

Zum Konzept von Smetanas *Dalibor*

Marta Ottlová

Am zweiten Tag der Festlichkeiten anlässlich der Grundsteinlegung für das Nationaltheater in Prag fand an der zweiten Bühne des Interimstheaters, dem Neustadttheater, am 16. Mai 1868 die Uraufführung von *Dalibor*, der dritten Oper von Bedřich Smetana, statt.¹ Nach den Opern *Braniboři v Čechách* [Die Brandenburger in Böhmen] und *Prodaná nevěsta* [Die verkaufte Braut], also nach einer historischen und einer komischen Oper, hat Smetana damit dem Publikum wieder einen neuen Operntypus vorgelegt, diesmal eine tragische Oper.² Als die durch 148 den festlichen Rahmen eines für die tschechische Gesellschaft so bedeutenden Ereignisses beeinflusste Premierenstimmung vorbei war, hat es sich gezeigt, dass – im Unterschied zu den beiden ersten Opern Smetanas, die mit Begeisterung und vor allem im Falle der *Verkauften Braut* spontan früh als Ausdruck der Idee einer Nationaloper aufgenommen worden waren – im Falle *Dalibor* das Interesse der tschechischen Öffentlichkeit zurückgegangen ist. Bereits im folgenden Jahr erschien das Werk nicht mehr im Repertoire³ und die Tatsache, dass es vom Publikum nicht verstanden wurde, ist für den Komponisten sein ganzes Leben hindurch eine Enttäuschung geblieben.

In Bezug darauf, dass bereits die ersten Kritiken an diesem Werk einen angeblichen Einfluss Wagners festzustellen glaubten und dass *Dalibor* bald darauf – zu

¹ Das Publikum hatte die außerordentliche Gelegenheit, die Oper bereits bei der Generalprobe am Vorabend der Festlichkeiten, am 14. Mai, zu sehen.

² Smetanas Absicht war es, der sich entwickelnden neuzeitlichen tschechischen Kultur möglichst viele aktuelle Typen und Lösungen anzubieten, wie auch seine Korrespondenz belegen kann, z.B. seine Briefe an Jan Ludevít Procházka vom 21. 2. 1882 und an Adolf Čech vom 4. 12. 1882. (Die Autographe dieser mehrmals in der Literatur partiell zitierten Briefe befinden sich im Bedřich Smetana-Museum in Prag, Sign. S 217/310 und 220.) Vgl. auch Marta Ottlová, „Offenbach’s Arrival on the Czech Stage“, in *Le rayonnement de l’opéra-comique en Europe au XIXe siècle. Actes du colloque international de musicologie tenu à Prague 12 – 14 mai 1999*, hrsg. von Milan Pospíšil, Arnold Jacobshagen, Francis Claudon und Marta Ottlová (Praha: KLP, 2003), 269–270.

³ In der Ära des Interimstheaters (1862–1883) wurde *Dalibor* lediglich in den Saisonen 1870/71 (5x) und 1879 (3x) gespielt, am Nationaltheater erst 1886 inszeniert. Die konkreten Daten der Vorstellungen zu Smetanas Lebzeiten siehe bei Jan Smaczny und Marta Ottlová, „Daily Repertoire of the Provisional Theatre Opera in Prague. Chronological List“, *Miscellanea musicologica* XXXIV (1994): 9–139; die ausführlichen Angaben einschließlich die Namen der Mitwirkenden in: Václav Štěpán und Markéta Trávníčková, *Prozatímní divadlo. 1862–1883* [Interimstheater 1862–1883] I, II (Praha: Academia, 2006).

Beginn der 70er Jahre – ein Argument in den Wagnerpolemiken geworden ist, die auf ihren Wegen durch Europa auch Prag nicht gemieden haben und mit den Debatten über die weitere Richtung und die gewünschte Form einer tschechischen Nationaloper verbunden waren, haben sich alle folgende Interpretationen dieser Oper Smetanas überwiegend auf dieses Problem konzentriert, ohne dass sich die Beteiligten überhaupt die Frage gestellt hätten, was damals unter den Hinweisen auf Wagner und sein Musikdrama eigentlich zu verstehen wäre.⁴ Die auf verschiedene modifizierte Weise an der Idee des Fortschritts orientierte Musikwissenschaft hat den bescheidenen Erfolg des Werkes als Sieg von Smetanas Gegnern erklärt und seine schwierige Propagierung als Kampf des Fortschritts mit der Mittelmäßigkeit dargestellt.

Gewisse Bedenken, die *Dalibor* nach der Uraufführung auch bei jener Kritik hervorgerufen hat, die sich in der Folge eindeutig zu Smetana bekennen sollte, weisen auf einen weiteren Problembereich hin, der in Betrachtung gezogen werden muss. Erstens ist es offensichtlich, dass hier bereits der von Josef Wenzig gewählte Stoff eine wesentliche Rolle gespielt hat, der auch eine der Ursachen dafür war, dass diese Oper Smetanas vor allem als historische Oper wahrgenommen wurde. Den Vorstellungen von einer ersten tschechischen Nationaloper hat in den 60er Jahren des 19. Jahrhunderts ausschließlich ein auf einem historischen Stoff beruhendes Werk entsprochen, das namentlich durch jene Momente der tschechischen Vergangenheit inspiriert war, an die die zeitgenössischen ideellen und kultur-politischen Konzepte anknüpfen konnten. Als ein verbindliches Modell der Gattung galt dabei deutlich die französische grand opéra.⁵ Dies erklärt auch die Einwände der Kritiker zu *Dalibor*, nämlich, dass diese Oper nur wenige Ensembles und Chöre beinhalte; ebenso wurde bemängelt, dass neben den Konflikten der Personen nicht auch „in die Handlung eingreifende Massen“

⁴ Zur Entwicklung des Verständnisses für Wagner in Böhmen seit den 1850er Jahren siehe Marta Ottlová und Milan Pospíšil, „Zu den Motiven des tschechischen Wagnerianismus und Antiwagnerianismus“, in *Oper heute. Ein Almanach der Musikbühne* 9 (Berlin: Henschelverlag, 1986), 165–182, und Marta Ottlová und Milan Pospíšil, „Ein Beitrag zur Wagner-Rezeption im Prag des 19. Jahrhunderts“, in *Schlagen Sie die Kraft der Reflexion nicht zu gering an. Beiträge zu Richard Wagners Denken, Werk und Wirken*, hrsg. von Klaus Döge, Christa Jost und Peter Jost (Mainz: Schott, 2002), 128–134.

⁵ Vgl. Marta Ottlová, „Die französische Grand Opéra in der Entwicklung der tschechischen Nationaloper“, in: 2. *Romantikkonferenz 1982. Die Rolle der romantischen Musik bei der Herausbildung eines demokratischen Nationalbewusstseins. Teil 2: Die romantische Oper im 19. Jahrhundert*, hrsg. von Günter Stephan und Hans John (Dresden o. J., [1983]), 82–90. Marta Ottlová und Milan Pospíšil, „Zur Problematik der tschechischen historischen Oper des 19. Jahrhunderts“, in *Colloquium The Musical Theatre Brno 1980*, hrsg. von Rudolf Pečman (Brno: Mezinárodní hudební festival, 1984), 267–281. Marta Ottlová und Milan Pospíšil, „Zum Rezeptionsgeschichtlichen Hintergrund der tschechischen Nationaloper“, in *De musica disserenda* III, Nr. 1 (2007): 23–34, hier bes. 27–29.

agierten.⁶ Das Fehlen der Chor- und Tanzszenen als Hauptträger der (nationalen) lokalen Kolorits kann bei einigen Kritikern zugleich als Ursache für den angeblich nicht-tschechischen Charakter des *Dalibor* im Vergleich zu den beiden anderen bereits existierenden Opern Smetanas gesucht werden.

Der historische Kern des Stoffes über Dalibor wurde auf verschiedene Weise überliefert, von den historischen Chroniken bis zur Behandlung der tschechischen Geschichte durch den „romantischen“ Historiker František Palacký; er wurde phantasie reich in der tschechischen wie auch der deutschen literarischen Tradition und in Volkssagen weiterentwickelt. Das Sujet ist dann im 19. Jahrhundert ins tschechische historische Bewusstsein und Unterbewusstsein eingegangen und wurde zum Mythos, den die sich konstituierende neuzeitliche Nation über sich selbst und ihrer Geschichte geschaffen hat. Die populäre und häufig bearbeitete Sage über Dalibor⁷ wurde damals in einen weitgehend stabilisierten Bedeutungskreis mit einbezogen. Zu diesem gehörte die historische Person des Dalibor von Kozojed, eines im 15. Jahrhundert unter der Regierung von Wladislaw Jagiello lebenden aufrehrerischen Ritters, der hingerichtet wurde, weil er die gegen die Herrschaft rebellierenden Untertanen in seinen Schutz genommen hatte. Das andere Motiv war der gefangen gehaltene Dalibor, dessen rührendes Violinspiel das Volk angezogen und unter das Fenster seines Prager Gefängnisses gelockt hat. Dies war also jener Dalibor, der als Symbol des tschechischen Musikantentums diente, einer Gabe, die bereits im frühen philologischen Stadium der tschechischen nationalen Wiedergeburt in der Rolle einer besonders bezeichnenden Eigenschaft des tschechischen Volkes aufgetreten ist.⁸

⁶ Vgl. P. [Jan Ludevít Procházka], *Národní listy* VIII, 18. 5. 1868, nachgedruckt in: Miloš Nedbal (Hrsg.), *Ludevít Procházka, Slavná doba české hudby. Výbor z kritik a článků* [Rühmliche Zeiten der tschechischen Musik. Eine Auswahl von Kritiken und Artikeln] (Praha: SNKLHU, 1958), 36.

⁷ Den tschechischen und deutschen literarischen Varianten der Sage und ihrer gegenseitigen Beeinflussung sowie der Provenienz der Motive und Personen im Libretto Wenzigs hat sich ausführlich vor allem Otokar Fischer gewidmet. Siehe Otokar Fischer, „K Smetanovým libretům. 1. K Daliboru“ [Zu den Libretti Smetanas. 1. Zu Dalibor], *Hudební revue* VIII (1915): 153–162. František Bartoš fasste im Typoskript seines nicht vollendeten *Thematischen Katalogs der Werke von Bedřich Smetana* die musikalischen Fassungen des Daliborstoffes vor Smetana zusammen (der Typoskript befindet sich im Bedřich Smetana-Museum, hier S. 610). Außer der Oper in drei Akten *Dalibor* von František Bedřich (Franz Friedrich) Kott aus dem Jahre 1846 und einer unvollendeten gleichnamigen Oper von Antonín Pozděna nach einem Libretto von Karel Sabina führt er auch das *Píseň Dalibora vězně* [Lied des gefangenen Dalibor] für Tenor Solo, obligate Viola und Orchester Op. 29 von Leopold Zvonář aus dem Jahre 1858 an. Eine „Apotheose der Macht der Musik“ sollte auch das Zentrum des in den 50er Jahren geplanten Librettos von Josef Václav Frič mit dem Daliborthema werden. Vgl. Josef Václav Frič, *Paměti* [Memoiren], Bd. 2 (Paměti, korespondence, dokumenty 21 [Memoiren, Korrespondenz, Dokumente]), hrsg. von Karel Cvejn, 4. Auflage (Praha: SNKLHU, 1960), 397.

⁸ Zu diesem beliebten Stereotyp des sogenannten Linguozentrismus, in dem die tschechische Kultur vorwiegend als ein Ergebnis der tschechischen sprachlichen Aktivität angesehen wurde, vgl. Vladimír

Erinnern wir an dieser Stelle zum Beispiel an die programmatische Benennung der ersten tschechischen kontinuierlich erschienenen künstlerischen, vor allem auf die Musik orientierten Zeitschrift *Dalibor*, die von Emanuel Antonín Meliš im Jahre 1858 gegründet wurde. (Ihre erste Nummer wurde von einem Gedicht von Gustav Pflieger Moravský über den alten Dalibor eingeleitet, der friedlich im Gefängnis im Bewusstsein stirbt, dass er „mit allen den Liedern, die er im Gefängnis versteckt zur Violine gesungen hatte“, weiterleben werde.) Aufgrund des oben Gesagten wird es also nicht überraschen, dass zusätzlich zu den Diskussionen über den angeblichen Wagnerismus der Oper Smetanas (als ihr Vorteil oder Nachteil) noch die Kritik an der Passivität der Hauptperson, mit der sich das nach einem tapferen tschechischen Helden verlangende Publikum nur schwer identifizieren könne, und die Vorwürfe, dass das tschechische Musikantentum nur ungenügend zur Geltung käme, zum Leitmotiv der kritischen Argumentationen wurden; der letztere Vorwurf wurde vor allem dem Libretto von Wenzig gegenüber erhoben. Dessen Behandlung des Daliborstoffes und dadurch auch die Oper sind damit außerhalb des Horizonts der tschechischen patriotischen Ideologie gelandet.⁹

Der für Smetana bestimmte Text war nicht die erste Bearbeitung des Daliborstoffes durch Wenzig. Er hatte bereits im Jahre 1848 einen Balladenzyklus von zehn Gedichten, *Die Daliborka*, herausgegeben,¹⁰ der bereits einige der später in das Libretto integrierten Elemente beinhaltet und mit einer Hommage an die Musik und der Apotheose der tschechischen Musik im Besonderen endet. Auch in seinem Libretto zur Oper Smetanas hat die Szene, in der das unter dem Turm (dem Gefängnis Dalibors) versammelte Volk dem Spiel des Gefangenen

Macura, *Znamení zrodu. České obrození jako kulturní typ* [Das Zeichen der Geburt. Die tschechische Wiedergeburt als kultureller Typus] (Praha: Československý spisovatel, 1983), 65–67. Siehe auch Ottlová und Pospíšil, „Zum Rezeptionsgeschichtlichen Hintergrund“, 26–29.

⁹ Im Zusammenhang mit dem Motiv der Rache wurde auf ähnliche Weise später auch eine Debatte über die Einordnung der symphonischen Dichtung *Šárka* in den Zyklus *Má vlast* [Mein Vaterland] von Smetana geführt. Diese Debatte hat Alexandr Stich mit dem Hinweis auf das Motiv der Polemik behandelt, die im Jahre 1836 und in den folgenden Jahren bezüglich des Epos *Máj* [Der Mai] von Karel Hynek Mácha entstanden ist. Siehe Alexandr Stich, „Tradiční romantické motivy v české hudbě a poezii druhé poloviny 19. století (Šárky)“ [Die traditionellen romantischen Motive in der tschechischen Musik und Poesie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts (Šárka)], in *Povědomí tradice v novodobé české kultuře (Doba Bedřicha Smetany)* [Die Bewusstheit der Tradition in der neuzeitlichen tschechischen Kultur. Die Zeit Bedřich Smetanas] (Studie a materiály III Národní galerie [Studien und Materialien III der Nationalgalerie], hrsg. von Milena Freimannová (Praha: Národní galerie, 1988), 87–111; nachgedruckt in: Alexandr Stich, *Od Karla Havlíčka k Františku Halasovi (lingvoliterární studie)* [Von Karel Havlíček bis František Halas (eine linguoliterarische Studie)] (Praha: Torst, 1996), 132–133.

¹⁰ Im Almanach *Libussa* VII, 1848, S. 100–118. Die tschechische Fassung hat Wenzig in seine *Sebrané spisy* [Gesammelte Schriften] aufgenommen (Bd. 2, Spisy Josefa Wenziga [Schriften von Josef Wenzig] 2 (Praha: I. L. Korer, 1874), 49ff.).

gerührt lauscht, nicht gefehlt. Es war das die Schlusszene des 2. Aktes, nach dem großen Duett von Dalibor und Milada. Hier haben Jitka [Jutta] und nach ihr auch Víték [Veit] mit dem Chor das bekannte Sprichwort zum Ausdruck gebracht: „Noth und Kummer hat dem Edlen, Ach!, Das Geigenspiel gelehrt.“ Die Szene endete in gegenseitigen Beteuerungen der Knappen und Anhänger Dalibors, diesen befreien zu wollen, und in einem allmählichen Abschied der Verschworenen in die Stille. Doch gerade diese Szene hat Smetana selbst aus dem Libretto gestrichen, und zwar bereits bevor Ervín Špindler den ursprünglichen deutschen Text Wenzigs für ihn ins Tschechische übersetzt hatte.¹¹ Die auf Wenzig gezielte Kritik über das Fehlen dieses beliebten und erwarteten Motivs war nicht gerechtfertigt. Der Grund dafür war, dass die Kritiker lange nur den tschechischen Text von Špindler zur Verfügung hatten, da das Original Wenzigs unveröffentlicht geblieben war und seine im Besitz von Smetanas Erben befindliche Handschrift erst im Jahre 1915 wieder aufgefunden wurde.¹² Wenn wir eine Analyse des *Dalibor* unternehmen wollen, wird zweierlei nötig sein: Man muss den Text Wenzigs sowohl hinsichtlich der eigenen Intention des Autors betrachten als auch die Art der Behandlung des Librettos durch Smetana untersuchen, die schließlich ihren Ausdruck in der realisierten Opernform gefunden hat. Darüber hinaus muss man selbstverständlich auch die kleineren inhaltlichen Abweichungen hinzurechnen, die absichtlich, aber auch unwillkürlich bei der Übersetzung ins Tschechische entstanden sind.¹³

Das Libretto Wenzigs wurde eher unterschätzt, und zwar deshalb, weil man es unzutreffenderweise mit einem literarischen bzw. dramatischen Text verglichen und dabei die Tatsache nicht berücksichtigt hat, dass ein Libretto dem Komponisten einige Möglichkeiten zur musik-dramatischen Dramaturgie bieten soll, also auch eine mehr oder weniger bewusste Vorstellung des Textautors von den Erfordernissen einer Oper mit einschließt. Das deutliche Vorhandensein einer solchen Vorstellung bei Wenzig bezeugt bereits seine Auslegung des

¹¹ Der ursprüngliche deutsche Text Wenzigs ist in die kritische Ausgabe des Librettos aufgenommen worden. Siehe Josef Bartoš (Hrsg.), *Josef Wenzig – Ervín Špindler, Dalibor* (Operní libreta Bedřicha Smetany V [Die Opernlibretti von Bedřich Smetana V]) (Praha: Melantrich, 1944), 113–157. Die genannte Szene befindet sich auf den S. 138–140. Hier sind auch Informationen über die früheren Ausgaben der Übersetzung Špindlers (1868 und 1874, ohne Nennung des Autors), die mit dem in die Partitur eingetragenen Text nicht überall übereinstimmen, und über ihre gegenseitigen textlichen Abweichungen zu finden. Die originale Handschrift der Übersetzung Špindlers, nach der Smetana komponiert hat, ist verschollen.

¹² Es handelt sich offensichtlich um die Reinschrift Wenzigs, mit Smetanas Strichen und kleinen Notizen (Bedřich Smetana-Museum, Sign. S 217/1495), mit der bereits Otokar Fischer (wie in Anm. 7) gearbeitet hat.

¹³ Über die Änderungen, aber auch Irrtümer des Übersetzers ausführlich in der kritischen Ausgabe des Librettos (wie Anm. 11).

Daliborstoffes selbst, der vom Standpunkt der Operntypologie aus mehrere Möglichkeiten bot. Wenzig gestaltete den Stoff nicht als ein Drama über die Ehre, das im tragischen Genre der dramatischen Kunst ab dem 16. Jahrhundert bis zu Beginn des 19. vorherrschte; andererseits schließt er sich auch nicht dem Stil des damals noch immer sehr aktuellen Typus der großen historischen Oper des zweiten Drittels des 19. Jahrhunderts an – er lässt also das Dalibor untertane Volk nicht zu sehr in den Vordergrund treten, um zu verhindern, dass es als Opernchor zu einem aktiv handelnden dramatischen Faktor wird. Für ihn war *Dalibor* vor allem das Drama einer von Schuld belasteten Liebe, das sich vom Anfang an im Schatten des Todes bewegt.

Um eine Übersicht über die grundlegenden Tendenzen des Operntheaters Europas in der Zeit der Entstehung von Wenzigs und Smetanas *Dalibor* zu geben,¹⁴ können wir hier eine schematisierende, auf Giuseppe Verdi bezogene Charakteristik von Leo Karl Gerhartz heranziehen, und zwar wegen ihres breiteren Aussagegewerts wie auch wegen ihrer konzisen Formulierung. Gerhartz schreibt:

Im Zurückdrängen des in einer konkreten Welt aktiv handelnden zugunsten des fern von der Gesellschaft leidenden Menschen liegt die wohl kardinale Veränderung der Oper in ihrem generellem Weg vom 18. bis 19. Jahrhundert... [...] Die Tendenz, eine bessere Welt als utopisches Wunschbild im Augenblick des Todes zu beschwören und zu feiern, kennzeichnet eine generelle Entwicklung der Oper der nachklassischen Zeit. Das schwindende Interesse für die (menschliche Schwächen aufdeckende) Komödie und die wachsende Neigung zu (ethische Werte bestätigenden) tragischen Stoffen geht mit dieser Entwicklung Hand in Hand. Wir begegnen ihr auch jenseits von Verdi immer wieder.¹⁵

Diese Aussage gilt auch für das Libretto Wenzigs (und Smetanas Oper). Sie definiert die aktuelle Stellung von *Dalibor* gegenüber den oben erwähnten kritischen Stimmen, die dem Libretto eine falsche Anlage und Konstruktion, durch die Dalibor in seinem aktiven Handeln gehemmt werde, zum Vorwurf machten. Alles Wichtige sei bereits in der Vorgeschichte geschehen, die eigentliche Handlung beginne erst dort, wo sie nach den Vorstellungen der Kritiker

¹⁴ Der Zeitraum des Entstehens der Oper ist durch Smetanas Angaben vom 15. 4. 1865 bis 29. 12. 1867 gegeben. Vgl. Vorwort, in: František Bartoš (Hrsg.), *Bedřich Smetana. Dalibor. Partitura* (Studijní vydání děl Bedřicha Smetany 5 [Studienausgabe der Werke von Bedřich Smetana]) (Praha: Společnost Bedřicha Smetany, 1945), IX, ²1960. Was die Zeit der Entstehung des Textes von Wenzig betrifft, gibt es mehrere Meinungen, seine Niederschrift wird jedoch vom Anfang der Vertonung zeitlich nicht sehr entfernt sein.

¹⁵ Leo Karl Gerhartz, *Oper. Aspekte einer Gattung* (Laaber: Laaber-Verlag, 1983), 53 und 59.

enden hätte sollen.¹⁶ Wenzigs Konzept des dramatischen Geschehens hat also offenbar nicht viel Verständnis gefunden, gerade dieses Konzept hat es jedoch Smetana ermöglicht, ein Drama mit den Mitteln der Musik entstehen zu lassen.

Die Dramaturgie Wenzigs wird bereits im 1. Akt der Oper, deren Exposition, deutlich. In der Gerichtsszene wird mittels der Erzählung der Personen die Intrige exponiert, die auf dem Konflikt beruht, der zwischen dem aufrührerischen Ritter Dalibor, der die Gerechtigkeit in seine eigene Hand genommen hat und nach seinem eigenen Gutdünken ausübt, und der königlichen Macht als ihrem institutionellen Hüter entstanden war. Die Vorgeschichte und die Ursachen dieses Konflikts treten dabei klar hervor. Diese Intrige soll in der Oper vor allem das äußere Geschehen in Bewegung setzen und die Konfiguration der Personen verdeutlichen, von denen auf einer zweiten Handlungsebene das Schicksal der beiden Protagonisten von außen berührt wird und die in ihr Leben eingreifen werden. Wenzig hat dazu eine neue, im überlieferten Stoffbereich über Dalibor nicht bekannte Person, Milada, auf die Bühne gebracht. Im Rahmen dieser, ähnlich wie im Schauspiel, episch gestalteten Exposition hat der Librettist aus den Gefühlsregungen der handelnden Hauptpersonen – Dalibor und Milada – eine eigene dramatische Handlung geschaffen. Ihre Auftritte im Gerichtssaal ermöglichen es, außer der Exponierung der Vorgeschichte gleichzeitig das innere Geschehen und die Konflikte darzustellen, die zu den Handlungen und ihren Folgen geführt haben. Es waren die Freundschafts- und sein eigenes Ehrgefühl, die Dalibor nach dem schmachvollen Tod seines Freundes zu jener leidenschaftlichen Rache hingerissen hatten, die den Tod von Miladas Bruder verursachte. Es war auch die Liebe Miladas zu ihrem Bruder, die sie zur Anklage beim König und zum leidenschaftlichen Verlangen, sich an Dalibor zu rächen, bewogen hatte. Sie hat ihn dadurch faktisch zum Tod verurteilt. Nachdem sie jedoch Dalibor beim Gericht gesehen und gehört hatte, änderte sich ihre hasserfüllte Rachsucht in ein ebenso leidenschaftliches Liebesgefühl, doch ist es ihr nicht mehr gelungen, das Urteil des Gerichts rückgängig zu machen.

Die auf diese Weise entstandene Liebe zwischen Milada und Dalibor wird in Wenzigs Auffassung durch die Vergangenheit belastet, es haftet an ihr die

¹⁶ Diese Vorwürfe stammten nicht nur von Seiten der tschechischen Kritik, ähnliche finden sich auch nach der Aufführung der Oper durch das Nationaltheater Prag anlässlich der Wiener Internationalen Ausstellung für Musik- und Theaterwesen im Jahre 1892 in der Wiener Presse. Eine Auswahl der Kritiken siehe bei František Adolf Šubert, *Das böhmische National-Theater in der Ersten Internationalen Musik- und Theater-Ausstellung zu Wien im Jahre 1892* (Prag: Nationaltheater-Consortium, 1892), tschechisch und deutsch. Dieselben Vorwürfe wurden auch anlässlich der deutschen Erstaufführung der Oper in München 1894 und nach weiteren Aufführungen, z.B. nach der Erstaufführung durch Gustav Mahler an der Wiener Hofoper 1897, erhoben. Man sieht jedoch bereits auch eine starke, von der tschechischen Publizistik der 70er und der 80er Jahre beeinflusste Stereotypisierung der Meinungen.

gegenseitige Schuld. Es ist eine in die eigene Gefühlswelt verstrickte Liebe, eine Liebe, die sich nach Glück und Harmonie sehnt, aufgrund der Entschlüsse und Handlungen der Liebenden aber einem verhängnisvollen Untergang entgegengeht. Die Liebe, sei es eine tiefe Freundschaft oder eine Liebesbeziehung zwischen Mann und Frau, bleibt jedoch bestehen, sie ist das, was der Tod nicht vernichten kann. Im Gegenteil: Der Tod wird ein Tor zur Erfüllung einer liebevollen, von den Schatten und der Schuld des irdischen Lebens befreiten Vereinigung. Das visionäre Bild der Harmonie und des Glückes außerhalb der irdischen Welt ist das, was die beiden Szenen beherrscht, auf die der Librettist hinarbeitet und in denen er die letzten Auftritte der beiden Protagonisten gestaltet hat – die Szene von Dalibors Abschied und jene von Miladas Tod.¹⁷

An eine solche Begegnung mit seinem Ideal glaubt Dalibor bereits zu diesem Zeitpunkt, als das Urteil über ihn ausgesprochen wird. Deshalb geht er dem Tod furchtlos entgegen (die Szene vor der Verwandlung im 3. Akt), der Tod ist für ihn eine Befreiung, eine reinigende Erlösung von aller irdischen Schuld: „Dalibor (*nach einer Weile sich wieder fassend*): [...] / Ich fühl' es, mein Geschick soll sich erfüllen. / So beug' ich ihm den eingebeugten Willen / Doch will, ein Mann, ich enden heldenhaft. / Wie auch verdüstert doch unbündig Streben / Vom Knabenalter an mein ganzes Leben, / Ich blicke doch getröstet drauf zurück: / Es reichte mir zwei seiner schönsten Gaben, / Die das gekränkte Herz uns himmlisch laben, / Der Freundschaft und der Liebe süßes Glück. / Ich komme, Janko, und in uns'rem Bunde / Wird sie, die ich erkor in heil'ger Stunde, / Wird sie, Milada, bald die dritte sein! / (*Zu den Kriegern gewendet*): Gebt Raum! Gebt Raum! Mich macht der Tod nicht zittern, / Ich kenn' ihn aus der Schlachten Ungewittern, / Mit meinem Blut wäscht er mich schuldenrein. (*Rasch ab. Budivoj und die Krieger folgen. Während das Orchester einen elegischen Trauermarsch anstimmt, bleib die Bühne eine Zeit lang unverändert.*)“¹⁸ Und eine ebensolche Begegnung, nach welcher sie sich im Leben gesehnt hatte, erlebt

¹⁷ Auch im Falle des Dalibor ist es der Schluss, der als Besiegelung seines Schicksals dargestellt werden sollte. Im Text Wenzigs und in der ersten Fassung der Vertonung Smetanas wird Dalibor zur Hinrichtung abgeführt und erscheint nicht mehr.

¹⁸ Josef Bartoš, *Josef Wenzig*, 150–151. Die Übersetzung Špindlers hat durch die Wiederholung der erwarteten Wiederbegegnung Dalibors mit Zdeněk im letzten Vers die Intention Wenzigs noch verstärkt (vgl. dortselbst, S. 74–75): „Ač zasmušen je život můj, již z mládí, / jáť uvyk' bouři, která reka svádí, / a spokojen zřím na život zpět. / Ont' poskytnul mi darův, jakých nebe / udílí těm, které jed pekla střebe, / ont' dal mi přátelství a lásky květ! / Již přijdu, Zdeňku, a ve krátké době / i Milada se vrátí zpět k tobě, / ta dívka svatá, pro kterou jsem žil. / Nuž dál, jen dál! Smrt duši nepoleká, / já znám ji z bitev, Zdeněk na mne čeká! / Krev smyje vše, čím jsem se provinil!“ [Obwohl mein Leben düster ist seit meiner Jugend, / ich bin die Stürme gewohnt, die den Helden locken, / und zufrieden schaue ich auf mein Leben zurück. / Es hat mir vieles geschenkt, welche der Himmel / denen gibt, die Gift der Hölle saugen, / es hat mir die Freundschaft und die Blume der Liebe gegeben! / Ich komme, Zdeněk, in kurzer Zeit / auch Milada kehrt zu dir zurück, / das heilige Mädchen, für die

die Milada Wenzigs im Augenblick ihres Sterbens, im Zustand einer metaphysischen Glückseligkeit bei der Jenseitsvision am Schluss der Oper: „Milada (*in der Fantasie*): Wo bin ich? Wie ist mir so wohl! / Des Leibes schwere Hülle / Löst sich ab von mir / Auf leichten Wolken / Werd' ich empor getragen, / Und schwebe zwischen holden Sternen. / Und dort, und dort / Naht er, naht er – / Seht ihr ihn freundlich lächeln? – / Und reichet die Hand zum Willkommen mir – (*zusammenbrechend*): / Dalibor! Dalibor!“¹⁹

Welche Bedeutung Wenzig diesen beiden Szenen in seinem Konzept beigemessen hat, erklärt auch seine oben zitierte szenische Anmerkung am Schluss der Szene des Abschieds Dalibors vom Leben, der zufolge der Autor ein längeres elegisches Nachspiel des Orchesters bei der offenen, leeren Bühne vorausgesetzt hat, also ein Pendant zum Klagegesang der Jitka und der Frauen nach dem Tod Miladas: „Seht, des Frühlings schönste Rose / Hle, ta rajská Vesny rúže!“²⁰. Nach diesem tragischen Schluss hat Wenzig das Libretto mit einer zusammenfassenden moralisierenden Sentenz des Befehlshabers der königlichen Wache, Budivoj, beendet: „Unselig war des seltnen Paares Ringen, / Bis er sein Blut dahin zur Sühne gab! / Vermag der Mensch sein Herz nicht zu bezwingen, / Dann findet dies den Frieden nur im Grab.“²¹ Diese Sentenz fasst das sich durch die ganze Oper ziehende zentrale Motiv zusammen, nämlich das Motiv der Rache, die für alle nur vernichtend sein kann, wie es bereits im 1. Akt beim ersten Auftritt Dalibors reflektiert wurde, weiters in der Kerkerszene, in der sich Milada bekennt und wie es auch im Mittelteil der Arie König Vladislavs ausgedrückt wird. Obwohl Smetana diese letzten Worte von Špindler übersetzen ließ (und dieser ihre gewisse Moralität unterdrückt hat²²), hat er sie in seinem *Dalibor* nicht vertont. Wie hat Smetana also das Libretto Wenzigs gelesen?

ich lebte, / Also weiter, nur weiter! Der Tod wird die Seele nicht erschrecken, / ich kenne ihn aus den Schlachten, / Zdeněk erwartet mich! / Das Blut wird alles reinwaschen, womit ich schuldig bin!] Die Ausgabe des Librettos durch Bartoš und die kritische Edition der Partitur (siehe Anm. 11) halten sich bewusst an den Namen Zdeněk, der sich für den Freund Dalibors (ursprünglich Janko) erst nach der textlichen Bearbeitung der Oper durch Václav Juda Novotný für die Ausgabe des Klavierauszuges im Jahre 1884 eingebürgert hat. Nach der Erstaufführung der Oper am Nationaltheater am 5. 12. 1886 hat Novotný fortlaufend einige Striche unternommen und in dieser Gestalt wurde die Oper auch mit dem deutschen Text von Max Kalbeck durch den Verlag Josef Weinberger 1894 in Leipzig herausgegeben (Partitur, Libretto, Klavierauszug und Regiebuch). Es handelte sich vor allem um Eingriffe im 3. Akt, denen unter anderem auch die Arie König Vladislavs während der Beratung der Richter über das Schlussurteil und die Arie des Dalibor, nachdem er das Gitter durchbrochen hat, zum Opfer gefallen sind.

¹⁹ Bartoš, *Josef Wenzig*, 155.

²⁰ Ebd., 156 und 83 (Špindlers Übersetzung).

²¹ Ebd., 156–157.

²² Špindlers Übersetzung (ebd., 83) lautet: „Ó žel, že takto skončiti se musí / dvou duší boj, tak sobě oddaných, / ó žel, že srdce, která muka zkusí, / naleznou pokoj teprv v záhrobích.“ [„Oh Weh, dass

Als Grundlage seiner Operngestaltung hat Smetana die genannte Intention der dramatischen Anlage Wenzigs übernommen. Seine wichtigsten Anhaltspunkte sind die Gerichtsszene im 1. Akt, die in das große Duett von Milada und Dalibor mündende Kerkerszene im 2. Akt, der Abschied Dalibors vom Leben nach seinem Todesurteil und der Tod Miladas im 3. Akt – also die vom Innenleben der beiden Protagonisten bestimmten Szenen. Smetana hat diese Szenen darüber hinaus auch motivisch miteinander verbunden; diese Verbindung stellt auch den Kommentar des Komponisten zum unmittelbar vorgeführten dramatischen Geschehen dar; die Intention des Werkes wird dadurch unterstrichen.

Bei unserer Analyse von Wenzigs Libretto müssen wir uns aus Raumgründen auf eine Andeutung seiner Absicht und des dramatischen Konzepts des Textes beschränken. Auch bezüglich von Smetanas Gestaltung der Oper haben wir nur einige bezeichnende Beispiele ausgewählt.

Die häufig diskutierte Person des Freundes von Dalibor, Zdeněk,²³ der in der Oper nicht erscheint,²⁴ hat nicht nur die Funktion, durch ihren am Beginn der Vorgeschichte geschilderten Tod den Konflikt auszulösen und so das Geschehen in Bewegung zu bringen. Zdeněk ist vielmehr eine Personifikation der Freundschaft, eines für Dalibor idealen Wertes, nach dem er sich sehnt; diese Sehnsucht ist die ganze Oper hindurch präsent. Zdeněk ist vom Anfang an oft pragmatisch erklärt worden, in dem Sinn, dass Wenzig wenigstens durch ihn das für den gefangenen Dalibor bezeichnenden Motiv des Violinspiels in das Libretto integrieren wollte.²⁵ Zdeněk stellt in der Oper jedoch nicht nur einen Geiger dar, dessen Spiel Dalibor begeistern sollte. Es ist die Musik selbst, die zum Symbol der harmonischen Resonanz der menschlichen Wesen wird, die diese bis zu den Sternen entrücken kann, um die Worte des ersten Monologs von Dalibor zu paraphrasieren.

so enden muss / der Kampf beider sich gegenseitig so ergebenen Seelen, / oh Weh, dass die Herzen, die das Leiden erdulden, / erst im Grab Frieden finden.“⁴]

²³ Ursprünglich Janek (siehe Anm. 18). Eine Übersicht der kritischen Stimmen zu dieser Person siehe bei Fischer (wie Anm. 7, S. 154–155). Dort auch über die Figur des Geigers Janek, die Fischer als einen treuen Freund Dalibors bereits vor der Entstehung der Oper Smetanas, seit den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts, in der Überlieferung der Sage festgestellt hat (S. 156–158).

²⁴ Er sollte in Dalibors Traum im Gefängnis als Vision (als Schatten- oder lebendiges Bild) erscheinen, um dem Zuschauer die Anregung für den Affekt Dalibors, den er nach seinem Erwachen in der folgenden Arie Ausdruck geben wird, zu beleuchten. Dazu vgl. Marta Ottlová und Milan Pospíšil, „Oper und Spektakel im 19. Jahrhundert“, *Die Musikforschung* 38, Nr. 1 (1985): 4–5.

²⁵ Zuletzt z.B. Jaromír Paclt, „Dalibor“, in *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, Bd. 5, hrsg. von Carl Dahlhaus und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth unter Leitung von Sieghart Döhring (München; Zürich: Piper, 1994), 726. Die Arbeit von Fischer (vgl. Anm. 7 und 23) wird von Paclt jedoch nicht angeführt.

Die Person des Zdeněk hat bei Smetana eine musikalische Deutung erhalten. Der Komponist hat die Varianten eines einzigen motivischen Modells in der Funktion von drei Leitmotiven verwendet,²⁶ deren motivische Transformationen in der Exposition der Oper drei in ihrem Charakter unterschiedliche Ebenen schaffen. Während die erste von ihnen die ganze Oper eröffnet und jene die alle drei motivischen Transformationen synthetisierende Variante sie als Nachtrag – statt der oben genannten summarisierenden Sentenz des Budivoj – abschließt, ist die marschhafte Gestalt des Motivs²⁷ als Charakteristik des aufrührerischen Ritters Dalibor und die lyrische Variante²⁸ dann für seinen Freund Zdeněk bestimmt. Dadurch jedoch, dass es sich in beiden Fällen im Prinzip um Varianten eines gemeinsamen Modells handelt, um seine beim Anhören identifizierbaren motivischen Transformationen, erscheint das Motiv Zdeněks zugleich als Motiv eines „anderen“ Dalibor, und das Verhältnis beider Gestalten dieses Motivs zueinander dann als Ausdruck des innerlichen Zwiespalts der Titelperson, des Konflikts zwischen der Sehnsucht nach der Harmonie der idealen Liebe und Freundschaft und dem Widerstand und der Rachsucht. Für die Charakteristik einer Opernfigur wird hier die Lisztsche Technik der motivischen Transformation verwendet. Das so genannte Motiv Zdeněks (also die lyrische Transformation des ursprünglichen Motivs) wird dann in der Oper nicht nur als Erinnerungsmotiv überall dort erklingen, wo diese Person erwähnt wird, sondern es konstituiert die kontinuierlicheren musikalischen Abschnitte auch dort, wo die Handlung die ersehnte Harmonie, das Ideal der Liebe und der Freundschaft berührt, zum Beispiel im Duett von Milada und Dalibor im 2. Akt oder im Monolog des Dalibor, in dem er sich nach dem Todesurteil vom Leben verabschiedet,

²⁶ Zu diesem Problem und zum Vergleich der Funktion der Leit- bzw. Erinnerungsmotive in *Dalibor* und in den so genannten romantischen Opern Wagners vgl. Vladimír Zvara, „Príznačné motivy v Smetanovom Daliborovi“ [Die Leitmotive in Smetanas Dalibor], *Hudební věda* XXX, Nr. 4 (1992): 316–325, deutsche Zusammenfassung S. 326. Auch Hermann Jung hat, ohne Kenntnis dieser Studie, später das Vorgehen Smetanas bei der Ableitung der Hauptleitmotive auf Liszts Technik der motivischen Transformation bezogen. Ansonsten bleibt er jedoch, auch wegen seiner eingeschränkten Kenntnis der Literatur (er beruft sich auf Kurt Honolka und Jiří Vysloužil), in seinen Urteilen über den Wagnerismus Smetanas in manchem weiter den entstellenden und vereinfachenden Stereotypen des Großteils der älteren Literatur verpflichtet (vgl. Hermann Jung, Smetana und Wagner. Zur musikdramatischen Konzeption in „Dalibor“ und „Lohengrin“, in: Petr Macek (Hrsg.), *Das Internationale musikwissenschaftliche Kolloquium Richard Wagner – Nationalkulturen – Zeitgeschichte Brno 2.–4. 10. 1995* (Musikwissenschaftliche Kolloquien der Internationalen Musikfestspiele in Brno 30) (Brno: Bärenreiter, 1996), 109–123). Marta Ottlová und Milan Pospíšil, „Smetana und Liszt. Die Neudeutsche Schule und die tschechische Nationalmusik“, in *Liszt und Europa*, hrsg. von Detlef Altenburg und Harriet Oelers (Laaber: Laaber Verlag, 2008), 265–274.

²⁷ Partitur (wie Anm. 14), S. 88.

²⁸ Ebd., 97.

sowie auch beim Erlebnis der überirdischen Wiedervereinigung mit Dalibor im Augenblick des Todes von Milada.

Wie bereits am Beginn erwähnt, war Smetana von der zurückhaltenden Aufnahme, die seine Oper beim Publikum gefunden hat, enttäuscht. Er versuchte also später, sie zu retten und setzte sie am 2. Dezember 1870 als seine Benefizvorstellung an, im Grunde jedoch mit dem selben Ergebnis wie im Jahre 1868. Er hat für diese Gelegenheit das Werk revidiert, einige Striche im 2. Akt unternommen (vor allem die retardierende Stelle nach dem Liebesduett von Milada und Dalibor ausgelassen – Dalibor nahm die Violine, die ihm Milada gebracht hat, und spielte die Melodie seiner Erzählung über Zdeněk aus dem 1. Akt, in der das Zdeněk-Motiv exponiert worden war), er hat den hinter der Bühne geführten Kampf der Anhänger Dalibors mit den Wachen des Königs schildernden Chor der Frauen und Mädchen im 3. Akt umgearbeitet, und den Schluss der Oper noch einmal durchdacht.²⁹

Bereits in seiner ersten Fassung hat Smetana das Finale Wenzigs auf diese Weise geändert, indem er ganz am Schluss die erwähnte zusammenfassende Sentenz von Budivoj ausließ. Nach der Szene des Todes von Milada, in der sie sich in ihren Gedanken bereits in einer „anderen Welt“ mit Dalibor wieder vereinigt, und nach dem folgenden kommentierenden kontemplativen Frauenchor hat die Oper in der ersten Fassung mit einigen wenigen Sätzen geendet, in denen der auftretende Budivoj den Sieg der Wachen des Königs über die Anhänger Dalibors verkündete und in der Toten den jungen Harfner identifizierte – also die Verkleidung, in der Milada ins Gefängnis zu Dalibor gelangt war. In das nachklingende Glückserlebnis von Milada im Augenblick ihres Sterbens und die folgende Nanie von Jitka und den Frauen auf den tragischen Ausgang („Hle, ta Vesny rajská růže“ / „Seht, des Frühlings schönste Rose“) hat also die Realität gestürzt, in der, für den Zuschauer überflüssig, die Identität Miladas und ihre Verkleidung enthüllt wurden. Anstatt der Sentenz Budivojs als eines Epilogs hat Smetana die Oper musikalisch abgeschlossen, mit dem ursprünglichen Motiv in seinen beiden Gestalten, also als Synthese von beiden Kennzeichen Dalibors. Der Komponist war jedoch auch mit diesem Schluss nicht zufrieden, wahrscheinlich auch deshalb, weil er Milada zu sehr herausgestellt hatte, wogegen er Dalibor hinter der Bühne sterben ließ, was ihm auch die Kritik vorwarf.³⁰ Wenzig hat

²⁹ Die ursprüngliche Fassung der gestrichenen und geänderten Stellen findet sich in den Beilagen zur kritischen Herausgaben der Partitur (siehe Anm. 14).

³⁰ Bartoš, *Josef Wenzig*, bringt auf S. 84–85 anstatt der ursprünglich am Schluss von Smetana verwendeten Worte einen falschen Text, mit Ausnahme des allerletzten Auftrites, in dem dieser bereits korrekt ist. Der ursprüngliche richtige, in der ersten Fassung vertonte Text in *Priloba II* [Anhang II] der kritischen Ausgabe der Partitur von Bartoš, *Bedřich Smetana*, 614–616, und *Priloba III* und *IV* (ebd.), 617–624.

also für Smetana – diesmal auf Tschechisch – einen neuen Schluss geschrieben, in dem Dalibor die sterbende Milada auf die Bühne geleitet. Als sie stirbt, stürzt er sich, nach der wiederholt ausgedrückten Hoffnung, ihr und Zdeněk nach seinem Tod wieder zu begegnen (wie er es bereits in seiner Szene des Abschieds vom Leben nach dem Todesurteil getan hatte) in einen kurzen, hoffnungslosen Kampf mit Budivoj und stirbt.³¹

Aber auch diese neue Lösung des Schlusses hat Smetana nicht befriedigt. Man kann vermuten, vor allem deswegen, weil Wenzig eben das Moment der Transzendenz ausgelassen hat, jenes Moment des überirdischen Glücksgefühls bei der von Liebe erfüllten Wiederbegegnung Miladas mit Dalibor, die ihre Sinne im Augenblick des Todes beherrscht; für den Komponisten war dieses Moment Bestandteil des gesamten tragischen Konzepts. In dieser neuen von Wenzig entworfenen Fassung fordert die Sterbende Dalibor stattdessen mit ihren letzten Kräften auf, sich durch Flucht zu retten. Die letzte Lösung des neuen Schlusses der Oper war eine Kombination der Schlussverse des genannten neuen Textes Wenzigs mit der Ankunft des Budivoj und der Königswache, der Verkündigung ihres Sieges und dem im voraus verlorenen Kampf Dalibors, wobei der vorangegangene Auftritt aus der ursprünglichen Fassung mit dem Tod Miladas geblieben ist; diesmal wird jedoch die Tragik ihres Todes durch die Anwesenheit des hilflos zuschauenden, obwohl für eine Weile wieder freien Dalibor verstärkt. Die ursprüngliche Absicht Wenzigs, das Leben beider Protagonisten in den Szenen des Glücks im Tode zu beenden, die gemeinsam mit den Worten Budivojs die ganze Intention des Werkes artikulieren würden, wurde also im wesentlichen dadurch retardiert, dass Dalibor wiederholt auf die Bühne gebracht und seine Vision von der Erfüllung des Ideals der Freundschaft und der Liebe außerhalb der irdischen Welt vor seinem selbstmörderischen Kampf gekürzt repetiert wurde.

Als Eduard Hanslick im Oktober 1897 in der *Neuen Freien Presse* die am 4. Oktober 1897 stattgefundene Erstaufführung des *Dalibor* an der Wiener Hofoper unter Gustav Mahler rezensierte, hat er vom Gesichtspunkt des Opernzuschauers aus mit einer Ironie, die sich auch gegen die Art der Darstellung dieses neuen Schlusses des Werkes richtete, auf die Problematik dieser Lösung hingewiesen:

Die Schlußscene hat durch Director Mahler eine ungemein glückliche Abänderung und Verbesserung erfahren. In Smetana's Original stürzen nach dem rührenden Frauenchor an Milada's Leiche plötzlich Bewaffnete auf Dalibor los, welcher mit verblüffender Schnelligkeit sich rechtzeitig ersticht. Dieser ganze plumpe Spectakel dauert kaum drei Minuten, welche jedoch auf allen Bühnen

³¹ In der ersten Fassung hat in der Schluss-Szene der Freund Jitka, Vítka, die verletzte Milada geleitet (ebd.). Wenzigs Entwurf des neuen Textes hat Bartoš, *Josef Wenzig*, 86–87, veröffentlicht.

hinreichen, das Publicum aus der Stimmung zu reißen und den Erfolg zu gefährden. Mahler läßt hier nach dem sanftem Trauergesang an Milada's Leiche, dessen Nachspiel er um ein Weniges weiterführt, den Vorhang langsam fallen. So scheidet der Zuhörer von dem Werke im Nachgefühl sanfter Rührung, ohne durch den so derb übers Knie gebrochenen Schluß an gefährliche Trauerspiel-Parodien erinnert zu werden.³²

Den eigentlichen tragischen Schluss bildete also der Tod Miladas, mit ihm verliert auch für Dalibor das Leben seinen Sinn. Der Tod von Milada ist musikalisch in jenem utopischen Bild des erst in der postumen Seligkeit erreichbaren Liebesglückes erfasst, einem Pendant zur vorangegangenen Szene mit Dalibors Abschied vom Leben in der Szene des 3. Aktes vor der Verwandlung. Durch die Musik wird das tragische Ereignis in ein der Wirklichkeit entrücktes Gefühl transformiert;³³ aber auch in dieser neuen Lösung des Schlusses kann dieses Gefühl nicht ausklingen, weil es durch den kurzen selbstmörderischen Kampf Dalibors schlagartig in die Realität versetzt wird. In Hinsicht auf die Ausdrucksweise einer Oper ist diese Aktion redundant, illustrativ, sie läßt keinen Platz mehr für die Musik. Dies könnte der Grund dafür sein, dass Gustav Mahler, wie Hanslick in der oben genannten Kritik schreibt, diese Schlusszene für seine Produktion des *Dalibor* gestrichen und nach dem Klagegesang von Jitka und dem Frauenchor unter der Begleitung eines verlängerten orchestralen Schlusses den Vorhang langsam fallen gelassen hat.³⁴

³² Ed. H. [Eduard Hanslick], „Feuilleton“, *Neue Freie Presse*, Nr. 11808, 6. 10. 1897. Auch in der Sammlung seiner Kritiken: *Am Ende des Jahrhunderts, 1895–1899* (Berlin: Allgemeiner Verein für deutsche Litteratur, 1899), 57–66. Hanslick bezieht sich allerdings auf die Übersetzung Max Kalbecks und eine weitere Änderung im Libretto, in der sich Dalibor am Schluss selbst ersticht. (vgl. auch Anm. 18).

³³ Vgl. dazu Carl Dahlhaus, „Dramaturgie der italienischen Oper“, in *Theorien und Techniken, Bilder und Mythen*, hrsg. von Lorenzo Bianconi und Giorgio Pestelli (Laaber: Laaber, 1992), 138. (Italienische Originalausgabe: ders., „Dramaturgia dell'opera italiana“, in: *Teorie e tecniche, immagini e fantasmi*, hrsg. von Lorenzo Bianconi und Giorgio Pestelli (Torino: EDT, 1988), 77–162.)

³⁴ Natalie Bauer-Lechner (*Erinnerungen an Gustav Mahler*, hrsg. von Johann Killian, Leipzig – Wien – Zürich 1923, S. 87) erinnert sich, dass Mahler „etwa 20 Takte“ dazu komponiert habe. Sie hält diesen Schluss für wirksamer, als den „statt desdurch den Text verschuldeten unharmonischen Abschlusses mit Dalibors Abgang zum Tode“; sie vergleicht jedoch die Lösung nicht wie Hanslick mit der Übersetzung Kalbecks, aber auch nicht mit dem Original (vgl. Anm. 18 und 32), sondern mit der deutschen Erstaufführung des *Dalibor* in München am 28. 11. 1894 (unter Hermann Levi). In dieser Produktion wurde Dalibor am Schluss wieder zur Hinrichtung weggeführt. Im Regiebuch des Regisseurs dieser Produktion, Robert Müller (in: Ders., *Inszenierung der Oper Dalibor von Friedr. Smetana. Für die erste deutsche Aufführung an der Königl. Hofbühne zu München eingerichtet von...*, Leipzig o. J. [1894]), findet sich nach den Angaben für die Darstellung des erwähnten Schlusses noch (in Bezug auf die Lösung Mahlers) eine interessante Anmerkung, dass „[wir] einen neuen Schluß in Betracht gezogen [haben], der entschieden stimmungsvoller ist“. Es folgt ein Regientwurf, in dem unmittelbar nach dem Tod Miladas die abschließenden vier Verse Dalibors, in denen er den Tod als

Diese Betrachtungen konnten natürlich nur einen Teil des Problems erfassen, das die Oper Smetanas und Wenzigs mit sich bringt. Ich habe mich vor allem bemüht, einige Tatsachen in ein neues Licht zu rücken und die Zusammenhänge aufzuzeigen, die bei dieser Oper bis jetzt außerhalb des Interesses geblieben sind. Führen wir also zum Schluss noch ein Zitat, und zwar von Carl Dahlhaus, an, der (auch für ihn selbst bezeichnend) eine neue Sicht bringt – diesmal in Hinsicht auf das bezüglich dieser Oper Smetanas am meisten erörterte Thema, das Thema Smetana und Wagner:

[es] liegt dem Motiv, daß Milada den Mann liebt, der ihren Bruder erschlug [...] als Prototyp die Verstrickung von Tristans und Isolde Liebe in die Schuld am Tod Morolds zugrunde. Die thematische Ähnlichkeit ist insofern ein Indiz, als es offenkundig das Wagnersche Vorbild war, das Smetana dazu inspirierte, eine Oper durch eine innere Handlung zu begründen, deren tragische Dialektik gleichsam auf der Stelle festgebannt erscheint. Gerichts-, Kerker- und Sterbeszene sind äußere Stationen eines Dramas, das im Grund aus einer einzigen Situation besteht: dem Augenblick der Erkenntnis einer ausweglosen Verstrickung. In der Idee einer Handlung, die um eine tragische Konstellation lediglich Kreise zieht, ohne sie von der Stelle zu bewegen, bestand der dramaturgische Gewaltstreich des Tristan, an dem Smetana sich (zweifelloos unbewußt) orientierte...³⁵

Obwohl diese Ansicht, was die direkte Beziehung beider Werke zueinander betrifft, problematisch erscheint – deswegen schreibt auch Dalhaus „zweifelloso unbewußt“ –, und obwohl sie auch den wesentlichen Anteil von Wenzigs Libretto am dramatischen Konzept des Ganzen nicht berücksichtigt,³⁶ zeigt sie doch, dass Smetana und Wenzig mit ihrem *Dalibor* im Kontext ihrer Zeit mit einem Werk von hohem künstlerischen Niveau hervorgetreten sind, das auf die aktuelle Situation der tragischen Oper in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts reagiert und eine neue Lösung geboten hat.

Deutsch von Vlasta und Hubert Reitterer

Erlösung begrüßt, folgen sollten; dann ersticht er sich selber. In dieser Vorstellung sollte dann die Oper mit dem an diese Stelle verlegten Klagegesang von Jitka und dem Frauenchor enden. Budivoj und Wachen des Königs wurden also bei diesem letzten Auftritt weggelassen.

³⁵ Vgl. Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1980), 187.

³⁶ Smetana hat Wagners *Tristan und Isolde* bei der Wiederaufnahme der Oper in München am 28. und am 30. Juli 1872 gesehen. Siehe seine Aufzeichnung in *Kalendář Koruny české pro rok 1872* [Kalender der Böhmisches Krone für das Jahr 1872], Bedřich Smetana-Museum, Sign. S 217/1112.

On the Conception of Smetana's *Dalibor*

Abstract

The first critiques of the performance of the opera *Dalibor* already pointed out its long-term poor acceptance and major problems with dramaturgy. Although Smetana continued to emphasize the quality of his third opera, he did not succeed in promoting it, and this lack of understanding became the author's life disappointment. *Dalibor* was considered a Wagnerian work that did not correspond to any type of Czech national opera (one of the reproached aspects was the lack of choir and dance acts which were typical for local culture). The study reveals the intentions of the librettist Adolf Wenzig, who focused on a story of tragic love burdened by history and causing deadly vengeance. Smetana's interpretation of the libretto was different, emphasizing the motif of friendship and love. The tension between reality and the visions of the main characters in *Dalibor* is fully manifested at the end of the third act, which was reworked several times. In spite of the problematic solution, *Dalibor* remains a work of exceptional quality reacting in a distinct way to the contemporary situation in tragic opera of the second half of the nineteenth century.

K pojetí Smetanova *Dalibora*

Abstrakt

Již první kritiky na provedení opery *Dalibor* upozorňovaly na její dlouhodobé nepříznivé přijetí a na obtížně překonávané dramaturgické problémy. Ačkoliv Smetana nepřestával upozorňovat na kvality své třetí opery, nepodařilo se mu operu prosadit a její nepochopení se stalo skladatelovým celoživotním zklamáním. *Dalibor* byl považován za wagnerovské dílo, které neodpovídá žádoucím typu české národní opery (mimo jiné vadil nedostatek sborů a tanečních čísel jako typických nositelů lokálního koloritu). Studie odkrývá intence libretisty Adolfa Wenziga, který se soustředil na tragický milostný příběh zatížený minulostí, jež plodí zhoubnou pomstychtivost. Smetanovo rozdílné čtení libreta zdůraznilo motiv přátelství a lásky. Napětí, které v *Daliborovi* vzniká mezi realitou a vizemi hlavních protagonistů, se naplno projevilo ve finále 3. dějství, jež bylo několikrát přepracováno. Přes problematiska řešení zůstává *Dalibor* mimořádně kvalitním dílem, jež svěbytně reagovalo na aktuální situaci tragické opery druhé poloviny 19. století.

Keywords

Bedřich Smetana; Adolf Wenzig; opera; *Dalibor*

Klíčová slova

Bedřich Smetana; Adolf Wenzig; opera; *Dalibor*

Marta Ottlová
Ústav hudební vědy
Filozofická fakulta
Univerzita Karlova
nám. Jana Palacha 2
116 38 Praha 1, Česká republika
marta.ottlova@ff.cuni.cz