *Svatojánské proudy* würden sich jedoch als interessantes Material für komparatistische Untersuchungen anbieten.

Mit zwei tschechischen Märchenoperen geht H. Loos in das 20. Jahrhundert über: *Lucerna* [*Die Laterne*] von Vítězslav Novák und *Honzovo království* [*Hansens Königreich*] von Otakar Ostrčil. *Lucerna* ist nach dem gleichnamigen Drama von Alois Jirásek entstanden, dem kein konkretes Märchen als Vorlage gedient hat. Die zwei Wassermänner Ivan und Michal sorgen in diesem naiv sozialkritisch-realistischen Drama von einem stolzen Müller (der seine Rechte verteidigt und sich seiner Herrschaft nicht beugt) für das komische Element. Weitere Verwicklungen verursachen der Hilfslehrer, der seine Serenade und sein Gesuch um Anstellung in der Stadt der neuen Fürstin vortragen will, und die Dorfmusiker, die die Fürstin mit dieser Serenade begrüßen sollen. Die Liebe des Mädchens Hanička zum Müller bildet ein weiteres Motiv der Oper. Die Hilfe der Geister führt schließlich zur Versöhnung der Menschen und einem glücklichen Ende⁵². Entfernt kann man an das Vorbild von Shakespeares *Sommernachts Traum* mit dessen Handwerkern und dessen im Grunde keinesfalls spukhaften Wesen denken. Die Märchenfiguren sind hier keine

⁵¹Dalibor Tureček, *Rozporuplná souměřitost. Německojazyčné kontexty obrozeneckého dramatu* [Die widerspruchsvolle Zusammengehörigkeit. Die deutschsprachigen Texte im Drama der nationalen Wiedergeburt], Praha 2001.

⁵²Die Charakteristik: „Wassergeister in Gestalt von zwei Wassermännern sowie Erbkönig und Waldelfen spielen in der Handlung nur eine Nebenrolle“ lässt sich bezweifeln, dramaturgisch bilden sie einen notwendigen Kontrast im Bau des Stückes.

„Verkörperung der Welt des Fremden, Kalten und Bösen“, wie sie Loos charakterisiert⁵³. Die zwei Wassermänner gehören (wie die bereits erwähnten Teufel) vielmehr zu den traditionellen Figuren der tschechischen Märchen, die nicht unbedingt Bösewichte sind. Sie leben mit den Menschen (vor allem mit den Müllern, für die das Wasser genauso wie für einen Wassermann lebensnotwendig ist) in einer Symbiose, sie helfen ihnen, obwohl sie sich selbstverständlich für schlechte Behandlung zu rächen wissen. Ihre Töpfe mit den Seelen der Ertrunkenen, die sie mit bunten Bändern ins Wasser gelockt haben, gehören zu den erzieherischen Mitteln, mit denen Respekt für das Wasserelement gefordert wird und die Gefahr für die Kinder (auf ähnliche Weise wie die tschechischen Teufel) aufgezeigt wird. Der Wassermann der Ballade von Karel Jaromír Erben (und im gleichnamigen Konzertmelodram von Zdeněk Fibich) gehört also einem völlig anderen Typus an.

Eine erfolgreiche Oper zu schreiben war ein großes Ziel von Vítězslav Novák, das er jedoch nicht erreicht hat. Heute sind alle seine (vollendeten) Bühnenwerke (4 Opern, 2 Pantomimen) praktisch unbekannt. Seine schwierige Suche nach einem Stoff und einer passenden Bühnengattung zeigen auch seine nicht verwirklichten Opernpläne: *Naposledy v Praze* (*Zum letzten Mal in Prag* bzw. *Mozart in Prag*), *Ratcliff* (nach H. Heine), *Honza hrdina* (*Hans, ein Held* – also ein Märchenstoff), *Jánošík* (der slowakische Volksheld), *Jan Hus*, *Herakles* und – *Švanda dudák* (*Schwanda der Dudelsackpfeifer*). Zum Thema Märchenoper wäre jedoch ein ganz anderes Werk als *Die Laterne* zu untersuchen interessant, nämlich die letzte Oper Nováks, *Dědův odkaz* (*Großvaters Vermächtnis*, Libretto Antonín Klášterský nach Adolf Heyduk, UA 1926, 2. Fassung 1943), die ein dünner Faden zurück in die Vergangenheit führt, nämlich über alle die Rusalken, Melusinen und andere Feen zur Silvana Carl Maria von Webers, wie ja auch die Waldfee in dieser Nováks Oper heißt. Die Hauptfigur ist ein Künstler – der Komponist und Violinist Jan. Sein Lebensglück steht unter zwei Zaubern, jenem der zum Menschen gewordenen Silvana und jenem der Musik – beide Zauber können sich erst am Ende seines Lebens vereinigen.

⁵³Loos, *Religiosität* (wie Anm. 1), S. 257.

Der Oper *Honzovo království* von Otakar Ostrčil bzw. seinem Librettisten Jiří Mařánek diene als Vorlage das Märchen von Lew Tolstoj. Hier tritt tatsächlich ein satanischer Teufel auf. Im Jahre der Uraufführung der Oper (1934 in Brünn) war das eine eindeutige Allegorie des Machthabers Hitler. Hier kann wirklich das Märchenhafte als „Gegenentwurf zu den Opern nach Sagen und Mythen, die in ihrem gelegentlich doch martialischen Heroismus eher auf heldenhaftes Verhalten von Ausnahmepersönlichkeiten abzielen“⁵⁴ gelten, der Hauptgrund ist jedoch eher im „nichtmartialischen“ Charakter des Tschechentums überhaupt zu suchen, dem (in Bezug zum genannten Beispiel Ostrčils) die tolstojsche Toleranz und Ablehnung des Krieges näher lag als der bewaffnete Kampf. Das Denken von Tolstoj war den Tschechen nicht fremd, die Tradition des tschechischen kirchlichen Reformators Petr Chelčický, von dem Tolstoj beeinflusst wurde, hat in Böhmen noch immer ihre Spuren gelassen. Trotzdem wurde die Oper nach ihrer Prager Erstaufführung ein Jahr danach (1935) zum Objekt einer heftigen Kritik: Dem Komponisten wurde unzeitgemäßer Pazifismus vorgeworfen, weil Honza mit dem Teufel nicht mit der Waffe kämpfen, sondern ihn nur mit dem Wort überzeugen will (was ihm auch gelingt)⁵⁵.

Eine frühere Oper Ostrčils, *Kunálový oči [Kunálas Augen]* (Libretto Karel Mašek nach einer Novelle von Julius Zeyer, UA 1908) spielt im Fernen Osten und spiegelt den starken Einfluss des Jugendstils mit seinem Interesse an orientalischen Motiven wider, an der chinesischen, japanischen und persischen Poesie, an der Mystik, sie zeigt die zeitgenössische Vorliebe für komplizierte Symbole und Gedanken von Rabindranath Tagore über die Annäherung der Kulturen des Ostens und des Westens⁵⁶. Zdeněk Nejedlý, ein großer Verehrer Ostrčils, hat bereits nach der im Jahre 1904 uraufgeführten Oper Ostrčils, *Vlasty skon [Vlastas Tod]* (nach einer alttschechischen Sage) eine kontinuierliche Li-

⁵⁴Loos, *Religiosität* (wie Anm. 1), S. 258.

⁵⁵Charlie Chaplin hat noch im Jahre 1940 an eine solche Möglichkeit, einen Diktator zu beseitigen, geglaubt (Der große Diktator).

⁵⁶Auch die dramatische Legende *Pod jabloní [Unter einem Apfelbaum]* von Josef Suk, ebenfalls nach Julius Zeyer (in der ersten Fassung 1900, bearbeitet 1915) ist unter diesem Einfluss entstanden.

nie der tschechischen modernen Musik festgestellt, nämlich die Linie „Smetana – Fibich – Ostrčil“, in die ihm die Opern *Libuše* von Smetana, *Šárka* von Fibich und *Vlasty skon* von Ostrčil sehr gut passten. Von der Oper *Kunálovy oči* wurde er sichtlich überrascht. Die drei Jahre zuvor uraufgeführte Dvořáks *Rusalka* hatte er eindeutig abgelehnt; seine Rezension in der Zeitschrift *Rozhledy* (1901) war vernichtend und hat die erste große Reaktion bei den Verteidigern des Komponisten hervorgerufen⁵⁷. Und nun kam Ostrčil mit einem so tief symbolistischen Werk aus „fremden Fluren“. Nach den „reinen, hellen Melodien des wahren tschechischen Typus“ ein Werk der „Moderne“! Um sich aus diesem Dilemma zu befreien, lehnte Nejedlý a priori die Bezeichnung Ostrčils als Überläufer zur Moderne ab. Auch die Oper *Vlasty skon* sei bereits modern gewesen, Ostrčil habe also nur seine Mittel gesteigert, weil ein wahrer Dramatiker nie stagnieren werde⁵⁸.

Weder der Oper *Honzovo království* von Ostrčil noch der *Lucerna* Nováks ist also m. E. eine christliche Prägung zuzurechnen. Novák neigte zum Pantheismus, der – wenn wir schon die religiös-weltanschauliche Auffassung eines Komponisten auf sein Werk übertragen wollen – vor allem in seinem Klavierzyklus (später instrumentiert) *Pan* zum Ausdruck kommt. Ein religiöses Werk findet man bei ihm nicht, sein *Svatováclavský triptych* (*Sankt Wenzel-Triptychon*, 1941) für Orgel ist ein patriotisches Werk, eine Reaktion auf die Okkupation seiner Heimat durch Hitler, genauso war auch seine symphonische Dichtung *De profundis*

⁵⁷In seiner *Dějiny české hudby* [Geschichte der tschechischen Musik] (1903) charakterisierte Nejedlý die Opern Dvořáks als Werke von niedrigstem Niveau: Nach den noch „gesunden“ ersten komischen Opern – gemeint sind *Tvrdé palice* [*Die Dickköpfe*] und *Šelma sedlák* [*Der Bauer, ein Schelm*] – sei er zur veralteten Form der großen Oper zurückgekehrt (*Vanda, Dimitrij*, aber auch *Jakobín*, „um so schlimmer, weil es sich um eine komische Oper handelt“), in *Čert a Káča* zeige sich ein „Mangel an künstlerischer Reflexion“, der einen Widerspruch zwischen dem Sujet und der Musik verursacht habe. *Rusalka* sei schlaff, sentimental, der Wassermann weinerlich, das Ganze habe nicht den Charakter eines Märchens, es sei untschechisch, die Musik sei eine Nachahmung – vor allem Smetanas und Wagners.

⁵⁸Zdeněk Nejedlý, *Otakar Ostrčil*, Praha 1935.

(1941) gemeint⁵⁹. Ostrčil hat jedoch ein Werk geschrieben, das von mehreren Gesichtspunkten aus als das zentrale Werk der tschechischen Musik der Generation der Zwischenkriegszeit gehalten werden kann, nämlich die Variationen für Orchester *Křížová cesta* [*Der Kreuzweg*] (1929). Dieses Werk ist nicht nur eine der eigenständigsten Kompositionen der tschechischen Instrumentalmusik des 20. Jahrhunderts, es ist ein nicht religiöses Werk, das trotzdem den höchsten Ausdruck des religiösen Gedankens darstellt, vom rein technisch-kompositorischem Aspekt als ein hervorragendes Werk bezeichnet werden kann und einen Höhepunkt im Schaffen des Komponisten selbst darstellt⁶⁰.

Falls man aber einen von christlich-religiösen Gedanken beeinflussten tschechischen Komponisten nennen will, dann darf man Josef Bohuslav Foerster nicht vergessen. Er schrieb über 30 geistliche Werke, darunter ein *Stabat Mater*, das Oratorium *Svatý Václav* (*Hl. Wenzel-Oratorium*), ein *Pange lingua*, mehrere Offertorien, die *Glagolitische Messe*, die *Messe zu Ehren des Hl. Franciscus von Assisi*, die *Messe zu Ehren des Hl. Adalbert*, die *Marianische Messe*, ein *Te Deum*, mehrere Psalmen, Motetten, geistliche Lieder usw. Seine katholische Orientierung ist auch in seinen Instrumentalwerken präsent (*4. Symphonie* bzw. *Oster-Symphonie*), auch in seinen Opern, um bei der oben behandelten Gattung zu bleiben. Das Libretto seiner letzten Oper *Bloud* [*Der Tor*] (geschrieben 1932–1935) verfasste nach „einem Motiv von

⁵⁹Die Beziehung Novák – Nejedlý wurde seit der Uraufführung der Oper *Karlštejn* (1916) aufgrund Nejedlýs negativer Kritik (er hat Novák vorgeworfen, in seiner Oper *Karlštejn* das hussitische Lied „Kdož jsú Boží bojovníci“ [Die ihr die Gottes Streiter seid] verspottet und missbraucht zu haben) sehr gespannt und gipfelte Ende der 30er Jahren in polemischen Broschüren, die seitens Nováks auch gegen Ostrčil als Nejedlýs Protege gerichtet waren; heute eine interessante Lektüre über die Kleinlichkeiten großer Persönlichkeiten. – Allein schon die Beziehung Nejedlý – Novák – Ostrčil zeigt die Widersprüche innerhalb der modernen Musik in der Tschechoslowakei in der Zwischenkriegszeit auf, deren objektive Aufarbeitung noch aussteht.

⁶⁰Andererseits hat Ostrčil als Opernchef des Nationaltheaters die Oper von Karol Szymanowski *Król Roger* [*König Roger*] aufgeführt, ein Werk, das mit symbolischen Bildern die Welt der erstarrten katholischen Dogmen kritisiert.

Lew Nikolajewitsch Tolstoi“ der Komponist selbst. Der Klavierauszug ist 1939 erschienen und trägt ein dreifaches Motto: Ein Zitat aus dem 1. Korintherbrief des Apostel Paulus: „Für jetzt bleiben Glaube, Hoffnung, Liebe, diese drei; doch am größten unter ihnen ist die Liebe“⁶¹ – ein Zitat aus Goethes *Faust*: „[...] wer darf sagen: Ich glaub’ an Gott?“⁶² und ein Zitat aus Péladans *Allmächtiges Gold*: „Es gibt nur eine Ursache: Gott. Ein Ende: Die Ewigkeit. Eine Wirklichkeit: Die Liebe“⁶³. Die Oper wurde am 28. Februar 1936 am Prager Nationaltheater in der Regie von Ferdinand Pujman und unter dem Dirigenten Otakar Jeremiáš uraufgeführt⁶⁴. Der „Tor“, der junge Vít, ist ein einfacher Mensch, der nur ein „harmloses, zärtliches Herz, die Liebe zu seiner Mutter, zu Gott und zum Guten besitzt“⁶⁵. „Das Herz stellt bei Foerster das Symbol der Liebe dar. Nur die Menschen mit Herz sind bei Foerster zur Liebe fähig, und obwohl sie mit den übrigen Menschen bezüglich der materiellen Ziele nicht wetzeln können, nehmen sie in der moralischen Hierarchie den ersten Platz ein. Sie sind die Auserwählten mit einer humanistischen Botschaft, ohne sie würde die Welt nur ein Kampfplatz von bloßen Egoisten sein“⁶⁶. In den 50er Jahren konnte das Schaffen Foersterns nur teilweise rezipiert werden, weil seine von Idealismus, Religiosität, Katholizismus und „religiösem Obskurantismus“ in-

⁶¹Mit diesem Zitat schließt Foerster auch sein Buch *Co život dal* [Was das Leben gegeben hat], Praha 1942, S. 297.

⁶²Johann Wolfgang von Goethe, *Faust*, I. Teil, V. 3427–3428.

⁶³Der esoterische Schriftsteller Josephin Péladan (1859–1918), Sohn einer okkultistisch ausgerichteten Familie aus Lyon, war Mitbegründer der „Kabbalistischen Rosenkreuzer“ (1887) und Begründer des „Rosenkreuzer-Ordens des Tempels und des Grals“ (1891). In den von ihm veranstalteten Salons haben sich französische, belgische und schweizerische Symbolisten getroffen.

⁶⁴Es ist wahrscheinlich für die Dramaturgie des Nationaltheaters in jener Saison bezeichnend, dass in ihr drei Werke mit philosophisch-mysteriösen bzw. aus den Legenden schöpfenden Sujets erschienen: Neben *Bloud* waren es am 7. Februar Martinůs *Marienspiele* und am 5. Mai Boitos *Mefistofele* (insgesamt gab es in der Saison 1935/36 13 Premieren).

⁶⁵František Pala, *Foerstrový opery*, in: J. B. Foerster, *Jeho životní pout’ a tvorba 1859–1949*, Praha 1949, S. 170–197, zit. S. 187.

⁶⁶Ebd.

spirierten Werke nicht in die Kulturideologie des sozialistischen Realismus gepasst haben⁶⁷.

Und schließlich bleiben noch zwei Komponisten zu erwähnen, bei denen man nach der religiösen Auffassung aufgrund ihrer Werke fragen könnte:

Leoš Janáček, Schüler einer Klosterschule, Komponist mehrerer Kirchenwerke in seinen Jugendjahren und der *Glagolitische Messe* nach einem altslawischen Text im Zenit seines Schaffens, hat seine eigene „Religion“ vor allem in zwei Opern ausgedrückt: die pantheistische *Liška Bystrouška* [*Das schlaue Füchlein*] ist eine Apotheose der Natur, in deren Kreislauf der Mensch mit-eingebunden ist. In Janáčeks letzter Oper *Z mrtvého domu* [*Aus einem Totenhaus*] ist die „Religion“ bereits im Motto der Oper ausgedrückt: „In jedem Wesen ein Funke Gottes.“

Bohuslav Martinů hat Mitte der 30er Jahre die Sujets für seine zweiteilige Oper *Hry o Marii* [*Marienspiele*] den liturgischen Dramen des Mittelalters entnommen. Mit seiner letzten Oper, *Řecké pašije* [*Die griechische Passion*], bekennt er sich zur religiösen und sozialen Toleranz, die in der Vergangenheit seines Heimatlandes (das er seit 1939 nicht mehr besucht hat) immer wieder von den politischen Wirrnissen bedroht worden war⁶⁸.

Völlig recht hat H. Loos, wenn er schreibt: „Wenn [die] Komponisten, die sich [...] mit den konkurrierenden Richtungen identifizieren lassen, in der gesellschaftlichen Auseinandersetzung gegeneinander ausgespielt werden und in Lagerbildung sich die Fronten verhärten, [...] so lässt sich dies keineswegs auf das persönliche Verhältnis der entsprechenden Persönlichkeiten übertragen“⁶⁹. Er

⁶⁷Siehe Vlasta Reittererová, *Einige Ausblicke auf die ethische Botschaft von Opern der 30er Jahre*, in: *Musikwissenschaftliches Kolloquium Brno 2003*, im Druck.

⁶⁸Absichtlich erwähne ich den Einfluss der anthroposophischen Lehre Rudolf Steiners, der in Prag auch seine Anhänger hatte, nicht – unter den tschechischen Musikern vor allem in Alois Hába und Karel Reiner, unter den deutschsprachigen Viktor Ullmann. Ullmanns Oper *Der Sturz des Antichrist* aus dem Jahre 1935 und die (unaufgeführte) Sechsteltonoper Hábas *Přijď království Tvé* [*Dein Reich komme*] halte ich für eine Aussage dieser Komponisten zur Frage der Stellung eines Künstlers in einer inhumanen Welt.

⁶⁹S. 258.

weist auf die Arbeit von Brian Locke⁷⁰ hin, die zwar die Jahre 1900 bis 1938 betrifft, aber auch für die persönlichen und künstlerischen Verhältnisse der Persönlichkeiten des 19. Jahrhunderts Gültigkeit hat, für die Beziehungen zwischen Pivoda und Smetana, für die Gegenpositionierung Dvořák kontra Smetana, Janáček kontra Smetana, Brahms kontra Wagner, Brahms kontra Bruckner usw. – für alle vereinfachenden Klischees, die mit der objektiven Realität wenig zu tun haben. Genauso gilt, dass „der religiöse Aspekt nicht verabsolutiert werden kann“.

Auf die Fragen „warum hat Zdeněk Fibich seine gesamten frühen Kirchenkompositionen vernichtet“ und „warum Bedřich Smetana keine Kirchenkomposition geschrieben hat“, findet man also kaum eine Antwort, auch deswegen nicht, weil seit dem 19. Jahrhundert die Kirche und die Religion keine Einheit mehr darstellen, genauso wie ein geistliches Werk keine liturgische Funktion mehr haben muss. Die Existenz der Musik hat sich nicht nur ästhetisch, kompositorisch-technisch, sozial und wirtschaftlich, sondern vor allem auch in ihrer Funktion geändert.

⁷⁰Brian Locke, *Music and Ideology in Prague 1900–1938*, PhD Dissertation, State University of New York at Stony Brook 2002, Loos, *Religiosität* (wie Anm. 1) S. 258.