

Bedřich Smetana

1886 SNE

01051

Die verkaufte Braut



Die verkaufte Braut



Bedřich Smetana

Die verkaufte Braut
Prodaná nevěsta

Komische Oper in drei Akten
Text von Karel Sabina in der deutschen
Übersetzung von Kurt Honolka

Uraufführung der endgültigen Fassung:
Interimstheater Prag
25. September 1870

Ein Dorf brauchst du, und wäre es nur, damit du es hin und wieder gern verläßt. Ein Dorf - das bedeutet: du bist nicht allein, du weißt, in den Menschen, in den Pflanzen, in der Erde lebt ein Stück von dir, das, auch wenn du selbst nicht da bist, bleibt und auf dich wartet. Aber es ist nicht leicht, dabei ruhig zu sein. Seit dem einen Jahr, da ich dieses Dorf im Sinn trage und, sowie ich kann, von G. herübereile, schlüpft es mir aus den Händen. So etwas wird dir mit der Zeit und mit der wachsenden Einsicht klar. Ist es möglich, daß ich mit vierzig Jahren, ich, der soviel von der Welt gesehen hat, noch nicht weiß, was das ist: mein Dorf...

Cesare Pavese

Inhalt

Handlung	6
<i>Franz Kafka</i> Heimkehr	8
<i>Günter Kunert</i> Heimkunft	9
Brief Smetanas an seine Eltern	10
<i>Karl Valentin</i> Die Fremden	11
Smetana und <i>Die verkaufte Braut</i> - Briefe und Erinnerungen	13
<i>Andrea Breth, Stefan Soltesz, Karl Kneidl und Klaus Zehelein im Gespräch</i> Skizze und Erinnerung	17
<i>Gerhard Rienäcker</i> Offene Türen einrennen?	23
<i>Max Brod</i> Karel Sabina	30
<i>A. T. Schaefer</i> Probenfotos	37
<i>Hans-Jürgen Drescher</i> Böhmische Dörfer am Meer	53
<i>Ingeborg Bachmann</i> Böhmen liegt am Meer	54

Handlung

Erster Akt

Kirchweihfest in einem böhmischen Dorf. Marie ist nicht wie die anderen Dorfbewohner in Festtagslaune. Ihre Eltern haben für den heutigen Tag ein Treffen mit ihrem künftigen Bräutigam arrangiert, den sie noch nie gesehen hat. Doch Marie liebt den Knecht Hans, der seine genaue Herkunft verschweigt. Er verrät ihr nur, dass er von einem reichen Hof stammt, den er wegen der Stiefmutter verließ. Gemeinsam schwören sie sich ewige Treue.

Der Heiratsvermittler Kecal bespricht mit Mariens Eltern Ludmila und Krušina die geplante Eheschließung. Der Heiratskandidat ist Wenzel, der zweite Sohn des reichen Gutsbesitzers Mícha. Um die Eltern Mariens vollends zu überzeugen, preist Kecal sowohl seinen eigenen Scharfsinn als auch Wenzels Wohlstand und Tugenden.

Als Marie zur Unterschrift unter den bereitliegenden Ehevertrag gedrängt wird, widersetzt sie sich und erklärt, dass sie bereits einen Freier hat. Auch der Hinweis ihres Vaters, dass er sie schon vor Jahren dem Sohne Míchas versprochen habe, kann sie nicht zur Unterschrift bewegen.

Unterdessen beginnt der Tanz.

Zweiter Akt

Die Dorfbewohner sitzen im Wirtshaus beim Bier, unter ihnen Hans und Kecal. Der stotternde Wenzel taucht auf. Marie zieht ihn in ein Gespräch, ohne sich zu erkennen zu geben. Sie erzählt ihm von der Boshaftigkeit Mariens und bewegt ihn zu dem Versprechen, auf Marie zu verzichten. Gerne würde Wenzel dafür sie, dieses ihm unbekannte Mädchen nehmen.

Inzwischen versucht Kecal, Hans von Marie abzubringen und bietet ihm Geld. Als Hans den Zusammenhang erkennt, geht er - nachdem er die Summe auf dreihundert Gulden hochgetrieben hat - darauf ein, allerdings nur unter der Bedingung, dass allein der Sohn Míchas Marie zur Frau nehmen dürfe. Die Dorfbewohner, unter denen sich auch Krušina befindet, sind über diesen Handel empört.

Dritter Akt

Eine kleine Zirkustruppe erscheint. Wenzel verliebt sich in die Tänzerin Esmeralda. Da der Darsteller der Bärennummer betrunken im Wirtshaus liegt und dringend Ersatz für die bevorstehende Vorstellung gefunden werden muss, überreden Esmeralda und der Prinzipal Wenzel zu dieser Rolle. Esmeralda verspricht ihm dafür ihre Liebe. Wenzel ist verwirrt: »Alle wollen mich lieben oder mich töten!«

Kecal, Mícha und seine zweite Frau Háta kommen, um Wenzel den Heiratsvertrag unterschreiben zu lassen. Doch Wenzel widersetzt sich und erklärt, dass ihm ein fremdes Mädel erzählt habe, dass Marie ihn töten werde.

Krušina und Kecal haben Marie von dem Verrat durch Hans erzählt. Sie kann es nicht glauben. Wenzel erkennt in Marie diejenige, die ihm Liebe versprochen und von seiner Braut erzählt hat. Damit scheint für alle außer Marie die Sache wieder in Ordnung zu kommen. Doch sie weicht vor der Unterschrift unter den Ehevertrag erneut zurück. Alleingelassen erinnert sie sich wehmütig an ihre Liebe zu Hans.

Als ihr Hans begegnet, kommt es zur Auseinandersetzung. Über ihre Wut kann er nur lachen. Kecal erinnert Hans an die Abmachung, Marie zu verlassen; Hans scheint auf Seiten Kecals zu sein. Marie ist entsetzt. Verletzt und trotzig stimmt sie nun in eine Heirat mit Wenzel ein, was mit allgemeiner Erleichterung aufgenommen wird.

Jetzt erst gibt sich Hans als verschollen geglaubter Sohn von Mícha und dessen erster Frau zu erkennen. Damit erfüllen sich alle Verträge und Abmachungen auf andere Weise: Hans darf Marie heiraten und erhält noch dreihundert Gulden dazu. Der Heiratsvermittler Kecal versteht die Welt nicht mehr. Die Wut aller richtet sich gegen ihn, dessen vermeintliche Schlaueit sie so verunsichert hat.

Heimkehr

Franz Kafka

Ich bin zurückgekehrt, ich habe den Flur durchschritten und blicke mich um. Es ist meines Vaters alter Hof. Die Pfütze in der Mitte. Altes, unbrauchbares Gerät, ineinanderverfahren, verstellt den Weg zur Bodentreppe. Die Katze lauert auf dem Geländer. Ein zerrissenes Tuch, einmal im Spiel um eine Stange gewunden, hebt sich im Wind. Ich bin angekommen. Wer wird mich empfangen? Wer wartet hinter der Tür der Küche? Rauch kommt aus dem Schornstein, der Kaffee zum Abendessen wird gekocht. Ist dir heimlich, fühlst du dich zu Hause? Ich weiß es nicht, ich bin sehr unsicher. Meines Vaters Haus ist es, aber kalt steht Stück neben Stück, als wäre jedes mit seinen eigenen Angelegenheiten beschäftigt, die ich teils vergessen habe, teils niemals kannte. Was kann ich ihnen nützen, was bin ich ihnen und sei ich auch des Vaters, des alten Landwirts Sohn. Und ich wage nicht, an der Küchentür zu klopfen, nur von der Ferne horche ich, nur von der Ferne horché ich stehend, nicht so, daß ich als Horcher überrascht werden könnte. Und weil ich von der Ferne horche, erhorche ich nichts, nur einen leichten Uhrenschlag höre ich oder glaube ihn vielleicht nur zu hören, herüber aus den Kindertagen. Was sonst in der Küche geschieht, ist das Geheimnis der dort Sitzenden, das sie vor mir wahren. Je länger man vor der Tür zögert, desto fremder wird man. Wie wäre es, wenn jetzt jemand die Tür öffnete und mich etwas fragte. Wäre ich dann nicht selbst wie einer, der sein Geheimnis wahren will.

Heimkunft

Günter Kunert

Was für ein Land ist das
das wie nirgendwo ist
besonders in den nächtlichen Grotten
vereinsamter Bahnhöfe.

Viel zu wenig Licht. Viel zu viel
Regen.

Habt ihr jemals beobachtet
wie sie den Abteilen entsteigen
enttäuscht über die Ankunft:

Wieder nichts als Nässe
als Dunkel und Rauch.

Wieder nichts. Wieder ein Traum
mißlungen.

Schon stolpern sie
über den eigenen Schatten davon
von keiner Penelope erwartet
in den Hades ihrer endgültigen
Heimat.

Teuerste Eltern!

Vor allem wünsche ich Ihnen, teure Mutter, zum Namenstag von allem, was Gott uns in seiner Güte beschert, aus tiefstem Herzen das Allerbeste. Ich komme mit meinem Wunsche etwas verspätet, aber nur mit dem geschriebenen Wunsche, nicht mit jenem, den ich aus aufrichtigem und dankbarem Herzen tagtäglich zu Gott entsende. Die Schuld an der Verspätung trägt der lange Weg, der nun zwischen uns liegt. Sicher wissen Sie schon, daß ich zur Zeit im Schwedenland in der Stadt Göteborg weile, und vielleicht auch, daß ich daran gehe, hier meinen weiteren Wohnsitz einzurichten. Warum ich dies tue und warum ich diese Reise unternahm, ist Ihnen sicher auch schon bekannt. Prag wollte mich nicht anerkennen und so ging ich denn. Es ist ein altbekanntes Lied, daß das Vaterland seine Kinder nicht anerkennen will, und daß ein Künstler gezwungen ist, sich im Ausland einen Namen zu machen und sein Brot zu verdienen. Auch mich hat dieses Los betroffen.

Ich sehne mich nach meiner Heimat und am meisten nach meiner Frau und meinen Kindern. Aber zunächst läßt sich nichts machen. Über den Winter muß ich hier allein bleiben, im Sommer wird sich vielleicht die Gelegenheit ergeben, zurückzukehren....

Aus einem Brief Smetanas an seine Eltern, Göteborg, 23. Dezember 1856

Die Fremden

Karl Valentin

Liesl Karlstadt: Wir haben in der letzten Unterrichtsstunde über die Kleidung des Menschen gesprochen, und zwar über das Hemd. Wer von euch kann mir nun einen Reim auf Hemd sagen?

Karl Valentin: Auf Hemd reimt sich fremd.

Karlstadt: Gut - und wie heißt die Mehrzahl von fremd?

Valentin: Die Fremden.

Karlstadt: Jawohl, die Fremden. - Und aus was bestehen die Fremden?

Valentin: Aus »frem« und aus »den«.

Karlstadt: Gut - und was ist ein Fremder?

Valentin: Fleisch, Gemüse, Obst, Mehlspeisen und so weiter.

Karlstadt: Nein, nein, nicht was er ißt, will ich wissen, sondern wie er ist.

Valentin: Ja, ein Fremder ist nicht immer ein Fremder.

Karlstadt: Wieso?

Valentin: Fremd ist der Fremde nur in der Fremde.

Karlstadt: Das ist nicht unrichtig. - Und warum fühlt sich ein Fremder nur in der Fremde fremd?

Valentin: Weil jeder Fremde, der sich fremd fühlt, ein Fremder ist, und zwar so lange, bis er sich nicht mehr fremd fühlt, dann ist er kein Fremder mehr.

Karlstadt: Sehr richtig! - Wenn aber ein Fremder schon lange in der Fremde ist, bleibt er dann immer ein Fremder?

Valentin: Nein. Das ist nur so lange ein Fremder, bis er alles kennt und gesehen hat, denn dann ist ihm nichts mehr fremd.

Karlstadt: Es kann aber auch einem Einheimischen etwas fremd sein!

Valentin: Gewiß, manchem Münchner zum Beispiel ist das Hofbräuhaus nicht fremd, während ihm in der gleichen Stadt das Deutsche Museum, die Glyptothek, die Pinakothek und so weiter fremd sind.

Karlstadt: Damit wollen Sie also sagen, daß der Einheimische in mancher Hinsicht in seiner eigenen Vaterstadt zugleich noch ein Fremder sein kann. - Was sind aber Fremde unter Fremden?

Valentin: Fremde unter Fremden sind: wenn Fremde über eine Brücke fahren, und unter der Brücke fährt ein Eisenbahnzug mit Fremden durch, so sind die durchfahrenden Fremden Fremde unter Fremden, was Sie, Herr Lehrer, vielleicht so schnell gar nicht begreifen werden.

Karlstadt: Oho! - Und was sind Einheimische?

Valentin: Dem Einheimischen sind eigentlich die fremdesten Fremden nicht fremd. Der Einheimische kennt zwar den Fremden nicht, kennt aber am ersten Blick, daß es sich um einen Fremden handelt.

Karlstadt: Wenn aber ein Fremder von einem Fremden eine Auskunft will?

Valentin: Sehr einfach: Frägt ein Fremder in einer fremden Stadt einen Fremden um irgend etwas, was ihm fremd ist, so sagt der Fremde zu dem Fremden, das ist mir leider fremd, ich bin hier nämlich selbst fremd.

Karlstadt: Das Gegenteil von fremd wäre also - unfremd?

Valentin: Wenn ein Fremder einen Bekannten hat, so kann ihm dieser Bekannte zuerst fremd gewesen sein, aber durch das gegenseitige Bekanntwerden sind sich die beiden nicht mehr fremd. Wenn aber die zwei mitsammen in eine fremde Stadt reisen, so sind diese beiden Bekannten jetzt in der fremden Stadt wieder Fremde geworden. Die beiden sind also - das ist zwar paradox - fremde Bekannte zueinander geworden.

Smetana und *Die verkaufte Braut* - Briefe und Erinnerungen

Der Leiter des Gesangsvereines »Hlahol«, Dr. Taxis, lud uns Mitglieder des Interimsausschusses zu den Unterhaltungsabenden, die er regelmäßig alle Dienstage in seinem Hause in der Jáma veranstaltete und an denen sich die Elite der tschechischen Gesellschaft beteiligte, Damen und Herren. [...]

Im Vorzimmer begrüßte uns ein Lakai; im Salon die Frau Fürstin, und dann unterhielt sich jeder, wie er mochte. Man sang, spielte Klavier und dann kam das Nachtmahl; die Honoration in einem besonderen Zimmer, wir, Jugend, daneben, und man aß gut, trank gut und war guter Dinge. Um Mitternacht brach man auf. Man sprach über Literatur, Kunst, Musik u.s.w. Ein tschechisches Theater bestand damals noch nicht, das provisorische Theater (Interimstheater) war erst in Vorbereitung, man baute es auf dem Platze, auf dem einstmals die Salzkammer gestanden hatte, und wo in den Fünfzigerjahren die Besitzer von Menagerien und anderen Attraktionen ihre Buden hatten. Beim Abendessen besprachen die Matadoren auch die Frage einer tschechischen Oper, einer dramatischen Musik u.s.w. Smetana begann damals gerade die Arbeit an seiner ersten Oper »Die Brandenburger in Böhmen« auf ein Libretto Sabinas. Gesprächsweise bemerkte Dr. Rieger, daß es nicht schwer wäre, eine historische, ernste Oper zu komponieren, aber eine Oper leichteren Genres zu schreiben, eine Oper, die das Leben des tschechischen Volkes behandelt, das würde nicht so bald einem Musiker gelingen. Dem widersprach Smetana und erklärte, auch dies versuchen, und wie er hoffe, mit Erfolg durchführen zu wollen. Rieger äußerte Zweifel: nach seiner Meinung müßte eine solche Oper auf Nationalweisen aufgebaut sein. Auch darin widersprach ihm Smetana. Er erklärte, daraus würde keine Oper entstehen, kein einheitliches Kunstwerk, sondern ein Liederpotpourri, ein Quodlibet. Der Streit nahm immer heftigere Formen an, bis Smetana endlich Rieger erklärte, davon verstünde er nichts. Er, Smetana, werde sich als Musiker um die Sache einsetzen. Und so kam es, daß Smetana gleich nach Beendigung der »Brandenburger« die »Verkaufte Braut« in Angriff nahm. Aber mit der Freundschaft zwischen ihm und Rieger war es ein für allemal vorbei.

Josef Srb-Debrnov

Smetana komponierte am liebsten am Vormittag bei Sonnenschein; abends und bei künstlichem Licht schrieb er ungern und nur in dringenden Fällen.

Seine Komposition schrieb Smetana immer nur auf eigenen Impuls und nach eigenem Belieben. Auf Bestellung komponierte er höchst ungern, selbst wenn es sich nur um kleine Stücke handelte. Beim Komponieren machte Smetana nie von seinem Klavier Gebrauch. Erst wenn die Komposition ganz beendet war, setzte er sich ans Klavier und spielte sie durch. Wenn er einen bestimmten Text vertonen sollte, las er das Gedicht aufmerksam mehrmals durch, wobei er sich im Zimmer erging, und erst dann setzte er sich an seinen Arbeitstisch und begann die Komposition.

Die Mehrzahl der hinreißenden und innigen Melodien der »Verkauften Braut« verdankt ihre Entstehung der abendlichen Stimmung am Moldaukai beim Anblick des Hradschins und der Kleinseite. Dort pflegte Meister Smetana fast täglich gegen abend spazieren zu gehen und überlas den Text, den ihm Sabina stückweise zukommen ließ. Die Melodien ergossen sich in seinem Kopfe wie in einem Strom. In seine Wohnung im Palais Lažanský zurückgekehrt, setzte er sich an seinen Arbeitstisch und skizzierte sofort auf dem Notenblatt, was er in Gedanken verarbeitet hatte.

Josef Srb-Debronn

Dieses Jahr [1865] beendete ich meine erste komische Oper und gab ihr selbst den Titel »Die verkaufte Braut«, da der Librettist Sabina nicht wußte, wie er sie nennen sollte. Die Oper hatte zwei Akte mit Prosodialogen. – Ich hatte mir in den Kopf gesetzt, den Versuch zu machen, ob es mir wohl gelingen würde, der Oper einen leichteren Stil zu geben, in dem ich mich bisher nie versucht hatte (mit Ausnahme zweier Vorspiele zu Puppenspielen). Ich wollte allen meinen Gegnern beweisen, daß ich mich auch im kleineren Musikformat sehr wohl zu bewegen verstünde. Sie bestritten dies und behaupteten, ich sei ein viel zu eingefleischter Wagnerianer, um mich im leichteren Genre bewähren zu können. Außerdem war ich bestrebt, überall und in allen Szenen den nationalen Charakter in der Musik festzuhalten. Der Erfolg, der sich einstellte, bewies, daß mir der Versuch gelungen war.

Aus Smetanas Tagebuch 1865

Der ungewöhnliche Erfolg meiner Oper [»Die Brandenburger in Böhmen«] veranlaßte Thomé dazu, sich gleich die »Verkaufte Braut« zu sichern. [...]

Der Zufall wollte es jedoch, daß das Publikum bei der Uraufführung der »Verkauften Braut« am 30. Mai 1866 im Neustädter Theater [recte: Interimstheater] ausblieb, einerseits deshalb, weil schon überall Angst herrschte (der Krieg gegen Preußen hatte bereits begonnen) und andererseits auch, weil die tschechischen Vereine gerade an diesem Tage Ausflüge in die Umgebung veranstalteten.

Die zweite Aufführung der »Verkauften Braut« war nicht besser besucht und so mußte mir der arme Direktor Thomé aus eigener Tasche zwei Hunderter auszahlen. Dies geschah in der Theaterkanzlei, Thomé saß niedergedrückt an seinem Arbeitstische und bemerkte zu mir »Mit der »Verkauften« ist nichts. Sie werden mir den größten Gefallen tun, wenn Sie den Kontrakt bezüglich der Aufführung dieser Oper lösen, denn sonst muß ich die 600 fl. aus eigener Tasche zahlen.« Ich tat wie er wünschte. Nach dem Kontrakt hätten noch sechs Aufführungen in der laufenden Saison stattfinden sollen.

Aus Smetanas Tagebuch 1867

Als wäre es gestern gewesen, so lebendig sehe ich Smetana vor mir, zutiefst verletzt durch den Vorwurf, den einer der Petersburger Kritiker der »Verkauften Braut« gemacht hatte. Der Betreffende hätte geschrieben, »die Oper nähere sich dem Genre Offenbachs, mit dessen Pikanterie und Originalität der Motive sich freilich Herr Smetana nicht messen könne«. Nichts von all dem, was die Kritiker an seiner Musik auszusetzen hatten, daß sie »unbedeutend« sei, daß sie »schwache Dutzendopern nicht überrage«, daß dies »Improvisationen eines talentierten vierzehnjährigen Knaben wären«, »eine leere, geschmacklose Oper« ... ich wiederhole, keine dieser Kränkungen schmerzte ihn so tief wie der Vergleich mit der Bursche Offenbachs. »Und keiner der Herren hat gemerkt, daß ich mich an das Beispiel Mozarts und seiner komischen Oper gehalten habe?« - bemerkte Smetana bitter.

Otakar Hostinsky

Ich bitte die Herren, mir heute längere Ausführungen gütigst zu erlassen. Ich bin noch viel zu ergriffen von der großartigen Feier, die mir heute abend bereitet wurde, und alles zittert noch in mir. Ich möchte nur sagen, daß die »Verkaufte Braut« vielleicht eine solche Huldigung gar nicht verdient hat, denn als ich sie schrieb, dachte ich wahrlich nicht im entferntesten an die Möglichkeit einer solchen Belohnung, wie sie mir die Nation eben zuteil werden ließ. Ich bin noch ganz bestürzt und vor Staunen starr und kann daher auch gar nicht Worte finden für das, was ich sagen sollte, denn der Dank, den ich der ganzen Nation aussprechen möchte, läßt sich gar nicht in Worte fassen. »Die verkaufte Braut« ist, meine Herren, eigentlich nur eine Spielerei, die ich mir dereinst erlaubt habe. Ich komponierte sie nicht aus Ehrgeiz, sondern aus Trotz, weil mir nach meinen »Brandenburgern« vorgeworfen wurde, daß ich ein Wagnerianer sei, und im nationalen, leichten Stil nichts fertigbringen würde. Daraufhin lief ich unverzüglich zu Sabina, um ihn um ein Libretto zu bitten, und schrieb die »Verkaufte Braut« nach meiner damaligen Meinung so, daß sich nicht einmal Offenbach mit ihr messen konnte. Und siehe da! Diese »Verkaufte Braut« trug mir einen Festtag wie den heutigen ein! Meine Schuld ist es

nicht oder vielleicht doch. Was jedoch die großartige Belohnung betrifft, die ich heute erhalten habe, weiß ich wahrhaftig nicht, ob es der Lohn für eine Arbeit sein soll, der ich selbst keine so große Bedeutung beigelegt habe, oder vielmehr ein Ansporn, daß ich in diesem Sinne weiterkomponiere. Aber letzteres kann, meine Herren, genau genommen, niemand von mir verlangen. Denn einerseits habe ich seither selbst niemals aufgehört, verstehen zu lernen, was tschechische Musik ist und worin sie beruht, und andererseits bin ich heute schon zu alt, krank und vom Schicksal, das mich betroffen, bedrückt, um noch etwas für die Zukunft versprechen zu können. Ich kann nicht sagen, ob ich je noch eine Oper schreiben werde. Eine habe ich noch geschrieben, sie liegt fertig in meinem Pulte, aber was weiter sein wird, weiß ich nicht. Ich danke der Nation, daß sie uns Musiker für unser Bestreben so großartig belohnt, und hoffe von Herzen, daß auch meine Kollegen die gleiche Belohnung finden werden, denn auch sie sind echte Künstler.

Smetanas Rede anlässlich der 100. Aufführung der »Verkauften Braut« 1882

Smetana selbst war von seiner »Verkauften Braut« gar nicht so eingenommen. Er hing mehr an anderen seiner Opern, vor allem am »Dalibor«, und hörte nicht gerne, wenn in seiner Gegenwart die »Verkaufte Braut« über den grünen Klee gelobt wurde. [...] »Wenn Sie glauben, mir eine besondere Freude zu machen, wenn Sie die »Verkaufte Braut« so in den Himmel heben, irren Sie. Wenn ich Sie so reden höre, will es mir scheinen, daß Sie für meine anderen und besseren Opern kein Verständnis haben. Meine Kraft und Freude liegt ganz woanders.«

Servác Heller

Ich verfolge das Repertoire unserer Oper, sehe aber, daß irgendwo ein Haken sein muß, weil außer der »Verkauften Braut« alle meine übrigen Opern noch immer nicht imstande sind, aus ihrem langen Schlafe zu erwachen.

Smetana in einem Brief vom 14. Juni 1883 an Adolf Čech

Skizze und Erinnerung

Andrea Breth, Stefan Soltesz, Karl Kneidl und Klaus Zehelein im Gespräch

Zehelein: Andrea, kannst du dich daran erinnern, wie es war, als ich dich fragte, ob du die *Verkaufte Braut* machen würdest?

Breth: Das war ein immenses Schockerlebnis! Ich konnte zu diesem Zeitpunkt nur auf das zurückgreifen, was mir im Laufe meines Theaterlebens als *Verkaufte Braut* vor Augen gekommen war, und das ist mit schrecklichen Sachen behaftet: mit Folklore, mit von Balustraden springenden Ballettänzern und merkwürdigen Formen von Nationalismus. Aber es ist eine außerordentlich genaue psychologische, realistische Geschichte, fast filmisch! Dein Hinweis auf den Max Ophüls-Film war sehr förderlich. Es ist eine tief melancholische, an der Depression vorbei schrammende Angelegenheit, die mir sehr nahe kommt, weil mich solche Geschichten im höchsten Maße interessieren. Man kann Hans in seiner Misslichkeit aufgrund seiner katastrophalen Biografie verstehen, man kann wiederum Marie verstehen, und man kann sehr glückliche Momente mit Wenzel erleben. Bis hin zu den Eltern hält das Libretto einer psychologischen Betrachtung stand, und das funktioniert, glaube ich - hoffe ich! - auch auf der Bühne. Die Musik ist unglaublich schön und ans Herz gehend, ohne sentimental zu sein; aber sie hat ein tiefes Sentiment.

Zehelein: Unser Stück gilt als Dorfgeschichte schlechthin, steht für Folklorismus. Beides ist, glaube ich, nicht interessant für dich gewesen.

Breth: Wenn man den Text sehr genau studiert, dann lässt er eine gewisse Tiefenbohrung zu, was in der Oper nicht unbedingt üblich ist. Es ist ja keine Unterhaltungssoper, sondern es geht darum, wie Menschen miteinander umgehen, unter welchem Druck sie stehen. Gleichzeitig wird auch erzählt, dass die junge Generation - Hans, Wenzel, Marie - eine neue Zeit anstrebt. Sie machen nicht mehr das mit, was die Dorfgemeinschaft, die Eltern oder der Heiratsvermittler noch für richtig halten. Eine neue Zeit wächst heran, und eine andere wird abgelöst, aber das so genannte glückliche Ende ist schwerlich abzusehen. Der Schluss ist unglaublich forciert! Ob die Beziehung zwischen Hans und Marie glücklich wird, nach all dem, was Marie widerfahren ist, kann man sich eigentlich gar nicht vorstellen.

Karl Kneidl und ich wollten ein Bühnensystem erfinden, das auf der einen Seite mit der Sprache des Theaters arbeitet, aber gleichzeitig so etwas wie filmische Schnitte ermöglicht. Das schien uns sehr sinnvoll zu sein, weil man die Struktur dadurch deutlicher machen kann. Plötzlich werden Figuren ausgetauscht, wie z.B. Prinzipal und Esmeralda im dritten Akt. Musikalisch wird nicht angezeigt, wie sie weggehen, sie sind einfach plötzlich verpufft! Sie werden unmittelbar ausgetauscht, als sei es

ein Erwachen Wenzels: er erwacht aus einem Traum, glaubt, der Prinzipal und Esmeralda beugen sich über ihn und plötzlich sind's die eigenen Eltern, die ihn schon wieder korrigieren. Das finde ich außerordentlich modern. Als Theatermittel und Theatersprache ist das ganz toll.

Zehelein: Karl, gibt es so etwas wie Filmschnitte im Theater?

Kneidl: Bestimmt, aber ich fand das alles erst ungeheuer kompliziert. Ich wusste gar nicht, wie man so einem Vorschlag gerecht werden könnte. Dann habe ich sehr stark über Landschaft nachgedacht, Andrea brachte die alten Bilder und die Erinnerung hinein und dann wurde es ungeheuer spannend. Es wurde eine Fülle von Dingen, die wir dann sehr reduziert haben.

Zehelein: Wenn Sie als Dirigent auf Filmschnitte reagieren müssen, was muss da eigentlich passieren? Was bedeutet das Austauschen von Figuren von einem Augenblick zum anderen für die Musik? Denn die Musik schreibt ja erstmal die Geschichte.

Soltész: Der erste richtige Schnitt ist beim Erscheinen des Elternpaares von Marie und des Heiratsvermittlers, und der ist natürlich auch in der Musik vorhanden. Dieses D-Dur knallt richtig in das vorangegangene B-Dur-Duett zwischen Hans und Marie hinein. Natürlich kommt mir diese szenische Lösung persönlich und musikalisch sehr entgegen, mehr als wenn man jetzt auf der Bühne fünf Minuten umbauen müsste, um irgendeine neue szenische Situation optisch darzustellen.

Breth: Das Bedürfnis war, dass man es bis zum dritten Akt im Fluss behält. Und auch der dritte Akt hat etwas Unaufhaltsames, scheint irgendwohin zu führen, ist wie eine merkwürdige Wegstrecke. Die Figuren auf der Bühne legen bestimmte Reisen zurück, nicht alle, aber Hans und auch Marie. Sie machen eine Reise durch sich selbst, müssen erwachsen werden. Wir erleben Hans und Marie nicht als die Glücklichen, das interessiert offensichtlich den Komponisten und den Librettisten nicht. Wir erleben den Beginn einer Krise zwischen den beiden. Das Problem ist die Androhung der Ehe. Zu Beginn der Geschichte müsste Hans die Marie eigentlich über seine Herkunft aufklären, tut es aber nicht. Warum? Weil er einen miserablen Charakter hat? Das glaube ich überhaupt nicht. Er ist jemand, der sehr früh von zuhause verstoßen wurde, und das, obwohl er der Erstgeborene ist; er braucht offensichtlich einen Liebesbeweis. Er muss Marie prüfen, ob sie ihn wirklich liebt - und das ist nicht etwas, was er bewusst tut! Außerdem will er diesen Triumph haben, um sich an seinem Vater und an seiner Stiefmutter zu rächen und in der Folge auch an der Dorfgemeinschaft, bei der er sich als Tagelöhner und Knecht verdingt, obwohl er ja eigentlich ein sehr reicher Mann sein und einen ganz anderen Beruf ausüben könnte. Diese Rache geht, objektiv betrachtet, auf Kosten der Liebe zu Marie. Sie zerbricht darüber fast. Wenn Hans es merkt, ist es zu spät.

Dann ist auffällig, dass Hans und Marie im sogenannten Finale der Oper, nichts, aber auch gar nichts zusammen singen; nicht so etwas wie »Ich lieb dich jetzt«, das wurde zum Glück nicht geschrieben! Sondern sie verstummen.

Zehlein: Den Segen gibt es über das Kollektiv, von Orchester und Chor, wo alle eingebunden sind. Die Stimmen von Marie und Hans gehen in der Totalität auf, und nicht in irgendeiner Utopie. Es wird kollektiv entschieden: »Jetzt seid ihr glücklich«. Und das ist ja wirklich ein Problem! Und zwar nicht ein Problem, indem man sagt: wir kennen heute in unserer Zeit nicht mehr die utopischen Überschwänge; oder: wir akzeptieren nicht mehr die optimistischen Geschichten. Sondern da gibt es etwa Mitte des 19. Jahrhunderts einen Komponisten, der einfach sagt: Ich sauge alle Privatheit des Glückes - das es vielleicht gibt, wissen wir's? - im Finale auf. Das finde ich eine der bestimmenden Bedeutungen dieser Partitur.

Soltész: Ich glaube, dass der Schluss und wie es dann weitergeht, dem Komponisten und dem Librettisten nicht am Herzen lag. Denen ging es nur um den Konflikt, um die Lösung des Konflikts, was aber das Happy End nicht beinhaltet. Wie's dann weitergeht, interessiert nicht.

Zehlein: Ist das Operngeschichte? Denn z.B. in *Così fan tutte* existiert das gleiche im Schlussextekt. Ist die *Verkaufte Braut* eine Opernkonvention oder nicht? Ist das überhaupt eine Frage an das Stück?

Breth: Es beginnt mit dem Chor und es wird damit beendet. Bevor der Chor zu dieser Art von Lösung kommt, wird Marie - und auch Kecal! - um ein Haar zu Tode gebracht. Der hat nun leider einen Fehler gemacht, indem er nicht begriffen hat, wie die Sache läuft. Es ist ganz wichtig, dass diese Figur ernst genommen und nicht als Unterhaltungs-*Buffo* vom Dienst verstanden wird. Kecal ist einer, der versucht, seinen Beruf auszuüben, er kämpft um seine Arbeit, die er machen möchte. Aber es laufen alle möglichen Strategien gegen ihn, die er nicht mehr durchschauen kann. Wenn ich mir versuche vorzustellen, ich wäre Kecal, ich würde auch nicht drauf kommen, was Hans für eine merkwürdige Idee hat! Kecals Demontage ist ziemlich widerlich.

Dann kommt Wenzel, der ein Bär geworden ist. Er darf wiederum erfahren, dass er ausgelacht wird. Dabei hat er nur eine Behinderung, er stottert. Sonst nichts! Sonst hat er nichts vorzuweisen, was ekelhaft wäre oder wofür er bestraft werden dürfte. Der Chor hat ganz bestimmte Vorstellungen, wie alles zu gehen hat. Man ist fröhlich an bestimmten Tagen, und das hat man zu respektieren. Da gibt es das Kirchweihfest, das Erntedankfest, Hochzeiten usw. Auf der anderen Seite ist die Mühe, der Alltag und das Grauen, was anderes dazwischen gibt es nicht. Man hat auch eine bestimmte Vorstellung von der Ehe, hangelt sich von Küchenspruch zu Küchenspruch - und am Schluss muss alles unbedingt in einer merkwürdigen Atemlosigkeit eingemeindet werden, denn wenn diese Ordnung auch noch auffliegt, dann haben wir gar nichts mehr! Und das meine ich nicht beurteilend. Ich bin gar nicht mehr so sicher, ob die recht oder unrecht haben. Wir selbst befinden uns ja in einer Zeit, in deren Verlauf wir uns von vielen Dingen verabschiedet haben. Wenn man jede Art von Wert aufgibt, alles in Frage stellt, es aber nicht ersetzt, dann sieht die Welt absolut trostlos aus. Ich kann nur eines sagen: sie werden ver-

einnahmt und sollen sich jetzt auf irgend etwas besinnen. Sie wollten ja eigentlich nichts weiter machen, als Kirchweih feiern, dazu kommt es aber nicht, stattdessen wird es ein Riesenchaos! Und da gibt es nur noch eines, dass man am Schluss sagt: Jetzt bitte aufhören mit diesem Wirrwarr, mit diesem Chaos. Jetzt muss irgend etwas passieren, damit die Sache wieder in die Ordnung kommt.

Zehelein: Und über Ordnung wird auch nicht gewertet!

Breth: Nein, nur: es muss jetzt passieren, sonst wird's bodenlos.

Zehelein: Wie ist denn das mit Wenzel, wie ist er komponiert? Er ist ein Stotterer...
Breth: Das ist aber sehr schön begründet! Er stottert dann, wenn ihm die Welt fremd ist, das macht ihm Angst. Er stottert in bestimmten Momenten überhaupt nicht.

Soltész: Im Duett mit Marie im zweiten Akt stottert er viel weniger. Sicher, immer ein bisschen, das ist komponiert. Ich habe immer gesagt, er soll das singen wie ein Latin Lover, ganz lyrisch. Eigentlich singt er an dieser Stelle wie der Liebhaber in der konventionellen Oper!

Zehelein: Es gibt nur ein wirkliches Liebesduett in der *Verkauften Braut*, und das ist dieses Duett zwischen Wenzel und Marie im zweiten Akt. Andrea, was bedeutet denn das Liebesduett für dich?

Breth: Ich finde, das ist die hellste Musik des Stückes; aber auch szenisch, was da passiert! Marie und Wenzel nähern sich über das Spielen einander an. Das ist überhaupt ein interessanter Aspekt in dem Stück: je länger ich etwas spiele, weil ich etwas erreichen will, desto mehr identifiziere ich mich damit, und plötzlich wird das Spiel Wahrheit. Sie will ja eigentlich erreichen, dem Wenzel die Marie auszureden. Aber sie findet plötzlich solchen Gefallen an ihm – Wenzel ist eine tief-poetische Figur – dass ihr fast etwas passiert. Plötzlich hat man das Gefühl, jetzt dreht sich die ganze Sache um und sie verliebt sich in Wenzel. Und das bleibt bis zum Schluss nicht ganz entschieden! Sie vergisst auch die Situation, denn sie könnte sich etwas kürzer fassen, wenn es nur Strategie wäre. Es beginnt strategisch und endet in einer merkwürdigen Mischung, wie wenn man mit dem Feuer spielt: plötzlich wird es wahr!

Mit Hans hat sie einen Abschied, eine der schönsten Abschiedsszenen, die ich kenne. Und wenn sie sich wieder treffen im dritten Akt, sehen wir einen Streit, den blanken Katastrophen-Hohn! Es gibt keine Gelegenheit mehr, sich zu versöhnen in dem Stück, denn es ist zu spät, um ihr etwas zu sagen.

Zehelein: Es geht in der *Verkauften Braut* auch um die Strategie von Hans. Was bedeutet eigentlich das Duett Kecál-Hans im zweiten Akt, was heißt es als Mittelpunkt der Szene, des Stückes überhaupt?

Breth: Das Dukatenduett ist ein ganz fantastischer Machtkampf, in dem Hans immer mehr die Oberhand gewinnt. Sehr zur Verblüffung von Kecál, denn es ist ihm nie passiert, dass ein junger Mann ihn einfach reinlegt!

Zehelein: An einigen Stellen fragt man sich, wie der Text denn nun wirklich, also im tschechischen Original heißt. Dort haben Kurt Honolka, auf dessen Übersetzung

unsere Produktion basiert, und der erste Übersetzer der *Braut*, Max Kalbeck, einen absolut neuen Text geschrieben! Es gibt eine seltsame Stelle im Quartett im ersten Akt, wo Marie plötzlich dasselbe singt wie Kecal, und wozu es überhaupt keine innere Veranlassung gibt. Es scheint wie Hohn! Was heißt denn das, dass alle inklusive Marie die gleiche Geschichte singen? Das taucht noch mal auf, nur da ist es besonders unglaublich.

Breth: Das gibt's dreimal. Einmal dort im ersten Akt, was ich so empfinde, als würde Marie Kecal aus einer Aggression heraus verhöhnen, sie macht ihn nach! Im Dukaten-Duett des zweiten Aktes findet auch ein Schlagabtausch statt, bei dem permanent etwas nachgemacht wird. Dann gibt es fast eine Situation von Verzweiflung in dem Duett von Prinzival und Esmeralda im dritten Akt, in dem ihr der Prinzival immer nur nach-singt; es ist ein Abschied.

Das Duett zwischen Hans und Marie (»Ein Dickkopf bist du...«) im dritten Akt ist grauenhaft. Es ist wie ein Zwang, er forciert sie in eine Stimmung hinein, die sie überhaupt nicht will, und sie muss es mitmachen! Ihr hohes C ist kein Triumph, sondern ein Schrei, weil er etwas von ihr will. Dass einer dem anderen etwas »aufdrücken« will, kommt auffallend oft in dieser Oper vor. Es ist unheimlich interessant, dass bestimmte Motive in bestimmten Situationen in unterschiedlichen Momenten und Figuren immer wieder aufschimmern. Dieses Duett im dritten Akt ist alles andere als lieblich, weil es angeblich so unterhaltsam ist, nein! Ich wüsste gar nicht, wie ich das motivieren sollte, dass sie jetzt plötzlich eine Revue für das Publikum tanzen.

Zehelein: Karl, wie kommt es eigentlich zu einem Bühnenbild, das nichts festzurrt, sondern eigentlich einen Skizzencharakter hat? Skizzen auf dem Theater, das ist das Schwerste, was es überhaupt gibt.

Kneidl: Das überrascht mich ja selber ungeheuer. Ich konnte es mir überhaupt nicht vorstellen! Da ist auf der einen Seite viel Realität, aber andererseits wieder die Poesie. Ich habe Behauptungen aufgestellt, optisches Spielzeug vom Land, von Böhmen, von Fremdheit, was man findet, und Andrea hat den Bildern quasi das Laufen gelehrt, zusammen mit der Musik.

Zehelein: Inwieweit müssen Sänger Schauspieler werden? Jede Opernreform misst sich ab Ende des 18. Jahrhunderts an der Frage nach dem eigentlichen Zentrum von Oper: ist es die musikalische Struktur oder die dramatische Narration? Das geht über Gluck, über Wagner bis in die 20er Jahre. Was heißt es, eine Oper zu inszenieren mit Sängern, die eine ganz bestimmte Geschichte haben, nämlich die Internalisierung ihres musikalischen Parts - und wenn es ganz weit geht, ihrer Partitur, in der sie singen? Ich bin ja der Meinung, dass dies ein bestehender, offener und grundsätzlicher Konflikt der Oper ist!

Breth: In unserem Fall, in der inhaltlichen und ästhetischen Überlegung, wie wir das machen wollen, ist es einer, weil es sich um eine Mischung handelt: Auf der einen Seite gibt es sehr reales psychologisches Verhalten auf der Bühne, und im

nächsten Moment gibt es Dinge, die sehr formal sind. Die Skizze von Karl Kneidls Bühnenbild fängt das ein. Ihr Thema und Grundgefühl ist die Erinnerung, die für mich überhaupt ein riesiges Thema innerhalb der Oper ist. Die Oper ist auch wie eine Erinnerung komponiert, als wäre jemand gar nicht da, wo er ist; er ist ganz woanders und erinnert sich an seine Heimat. Es gibt in unserer Arbeit ganz reale Vorgänge, und im nächsten Moment kippen sie in etwas Formales, in etwas Fremderes um. Als Schauspielregisseurin sitzt man natürlich davor und fragt sich, wie das funktionieren soll und ob man das den Sängern abverlangen kann. Es gibt aber ein unglaubliches Wollen im Ensemble, ein Bedürfnis zu spielen. Ich finde hier einen Ensemblegeist vor, den ich nur aus meiner eigenen Truppe im Schauspiel kenne. Auch wenn ich mir Vorstellungen angucke, bin ich sehr beeindruckt, was die Sänger hier machen, zu was sie bereit sind und wie sie diesbezüglich gefördert werden!

Soltesz: Es gibt auch einen Generationswechsel von Sängern. Die neue Generation der Sänger ist am Theaterspiel interessierter als viele früher. Und ich versuche an meinem Haus in Essen ebenfalls, die Sänger mit der Hilfe von guten, professionellen Schauspielregisseuren zum Theaterspiel zu bringen.

Zehelein: Tatsächlich verfolgen unsere Häuser, wir in Stuttgart und Sie in Essen, eine ähnliche künstlerische Linie.

Breth: Wenn überhaupt, kannst du die *Verkaufte Braut* nur an einem Haus machen, das diese etwas speziellere Gangart hat. Du hast ja Konstellationen gemacht, Klaus, hast Soltesz, Kneidl und mich eingeladen, in der Hoffnung, dass wir uns nicht gegenseitig vernichten, weil wir vollkommen unterschiedlich denken. Ich habe die Sänger, die ihr vorgeschlagen habt, auf der Bühne gesehen, zum Teil auch privat kennen gelernt. Und hätte Herr Soltesz nicht so viel Zeit gehabt, wäre es auch nicht gegangen. Wir haben sehr früh die Karten aufgedeckt und gesagt, wie es aussehen soll - vor einem Jahr stand das in der Skizze zur Verfügung. Wir hatten genügend Zeit, dass alles zusammenwachsen konnte.

Offene Türen einrennen?

Nach-Denken über Smetanas Oper *Die verkaufte Braut*

Gerhard Rienäcker

»Ein Werke menschlichen Glückes« – so bezeichnete Bohuslav Martinů Smetanas Oper *Prodaná nevěsta (Die verkaufte Braut)*, und dies lässt sich verstehen, wenn Martinůs eigene Werke am Horizont stehen: Großenteils Tragödien, die ihr So-und-nicht-Anders wahrhaft schrecklichen Zeitläufen verdanken. Auch Smetana hat tragische Stoffe vertont, menschliches Unglück, menschliches Leid erschütternd thematisiert. *Die verkaufte Braut* hingegen, so lasen wir es vor nicht allzu langer Zeit, sei davon unberührt. Stattdessen komme »Smetanas positive Weltanschauung und sein Optimismus zur Geltung, die er mit auf die Welt gebracht hat« (Hana Sequardtova). Dies bereits im Sujet: Bilder »aus dem zeitgenössischen tschechischen Dorfleben in Form einer freundlich komischen Geschichte«. Im So-und-nicht-Anders der Figuren und ihrer Beziehungen: Da gebe es jene »komische Intrige«, die Hans, unter dem Druck »der ihn umgebenden Menschen« anzettelt, um Marie zu gewinnen. Da stünden sie vor uns: Marie, die für ihre Liebe kämpft, Hans, der, vom glücklichen Ende überzeugt, nicht nur geradlinig, voll aufrichtiger Gefühle, sondern aktiv sei, »wohingegen Marie in ihrer ruhigen Gesangslinie dem begeisterten Liebesgeständnis Hans' eher nur versonnen zustimmt.« Kecal, der Heiratsvermittler, geschwätzig, komisch in seinem Wichtig-Tun, unfreiwillig ausgeliefert dem Gelächter. Wenzel, einfältig, verlegen, verspielt, ängstlich, unfähig, selbständig zu handeln, Spielball heftiger Emotionen. Da gebe es unterschiedliche, mehr oder weniger beschauliche, mehr oder weniger liebevolle Portraits der Eltern. Am Rande auch Bilder aus dem Zirkus...

In alldem, so lesen wir, wohne Heiterkeit, die den Ernst nicht verschmäht, gelinge, diessets und jenseits der Komödie, der Schritt in wahre, tiefe Emotionen.

Und: in Smetanas wohl glücklichster Phase seines Lebens entstanden, liebe *Die verkaufte Braut* sich dem aufbrechenden tschechischen Nationalbewusstsein zuordnen – sei es im Sujet, sei es in der Fabel, in den Figuren, sei es im überdeutlichen Aufnehmen böhmischer Volksmusik, böhmischer Volkstänze. *Prodaná nevěsta* – eines der bedeutendsten Zeugnisse tschechischer Nationaloper!

Solche Lesarten mit Fragezeichen zu versehen, rennt seit längerem offene Türen ein. Nicht nur haben neuere Inszenierungen auf höchst abgründige Vorgänge aufmerksam gemacht, auf Figuren, Situationen, Handlungen, die wir als beschaulich, als heiter sich nun wirklich nicht rubrizieren können. Sondern es kommt Misstrauen auf gegen Volksszenen, gegen szenische und musikalische Folkloristik, insofern der mehr oder weniger ungebrochenen Idylle das Wort geredet wird – Misstrauen

vor allem gegen Volkstümllichkeit, die Bertolt Brecht mit den Worten disqualifizierte, das Volk sei nicht tümllich. Was Wunder, dass Volkstrachten, Dorfszenen kaum noch zu sehen sind, es sei denn, ironisch-sarkastisch gebrochen. Dass ein Gutteil der szenisch-musikalischen Begebenheiten uneigentlich genommen werden könne, dürfe, müsse, ist hier und heute festzustellen Schnee von gestern, und dies mitsamt aller Sturmläufe gegen politische und ästhetische Idyllik. Aber geht es überhaupt um Sturmläufe, gar um das Einrennen offener Türen? Oder müsste das eine und andere beim Worte genommen, hin und her gewendet, befragt, ausdifferenziert werden?

Oper als Medium nationaler Besinnung, tschechische Nationaloper? Gewiss, nur sind darin ganz unterschiedliche Möglichkeiten enthalten, sich des Eigenen zu vergewissern: Smetanas *Die Brandenburger in Böhmen*, *Dalibor*, *Libuše* und *Die verkaufte Braut* gehen sehr, sehr verschiedene Wege; sie alle jedoch führen, um ein Sprichwort aufzunehmen, nach Rom, denn es geht um die Emanzipation nicht nur des Tschechischen als Sprache, nicht nur um Bilder aus dem böhmisch-tschechischen Leben in Geschichte und Gegenwart, nicht nur um die Beschwörung großer Kämpfe, sondern darum, Menschen a l l e r Schichten zu Helden der Opernbühne zu emanzipieren. Bauern, Knechte, Zirkuspieler ebenso wie Fürsten, Könige, Städtebürger! Konstatierte Eduard Hanslick, dass tschechisch zu reden nur Dienstboten angängig sei, und dies nur, wenn sie unter sich sind, während Deutsch die Sprache gehobener Kreise sei und bleibe, so haben Werke der Nationaloper das ihrige beigetragen, solche Anschauungen zu widerlegen. Und es müssen all die Emanationen szenisch-musikalische Folkore als solche der Selbstbesinnung, Selbstvergewisserung genommen werden.

Freilich im Pendel zwischen Wirklichkeit und deren Schein, zwischen Utopie und Illusion. Auch diesseits, jenseits der Idylle: Sie nun müsste befragt werden danach, was sie an Wahrheiten verdrängt und durchscheinen lässt, was darin an Sehnsucht, Hoffnung enthalten sei – oder an „dünnem Trost“ der kleinen Leute, die von besseren Zeiten träumen. An offenem und verdecktem Leid! Nicht erst in Gustav Mahlers Liedern aus *Des Knaben Wunderhorn* ist von hungernden Kindern, in den Tod marschierenden Soldaten, unglücklich Liebenden die Rede, und man braucht nicht erst den Beseda-Tanz in Brechts *Schwejk im zweiten Weltkrieg* zu nehmen, um zu begreifen, wie Tänze, Tanzende ihre Wirklichkeit verändern, und sei es für wenige Augenblicke: Stolpern die Tänzer solange über die Tische der SA und SS, bis die Verhassten das Feld räumen, so kann die Wirtin unbeobachtet Feindsender hören. Wer im ersten Aufzug der *Verkauften Braut* die Polka tanzt und singt, im zweiten Aufzug den Furiant tanzt, verjagt nicht Feinde; wohl aber vergewissert er sich des Eigenen, vor allem der Gemeinschaft, in der er lebt – sie ist mitnichten idyllisch, es gibt Komplikationen, Konflikte noch und noch, ja, die Dorfzäune haben tellergroße Augen und Ohren, auf dass jeder Schritt über (ein für allemal gültige?)

Grenzen hinaus als Skandalon ruchbar, nötigenfalls gebrandmarkt werde. Aber noch gibt es das Gemeinwesen, es stiftet gebrochen-ungebrochen Zusammenhalt im Pendel zwischen Geborgenheit und Ausgeliefertsein, Schutz und Bedrohung. Wer, eingangs des ersten und zweiten Aufzuges, beieinander singt und tanzt, ist nur auf dem ersten Blick den Mühen, Komplikationen des Alltags entrückt: Alsbald ist von ihnen die Rede, im Mittelteil des Eingangschores, in g-moll statt G-Dur, unüberhörbar melancholisch. Mehr noch, Marie und Hans singen nicht vom Glück, sondern von der Angst, die ihrer verbotenen Liebe innewohnt. Noch verebbt die Melancholie in einer donnernden Stretta des Chores – Verdrängung? Hernach wird Marie um ihren Liebsten kämpfen – nicht sentimental oder scherzhaft drohend, wie vielerorts zu lesen ist, sondern leidenschaftlich ausbrechend in jäher Angst, sie könne hintergangen, verraten werden.

Dass Volksmusik aufgenommen sei, teilt sich nun allen Parametern der Komposition mit: Auch und gerade dem Klang der Bläser, namentlich der Klarinetten, Flöten, Trompeten. Darin jedoch wohnt alles andere denn eitel Harmonie – inwieweit verweist im Fortissimo der grelle Ton auf ungetilgte Schmerzen, und dies inmitten unbändiger Freude, als ihr Gegenüber?

Eine komische Oper? Gewiss, und der Komponist hat sich all der szenischen und musikalischen Eigenarten der Opera buffa und Opéra comique vergewissert: Da gibt es, in der ersten Fassung, gesprochene Dialoge; sie werden später durch orchesterbegleitete Rezitative ersetzt. Da gibt es Lieder, Tänze und höchst vertrackte Ensemblesätze, begegnen sich, auf Mozarts Spuren, das »Populare« und »Gelahrte«, das Einfache und Komplizierte, ist das eine dem anderen entgegengesetzt und zugleich vermittelt. Da gibt es präzise gezeichnete Rollen-Verhalten, Rollen-Spiele, namentlich in jenen buffonesken Szenen, die dem Heiratsvermittler und beiden Elternpaaren das Zepter geben: Abermals kommt Mozart ins Spiel, Kecal's musikalische Rede beschwört die des Osmin, Doktor Bartolo, Figaro, Leporello.

Auch dass dem Komischen das Gegenteil innewohnt, das Tragische, dass im Lachen das Weinen eingeschlossen sei, gehorcht den Obliegenheiten der Opera buffa und des Singspiels. Nicht anders das Mit- und Gegeneinander ironischer Distanzierung und nachgerade sentimentaler Einfühlsamkeit: Fließend die Grenzlinien zwischen dem einen und anderen! Wer immer über *Die verkaufte Braut* nachdenkt, spricht, schreibt, wer sie inszeniert, ist auf solch In- und Gegeneinander des Lachens und Weinens, des Komischen und Tragischen, auf das Widerspiel von Distanz und Einfühlung verwiesen; es führt kein Weg daran vorbei.

Fragt sich allerdings, wofür das Komische, die Komödie entstehen, wo ihr Ort sei: Im Theater der Griechischen Antike waren jeweils drei Tragödien und eine Komödie zusammengebunden; die Komödie folgte den Tragödien, und sie gab deren Schrecken und Jammer erregenden Vorgängen eine zweite Version, die des Lächerlichen. Nicht anders verfuhr sie mit dem dramaturgischen Inventar: Es wur-

de aufgenommen, ironisch gebrochen, mithin selbst thematisiert als Sache des Theaters, als Sache der im Theater versammelten Öffentlichkeit. Dass das Komische dem Tragischen nicht nur auf dem Fuße folgt, sondern es aufnimmt, umwendet, möglicherweise formalisiert, damit es öffentlich diskutiert werden kann, gehorcht beklemmender Einsicht: Furcht, Mitleid, Jammer, Schrecken reichen nicht aus, Mensch und Welt zu verändern. Und so unerlässlich die Einfühlung ins tragische Geschehen - so unerlässlich auch, davon geschüttelt zu werden, darüber aufs heftigste zu weinen -, so dringend das Lachen, um die Einfühlung, ja, Verstrickung, die Tränen des Mitleidens zu überwinden. Zu überwinden, nicht beiseite zu legen, schon gar nicht unter den Tisch zu kehren! Pointiert: Die Komödie hat das Wort, wenn jenes der Tragödie nicht mehr ausreicht. Sie ist denn auch über, nicht unter die Tragödie gesetzt. Und gibt sie, was Dramentheoretiker der Aufklärung festzuhalten nicht müde werden, das Zepter dem Niederen - oder, mit Brecht, den »Niedrigen« ? -, so gibt sie Auftakte zur Umkehrung des vorgeblich Unumkehrbaren, zur Überwindung des vorgeblich Unüberwindlichen: Auftakte, mehr nicht, weniger nicht, und dies oft genug verbunden mit der Hoffnung, kleinere und größere, mitunter einschneidende Reparaturen würden den Status quo kräftigen, erhalten, nicht umstürzen. Kein Zufall, dass Komödien häufig von Repräsentanten der Anciens régimes verfasst oder gefördert, zumindest toleriert wurden; dass Repräsentanten gesellschaftlicher Umbrüche hingegen ihre Schwierigkeit damit hatten. Kein Zufall, dass die italienische Opera buffa, die französische Opéra comique in höfisch-aristokratischen Theatern entstand - als Medium der Fürsten-Erziehung, die des eingreifenden Gelächters nicht entraten darf.

Kein Wunder, dass die Opera buffa der Opera seria, die Opéra comique der Tragédie lyrique nicht nur opponiert, sondern ein Gutteil ihrer Errungenschaften in sich aufnimmt: Ohnehin sind - das wissen Psychologie, Anthropologie seit ehedem - Weinen und Lachen als elementare menschliche Verhaltensäußerungen einander vermittelt.

Rennen solcherlei Überlegungen offene Türen ein, so sind sie immer noch verpflichtet, das Eine zu sagen: Was dem Gelächter verfällt - in dem das Weinen erfahrbar ist als zweite Schicht -, kann so harmlos, so unerheblich nicht sein. Komödien verhandeln denn auch nichts, was im Handumdrehen sich beheben lässt; schwerwiegende Angelegenheiten sind ihr Thema.

Sehen wir uns genauer an, was in Smetanas *Prodaná nevěsta* sich zuträgt:

Von Figuren aus dörflichem Leben ist die Rede: in der Tat. Auf dem Dorfplatz, in der Dorfschenke spielt sich das Geschehen ab, inmitten von Dorfgemeinschaften: Sie freilich sind alles andere denn idyllisch, wenn Haustüren und Zäune große Augen, große Ohren haben, wenn alles, noch das Geheimste, ins Öffentliche gerät, Schutz und Bedrohung ineinander gehen. »Unter dem Druck der Mitmenschen«, so lesen wir, verkauft Hans seine Braut an Michas Sohn, um sie als Michas Sohn zu

gewinnen. Wird, schließlich, endlich, der Sinn seines Tuns allen offenbar, auch der Liebsten, so steht der Liebe, dem Glück nichts mehr im Wege.

Nichts?

Wird Marie je vergessen, dass Hans sie belogen, hintergangen, zur Ware degradiert hat, die mit Geld zu verkaufen, zu kaufen sei? Dass er es für unangemessen hielt, ihr zu sagen, wer er sei, woher er käme - wie Lohengrin, der seine Herkunft verschweigt, Elsa zumutet, einem Namenlosen zu lieben? Dass sie, von Hans auf den Warenmarkt gebracht, von der Gemeinschaft zum Schweigen gebracht, buchstäblich ruhig gestellt wurde? Kann, darf sie vergessen, dass Kecal, Hans, beide Elternpaare, die Dorfgemeinschaft mit ihrer Seele, mit ihren Gefühlen umgingen wie mit Spielzeugen?

Singt Marie im ersten Aufzuge von ihrer Angst und Liebe, beschwört sie den Geliebten, ihr die Treue zu halten - grausam wäre ihre Rache, wenn er sie betröge - , bittet sie ihn, zu sagen, wer er sei, woher er käme, so im Tone der Vorahnung, der Verzweiflung, Trauer: Kaum findet ihr Gesang zur Ausgangstonart zurück. Von scherzhaftem Drohen keine Rede!

Und was da im dritten Aufzug, in ihrer Unterredung mit der Gemeinschaft, in ihrem Monolog ausbricht, lässt sich kaum in Worte fassen: Als ob der Schmerz ihre Seele zerrisse! Und es sind dem Leid Träume beigemischt - unüberwindlich auch sie, Erinnerungen an ein Glück, das es so nie gegeben hat? Und jäh ausbrechende Wut, kommt Hans herzu - er lacht ihr ins Gesicht, unkund dessen, was er ihrer Seele zufügte.

Geradlinig sei Hans, warmherzig, voll Liebe, entschlossen, aktiver als die Liebste? Gewiss, er singt leidenschaftlich, mit großem Pathos: Dieses jedoch gerät zur Inszenierung - mitnichten ohne Absicht, soll Marie doch von aller Frage nach dem Woher und Wohin abgebracht, gefügig gemacht, ja, in eine betende Frau verwandelt werden, die zum Liebsten wie zu einer Gottheit emporblickt. Was immer Hans artikuliert, lässt den Verdacht aufkommen, er höre sich begeistert zu, um sich im Selbstgenuss als Darsteller potenziert zu erfahren. Wo liegt in alldem die Grenze zwischen Wahrem und Falschem, wo beginnt jene Selbstlüge, die so häufig als hypertrophe Ausschau nach Wahrheit sich präsentiert?

Kecal, der Heiratsvermittler, verschlagen ohne Maßen? Gewiss! Perfide ist sein Ränkespiel, wenn er Hans sich vornimmt; brüsk wehrt er jenen noch so zaghaften Widerspruch ab, seiner Erfahrung müssen alle vertrauen, sonst käme die angebahnte Heiratsvermittlung zuschanden. Und er hätte das Nachsehen. Dies nun, die Angst vor möglichem Scheitern - es hat für ihn höchst unangenehme Konsequenzen, weit über finanzielle Einbußen hinaus -, wohnt all seinem teils apodiktisch dazierenden, teils werbenden Reden inne. Jäher Angst gehorcht die über weite Strecken ununterbrochene Achtelbewegung, gehorcht ihr Stakkato, gehorchen die

unablässigen Repetitionen gerade der banalsten Redewendungen. Der Beflissene, Eilfertige, der Wichtigtuere, er hetzt von einem Ort zum anderen, ist erschöpft und ruhelos zugleich, ausgelaugt. Und versucht er, Hans für seinen Handel einzunehmen, veranstaltet er für ihn sogar einen gravitatischen Hoftanz mit Trompeten und Pauken, so bricht die seit langem angestaute Melancholie sich Bahn: Es sind wirkliche, nicht vorgetäuschte Tränen, die er in chromatisch absteigenden Sequenzen weint, und es sind wirkliche Enttäuschungen, die der Vermittler seinem Gegenüber mitteilt, ist sein wirkliches Elend, das nicht länger sich verschweigen lässt. Daraus erwächst sein beflissenes Handeln und endliches Scheitern, und es ist nur der herabfallende Vorhang, der die bitteren Konsequenzen vor den Zuschauern verbirgt.

Wenzel, stotternd. Einfältig, infantil, angstvoll, im Wechselbad unbeherrschbarer Gefühle?

Gewiss, er stottert Silbe für Silbe, wenn er von seinem Auftrag spricht – seine Mutter habe ihn geschickt –, wenn Angst ihn überkommt, er werde von allen ausgelacht. Er stottert vor Erregung, wenn ihm Drohungen und Verheißungen zuteil werden – er kann sie ebenso wenig verarbeiten wie den Auftrag der Eltern: Wird ihm solcherart Gewalt angetan, ist ihm, symbolisch gesprochen, die Zunge halb abgeschnitten, die Sprachfähigkeit, die Sprache zerstört worden? Wer jemals in permanenter Überforderung, psychischer Vergewaltigung leben musste, weiß um die Zerstörung seines Sprechvermögens, um seine Verwandlungen ins zitternde, stotternde Elend. Liebe allein hilft dem Elenden auf; und Liebe verheißt Marie dem Stotternden: Vorgetäuschte Liebe, um ihn von der Heirat abzubringen? Oder auch mütterliche Zuwendung, gehorchend dem Mitleid? Begeistert wird er darin einstimmen, im emphatischen Zwiegesang das Stottern momentan überwinden. In der Sehnsucht nach Liebe, Wärme kommt er zu sich – umso böser das Erwachen! Ausbrechen möchte er, ohne zu wissen wohin. Ist es der Zirkus, die Tänzerin Esmeralda, die einen Ersatz für den betrunkenen Bären-Darsteller braucht? Der Zirkus als das »Andere«, jenseits des bedrückenden Elternhauses, jenseits aller Bedrohung, als Ort der Ungebundenheit, Freiheit? Als Medium und Ort der Utopie oder Illusion? Aber auch dies wird ihm zur Überforderung; scheitert, bricht aus und läuft gerade jenen Menschen in die Arme, die ihn bislang im Schraubstock hielten. Abermals fällt der Vorhang.

Szenen aus dörflichem Leben – eng, bedrohlich, und doch aufgehoben in überschaubaren Verhältnissen, denen sich Geborgenheit und Ausgeliefertsein gleichermaßen verdanken.

Dass es im Engen, Bedrohlichen nicht bleibe, dass, für Augenblicke wenigstens, Zusammenhalt als Solidarität erfahrbar werde, ist den Chorliedern und Tänzen eingeschrieben, vor allem jener Chor-Polka am Schlusse des ersten Aufzuges, von der Peter Konwitschny einmal sagte, sie habe die »Ode an die Freude« aus Beethovens

neunter Sinfonie in sich aufgenommen. In der Tat, in ihr werden Gefühle des alle überwältigenden Glückes erfahrbar.

Um menschliches Glück gehe es, so Bohuslav Martinů. Gewiss, nur muss bedacht werden, wie gefährdet das Glück, wie mühselig, ja, schmerzhaft der Weg dahin ist, wie leicht, unterwegs zu scheitern. Und ob Marie, Hans am Ende glücklich sind, bleibt offen. Der Vorhang fällt, das eigentliche Leben beginnt.

Karel Sabina

Max Brod

Doch wer ist Sabina? Geehrter Leser, geehrte Leserin, Sie wissen es nicht? Da sieht man, wieviel ein Weltruhm wert ist. Schlagen Sie einen beliebigen Klavierauszug von Smetanas »Verkaufter Braut« oder ein Textbuch dieser unbegreiflich vollkommenen Oper auf - Sie werden Karel Sabina als Autor des Textbuches verzeichnet finden. Aber man kümmert sich nicht darum! Dabei ist es ein ganz vorzügliches Libretto, eines der besten, die ich kenne. Steht als Dichtung ganz nahe bei den »Meistersingern« oder beim »Rosenkavalier«, bei diesen zauberhaft humoristischen Werken, in deren Gegenwart man eine lange Zeit hin alle Bitterkeit des Daseins verißt und in denen, nebenbei bemerkt, die Braut auch nicht ohne Mitwirkung eines ganz kleinen Schwindels oder einer Hochstapelei gewonnen wird - sprechen wir immerhin verzeihenderweise von einem »corrigé la fortune«.[...]

Sabina ist in Prag am 28. Dezember 1811 [recte 1813] geboren. Er starb 1877. [...] Wer Sabinas Vater war, wissen wir nicht. Es gibt nur Gerüchte, daß er das illegitime Kind eines Adligen war. Seine Mutter, bei der er bis zum Erreichen der Selbständigkeit aufwuchs, lebte in gedrückten Verhältnissen, als Hausmeisterin und Bedienerin in einem Haus der Altstadt in der enggewundenen Karlsgasse, der Wälschen Kapelle gegenüber, die neben der Salvatorkirche liegt. Sabina studierte am Altstädter Gymnasium, in dem der berühmte Gelehrte Josef Jungmann unterrichtete. Dann bezog er die philosophische, später die juristische Fakultät, doch ohne eines der Fächer zu Ende zu bringen. (Die Prager Universität war damals deutsch. Eine tschechische Universität gab es nicht.) Den ersten Jahrgang absolvierte er in Prag 1831, in dieser Zeit war er auch Erzieher beim Baron Steiger. Im Anschluß daran begab er sich nach Wien, wo er zwei Jahre lang Jus hörte. Dann kehrte er nach Prag zurück.[...]

Man wirft Sabina heute vor, daß er ein »Revolutionär aus Instinkt« war. Beweis: Die Gründung eines geheimen literarisch-politischen Studentenklubs mit republikanischen Tendenzen. Man denke: Zur Zeit des extremen Metternichschen Absolutismus, 1831! Welch eine wahnsinnige Tollkühnheit! [...]

Seine materielle Lage war miserabel. Sabina hatte bald eingesehen, daß es im damaligen Prag fast unmöglich war, als Literat seinen Lebensunterhalt zu erwerben. Daher 1838 seine Flucht nach Wien. In der Fremde versuchte er sein Glück.

Ein günstiger Zufall: er lernte Gross-Hoffinger, den reichen Redakteur der politischen Zeitschrift »Der Adler« kennen. Gross-Hoffinger ist sich über Sabinas publizistisches Talent bald im klaren, er vertraut ihm die Führung der Zeitschrift an und

kümmert sich nicht mehr um sie. Seinen Wohnsitz verlegt er von Wien aufs Land. Die günstigen Lebensumstände, in denen Sabina sich unerwartet fand, dauerten freilich nicht lange. Einige liberale Artikel, die er im »Adler« veröffentlichte, brachten Gross-Hoffinger in nicht geringen Konflikt mit dem allmächtigen Polizeiminister Graf Sedlnitzky, der Sabina mit sofortiger Wirkung aus Wien verwies. So war das leichte Wiener Leben rasch zu Ende. Sabina mußte zurück in die Tretmühle, in die nervenaufzehrende Prager Arbeit. Seit 1839, dem Jahre, in dem sein Ziehvater starb, war er nur noch literarisch tätig. Seine Produktion schwoll an, machte ihn zu einem der fruchtbarsten Autoren seiner Zeit. Außer unzähligen Beiträgen in tschechischen und deutschen Zeitschriften schrieb er: die Novelle »Der Totengräber« 1837, »Gedichte« 1841, drei Teile der »Gemälde aus dem 14. Und 15. Jahrhundert« 1844, zwei Bände Erzählungen 1845 u.s.f. [...]

Zum ersten mal traf Frič mit Sabina erst nach Jahren zusammen, vermutlich 1847; er berichtet darüber in seinen Erinnerungen: »Über Sabina gingen damals dunkle Gerüchte um; so etwa, daß er auf dem Lande herumfahre und sich als Baron ausbebe, daß er zum Schein Güter kaufe, Beamte engagiere, von denen er Kautiionen nehme. Doch das waren wohl pure Klatschgeschichten, denn in Wahrheit ernährte er sich auf mühsamste Art ausschließlich durch seine Feder, verfaßte tschechische Romane und deutsche Erzählungen, gelehrte Essays, Kritiken aller Art. Er übersetzte, was ihm unter die Hand kam - aus verschiedenen Sprachen, immer um miserables Honorar und meist pseudonym.« [...]

Im Jahre 1835 veröffentlichte er in der Zeitschrift »Blüten« ein Gedicht »Den Fernen«. Er apostrophierte die »Auserwählten, die Bekränzten des Zeitalters«, »vom Ozean bis zum Ural«. Sie wecken »Harmonien, singen Kraft dem ermattenden Geschlecht«. Er nannte Byron, Moore, Victor Hugo, Heine, Béranger, Mickiewicz und Kollár. Die Zensur beanstandete Heine und Béranger. Er ersetzte sie durch Lamartine und Delavigue. Die Verse erschienen. Ergebnis: eine Polizeiuntersuchung. Das Gedicht wurde behördlich aus den erreichbaren Nummern der Zeitschrift herausgerissen. Der Verdacht kam auf, Sabina sei ein Mitglied des Geheimbundes »Junges Europa«. Seine Wohnung wurde von der Polizei durchsucht, seine Bücher und Manuskripte beschlagnahmt. Die Zensur des absoluten Staates läßt ihm keine Ruhe mehr. Seine »Bilder aus dem 14. Und 15. Jahrhundert« haben ein eigenartiges Schicksal. Sabina hatte ursprünglich einen großen Roman in sechs Teilen geschrieben: »Die Hussiten«. Die Zensur lehnte das Buch fünfmal ab. Immer wieder muß Sabina es umarbeiten. Zuletzt bleibt ihm nichts übrig, als den ganzen Roman in einzelne Bilder, Erzählungen zu zerlegen. Damit erklärt sich schließlich der Zensor einverstanden. Doch es erscheinen nur sechzehn Fortsetzungshefte. Beim letzten schreitet die Behörde wieder ein und verbietet einfach das weitere Erscheinen des Restes.

Im Jahre 1848 gerät Sabina sozusagen über Nacht - wie viele andere - in die Politik

und bezieht sofort Stellung auf dem äußersten Flügel der Radikalen, in jener Welt-
gend, die den Gefängnissen ihr Hauptmaterial, die Hochverräterei, liefert. [...]

Damals war Sabina neben Sladovský der populärste Volksredner. Viele sagten ihm eine besondere »Dämonie« nach. Er riß die Massen mit seiner zündenden Beredsamkeit hin. Man sprach von Wundern. – Ich habe Sabina in viel späterer Zeit reden gehört, als der Absolutismus längst abgewirtschaftete hatte. Seine rhetorische Begabung, seine Geschultheit war immer noch beachtlich, freilich reichten seine physischen Mittel nicht mehr aus, die Wunder des Jahres 1848 zu wiederholen. Es gab aber immer noch recht häufig Momente, in denen er die Massen wohl nicht entflammte, so doch zu erwärmen wußte. [...]

Ein definitives Urteil über seine Tätigkeit in den Jahren 1848 und 1849 ist heute noch nicht möglich. Wir können uns nur an die tatsächlichen Folgen halten, die seine Aktion für ihn hatte.

Schon im März 1848, bald nachdem er Bakunins revolutionären Aufruf in der »Slawischen Linde« veröffentlicht und allgemeines Aufsehen erregt hatte, wurde er zweier Artikel wegen von der Staatsanwaltschaft belangt: der eine war der Aufruf Turinskýs an die Slawen, der andere galt dem französischen Staatsmann Ledru-Rollin. Untersuchungshaft drohte. Da aber auf Anregung des patriotischen Gastwirts Peter Faster, des Falstoffs der Prager Revolution, der Bürger Jindřich die vom Gericht verlangte Kautions stellte, wurde Sabina während der Untersuchung auf freiem Fuß belassen.

Nach den blutigen Pfingsttagen wurde Sabina mit vielen anderen eingesperrt, aber nach 16 Wochen langer Haft am 16. September wieder in Freiheit gesetzt. Bald nachher kam es zwischen den tschechischen, ungarischen, italienischen und deutschen Demokraten zu den geheimen Vereinbarungen, die auf einen Umsturz der Regierungen Europas hinielten. Im Januar 1849 hielt sich Bakunin geheim in Prag auf und hielt Beratungen mit den Führern der tschechischen Demokraten ab, verlangte Solidarität der europäischen Nationen, einen Bund von Volk zu Volk zur Eringung und Wahrung der politischen Rechte.

In der Nacht vom 9. zum 10. Mai 1849 wurde Sabina mit andern »als Mitglied des revolutionären Komitees und der provisorischen Regierung« arretiert und über ein Jahr lang auf der Prager Burg gefangen gehalten. Dann wurde er durch ein Militärgericht wegen Hochverrats zum Tode durch den Strang verurteilt. Im Gnadenweg wurde diese Strafe in eine Kerkerstrafe von achzehn Jahren umgewandelt. Sabina wurde in der Festung Olmütz eskortiert, wo er bis zum Mai 1857 eingesperrt war. Dann erhielt er wie alle politischen Strafgefangenen aus den Jahren 1848 und 1849 Amnestie. Nach acht Jahren Kerkerhaft.

Im Kerker schrieb er den großen Roman »Söhne des Lichts«, den J. V. Frič verlegen wollte. Aber schon die ersten Bogen wurden konfisziert. [...]

Kaum aus dem Gefängnis entlassen, hatte er wieder Streit mit der Polizei. Alle

Amnestierten hatten der Prager Polizei einen Revers unterschreiben müssen, durch den sie sich verpflichteten, ohne spezielle Bewilligung nichts unter eigenem Namen zu veröffentlichen. Im Jahre 1858 feierte das Prager Konservatorium das Jubiläum seines fünfzigjährigen Bestandes. Aus diesem Anlaß gaben einige junge Schriftsteller ein Gedenkbüchlein heraus. Sabina steuerte ein Gedicht »Unser Anteil« bei. Das Buch wurde dieses Gedichtes wegen beschlagnahmt, da Sabina die Verse mit seinem Namen gezeichnet hatte. Er wanderte wieder ins Gefängnis, allerdings nur für drei Tage.

Damals schloß er sich der aufsteigenden jungen literarischen Generation an. Frič hatte die neue Richtung begonnen, ihre Repräsentanten waren damals Neruda, Pflieger, Hálek, Heyduk, Barák u.a. Die große Dichterin Karolina Světlá wurde ihre Beschützerin, alle scharten sich im Almanach »Mai« um die Fahne Máchas. In dieser Schar kühner Werkleute stellte Sabina das weitaus erfahrenste Mitglied dar. Doch die genannten Literaten waren starke Individualisten, sie unterlagen nicht so leicht dem Einfluß eines einzelnen. Alle diese Jungen entwickelten sich selbständig, nach verschiedenen Richtungen, nur ein Schlagwort verband sie: der Romantismus im Sinne Máchas, die Moderne. [...]

Tatsächlich war die schriftstellerische Arbeit Sabinas gerade in den Sechzigerjahren wahrhaft imponierend. Er schrieb Romane und kleinere Arbeiten, trat auch als Dramatiker hervor, schrieb ferner die Libretti zu Smetanas »Brandenburgern in Böhmen«, zur »Verkauften Braut«, zu Blodeks Operneinakter »Im Brunnen« und zu einigen Opern anderer Komponisten.

Gleichzeitig war er als Publizist tätig, nahm eifrig am Vereinsleben, am politischen Geschehen teil. Namentlich im Kunstverein »Umělecká Beseda« wirkte er mit der Begeisterung eines jungen Kulturarbeiters, hielt viele Vorträge über die mannigfachsten literarischen Gegenstände. [...]

Die Wiener Regierung versuchte mit allen erdenklichen Mitteln den tschechischen Widerstand zu spalten, schreckte auch vor Persekution der Patrioten nicht zurück (1868, 1869), sorgte dafür, daß die Gefängnisse sich mit ganzen Scharen unabhängiger Politiker und Journalisten füllten. Diese Zeit der Verfolgung ging am 2. Februar 1870 zu Ende, als das Ministerium Herbst-Griska gestürzt, durch den Ministerpräsidenten Dr. Hanser ersetzt wurde.

Das rekonstruierte Ministerium weckte zwar keine besonderen Hoffnungen, und die vom Monarchen dem tschechischen Volk zugesagten Autonomierechte wurden denn auch nicht verfassungsrechtlich anerkannt. Dennoch glaubte man, daß zumindest der Versuch eines »Ausgleichs« kommen werde – und das Volk genoß eine Atempause, ohne indes die schärfste Gegnerschaft gegen die Regierung und das Wiener Parlament aufzugeben. [...]

Sabina redigierte weiterhin die radikale Wochenschrift »Slovan« (»Der Slawe«), die sozialistische Tendenzen verfolgte. Großen Eindruck machte sein Roman »Be-

lebte Gräber«, der seine Erfahrungen im Olmützer Kerker, sein Zusammentreffen mit feurigen italienischen Freiheitshelden darstellt. Der Roman, der fortsetzungsweise im »Boleslavan« erschien, durfte aber nicht zu Ende gebracht werden, kam erst später vollständig in einem anderen Verlag heraus.

Noch vor dem Wiener Prozeß schrieb Sabina ein Libretto: den »Niklas« für R. Rozkožný. Es folgten Ende 1870 die Opernbücher »Der alte Bräutigam« für K. Bendl und »Der Wassermann« für Vinař (Mitte 1871). In der gleichen Zeit die Posse »Kater und Katze - oder Das neue Prag in Amerika« -, sie wurde mit mäßigem Erfolg in der »Arena auf der Bastei« aufgeführt.

Sabina trat auch wieder als Volksredner auf, unter anderem sprach er im Saal auf der Sophieninsel über die »Tschechischen Bauern nach der Schlacht am Weißen Berg«. Er war ferner im »Künstlerklub« wie in Arbeitervereinen tätig. [...]

Kurz, Sabina benahm sich nach dem Wiener Prozeß wieder genauso wie vor ihm. Ja, er hatte bei seinen Freunden und Anhängern, vornehmlich in Arbeiter- und Studentenkreisen, an Ansehen noch gewonnen, da man die entsetzliche Beschuldigung, die der Korrespondent des »Vaterland« ausgesprochen hatte [Sabina habe für die Polizei gearbeitet], fast allgemein als niedrige Verleumdung auffaßte, dazu bestimmt, einen Vorkämpfer der Patrioten und seine ganze Partei lahmzulegen.

Aber die Verdächtigung, einmal in Bewegung gesetzt, war - zumindest zu einem gewissen Grade - im Kreise der besonders Vorsichtigen oder der von irgendeiner geheimnisvollen Amtsstelle aus Gewarnten doch nicht ganz erloschen.

Das Vertrauen zu Sabina hatte einen Stoß bekommen, wiewohl ihm der Wiener Prozeß nichts, nicht einmal den Schatten einer unkorrekten Handlung nachgewiesen hatte. [...]

Es war damals eine seltsame Zeit. Es herrschte geradezu eine allgemeine Manie, jeden Menschen, der ein schärferes Wort gegen die Regierung aussprach, sofort für einen Agent-Provocateur im Dienst der Polizei zu halten. [...]

Man kann sich vorstellen, wie niederschmetternd der Eindruck war, als im meistgelesenen und einflußreichsten Blatt, in den »Národní Listy«, dem offiziellen Organ der damals herrschenden jung-tschechischen Partei, am 10. August 1872 an der Spitze der Rubrik »Tagesnachrichten« die folgende Notiz zu lesen war:

»Herr Karel Sabina ist zum Verräter an der Nation geworden. Durch unwiderlegliche Beweise überführt, hat er selbst gestanden, daß er im Dienst der Geheimpolizei tätig gewesen ist. Unsere politischen Freunde haben dafür gesorgt, daß er auf dem Boden des Vaterlandes nicht mehr schaden könne. Sabina hat das freiwillige Exil gewählt; am Mittwoch (7. August) morgens hat er Böhmen für immer verlassen. - Von heißem Schmerz durchdrungen und in der Tiefe unserer Seelen erbittert über die verräterische Handlungsweise eines Mannes, der durch seinen Geist und durch seine ungewöhnlich intensive Tätigkeit auf nahezu allen Gebieten unseres

nationalen Lebens hervorragte, ziehen wir Sabina vor das Gericht des Volkes und der künftigen Gerichtswissenschaft, die – sobald sich Sabinas Tage vollendet haben werden – über dem Grab des Verräter-Patrioten das erstaunliche psychologische Rätsel zu lösen haben wird, wie zwei so verschiedene, ja einander ausschließende Tätigkeiten sich durch eine so lange Reihe von Jahren in einer Person vereinigen konnten.« [...]»

Das Geheimnis war also verraten und der Zweck von Sabinas Flucht ins Ausland vereitelt. Erbittert über das Nicht-dicht-Halten der Eingeweihten und vielleicht auch dadurch, daß man ihm den tatsächlichen Rückzug ins Ausland nicht ermöglicht hatte, zeigte Sabina den ganzen Vorfall beim k. k. Landes-als-Strafgericht an, das auf Grund seiner Angabe eine Voruntersuchung einleitete. Einbezogen wurden alle ehemaligen Freunde Sabinas, die ihn zur Übersiedlung ins Ausland hatten bewegen wollen – die Voruntersuchung ging auf das Verbrechen öffentlicher Gewalttätigkeit, mit der Begründung, daß man Sabina hatte nötigen wollen, die Heimat zu verlassen, und daß man auf diese Art seine durch das Gesetz gewährleistete persönliche Freiheit zu bedrohen versucht hatte. [...]

Auch der Schreiber dieser Zeilen wurde damals zum Verhör vorgeladen, um als verantwortlicher Redakteur der »Národní Listy« darüber auszusagen, auf welche Art die Nachrichten und der Leitartikel über das »Femgericht« gegen Sabina ins Blatt gekommen waren. [...]

Das Oberste Gericht gab plötzlich den Auftrag, die Untersuchung einzustellen. Alle dachten an politische Gründe, an eine tschechophile Schwenkung Österreichs. Es stellte sich dann aber heraus, daß nicht die hohe Politik, sondern einfach ein zufälliges Versehen des Untersuchungsrichters die Schlußverhandlung im Sabina-Prozeß verhindert hatte. Man hatte vergessen, den Antrag auf Aufhebung der Immunität zu stellen; und einige der »Femrichter« waren ja Abgeordnete des böhmischen Landtags. Damit war der Strafprozeß, in dem Sabina als Beschwerdeführer auftrat, endgültig erledigt und auch seine Forderung auf eine Entschädigung von tausend Gulden jährlich war durchgefallen.

Von dieser Zeit an, eigentlich bereits mit dem Moment, da er im August 1872 Prag verlassen hatte, war Sabina in der tschechischen Gesellschaft moralisch tot. In den Patriotenkreisen zeigte er sich nicht mehr. Mühselig ernährte er sich auch jetzt von literarischen Arbeiten. Er ging nur in der Abenddämmerung aus, und zwar verkleidet; in Perücke, mit falschem Schnurrbart, schwarzer Brille. Nur selten wurde er erkannt, so einmal von den Schriftstellern Neruda und Quis. Oder er gab sich auch zu erkennen, so zum Beispiel dem Schauspieler Šamberk und anderen, wobei er seine entsetzliche Notlage eingestand und um ein Almosen bettelte. [...]

So lebte, vielmehr vegetierte Sabina noch fünf Jahre.

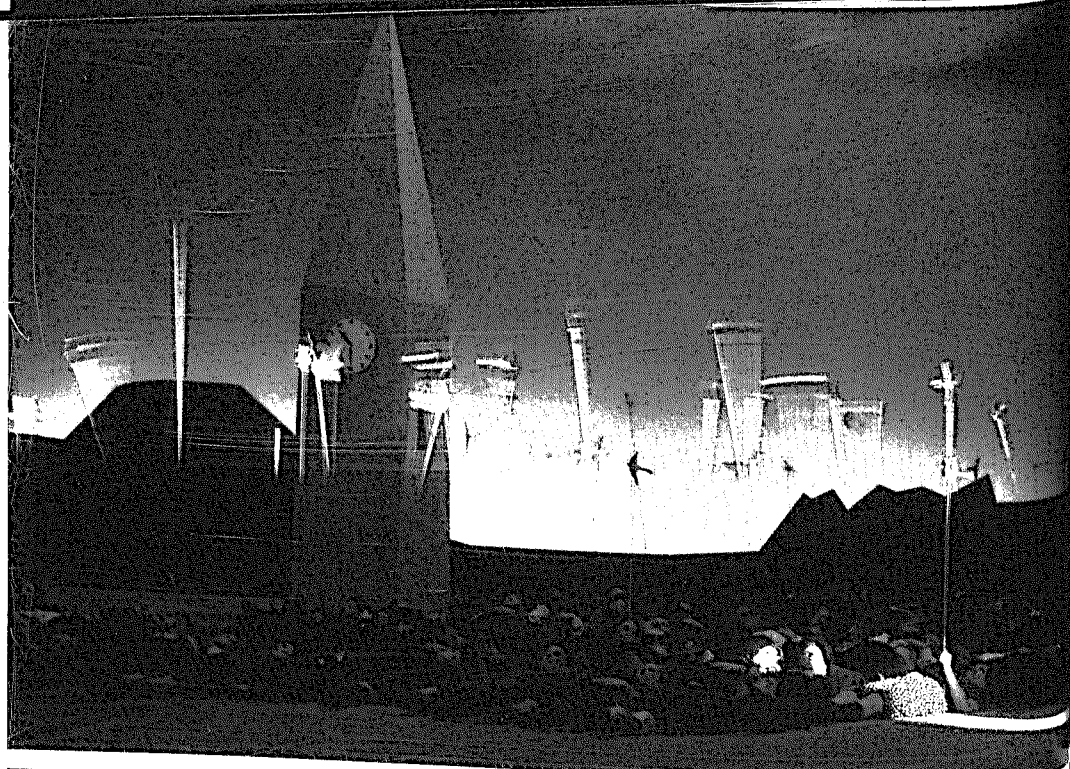
Im Jahre 1877 bezog er eine kleine bescheidene Wohnung in dem damals neuen Eckhaus der Mariengasse, dem Hause gegenüber, in dem sich heute die Redaktion

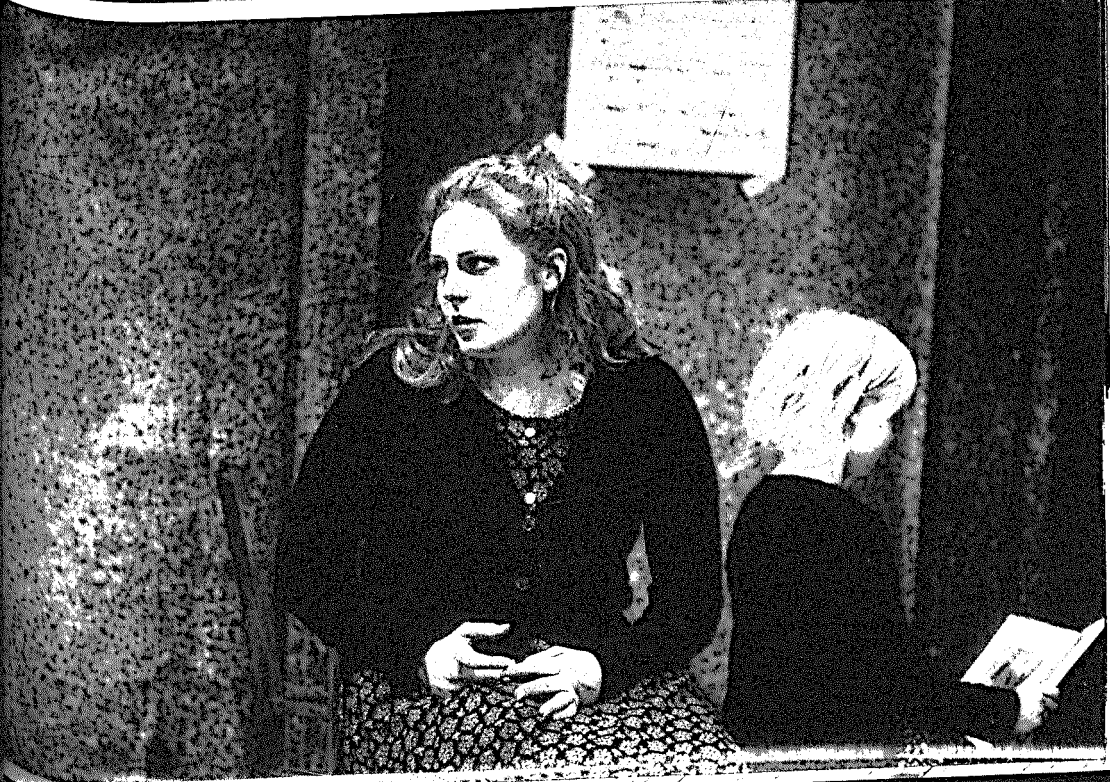
der »Národní Listy« befindet. Damals erkrankte er neuerdings. Ich erinnere mich noch an den Augenblick, in dem die Nachricht von dieser gefährlichen Erkrankung in unsere Redaktion kam, die sich damals noch im Hause »Zum goldenen Schiff« befand. Dr. Julius Grégr sandte sofort eine Geldunterstützung an die Familie Sabina. Wenige Tage nachher eine zweite Summe, die zweifellos die letzte Unterstützung war, die Sabina aus tschechischen Kreisen erhalten hat.

Einige Tage später starb Sabina. Das Begräbnis fand am Sonntagnachmittag bei düsterem, gelegentlich auch regnerischem Novemberwetter statt. Es beteiligten sich außer der engsten Verwandtschaft nur einige wenige Personen, fast alle: Arbeiter. Kein einziger Literat und überhaupt keine der bekannten Persönlichkeiten.

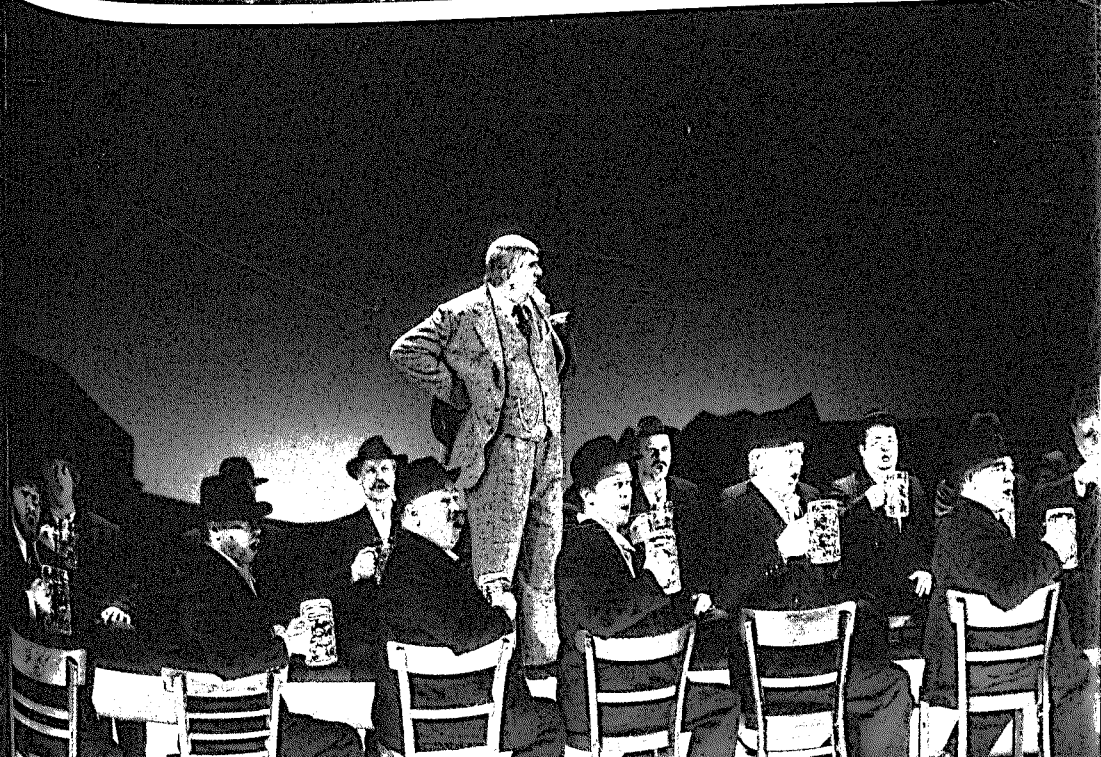
Dies ist in Kürze alles, was ich über Sabinas Verfehlung und seine Beweggründe feststellen konnte. [...] Alles übrige, was in breitesten Kreisen über Sabina erzählt wird, ist nichts als Klatsch und Tratsch.



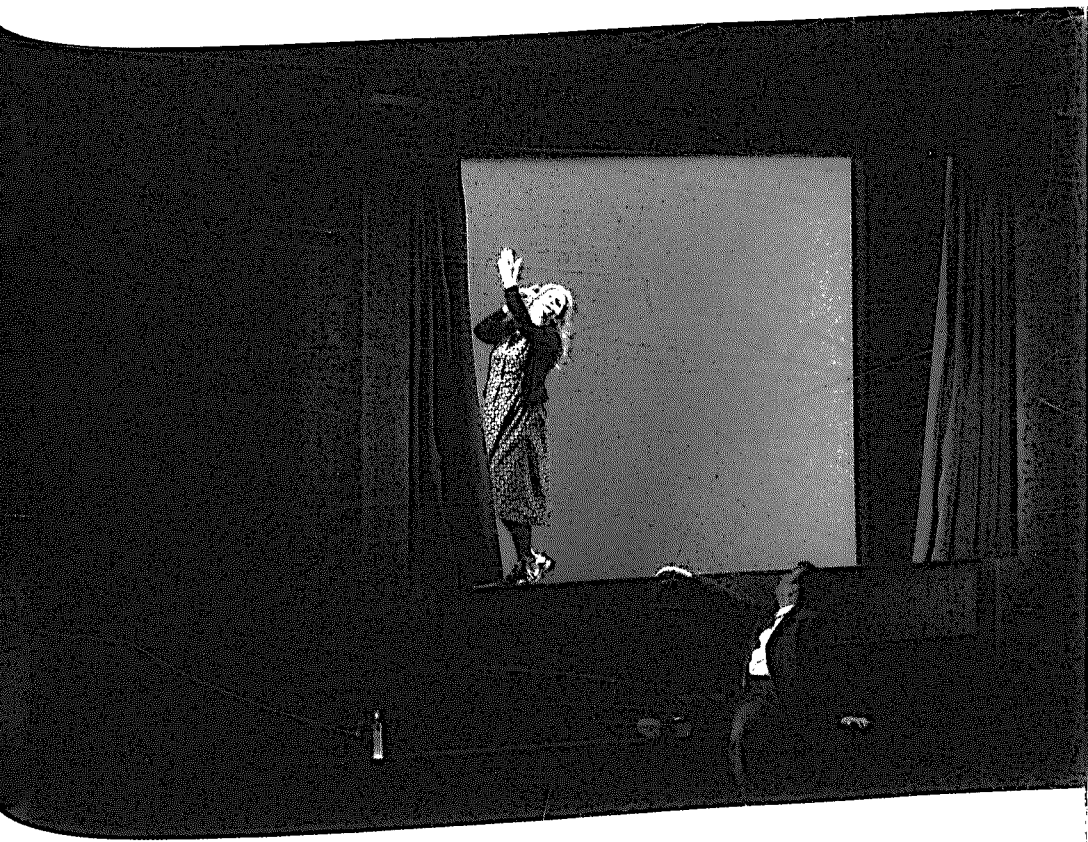




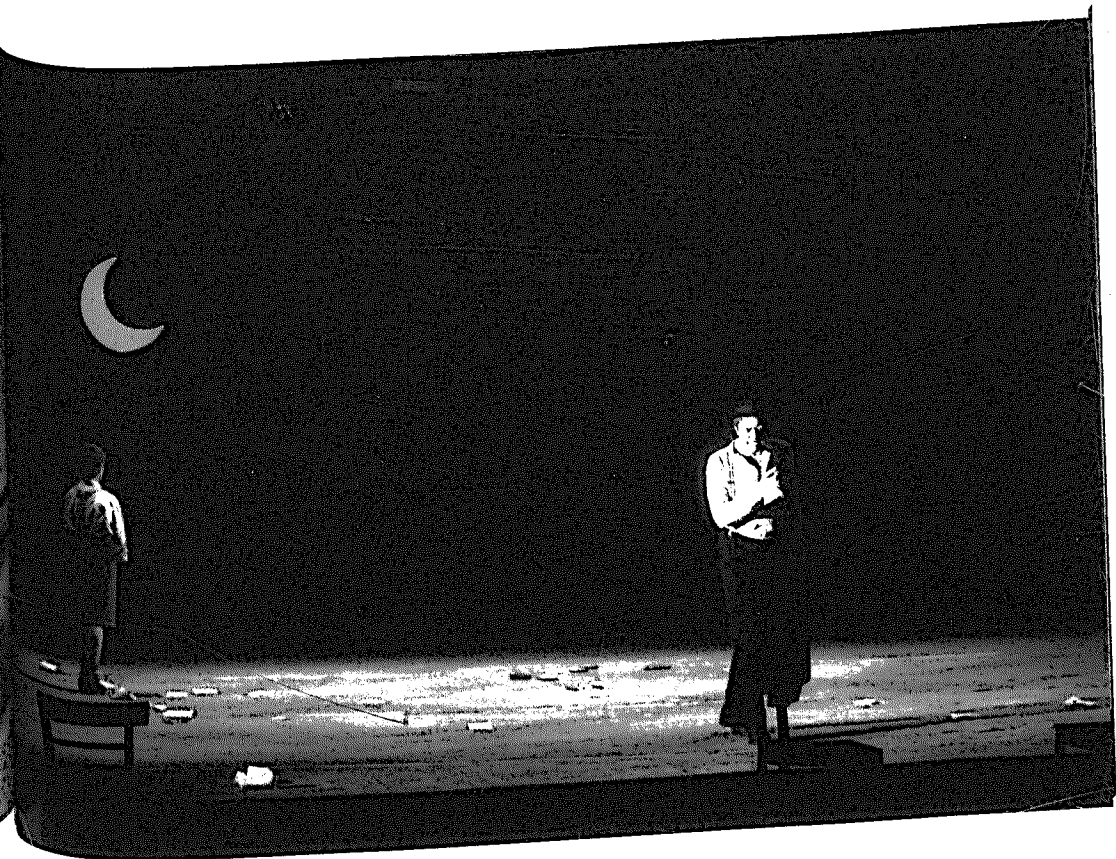






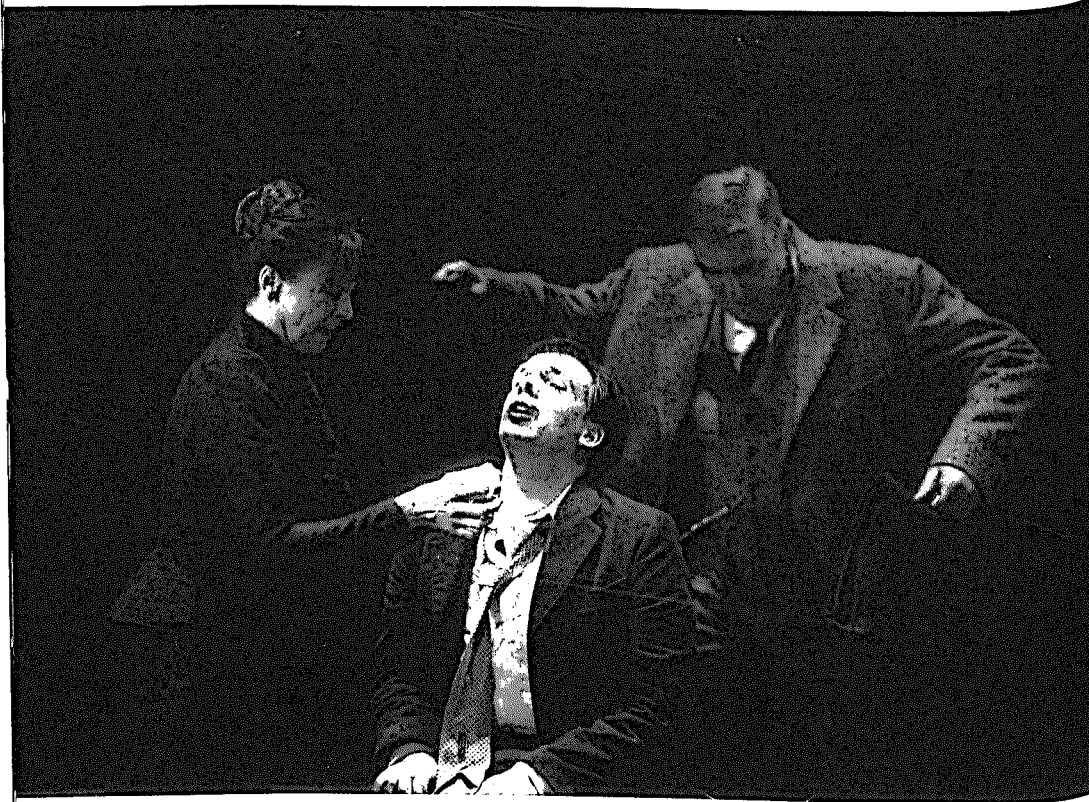




















Böhmische Dörfer am Meer

Hans-Jürgen Drescher

I.

Durch die Orientierungslosigkeit, die die Schrecken des Dreißigjährigen Krieges hinterließen, kamen die »Böhmischen Dörfer« in die deutsche Sprache. Was in Böhmen liegt, kommt den Deutschen spanisch vor; keiner kennt sich aus...

Überall und nirgends befinden sich »Böhmische Dörfer«; sie bezeichnen ein Niemandsland, in dessen Grenzen das Fremde haust, sind geographische Metapher für einen universalen blinden Fleck, markieren den Marktplatz des Unbekannten und Ungewußten.

»Böhmische Dörfer« sind von fanatischen Ketzern und musizierenden Zigeunern bevölkert.

»Böhmische Dörfer« sind unheimlich. Nichts Heimatliches findet die deutsche Sprache in ihnen. Sie liegen in weiter Ferne, müssen mit dem Wagemut, der Ausdauer, aber auch der Vorsicht großer Expeditionen gesucht und entdeckt werden.

»Böhmische Dörfer« liegen immer anderswo.

II.

Mit einer exemplarischen Entdeckungsreise beginnt Max Ophüls 1932 seine freie Verfilmung der »Verkauften Braut«. Zur Ouvertüre von Smetanas Oper lenkt Ophüls' Kamera den Blick des Zuschauers gleichsam über die Schultern der Protagonisten des Films: Aus dem Baukasten des Perspektivischen setzt die Filmmaschine ein »Böhmisches Dorf« zusammen - in den Studios in Geiselgasteig bei München. Ophüls läßt keinen Zweifel offen: Unabhängig vom Betrachter gibt es keine »Böhmischen Dörfer«; erst durch und unter aller Augen gelangen sie in Zeit und Raum.

III.

Seit Henri Murgers »Scènes de la vie de Bohème« liegen die »Böhmischen Dörfer« mitten in der Metropole des 19. Jahrhunderts. Nach der Kunstfigur des Bohémien sehnt sich der Bürger gleichermaßen, wie er sich vor ihr ängstigt: In ein Böhmen über den Dächern von Paris werden die verbotenen Wünsche ausgewiesen. - Ein Italiener entdeckt das französische Böhmerwesen und siedelt es in kühnen Grenzüberschreitungen unter dem Namen »La Bohème« auf allen Opernbühnen der Welt an.

In Shakespeares »Wintermärchen« liegt Böhmen am Meer, und Meer und Böhmen sind wie geschaffen für die Bühne...

Böhmen liegt am Meer

Ingeborg Bachmann

Sind hierorts Häuser grün, tret ich noch in ein Haus.
Sind hier die Brücken heil, geh ich auf gutem Grund.
Ist Liebesmüh in alle Zeit verloren, verlier ich sie hier gern.

Bin ich's nicht, ist es einer, der ist so gut wie ich.

Grenzt hier ein Wort an mich, so laß ich's grenzen.
Liegt Böhmen noch am Meer, glaub ich den Meeren wieder.
Und glaub ich noch ans Meer, so hoffe ich auf Land.

Bin ich's, so ist's ein jeder, der ist soviel wie ich.
Ich will nichts mehr für mich. Ich will zugrunde gehen.

Zugrund - das heißt zum Meer, dort find ich Böhmen wieder.
Zugrund gerichtet, wach ich ruhig auf.
Von Grund auf weiß ich jetzt, und ich bin unverloren.

Kommt her, ihr Böhmen alle, Seefahrer, Hafenhuren und Schiffe
unverankert. Wollt ihr nicht böhmisch sein, Illyrer, Veroneser
und Venezianer alle. Spielt die Komödien, die lachen machen

Und die zum Weinen sind. Und irrt euch hundertmal,
wie ich mich irrte und Proben nie bestand,
doch hab ich sie bestanden, ein um das andere Mal.

Wie Böhmen sie bestand und eines schönen Tags
ans Meer begnadigt wurde und jetzt am Wasser liegt.

Ich grenz noch an ein Wort und an ein andres Land,
ich grenz, wie wenig auch, an alles immer mehr,

ein Böhme, ein Vagant, der nichts hat, den nichts hält,
begabt nur noch, vom Meer, das strittig ist, Land meiner Wahl zu sehen.



Staatsoper Stuttgart, Spielzeit 2002/2003

Bedřich Smetana

Die verkaufte Braut

Premiere: 1. März 2003

Musikalische Leitung: Stefan Soltesz. Inszenierung: Andrea Breth. Bühne und Kostüme: Karl Kneidl. Licht: Friedrich Rom. Chor: Michael Alber. Dramaturgie: Klaus Zehelein, Jens Schroth

NACHWEISE

Texte

Motto aus: Cesare Pavese, *Junger Mond*, Suhrkamp 1977

Handlung von Alexandra Kazmierczak und Klaus Zehelein für dieses Programmheft

Franz Kafka, *Heimkehr*, in: F. K., *Die Erzählungen*, Frankfurt a. M. 1961

Günter Kunert, *Heimkunft*, in: G. K., *Abtötungsverfahren, Gedichte*, Carl Hanser Verlag, München u. Wien 1980

Frantisek Bartoš (Hg.), *Smetana in Briefen und Erinnerungen*, Prag 1954

Karl Valentin, *Die Fremden*, in: K. V., *Gesammelte Werke in einem Band*, Piper Verlag GmbH, München 1985

Produktionsteam-Gespräch, Originalbeitrag für dieses Programmheft

Gerhard Rienäcker, *Offene Türen einrennen?*, Originalbeitrag für dieses Programmheft

Max Brod, *Karel Sabina*, Auszüge aus: M. B., *Die verkaufte Braut. Der abenteuerliche Lebensroman des Textdichters Karel Sabina*, Bechtle Verlag, München und Esslingen 1962

Hans-Jürgen Drescher, *Böhmische Dörfer am Meer*, aus: Programmheft der Oper Frankfurt 1985

Ingeborg Bachmann, *Böhmen liegt am Meer*, in: I. B., *Gesammelte Werke*, hg. von Christine Koschel u.a., Bd. 1, Gedichte, Piper Verlag GmbH, München, 1978

Bilder

A.T. Schaefer fotografierte während der Klavierhauptprobe zur Stuttgarter Neuinszenierung am 19. Februar 2003

S. 37: Albert Bonnema, Eva-Maria Westbroek

S. 38: Mitglieder des Staatsoperorchesters

S. 39: Eva-Maria Westbroek, Mitglied des Staatsoperorchesters und der Statisterie

S. 40 oben: Margarete Joswig, Karl-Friedrich Dürr, Eva-Maria Westbroek

unten: Wolfgang Probst, Karl-Friedrich Dürr

S. 41 oben: Mitglieder des Staatsoperorchesters

unten: Wolfgang Probst, Mitglieder des Staatsoperorchesters

S. 42: Mitglieder des Staatsoperorchesters

S. 43: Eva-Maria Westbroek, Bernhard Schneider

S. 44: Albert Bonnema, Wolfgang Probst

S. 45: Albert Bonnema, Mitglied der Statisterie

S. 46: Peter Kajlinger, Roderic Keating

S. 47: Irena Bespalovaite, Bernhard Schneider

S. 48: Carmen Mammoser, Bernhard Schneider, Wolfgang Probst

S. 49: Margarete Joswig, Karl-Friedrich Dürr, Mark Munkittrick

S. 50: Eva-Maria Westbroek, Margarete Joswig, Karl-Friedrich Dürr

S. 51: Eva-Maria Westbroek, Mitglieder der Staatsoperorchesters

S. 52: Bernhard Schneider, Carmen Mammoser

Herausgeber: Staatsoper Stuttgart

Spielzeit 2002/2003, Heft 75

Intendant: Klaus Zehelein

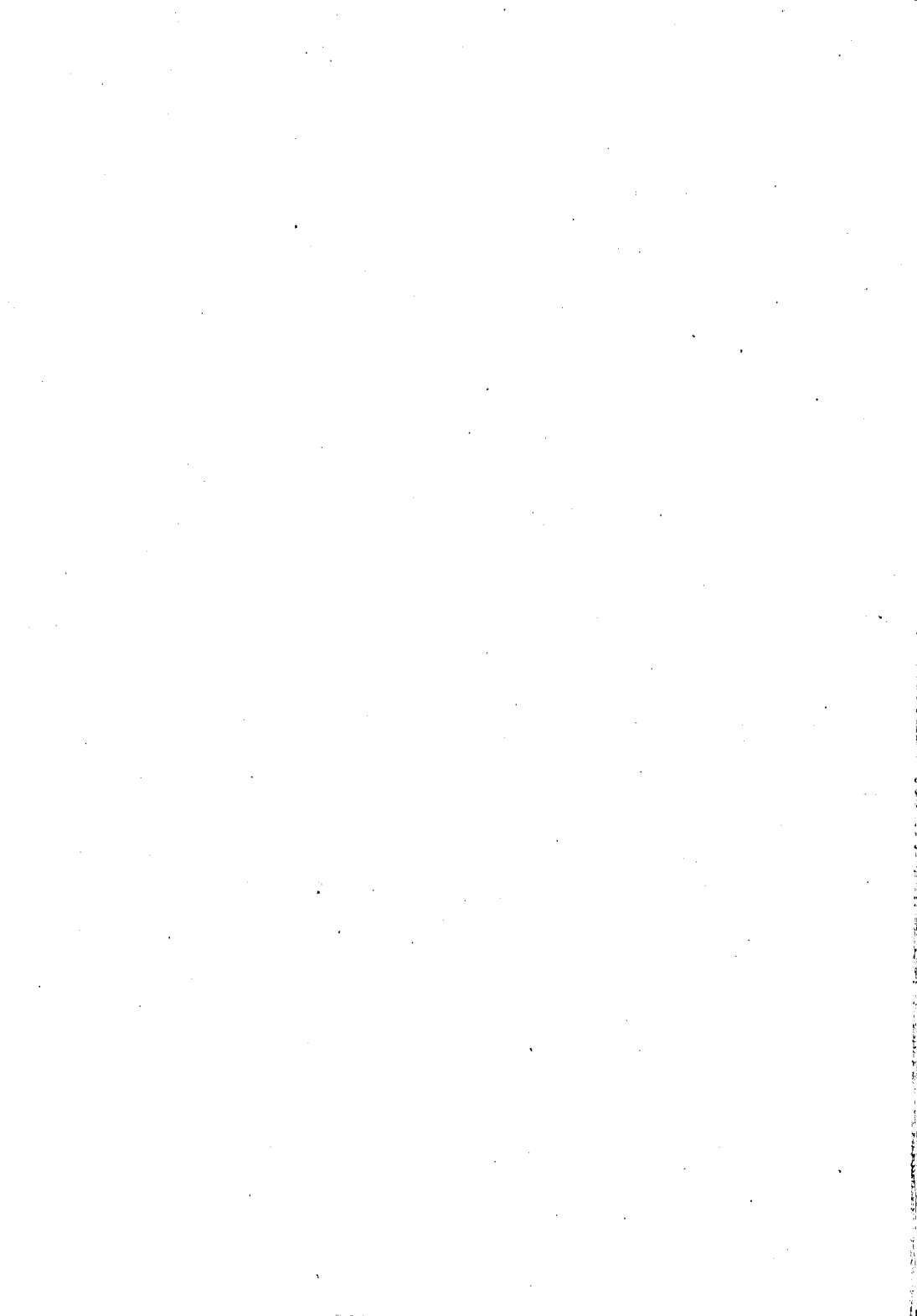
Verantwortlich für dieses Heft: Klaus Zehelein, Jens Schroth

Mitarbeit: Alexandra Kazmierczak

Gestaltung: Wolf-Dieter Gericke

Dtp: Elke Bock

Druck: Druckhaus Münster, Kornwestheim



Staatsoper Stuttgart