

Die Metamorphosen der tschechischen Rezeption der Oper *Julietta* von Bohuslav Martinů

Lenka Křupková

Die Oper *Julietta* von Bohuslav Martinů ist nach den Worten von Miloš Šafránek, wie er es im Jahre 1963 aus Anlass der erst zweiten tschechischen Inszenierung von ausdrückte, als das größte Opernwerk nach Janáček einzuschätzen. Ein solcher Enthusiasmus dieses Freundes und Biographen des Komponisten ist zu sehen vor dem Hintergrund der vielversprechenden Situation der sechziger Jahre, in der sich das Werk von Martinů nach etwa zehn Jahren einer gewaltigen „Verstummung“ mit Erfolg seinen Weg in das Bewusstsein der tschechischen Musikkultur zu bahnen begann. Dieser Prozess der Renaissance des Komponisten erlebte seinen ersten Höhepunkt im Jahre 1966 anlässlich der Veranstaltung des internationalen Festivals in Brno, wozu auch die Einstudierung von *Julietta* an dem hiesigen Theater gehörte. Auch wenn heutzutage die Zeitabstände zwischen den einzelnen Inszenierungen der Oper *Julietta* bei weitem nicht mit der ein Viertel Jahrhundert währenden Pause zwischen der Uraufführung und der zweiten Aufführung der Oper im Nationaltheater in Prag vergleichbar sind, kann man feststellen, dass *Julietta* nicht den Rang eines häufig aufgeführten Repertoire-Stücks der tschechischen Operntheater erreichte. Dessen ungeachtet kann man Šafráneks Wertschätzung dieser Oper, auch unabhängig von seiner persönlichen Voreingenommenheit, zustimmen. Bei der Suche nach weiteren Beispielen in der nächsten Entwicklung der tschechischen Operndramatik findet man kein Werk, das hinsichtlich der Breite und Intensität der Diskussionen diesem gleich kommt und dessen jede einzelne neue Einstudierung so viel Aufmerksamkeit auf sich gezogen hat. Mit der Rezeption dieser Oper war es aber nicht einmal in Prag im Jahre 1938 oder gerade in den sechziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts einfach. Das versuche ich auch in meinem Beitrag über die kritischen Reflexionen, wie sie in zeitgenössischen musikalischen oder kulturellen Periodiken oder Tageszeitungen erschienen, zu zeigen.

Die Uraufführung von *Julietta* im Jahre 1938 wurde von der Prager kulturellen Öffentlichkeit mit großer Spannung erwartet. Der Grund dafür bestand unter anderem auch in dem ungewöhnlich großen Zeitaufwand, mit dem sich deren Inszenatoren, der Dirigent

Václav Talich, der Regisseur Jindřich Honzl und der Bühnenbildner František Muzika, deren Einstudierung widmeten. Auch die persönliche Beteiligung des Opern-Chefs des Nationaltheaters Talich an den Vorbereitungen einer Opern-Neuigkeit war keineswegs üblich. Martinů wurde diese Ehre wahrscheinlich deshalb zuteil, weil er die Fähigkeiten Talichs als Dirigent sowie die Qualitäten des Nationaltheater-Ensembles immer wieder rühmte, was aus seiner Korrespondenz mit Talich hervorgeht. Ungeachtet dessen erwähnen die Rezessenten, dass die Besucherzahl bei der Premiere nicht hoch und auch die Resonanz nicht besonders stürmisch war. Auch die Autoren von positiven Beurteilungen der Oper konstatieren, dass die Oper, die über die üblichen Opernkonventionen hinausgeht, „in sich eine Gefahr birgt, nämlich die, dass sie nur von einem ziemlich begrenzten Publikumskreis in vollem Umfange verstanden werden kann“.¹ Die Verfasser der Referate widmeten ihre Aufmerksamkeit mehreren gemeinsamen Bereichen. Auch sechs Jahre nach der ersten Aufführung des Theaterstückes von Neveux im Prager Ständetheater ließen die Fragen der dichterischen Vorlage sowie des surrealistischen Sujets und dessen Libretto-Bearbeitung niemanden kalt. Auch die Art und Weise von Martinůs Vertonung des Schauspiels mit Hilfe von Kompositionsmitteln und Mitteln der musikalischen Dramaturgie, sowie die Versuche, die Oper einem bestimmten Stil zuzuordnen und mögliche äußere Einflüsse zu identifizieren, wurden thematisiert. In einigen Rezensionen ist eine ausführliche Analyse der Inszenierung, ihrer musikalischen Einstudierung, der Regie und der Szene zu finden. Aus den Rezensionen ist die Zugehörigkeit ihrer Verfasser zu ausgeprägten Meinungsgruppen der damaligen tschechischen musikalischen Kultur ersichtlich. Eine vollkommen positive Aufnahme der Oper findet sich besonders bei dem Komponisten František Bartoš, einem Mitglied der musikalischen, auf dem Boden des gleichnamigen Vereines für bildende Kunst tätigen, Gruppierung Mánes. Als ein unmittelbares Vorbild dienten dabei die Gruppe *Les Six* und nicht zuletzt Bohuslav Martinů. *Julietta* stellt, nach Ansicht von Bartoš, aber auch in einem allgemeinen Sinne, mit ihrer ausgeprägten Orientierung auf die französische zeitgenössische Musik der Musiker um Mánes, „einen neuen Wert, entstanden durch die positiven Einflüsse von zwei Kulturen“, dar.² Bartoš neigt dazu, in *Julietta* vor allem Igor Stravinski zu hören und hebt mit viel Anerkennung hervor, dass sich Martinů bei der Vertonung des Schauspiels von Neveux nicht dem Impressionismus untergeordnet hat, „obgleich der Stoff von Julietta geradewegs zur nebeligen, dem französischen Impressionismus eigenen, Stimmung verführte“.³ Bartoš schätzte klare melodische Linien und den deutlichen Rhythmus der musikalischen Komponente der Oper, da er der Meinung war, dass dadurch „dem Schauspiel ein fester Aufbaurahmen gegeben wird, der verhindert, dass alles in unbestimmte, nebelig unbeschränkte Anhäufungen zerfließt“.⁴ Martinů wählte also zur Vertonung des surrealistischen Dramas solche Mittel, die von den Rezessenten üblicherweise als traditionelle

¹ fbš, „Bohuslav Martinů: Julietta (Snář)“ [Julietta (Das Traumbuch)], *Národní politika*, 18. 3. 1938.

² *Ebd.*

³ *Ebd.*

⁴ fb, „Z hudebního života“ [Von dem musikalischen Leben], *Tempo* 17 (1938), S. 119.

bezeichnet werden. Diese Art der Hinwendung zur Tradition wurde aber seitens eines Rezessenten der Zeitschrift *Rytmus* kritisiert (es ist mir nicht gelungen, das Namenskürzel, mit dem er seinen Artikel unterzeichnet, zu entschlüsseln), der in den entsprechenden Jahren als Berichterstatter des Vereines für die zeitgenössische Musik *Přítomnost* tätig war.⁵ Auch wenn die Beziehung des Vereines *Přítomnost* zu der französischen zeitgenössischen Musik, ähnlich wie es bei der Musikgruppierung Mánes der Fall war, sehr positiv war, wobei im Jahre 1937 die *Přítomnost* sogar Interpretierungskurse der zeitgenössischen französischen Musik veranstaltete, spitzte sich nach Alois Hábas Ankunft die Orientierung auf die Avantgarde in der Gruppe zu. Der Rezessent erklärte sich mit dem ersten Akt, dessen harmonische Stileinheit nur von kleinen diatonischen Flächen gestört war, einverstanden. Demgegenüber sollte die „harmonische Plastizität (des zweiten Aktes) manchmal fast peinlich bis auf ein Minimum eingeschränkt“ sein.⁶ Die Betonung der Lyrik in diesem Akt durch traditionsnahe Mittel behagt dem Rezessenten offensichtlich nicht, „die harmonische Struktur seiner vorwiegend homofonen Musik ist viel primitiver als zum Beispiel beim Roussel. [...] Eine billige Romantik (Waldhorne ‚in die Ferne sich verlierend‘) [...] untermauert die Umrisse dieses unseligen Aktes“.⁷ In dem Abschlussakt fand der Autor polytonale Bildungen, auf Grund deren er diesen mit fast der gleichen Zustimmung wie den ersten Akt aufgenommen hat. Ihre größte Aufmerksamkeit widmeten die Rezessenten dem Problem der Lebensfähigkeit des surrealistischen Sujets in der Oper. Es scheint, dass sie mit dem Gedicht von Neveux nicht viel anzufangen wussten, dass es ihnen somit ähnlich wie dem Prager Publikum im Jahre 1932 eigentlich nicht ganz gut gefallen hat. Ein Rezessent der Zeitung *Lidové noviny* fragte mit Verwunderung, warum Martinů in der Zeit des Untergangs des Surrealismus sein Interesse gerade auf dieses Werk gerichtet habe. Neben der Tatsache, dass diese Richtung schon gewissermaßen thematisch entfernt zu sein schien, „birgt die Umwandlung einer insoweit immateriellen und vergänglichen Erscheinung, wie es ein Traum ist, die Gefahr in sich, dass die Traumrealität in die Realität der geistigen Verirrung umschlagen könnte [...]“.⁸ Ein Rezessent der Zeitschrift *Rytmus* fand den Text von Neveux unzureichend gründlich und mit sehr wenig Fantasie verarbeitet. „Der Kern der Handlung – die Sehnsucht nach einer Frau [...] wäre ihm zu statisch begründet und sei deswegen zum Nachteil der Traumhaftigkeit irdisch und realistisch geworden.“⁹ Antonín Šílhan sah in *Národní listy* das Problem schon in der szenischen Realisierung des surrealistischen Theatertextes: „Mit der Berührung mit der Bühnenrealität [...] verschwinden die Grenzen zwischen der Wirklichkeit und dem Traum. [...] Die szenische Realisierung des Surrealismus stellt bis jetzt

⁵ H.W.S., „Surrealistické Hoffmannovy povídky“ [Surrealistische Hoffmanns Erzählungen], *Rytmus* III, S. 82–83.

⁶ *Ebd.*

⁷ *Ebd.*

⁸ B. V., „Julietta od B. Martinů. Premiéra v Národním divadle“ [Julietta von B. Martinů. Erstaufführung im Nationaltheater], *Lidové noviny*, 18. 3. 1938.

⁹ H.W.S., „Surrealistické Hoffmannovy povídky“, *Rytmus* III, S. 82–83.

ein nicht erreichbares Ziel dar.“¹⁰ Die Musik zertrümmert die Poesie des Traums noch weiter und deutlicher – „und versachlicht damit diesen vagen Lyrismus der Seele“.¹¹ Nach František Bartoš hilft die Vertonung dem musikalischen Werk in dem Sinne, als sie „die zarte Stimmung dieses Spieles hervorheben und betonen“ kann. Ein Nachteil ist dann in der Tatsache zu sehen, „dass man dem Zuschauer damit ein näheres Verständnis des Sinnes und der Substanz der Musik nicht erleichtert“. Auch das Fehlen von szenisch bearbeiteten und sich entwickelnden Handlungssträngen sei offensichtlich. Sofern die Rezessenten zu dem Eindruck kamen, dass Martinů in seiner Oper, abgesehen von allen erwähnten Tatsachen, ein komplexes Ganze geschaffen hat, suchten sie nach Gründen einer solchen inneren Kohärenz des Werkes: „Gerade die Musik räumt diesem Spiel, in dem die Menschen zusammenhanglos und unlogisch in TrauM-Trance handeln, eine innere Kohärenz und Logik ein“, meint František Bartoš. Er sieht ein verbindendes musikalisches Mittel in der kennzeichnenden, identische Momente des Spieles vereinigenden, Musik und nicht in kennzeichnenden Motiven.¹² Er sieht ein verbindendes musikalisches Mittel nicht in den Leitmotiven, sondern in einer Leitmusik, die identische Momente des Spieles vereinigt. Ungeachtet der oben zitierten Aussagen gefiel den Kritikern der zweite Akt am besten, und zwar da, wo „das Orchester in süßen Harmonien und gedämpften Farben eingehend zu erzählen beginnt [...], wo die Musik die Traumillusion am reichlichsten unterstützt“.¹³ Der dritte Akt wirkte gewissermaßen überflüssig, zum Schluss des 2. Aktes „klang die Musik in Julietta aus. Der letzte Akt wirkt wie eine naturalistische Szene. [...] Hier hat die Musik keinen Raum mehr“.¹⁴

In den Rezensionen, die auf den Seiten der Zeitschrift *Smetana* erschienen, wurde *Julietta* mit großtem Missverstehen aufgenommen. Artuš Rektorys setzte als Leiter dieser Zeitschrift (in den Jahren 1936–1938) die Linie der Zeitung fort, die schon in den vorherigen Jahren von Zdeněk Nejedlý verfolgt wurde. Bohuslav Martinů, ein Schüler von Josef Suk, also eines Schülers von Antonín Dvořák, wurde von Nejedlý im Kontext der tschechischen musikalischen Kultur als ein Mitglied des sogenannten Dvořáks-Lagers angesehen. Dem gegenüber etablierten sich Persönlichkeiten, die sich im Umkreis der Zeitschrift *Smetana* versammelten und seit einigen Jahrzehnten ideologisch fest geprägt waren. Das Hauptmotiv für die Rezension des Redakteurs *Smetana* und des Ästhetikers Josef Bartoš war ein grundsätzlicher Mangel an Verständnis gegenüber dem zeitgenössischen französischen Musiktheater. Als Schüler von Romain Rolland oder Henry Bergson akzeptierte er vor allem nicht die Konzeption des antipsychologischen Dramas oder das Fehlen der Einfühlung in dem französischen Neoklassizismus: „Das Theater bedeutet für Martinů keine Parallele zur Realität. [...] Die gesamte Einfühlung möchte man da aus

¹⁰ Antonín Šilhan, „Mezi snem a skutečností“ [Zwischen dem Traum und der Wirklichkeit], *Národní listy*, 18. 3. 1938.

¹¹ *Ebd.*

¹² fb, „Z hudebního života“, *Tempo* 17 (1938), S. 119.

¹³ Antonín Šilhan, „Mezi snem a skutečností“, *Národní listy*, 18. 3. 1938.

¹⁴ *Ebd.*

dem Wahrnehmungsvorgang ausschließen, die Funktion der Opernzuhörer reduzieren oder [...] sie wenigstens auf das Unterhaltungs-Zuschauen lenken, was aus der Beteiligung an dem Spiel selbst folgt.“¹⁵ Auch wenn man nicht behaupten kann, dass Josef Bartoš zu den linksorientierten Persönlichkeiten der Kunst in der Tschechoslowakei vor dem Krieg gehört habe, so geht aus seinen Texten trotzdem seine Überzeugung über die Gültigkeit der volksnahen Kunst hervor. Die derartig „zu raffinierte“ *Julietta* ist eigentlich nur eine bloße „künstlich konstruierte, vor allem auf die künstlerische Form orientierte, Geschichte“, „eine abstrakte Konstruktion“, die „direkt volksfeindlich fabuliert ist und nur einen ziemlich kleinen Kreis von Theater-Zuschauern direkt anspricht“.¹⁶ Bartoš wirft Martinů zum Teil vor, dass er freiwillig auf das Leben in seinem eigenen Land verzichtete, und dass er seine Auswahl der Kultursujets des von ihm gewählten Landes mit der Absicht treffe, eine Wirkung nach draußen zu erzielen. Bartoš gefällt die Vertonung von Martinů nicht, er findet seine Musik zu robust gegenüber dem Sujet von Neveux, er stellt sogar die Invention des Komponisten in Frage und findet in der Musik von Martinů eine Abhängigkeit vor allem von Stravinski, aber auch von Janáček. Er lehnte die Oper im Großen und Ganzen mit der folgenden scharfen Aussage ab: „Ich hatte mittlerweile Angst, dass das Genre, in dem Martinů diesmal komponierte, das befürchtete ‚Genre Ennuyeux‘ war, da ich mich selbst wahnsinnig gelangweilt habe.“¹⁷ Der zweite Artikel, der in der Zeitschrift *Smetana* in der folgenden Nummer erschien, wurde von dem Theaterregisseur, später auch Filmregisseur und Autor von Filmszenarien, Henryk Bloch, verfasst. „Das musikalisch-dramatische Gebilde, repräsentiert durch Julietta, verdient eine Ablehnung“,¹⁸ schrieb Bloch. Er sieht in diesem Typus des Musiktheaters vor allem eine Nicht-Wagnersche Konzeption, die Wagners „Gesamtkunstwerk“ ablehnt und die szenische und musikalische Komponente voneinander trennt. Nach Bloch aber muss die Basis der Oper in der Übereinstimmung der Szene mit der Musik bestehen. Er fuhr fort, dass Martinů also „den Text von Neveux nur vertonte, diesen nur singen und vom Orchester begleiten ließ, wobei das alles zwar effektvoll wirkt, aber es fehlt die Fähigkeit, die erforderliche Struktur des Bühnenwerks mitzugestalten“.¹⁹ Der Regisseur Honzl konnte nach Bloch keine besondere Invention für die Bühnenaufführung des vom Komponisten vergewaltigten Textes von Neveux nachweisen. Er hält die Szene von Muzika für wenig gelungen und war weder mit der Rolle von *Julietta*, noch mit der von Michel, der seiner Meinung nach „als die zweite Hauptrolle viel einfacher, da ziemlich passiv ist“, einverstanden.²⁰

Anlässlich der zweiten Aufführung der *Julietta* im Prager Nationaltheater im Jahre 1963 konstatierte der Leiter der Redaktion der kritischen und szenischen Rubrik der

¹⁵ Josef Bartoš, „Operní problém Bohuslava Martinů“ [Bohuslav Martinůs Opernproblem], *Smetana* II, S. 93–95.

¹⁶ *Ebd.*

¹⁷ *Ebd.*

¹⁸ Henryk Bloch, „Julietta jako jevištění záležitost“ [Julietta als die Bühnensache], *Smetana* II, S. 112–113.

¹⁹ *Ebd.*

²⁰ *Ebd.*

Zeitschrift *Hudební rozhledy* Vilém Pospíšil auf den Seiten dieses Periodikum, dass bis jetzt in der Literatur über die Musik der *Julietta* nur sehr wenig ausgesagt worden war. Er legte deswegen an Stelle einer Rezension zu der neuen Inszenierung seine eigene Analyse der Oper vor. Es ging aber nicht um eine ausführliche Analyse, der Autor reflektiert vielmehr über Martinůs Prinzipien der musikalischen Tektonik, die in dieser Oper gelten. An Hand von mehreren Beispielen verweist Pospíšil auf eine ziemlich klassische Ordnung, die hier herrscht. Und weiter: „Es geht um eine klar tonale, überwältigende und durchsichtig instrumentierte Musik.“²¹ Er behauptet, dass mit dem Prisma der heutigen musikalischen Entwicklung die Musik von *Julietta* nicht so „kontinuierlich“ zu sein scheint. „Die Gleichmäßigkeit, eine tatsächliche Ordnung im motivischen sowie rhythmischen Bereich, sind in *Julietta* zu deutlich.“²² Pospíšil operiert oft im positiven Sinne mit dem Terminus Realismus, er spricht von dem Realismus des musikalischen Ausdrucks, der zwar auf den ersten Blick der surrealistischen Vorlage nicht entspricht. Allerdings spricht gerade die Tatsache, dass die „phantastische Prägung des Sujets seitens Martinů nicht durch eine ähnliche ‚phantastische Art‘ der Musik zum Ausdruck gebracht wird“,²³ Pospíšíls Meinung nach dafür, dass „*Julietta* ein großes musikalisch-dramatisches Werk ist“.²⁴

Diese Neuaufführung von *Julietta* rief aber heftige Reaktionen hervor, insbesondere was die Inszenierung betrifft. In *Divadelní noviny* erschienen innerhalb einer Nummer gleich zwei Rezensionen. Die erste Rezension von Jaromír Průša stellte eine heftige Konfrontation mit einer neuen, in der aktuellen Einstudierung eingenommenen, Auffassung der *Julietta*, dar. Auch wenn Průša höchstwahrscheinlich in vielerlei Hinsicht nicht Recht hatte und Kašlíks Regie allgemein als sehr hochrangig bewertet wurde, wobei wir auch seine einige Jahre später entstandene Realisierung von *Julietta* für das Fernsehen kennen, verdient Průšas Rezensionen insbesondere deswegen große Anerkennung, da er in seiner Zeit einen sehr mutigen Angriff gegen die geltende Ideologie vortrug: „Es ist ohne Zweifel so, dass in der Ära des Naturalismus, des aufgeblähten Realismus, in der Ära, in welcher dem Kunstwerk ‚gesellschaftliche‘ Auslegungen linear schematisch unterstellt werden, die Entwicklungslinie in unserem progressiven künstlerischen Schaffen unterbrochen wurde.“²⁵ *Julietta* wird von ihm als ein außerordentliches Werk hervorgehoben, welches es verdiene, auf Weltbühnen einen Durchbruch zu schaffen. Er war aber davon überzeugt, dass die neue Einstudierung des Dirigenten Krombholc, des Regisseurs Kašlik und des Bühnenbildners Svoboda einem solchen Durchbruch nicht zuträglich sei, sondern diesen eher beeinträchtigen könnte.

Der Redakteur der Zeitung *Divadelní noviny* Jiří Bajer kommentierte in einem weiteren Artikel die Rezension von Průša und versuchte, deren konfrontative Stoßrichtung zu

²¹ Vilém Pospíšil, „Opera-sen“ [Oper-Traum], *Hudební rozhledy* XVI (1963), S. 443–446.

²² *Ebd.*

²³ *Ebd.*

²⁴ *Ebd.*

²⁵ Jaromír Průša, „Co je a co není nové“ [Was ist und was ist nicht neue], *Divadelní noviny* 7, 15. 5. 1963, S. 6–7.

mildern. Er stimmt mit Průša darin überein, dass in einigen Momenten das Bühnenbild und die darstellerische Umsetzung allgemein nicht ganz in Ordnung seien, allerdings verteidigt er die Regie-Umsetzung sowie die Leistungen der Sänger. Diese Diskussion über die zweite tschechische Einstudierung von *Julietta* ging allerdings weiter. Vladimír Šefl äußerte auf den Seiten der Zeitschrift *Hudební rozhledy* seine scharfe Missbilligung gegenüber der Meinung von Jaromír Průša. Er war vor allem davon überzeugt, dass Kašíks Realisierung von *Julietta* einfach hervorragend war. Er warf der Redaktion der Zeitung *Divadelní noviny* vor, dass sie der Meinung von Průša nicht deutlicher widersprochen habe. Selbst Jiří Bajer tut es auf eine äußerst ideologische Art und Weise: „Die sozialistische Gesellschaft stellt (an Kritiker sowie Künstler) besonders hohe Ansprüche: Kritiker sowie Künstler müssen zueinander solche Beziehungen herstellen, dass es ihnen möglich ist, sich wie Menschen gleichen Sinnes an einen Tisch zu setzen und sich die Sachen – auch die unangenehmen! – von Angesicht zu Angesicht zu sagen [...]. So, wie es sich hier darstellt, stellen wir uns die Gestaltung der Beziehungen zwischen dem sozialistischen Künstler und dem sozialistischen Kritiker nicht vor.“²⁶

Im Jahre 1966 kam es in Brno erst zur dritten Aufführung von *Julietta*, was für ein so großes Werk ziemlich wenig war, wie auch die Rezessenten mit Bedauern feststellten. Auch in diesem Fall hat man die neue Einstudierung mit den vorherigen verglichen, wobei die aus Brno aus dem Vergleich als die schlechteste hervorging. Die Auffassung des Stücks von Brno war nach Einschätzung der Kritiker von „der Substanz des Werkes [...] viel weiter entfernt als die Prager Vorstellung“.²⁷ Die Rezessenten berichteten über eine „von Seiten der Regie nicht ausreichende Gestaltung des Poetismus in der Oper von B. Martinů“.²⁸ Sie erklärten sich mit der Konzeption des Regisseurs Oskar Linhart nicht einverstanden. Dieser Regisseur hat die Oper nach seinen Aussagen in eine andere, der Romantik nähere und gleichzeitig im Stil konventionelle Stilebene verschoben,²⁹ in der auf der Bühne „ein normaler“ Traum mit einer immer anwesenden schlafenden Gestalt von Michel dargestellt wurde. „Man ist hier also einer wichtigen Forderung des Autors, und zwar der, dass sich die Handlung auf der Grenzlinie zwischen Fiktion und Realität abspielen soll, nicht nachgekommen.“³⁰ Die Premiere der *Julietta* fand zum Abschluss des ersten Jahres des internationalen Musikfestivals in Brno statt, das vollständig auf das Werk von B. Martinů ausgerichtet war und zum Höhepunkt einer neuen Welle des Interesses für den Komponisten seit dem Ende der fünfziger Jahre führte. Das regte die tschechischen Musikwissenschaftler dazu an, die *Julietta* auf irgendeine Art und Weise neu zu benennen und einzurichten. Im Rahmen dieser eher allgemeinen Überlegungen kam es auch zu der

²⁶ Vladimír Šefl, „Co je a není nové čili Julietta“ [Was ist und was ist nicht neue oder Julietta], *Hudební rozhledy* XVI (1963), S. 556.

²⁷ Vilém Pospíšil, „Julietta potřetí“ [Julietta zum dritten Mal], *Hudební rozhledy* XIX (1966), S. 620–621.

²⁸ Eva Hermannová, „Ruch kolem Bohuslava Martinů“ [Das Treiben um Bohuslav Martinů], *Divadelní noviny* X, 30. 11. 1966, S. 4.

²⁹ *Ebd.*

³⁰ *Ebd.*

eigentlichen Diskussion über das Bühnenwerk von Martinů und zwar während des musikwissenschaftlichen Kolloquiums, welches im Rahmen des Festivals in Brno veranstaltet wurde, und auch in einem nachfolgenden Seminar. Der Musikwissenschaftler Jiří Fukač sieht demnach in *Julietta* eine Oper „die zwischen einer lyrischen Tragödie und einer Buffa schwankt“.³¹ Ein großes Verdienst von Bohuslav Martinů besteht seiner Meinung nach darin, dass er für die Oper gerade dieses Sujet gewählt hat „und auf diese Art und Weise das moderne musikalische Schaffen mit dem Gedankenstrom des Surrealismus und des modernen Psychologismus verbunden hat“.³² Fukač allerdings sprach der Musik die Kennzeichen der unmittelbaren Modernität ab, indem er konstatierte, „dass hier aus rein musikalischer Sicht nicht allzu viel Neues und Ungewöhnliches zu finden ist“.³³

Die Repräsentanten der tschechischen musikalischen Wissenschaft stellten im Jahre 1966 fest, dass man über Martinů noch zu wenig weiß, um sein Werk abschließend in die Entwicklung der Musik des 20. Jahrhunderts einordnen zu können. In der ersten Hälfte der 60er Jahre wurden die Bühnenwerke von Bohuslav Martinů auf den tschechischen Bühnen ziemlich oft aufgeführt, in jedem Jahr fanden drei bis vier Premieren statt. Unabhängig davon beklagten die zeitgenössischen Kritiker die Situation, in der Martinů in tschechischen Theatern noch nicht etabliert war. Eine solche Häufigkeit von Aufführungen von Martinůs Bühnenwerken in Tschechien ist in der jetzigen Zeit natürlich nicht einmal im Jubiläumsjahr des Komponisten festzustellen. Im Jahre 1938 wurde *Julietta* in Prag nur in sechs Aufführungen gezeigt und nach zeitgenössischen Zeugnissen waren die Vorstellungen nicht besonders gut besucht. Von der Tatsache, dass sich die Situation für die Oper *Julietta* nicht besonders deutlich verändert hat, zeugt die vorjährige Einstudierung der Oper in Brno. Ähnlich wie in den dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts haben sich mit *Julietta* von den bedeutendsten Fachleuten im Bereich der tschechischen Theaterkunst beschäftigt. Auch wenn von der vorjährigen *Julietta* die exzellente Regie von Jiří Nekvasil und die Szene von Daniel Dvořák wahrscheinlich in die Geschichte des tschechischen Opernlebens und der Opern-Inszenierungen eingehen werden, wurde die Oper insgesamt nur fünfmal aufgeführt. Das Janáček-Theater in Brno war dabei nie voll besetzt.

³¹ Jiří Fukač, „*Julietta – tečka za festivalem*“ [*Julietta – Festivalsschlusspunkt*], *Rovnost*, 11. 10. 1966.

³² *Ebd.*

³³ *Ebd.*

The Metamorphoses of the Czech Reception of the Opera *Julietta* by Bohuslav Martinů

Summary

The paper brings an insight into the Czech reception history of the opera *Julietta* by Bohuslav Martinů focusing on the period 1938–1966. Its premier took place in Prague in 1938, other performances followed in Prague in 1963 and Brno in 1966. The gap of 25 years in between was due to the Nazi and communist regimes hostility to the work of Martinů. The author scrutinizes the responses of music criticism to the three stagings of the opera. At the end of the 1930s, the distribution of attitudes to the piece followed primarily the essential divisions among the various modernist groupings in the Czech musical life of the period, especially composer societies like *Přítomnost* and *Mánes*. In 1960s, the value judgements were heavily informed by the socialist ideology, the internal “musical” standpoints played a secondary role.

Proměny české recepce opery *Julietta* Bohuslava Martinů

Shrnutí

Studie představuje sondu do české recepce opery *Julietta* Bohuslava Martinů v období mezi léty 1938–1966. Premiéra této opery se uskutečnila v Praze roku 1938, následuje uvedení v Praze v roce 1963 a Brně v roce 1966. V tomto čtvrtstoletí trvajícím mezi-dobí dochází k umlčení hudby Bohuslava Martinů, nejprve ze strany okupující německé moci, později v důsledku nepřátelských postojů komunistických kulturních představitelů. Autorka studie zkoumá kritické reflexe na tři inscenace tohoto operního díla. Na konci třicátých let se postoje recenzentů od sebe lišily především podle příslušnosti k názorové orientaci na soudobou hudbu, jež byly v tehdejší české hudební kultuře reprezentované především dvěma skladatelskými seskupeními – *Přítomností* či *Hudební skupinou Mánesa*. V sedesátých letech jsou soudy na tuto operu silně ovlivněné socialistickou kulturní ideologií a vlastní „hudební“ hlediska hrála sekundární roli.

Keywords

Bohuslav Martinů (1890–1959); *Julietta*; reception.

Schlüsselwörter

Bohuslav Martinů (1890–1959); *Julietta*; Rezeption.