

---

# RESUMÉ



## GEEHRTE GENOSSINEN UND GENOSSEN, KOLLEGINEN UND KOLLEGEN

*Jiří Dvorský*

Heute eröffnen wir die wissenschaftliche Konferenz zum Thema „Theater in der tschechischen Kultur des 19. Jahrhunderts“, die seitens des Instituts für Theorie und Geschichte der Kunst der Tschechoslowakischen Akademie der Wissenschaften in Zusammenarbeit mit der Nationalgalerie in Prag vorbereitet wurde. Unser Kolloquium verläuft als die erste wissenschaftliche Tagung, die im Zusammenhang mit dem Jahr des tschechischen Theaters veranstaltet wurde. Die Themenwahl unserer Konferenz ist also nicht zufällig.

Das Theater hat in der Geschichte unseres Volkes immer eine politische Rolle erfüllt. Der Kampf um das tschechische Theater im 19. Jahrhundert ist ein politischer Kampf gewesen. Die Konstituierung des tschechischen Theaters wurde als die Konstituierung der nationalen Selbstständigkeit nicht nur in der geistigen Sphäre, sondern auch im politischen Bereich aufgefaßt. Die Entstehung des tschechischen Theaters war eine bedeutende politische Tat. Das Theater ist in Böhmen nie eine bloße Kunst für sich gewesen.

Erst in der Gegenwart fangen wir an, die tschechische nationale Besinnung nicht nur literarisch, sondern vor allem als einen politischen Prozess aufzufassen. Heute stehen wir am Anfang der Erforschung dieser Frage. In diesen Tatsachen spiegelt sich die philosophische Reflexion wieder, der nach die Welt in Böhmen schon längst als ein großes Theater aufgefaßt wurde.

Schon in der Zeit des Dreißigjährigen Krieges erschien eine ganze Reihe von Flugblättern, die die kriegsführenden Mächte und einzelne Herrscher als Teilnehmer eines großen Balletts darstellten. Dieses Ballett der sich bekriegenden Mächte, in dem einzelne Staaten und ihre Vertreter, der Entwicklung der Kriegereignisse nach, immer eine neue Tanzfigur wählten, entsprach voll demjenigen Weltlabyrinth, das so überzeugend die Sammlung historischer Quellen, genannt *Theatrum europaeum*, festhielt.

Die Umwandlung des Theaters der Welt in die Welt des Theaters brachte sowohl in der Zeit des Dreißigjährigen Krieges, als auch im 20. Jahrhundert /es sei nur des Werkes Bertolt Brechts erinnert/, immer eine humanisierende Umwandlung mit sich — die unmenschliche Welt der Wirklichkeit in eine menschliche Welt des Theaters umzugestalten. Diese Fragen wird unsere Konferenz besprechen. Ich wünsche ihrem Verlauf viel Erfolg.

## DAS THEATER ALS DIE WEISE DES BEWUßTSEINS DER GESELLSCHAFT AN SICH

*Jaroslava Pešková*

Das Theater tritt in unserer Nationalgeschichte vor allem als eine wichtige, die Nation vereinigende Institution auf. Gleichzeitig erfüllt es die Rolle des Theaters an sich: der Mensch begegnet im Theater „sich selbst“ und es liegt an ihm, ob er es ausnutzen kann. Der Autor, Schauspieler und Regisseur führen ihn zu dieser Begegnung, in der der Sinn ihres Bestrebens gipfelt. Im „Spiel“ — und das gilt in einem nicht geringen Maße auch vom Theaterspiel — beziehen wir uns auch zum Weltganzen, im dramatischen Erleben lassen wir uns mit der Welt durchdringen, wir können das Erleben wiederholen, mit ihm spielen, das von der Welt erblicken, was in der üblichen Erkenntnispraxis zu erblicken nicht möglich ist. Und so ist das Theater nicht nur eine vereinigende Institution, sondern auch eine Institution, deren eigentlichste Sendung die Erweiterung des Horizonts des modernen Menschen sein sollte. Es sollte gleichzeitig eine Stelle sein, wo der Mensch sich selbst begegnet, um sich zu verstehen.

## DIE IDEE DES NATIONALTHEATERS

*František Černý*

In der Literatur zum Nationaltheater in Prag und auch in verschiedenen Quellen programmatischen Charakters, z. B. in zeitgenössischen Manifesten, wird eine große Aufmerksamkeit dem gewidmet, wodurch die repräsentative Szene des tschechischen Volkes eine außerordentliche Erscheinung in der Geschichte des Welttheaters wurde. Die Tatsache aber, daß ihr Erbauen ein Bestandteil der Bestrebungen vieler Völker /Staaten/ um ähnliche Szener war, die schon eine reiche Geschichte haben, wird oft übergangen. Die erste repräsentative Szene eines europäischen Staates und Volkes war das Théâtre Français, das man später auf die Comédie Française umnannte, die im Jahre 1680 vom König Louis XIV. gegründet wurde. Der eigentliche Kampf um diesen Theatertyp hat in Europa aber erst — auf einer anderen Klassenbasis — in den 60er Jahren des 18. Jahrhunderts angefangen. Aufforderungen zum Erbauen von Theatern, die nicht nur repräsentieren, sondern auch die Nation vereinigen würden, kamen von den Kreisen der deutschen aufgeklärten Intelligenz, die mit der Bourgeoisie verbunden war. In den Jahren 1767—1768 hat in Hamburg das Nationaltheater des deutschen Volkes gewirkt, das von einigen wohlhabenden Bürgern gegründet worden ist. Da aber die Bourgeoisie europäischer Völker damals noch wenig entwickelt war, haben an der Wende des 18. und 19. Jahrhunderts dieses Vorhaben aufgeklärte Herrscher oder andere Aristokraten realisiert, die durch ihre Tätigkeit auch anderswie gewissermaßen den Weg der Bourgeoisie eröffneten. In Wien /1776/, Warschau /Ende der 70er Jahre/, Mannheim /1779/, Prag /1783/, in Berlin /1789/ und weiteren Städten, entsteht ein Theatertyp, der schon durch seine Benennung andeutet, daß es sich nicht nur um die Szene eines bestimmten Feudalherrschers, sondern auch eines bestimmten Volkes handelt. /Siehe z. B. das von Joseph II. in Wien errichtete Hof- und Nationaltheater./ Erst im 19. Jahrhundert hat sich der Idee des Nationaltheatres das Bürgertum bemächtigt. Repräsentative Nationalszenen sind aber — mit Ausnahme Frankreichs — nicht auf dem Boden großer Nationen entstanden /Deutschland, Spanien, Italien, Rußland/. Die Idee des Nationaltheaters wurde im Gegenteil in diesem Jahrhundert von kleinen Völkern aufgegriffen, vor allem dann von slawischen Völkern, die in dieser Zeit um ihre nationalen, gegebenenfalls um ihre staatlichen Rechte kämpften. Im 19. Jahrhundert errichteten ihre Nationaltheater die Ungarn /1837/, Rumänen /1852/, Norweger /1852/, Finnen /1870/, Flamen /1872/. In der slawischen Welt kämpften kontinuierlich um das Nationaltheater seit den 40er Jahren des 19. Jahrhunderts Tschechen /gelegentlich schon seit Ende des 18. Jhdts/, die es provisorisch erst im Jahre 1881 eröffneten und dann definitiv — nach dem Brand — im Jahre 1883. Früher erlangten es nach den Polen auch Serben /1869/, Slowenen, Kroaten und Bulgaren eröffneten ihre Nationaltheater an der Wende des 19. und 20. Jahrhunderts. Als die letzten konstituierten ihr Nationaltheater die Slowaken, in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts. Im 20. Jhd., vor allem in seiner zweiten Hälfte, errichten ihre Nationaltheater auch einige Entwicklungsländer. Die Außerordentlichkeit des Kampfes der Tschechen um ihr Nationaltheater liegt vor allem darin, daß das Errichten dieser Szene in den 40er—70er Jahren zur politischen Zentralaktion der tschechischen Gesellschaft wurde, die um ihre nationale und staatliche Freiheit kämpfte. Die Außerordentlichkeit liegt auch darin, daß die Mittel für das Theater wirklich das ganze Volk sammelte. Der Bau der repräsentativen Nationalszene wurde hier gänzlich — zu erstemal in der Theatergeschichte — von allen, selbst den ärmsten Gesellschaftsschichten realisiert. Schließlich die letzte Besonderheit des „tschechischen Falles“ liegt darin, daß das Nationaltheater in der Nationalbewegung der Tschechen die Hauptrolle in der Zeit seiner Errichtung, vor der eigentlichen Eröffnung, spielte. Im zweiten Teil seines Beitrags befaßt sich der Autor mit verschiedenen Formulationen der Tschechen über die Repräsentativszene der tschechischen Nation — und mit den Kämpfen um sie — seit Ende des 18. Jhdts. bis zur Hälfte des 19. Jhdts, als das Komitee für die Errichtung des tschechischen Nationaltheaters in Prag gegründet wurde /1850/. Dieses leitende Organ hat im Manifest zur Nation, die bildenden, moralisch erzieherischen, ästhetischen und politischen Ziele des Nationaltheaters betont. Der politische Sinn der Aktion hat aber schon in dieser Zeit — und in allen Jahren der Zeit der Theatererrichtung — die Oberhand gewonnen.

Die Tschechen sahen im zukünftigen Theater ein Symbol ihres Kampfes für die nationale und staatliche Freiheit und als eine bedeutende Tribüne dieses Kampfes.

## GESELLSCHAFTLICH POLITISCHE KÄMPFE UM DAS NATIONALTHEATER IN DEN 70ER JAHREN DES 19. JAHRHUNDERTS

*Robert Kvaček*

Die Geschichte des Baues des Nationaltheaters ist auch eine politische Geschichte, in der sich die politischen Konflikte der liberalen Konservativen /Altschechen/ mit liberalen Demokraten /Jungtschechen/ widerspiegeln. Wir entnehmen sie auch aus der Geschichte des Provisorischen Theaters, vor allem danach, als es durch die Kraft der Realität für die Dauer nur provisorisch zu sein aufhörte und danach, als die übermäßige Betonung dieser Realität und der zu starke Glaube daran, daß das Nationaltheater früh erbaut werden könne, in Widerspruch geraten sind. Seit den 60er Jahren wurde das Komitee für die Erbauung des Nationaltheaters von Jungtschechen, geführt von K. Sladkovský, geleitet. Das Interesse der Altschechen, geführt von F. L. Rieger, hat sich wiederbelebt, als sich die Jungtschechen als eine besondere Partei konstituierten. Der Streit zwischen den Altschechen und Jungtschechen ist im Jahre 1874 in einen Kampf übergewachsen, der alle Lebensbereiche der tschechischen Gesellschaft erfüllte. Die Altschechen waren im Begriff, die jungtschechische Mehrheit im Komitee zu brechen. Sie haben eine Campagne gegen Sammlungen und Beiträge für das Theater veranstaltet und wollten so den Bau verhungern lassen. Die Jungtschechen haben zur Unterstützung den Theaterstiftungsfonds gegründet und eine Anleihe von der Böhmischem Spaarkasse erlangt /es war eine deutsche Institution, was eine weitere Pressecampagne seitens der Altschechen hervorrief/ und eine Landessubvention verlangt. Das war der erste Gewinn aus der Rückkehr der Jungtschechen in den Landtag im Jahre 1874. Zusammenstöße konnte man auch in den inneren Zuständen des Komitees bemerken, die Anzahl seiner Mitglieder verringerte sich. Der Bau ist trotzdem gewachsen, wennauch mit Schwierigkeiten. Von beiden Lagern konnten man Stimmen für einen Kompromiß vernehmen, aber die Verhandlungen zogen sich in die Länge. Seit August 1877 beherrschten das Komitee wieder Altschechen. Sie haben den Boykott des Baues eingestellt und vollten ihn im Gegenteil beschleunigen. Im Laufe der Zeit mußten sie wieder gegen finanzielle Schwierigkeiten ankämpfen, die Beendigung des Baues näherte sich aber doch.

## DER ANTEIL PILSENS AN DER PROGRESSIVEN ENTWICKLUNG DES TSCHECHISCHEN MUSIKTHEATERS

*Antonín Špelda*

Die tschechische Oper wurde in Pilsen im Jahre 1868 gegründet und sie hat während der langen Jahre ihrer Bestehung auch schöne und erwähnenswerte Aufstiegsperioden erlebt.

Im Jahre 1869 wurde in Pilsen Smetanas Oper Die Verkaufte Braut aufgeführt /drei Jahre nach der Prager Premiere/ — und zwar in originellen Pilsener Trachten, die die Grundlage der „Pilsener Tradition“ in der Kostümierung dieser Oper schufen. Im Januar 1887 hat Karel Kovařovic als erster in Pilsen die Oper Wagners Lohengrin einstudiert. Ein Jahr später hatte in Pilsen die Oper Tannhäuser ihre t s c h e c h i s c h e Premiere. Im März 1897 wurde an der Pilsener Bühne die erste s l o w a k i s c h e Oper inszeniert, d. h. eine slowakisch gesungene Oper mit einer Handlung aus dem slowakischen Volksmilieu. Ihr Autor war Stanislav Suda, ihr Librettist Karel Želenský. Im Dezember 1907 wurde in Pilsen zum erstenmal die Oper Puccinis Madame Butterfly in t s c h e c h i s c h e r Version aufgeführt und am 18. März 1914 wurde zum erstenmal t s c h e c h i s c h die Oper Wagners Rienzi, von V. Talich einstudiert, gespielt.

Im Jahre 1924 wurde in Pilsen /schon zum zweitenmal/ ein Zyklus aller Smetana-Opern realisiert /zum erstenmal in der Saison 1911—1912/. Im Jahre 1925 ist in Pilsen ein Zyklus aller Opern von Dvořák aufgeführt worden /samt Vanda und Armida/ und im Jahre 1926 ein Zyklus aller dramatischen Werke Fibichs. Im Oktober 1927 verzeichnen wir in Pilsen die t s c h e c h i s c h e Premiere der Oper Chowanschina von M. P. Musorgski, drei Jahre später wurde wohl zum erstenmal t s c h e c h i s c h die Oper

Schuhchen von P. I. Tschaikowski inszeniert. Das Jahr 1943 war Zeuge einer bemerkenswerten Inszenierung des Tagebuches eines Verschollenen von Janáček. Ein großer Teil tschechischer und ausländischer Opernpremier wurde in Pilsen während der Ära B. Liškas 1956—1967 verwirklicht /die Oper von Hanuš Flammen und Diener zweier Herren, Der Spieler von Prokofjew, Albert Herring von Britten, Der Brave Soldat Švejk von Kurka, Die Weber von V. Nejedlý, Der Sonnenaufgang über den Gewässen von Jirásek, Dame und die Räuber von Hurník u. a. m./.

Ein bemerkenswertes Kunstniveau erreichte in den Jahren 1952—1957 das Pilsener Ballett unter der Führung des Choreographen und Chef des Balletts J. Němeček /tschechische Premierien Der Jugend von Tschulakin, Die Fontänen von Bachtschisarai von Asafjev u. a./.

## THE PARADOX OF THE THEATRE OF THE NATIONAL REVIVAL

*Vladimír Macura*

The Czech culture of the period of the National Revival in its culminating phase, named after Jungmann, formed as a „high“, functionally richly stratified and fully developed culture even though, at that time, there did not yet exist a social basis, capable of being the bearer of such a culture. This gave this culture a rather artificial character, the as yet not existing social stratification of Czech national society was represented in symbols by its own illusive reflection in the works of culture themselves. By contrast, the Czech theatre was already in existence as an institution with a clear social background and precise, even though narrow, social functions. The culminating culture of the Revival, built no longer within German culture but as independent of it and as a complete Czech culture in all respects, necessarily needed the theatre but was not, and could not be capable of adapting it for its own end: the theatre was, for it, an alien body, real compared with its own artificiality, popular as against its own trends towards the dignified, etc. Despite an isolated compromise in the case of the opera the Czech theatre, for decades, retained the characteristic features of the humble pre-Jungmann conception of Czech culture and, beginning in the thirties of the nineteenth century, thus became a basis for the processes that were being realized within Czech culture of the National Revival.

## DAS THEATER ALS MITTEL DER POLITISCHEN PROPAGANDA IN DER ERSTEN HÄLFTE DES 19. JAHRHUNDERTS

*Jiří Rak*

Das Theater war im 19. Jahrhundert allgemein nicht nur eine kulturelle, sondern auch eine politische Institution und diese Rolle hat auch das tschechische Theater erfüllt. Der Beitrag befaßt sich mit der Politischen Wirkung des tschechischen Theaters bis zur Jahrhundertmitte, die er seit Beginn tschechischer Vorstellungen am Ende des 18. Jahrhunderts, als das Theater vor allem der Verbreitung von Aufklärungsideen verhalf, verfolgt. In der Zeit napoleonischer Kriege begegnen wir auch ausgesprochen politisch-propagandistischen Theaterstücken — ihr Beispiel ist „Der Patriotische junge Rekrute“ von Jan Rulík aus dem Jahre 1809 und Patrioten oder die „Feier des Sieges bei Leipzig“ aus dem Ende der Kriegsjahre von Jan Nepomuk Štěpánek. In der Zeit der nachnapoleonischen Reaktion mußte auch das tschechische Theater unter dem Druck verstrengter Zensurvorschriften abstrahieren und es war gezwungen, sich auf patriotische Thematik zu beschränken. Der politische Sinn wurde damals in Anspielungen und Symbolen dem Drama unterschoben und das Theater hat gewissermaßen die politische Erziehung und Publizistik ersetzt.

In den 40er Jahren wird das Theater wieder von der politischen Problematik beherrscht, aber in einem anderen Sinne als in der vorherigen Periode. Das selbstbewußte tschechische Bürgertum versuchte damals ein eigenes tschechisches Theater zu errichten, in dem eines der Attribute der nationalen Selbstständigkeit gesehen wurde. Es wurde ein Versuch unternommen, der von dem führenden tschechischen Politiker František Ladislav Rieger geleitet wurde, eine Aktiengesellschaft für den Bau eines tschechischen

Theaters zu errichten. In der Beilage wird die Wahlliste in das Vorbereitungskomitee dieser Gesellschaft publiziert, die ein interessantes Dokument des Maßes an Popularität einzelner Persönlichkeiten des damaligen tschechischen öffentlichen Lebens ist.

Der Antrag für die Bewilligung dieser Gesellschaft ist in Wien bis ins Revolutionsjahr 1848 unerledigt geblieben. Damals verschwand das Theater beinahe aus dem Bereich des öffentlichen Interesses, da sich der politischen Aktivität damals neue Möglichkeiten eröffneten, vor allem dann die freie Publizistik. Erst am Ende des Jahres wird die Bühne von der politischen Problematik wiederbelebt, die einen breiten öffentlichen Anklang fand.

## SCHMERLINGS THEATER — POLITIK ALS THEATER

*Otto Urban*

Der Beitrag befaßt sich mit einigen Zusammenhängen zwischen Theater und Politik im Hinblick zur konkreten historischen Realität der 60er Jahre des 19. Jahrhunderts. Der Autor war bestrebt zu zeigen, in welchem Maß der sgn. Pseudokonstitutionalismus und Pseudoparlamentarismus der Schmerlingära durch die Stellung neuer Verfassungsinstitutionen im Rahmen des ganzen politischen Systems bedingt war. Die ziemliche Beschränktheit des damaligen Konstitutionalismus machte wirklich nur ein „Anhängsel“ des bereits ausgebildeten Systems aus ihm und dadurch wurde auch in einem großen Maße seine Theatralik und Unauthentizität beeinflusst.

Daneben existierten auch noch weitere Zusammenhänge. Die Parlamentstagungen als eine erstklassige Schau haben bewußt gewisse Züge der Theatralik übernommen und aus reichen Erfahrungen des „gespielten“ Theaters geschöpft. So haben inhaltlich und formell einzelne Sprecher ihre Auftritte den üblichen Normen der kultivierten Ansprache angepaßt. Ähnlich hat auch die zeitgenössische politische Presse reagiert, die eigentlich ihre erste große Entfaltungsperiode gerade im Zusammenhang mit der Entstehung des Parlamentarismus erlebte.

Anschließend wird auf einen spezifischen Zusammenhang zwischen Theater und Politik hingewiesen, der für das tschechische Milieu bezeichnend war. Die tschechische zeitgenössische politische Repräsentation hat vor allem aus staatsrechtlichen Gründen für eine längere Zeit das sich bildende politische System ignoriert und ihre Aktivität gewissermaßen als Kompensation auf den Boden von kulturellen und nationalen Emanzipierungsbestrebungen übertragen. Gleichzeitig dokumentieren diese Bestrebungen, mit welchen Möglichkeiten und welchen reellen Ergebnissen die damalige tschechische politische Repräsentation und mittels ihr auch die ganze Nationalgesellschaft rechnen konnte.

## ZUR ENTWICKLUNGSMÄßIGEN UND AXIOLOGISCHEN PROBLEMATIK DES TSCHECHISCHEN MUSIKTHEATERS IN MÄHREN IN DER ZWEITEN HÄLFTE DES 19. JAHRHUNDERTS

*Vladimír Hudec*

Die Entwicklung des professionellen tschechischen Musiktheaters in Mähren wurde in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts durch ungünstige Bedingungen retardiert, unter denen in Mähren der Prozess der nationalen Besinnung und der Emanzipierung der tschechischen bürgerlichen Kultur verlief. Das erste tschechische Theater mit einem ständigen Opern- und Operettenbetrieb ist in Brünn erst im Jahre 1884 entstanden. Andere mährischen Städte waren bis 1918 auf Vorstellungen wandernder Theatergesellschaften mit äußerst beschränkten Vorführungsmöglichkeiten angewiesen. Trotzdem hat das tschechische Mähren seine Entwicklungsverspätung und sein Repertoireservice, das sie dem tschechischen Opernpublikum bieten konnte, nachgeholt, sodaß es sich schon am Anfang des 20. Jahrhunderts von dem Angebot der Oper des Nationaltheaters in Prag nicht unterscheidete.

Die Unmöglichkeit einer Stabilisierung des Brünner Opernensembles und vor allem die beschränkten Möglichkeiten der wandernden Gesellschaften haben oft den Interpretationswert problematisiert, vor

allem in den Orchester-, Chor- und Regiebestandteilen der Opernvorführungen. Das ist aber nicht ein spezifisch mährisches Problem, sondern ein Problem der Möglichkeiten des Musiktheaters außerhalb Prags, sich den Forderungen einer durchgreifenden Professionalisierung der tschechischen Kultur an der Wende des 19. und 20. Jahrhunderts anzupassen.

## DIE VERÄNDERUNGEN DER THEATERAUFFASSUNG IN DER VORMÄRZZEIT

*Adolf Scherl*

Die Auffassung des Theaters hat während der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der tschechischen Kultur eine mehrfache Veränderung durchgemacht. Das bürgerlich klassizistische, präromantische und romantische Theaterwesen hat auf verschiedene Weisen und mit verschiedener Intensität dem aktiven Einfluß des Theaters auf das Leben geholfen und in einem sich verändernden Maße als ein Kodemechanismus des menschlichen Verhaltens gewirkt. Der eigentliche Sinn des klassizistischen Aufklärungstheaters konnte am Anfang des 19. Jahrhunderts unter dem Einfluß gesellschaftlicher Hemmungen nicht mehr zur Geltung kommen. Die tschechische Theaterkultur hat auch kaum ihre Empireperiode erlebt. Sie hat sich wieder erst in der Periode des Präromantismus entfaltet, dessen Theatralik die Bühne von dem Leben absichtlich absonderte. Erst in der Zeit Josef Kajetán Tyls und des Antritts der romantischen Oper wurde das Theater zu einer Qualität, die nicht nur einen direkten Einfluß auf die Gesinnung des Menschen und die Formen seines Verhaltens ausübte, sondern es hatte eine immer stärkere Wirkung auf andere Kunstarten, vor allem auf die Malerei. In fortgeschritteneren europäischen Ländern ist für alle Stile der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Annäherung der Malerei und des Theaters bezeichnend gewesen. Sie hat sich auf derjenigen Tendenz des Theaters gegründet, einzelne Abschnitte der Handlung in wirkungsvoll arrangierten Gruppierungen von Gestalten, ihrer Posen und Gesten zu resümieren. Die zeitgenössische Tendenz zur Theatralisierung jeder wichtigen Handlung hat in der frühbürgerlichen Kultur auch tiefere gesellschaftliche Wurzeln gehabt: das Bürgertum benötigte einen imponierenden Heldentypus, der mit Vorliebe mit Hilfe historischer oder anderer Analogien im bezeichnenden Theaterkostüm gestaltet wurde. In den tschechischen Ländern haben sich diese Beziehungen zwischen Theater, Malerei und dem Gesellschaftsleben im vollen Maße erst seit den 30er Jahren konstituiert, aber dennoch die tschechische Kultur bis zum Antritt des Realismus beeinflußt.

## RHETORIC FOR AND AGAINST DRAMA

*Jiří Kraus*

The paper traces the influence of rhetoric on the theatre and emphasizes the idea that this influence, in spite of the widespread belief to the contrary, was not always negative. This assertion is supported by the fact that Aristotle illustrated his Rhetoric with examples from contemporary plays. The influence of rhetoric on art in general began in the Hellenistic period, when rhetoric ceased to be used in the courts and in politics and became the norm of intellectual and artistic communication which continued to enjoy great prestige until the very decline of classicism.

The theatre makes broad use of rhetorical devices /orations, presentations or models of judicial proceedings etc./, the orator, for his part, uses devices of theatrical origin /sermocinatio, evidentia, elements of dialogical forms, apostrophs, dramatical behaviour etc./.

Rhetoric in the Czech theatre of the 19th century took two directions. In the first rhetorical devices /tropes, figures etc./ stand for the representative elements of high style which was not fully developed in the Czech language of this period. The second direction was based on the traditions of Czech baroque theatre in which the time-honoured rhetorical devices /descriptions locorum, transmutationes, horrores et passiones, paradoxa etc./ were very much alive.

The conclusions of the paper are supported by the examples from the plays of Euripides, Shakespeare, Klicpěra and from the librettos to Wagner's and Smetana's operas.

# DIE TSCHECHISCHE SPRACHE UND DER DRAMATISCHE TEXT IM 19. JAHRHUNDERT IN ERINNERUNG AN VLADIMÍR BARNET

Alexandr Stich

Für die Periode der tschechischen nationalen Besinnung war eine ziemlich komplizierte, im Vergleich mit dem europäischen Kulturumkreis direkt anomale Sprachsituation bezeichnend. Während des 17. und 18. Jahrhunderts hat sich die funktionsmäßige Anwendung der schriftlichen Sprache und ihre soziale Basis ungemein eingeengt. In Reaktion auf die zeitgenössische Situation der Sprache wurde am Anfang der nationalen Besinnung ein Gebilde als schriftlich erklärt, welches man in der öffentlichen Kulturkommunikation im 16. Jahrhundert verwendete, zwar als ein Gebilde der sozialen und kulturellen Prestige. Dadurch ist allerdings zwischen der kodifizierten Schriftsprache und der sozialen und kulturellen Prestigegebilden eine große Spannweite entstanden. Die „altneu“ kodifizierte Schriftsprache war für eine lange Zeit nur auf die schriftliche Sprachkommunikation beschränkt; die gesprochene Form der Schriftsprache hat sich sehr langsam und mit Schwierigkeiten konstituiert. Dadurch haben sich auch keine Voraussetzungen für die tschechische schriftsprachliche Konversation ausbilden können.

Diese Situation dauerte in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts an und Versuche, diese Situation bewußt zu lösen, indem man einen tschechischen „Salon“ zu entfalten versuchte, wie es z. B. Jan Neruda tat, scheiterten.

Die Sprachsituation reflektiert sich auch in der sprachlichen Stilform der neuzeitlichen tschechischen Literatur. Diese hat sich seit Anfang der nationalen Besinnung vor allem im Genre der Lustspiele, Schwänke und in „Bildern aus dem Leben“, später auch in ernsten Dramen reflektiert, die sich thematisch auf das volkstümliche Stadt- oder Kleinbürgermilieu orientierten. Diese Strömung gipfelte in dem Werke Tyls — in ihm wurde eine spezifische Stylistisierung des natürlichen, gesprochenen Dialoges geschaffen, die zwar in Grundzügen die kodifizierte schriftsprachliche Norm reflektierte, aber sich an sie nicht strikt band, und die gleichzeitig die für die üblich gesprochene Sprache bezeichnenden Dialogvorgänge widerspiegelte. Dem Lokaldialekt gegenüber wurde eine Barriere gestellt, die ihm weit in die zweite Jahrhunderthälfte hinaus den Eintritt in die dramatischen Texte verhinderte. Sie wurde erst am Ende unseres Jahrhunderts durchbrochen, was die Entstehung einer ganzen Reihe dramatischer Texte vom bleibenden Wert ermöglichte /Stroupežnický, Preissová, Jirásek, Gebrüder A. und V. Mrštík/. Parallel wurde seit der nationalen Besinnung auch die tschechische Tragödie, vor allem die historische gepflegt /Klicpera, Tyl, Adámek, mit dessen Salomena das Nationaltheater im Jahre 1883 eröffnet wurde, Vrchlický, Zeyer/. Sprachlich haben sich diese dramatischen Texte auf ein raffiniertes Stilkonstrukt gestützt, welches durch die Stilisierung der schriftsprachlichen Buchnorm entstanden ist, wodurch sie sich in der tschechischen Sprachsituation ungemein stark von der unkünstlerischen Sprachrealität entfernten /das ist der Hauptgrund, warum diese Texte sprachlich so schnell veralteten und warum für das gegenwärtige tschechische Theater heute nicht einmal die größte Tragödie des tschechischen Romantismus existiert, Čestmír von Tyl/. Die konkrete, reelle, unkünstlerische Sprachsituation hat die Entstehung eines wirksamen ursprünglichen „bürgerlichen Dramas“, des Konversationsdramas und der Konversationskomödie vor allem dadurch gebremst, da es keinen reellen sprachlichen Ausgangspunkt für die Stilisierung der dramatischen „Salonkonversation“ gab; das hat sich auch in der Sprachstilform des besten tschechischen Autors dieser Genren, E. Bozděch, negativ ausgewirkt /er reflektiert im Stil im Konversationsdialog die geschriebene Sprache/. Dieses Sprachdilemma versuchte erst die Generation Čapeks zu lösen. Für die heutige tschechische Theaterpraxis resultieren einige Aufgaben daraus: systematischer über die Möglichkeiten der stilsprachlichen Adaptation der tschechischen dramatischen Literatur des 19. Jahrhunderts für Bühnenrealisierungen nachzudenken und so den dramaturgischen Blickwinkel um ursprüngliche Werke zu erweitern, die im Repertoire nur deswegen fehlen, da wir eine Sprachdistanz ihnen gegenüber fühlen.

## THEATRALE ELEMENTE IN DER PROSA DER TSCHECHISCHEN NATIONALEN BESINNUNG

*Mojmír Otruba — Miroslav Procházka*

Die Aufgabe dieser Erläuterung ist, an ausgewählten Beispielen zu zeigen, mit welcher historisch-entwicklungsmäßigen Motivierung, mit welcher Funktion oder mit welchem Sinn der Aussage die Verwendung theatraler Elemente in der Prosa der Nationalrenaissance verknüpft ist. Der Gegenstand dieser Erläuterung sind vor allem die Erzählungen J. K. Tyls.

Von diesem Gesichtspunkt verfolgt der Artikel vor allem die Fälle, in denen die Erzählung Tyls das Theater behandelt, d. h. in denen das Theater /Schauspielergestalten, Opernsänger und Theaterdilettanten, das Milieu der professionellen oder Dilettantenbühnen, Theatervorstellungen/ in der thematischen Schicht ihres Bedeutungsaufbaues beinhaltet ist. Die unterschiedliche Funktionen — oder bedeutungsmäßige Anwendung dieser Thematik, die vor allem durch die historische Situation aktualisiert wird, d. h. durch die dominierende Stellung des Theaters im Ganzen der sich neu konstituierenden bürgerlichen künstlerischen Kultur, wird in Korrespondenz mit dem Genre der Erzählung verfolgt. Ausführlicher befaßt sich der Artikel mit denjenigen Fällen, in denen die Erzählungsprosa zur literarischen Gattung des Dramas oder zu einigen anderen Bestandteilen der szenischen Theaterkunst neigt /Schauspielerkunst, Regie, Szenographie/, in denen sie in ihnen die aktuell nötigen Ausdrucksmittel findet und für die Möglichkeiten ihrer Artikulierung neue adoptiert.

Ausgegangen von der allgemeinen Entwicklungstendenz der europäischen postklassischen Erzählung und von dem Bestreben um eine Individualisierung der epischen Darstellung, deren markantestes Mittel die differenzierende, detailisierende und spezifizierende Beschreibung ist, widmet der Artikel denjenigen Anführungssätzen der direkten Rede /Ansprachen der Gestalten der Erzählung/ in der Prosa Tyls eine besondere Aufmerksamkeit, die der angeführten Individualisierungstendenz dadurch dienen, daß sie Angaben über den Tonfall der Ansprache, über die paralinguen Phänomene /Intonation, Phrasierung, Timbre, Dynamik, Tempo/ beinhalten, oder dadurch, daß sie Gesten oder überhaupt solche kinesischen Äußerungen der sprechenden Person beinhalten, deren Bedeutungsgeltung unmittelbar an die gegebene direkte Rede gebunden ist. Der Artikel spricht so die Hypothese aus, daß sich in den Beschreibungen der Tongestaltung der Anreden /direkter Rede der Gestalten/ die Vorstellung Tyls von der erwünschten Form der tschechischen Bühnendeklamation projiziert und daß sich auch in dem Gesamten der erwähnten kinesischen Äußerungen der Gestalten der Erzählung, das wenigstens in seinem wesentlichen Teil den Charakter eines geschlossenen, in der Poetik der Prosa Tyls verankerten Merkmalsystems hat, die Regiekonzeption der Schauspielerkinesik Tyls mit ihren Strukturprinzipen zeigte. Die ursprüngliche Funktionsspannweite dieser Theaterelemente hat sich gemeinsam mit ihrer Adaptierung für die Bedürfnisse der epischen Prosa eingeengt, sich vor allem auf eine einzige Funktion beschränkt, zwar auf die Individualisierungsfunktion; dadurch hat sich auch ihre Bedeutungsanwendung verändert. Die so ausgesprochene Hypothese ist auf entsprechenden Musterprüfungen gestützt und der Artikel legt eine Beschreibung der Arbeitsvorgänge der ausführlichen Analyse vor, die die Berechtigung der Hypothese prüfen sollte.

In dem abschließenden Teil des Artikels wird anhand von vier Erzählungen Tyls /*Kníže d'ábel — Teufelsfürst, Běda lhářům — Wehe den Lüngnern, Ženich pro licho — Ein Bräutigam zu viel, Ptáčníkova dceruška — Des Vogelstellers Töchterlein*/ die Art und Weise demonstriert, wie die Anführungssätze benutzt werden, und das Maß der Theatermotivierung dieser Verwendung gezeigt. Bei Tyl werden vor allem Dramatisierungsmittel ausgenutzt. Es zeigte sich auch, daß der Einfluß des Theaters sich nicht nur in denjenigen Texten äußerte, die eine Adaptation von Theaterstücken waren, sondern auch bei genremäßig ausgeprägten Erzählungen. Als Vergleich mit der Weise der Verwendung von Theatermitteln bei Tyl, wird abschließend an K. H. Mácha erinnert, in dessen Poesie und Prosa ein Theaterprinzip gefunden worden ist, der erst vom Standpunkt der neuzeitlichen Konzeption des Theaterausdrucks beschrieben und angewandt wurde /vor allem bei E. F. Burian/.

## DIE MESSALINA VON BROŽÍK — EIN BEITRAG ZUR PROBLEMATIK DER BEZIEHUNG DES THEATERS UND DER BILDENDEN KUNST IM LETZTEN DRITTEL DES 19. JAHRHUNDERTS

*Markéta Nováková*

Im vorliegenden Beitrag wird das berühmte Bild Brožíks „Messalina“ aus dem Jahre 1876 analysiert und auf dieser Basis werden einige allgemeinere Schlußfolgerungen gezogen. Es wird festgestellt, daß dieses Bild auch als Reaktion auf das Werk Makarts Charlotte Wolter als Messalina aus dem Jahre 1875 entstanden ist. Im Gegensatz zu der verspielt und pikant zweideutigen Darstellung Makarts, die mit dem in Wien verlangtem Gesellschaftsspiel zusammenhängt, stellt Brožík seine Heroine /die Schauspielerin Julie Šamberková/ in ihrer ganzen Würde des damaligen Sacrum des Theaterschauspielers, der eine ganz besondere und ernste Rolle in der tschechischen Gesellschaft einnahm, dar. So wurde auch gleichzeitig der in den tschechischen Kreisen empfundene Unterschied zwischen Prag und Wien ausgedrückt. An diesem, als Grenzgenre aufgefaßten Gemälde von Brožík, das damals „halb als Porträt, halb als Historienbild“ interpretiert wurde, wird der tiefe Zusammenhang des Theaters und der illusiven Historienmalerei als der sich gegenseitig durchdringenden Medien gezeigt, wobei das Theater dem Maler das einzige Korrektiv für seine „historisch realistischen“ Darstellungen bieten konnte. Das Gemälde Brožíks stellt gleichzeitig denjenigen Augenblick des Dramas /Willbrandts Messalina/ dar, als sie die Schar ihrer in dem Moment für sie gleichgültigen Höflinge übersieht. Im Bild blickt sie aber mit diesem Ausdruck aufs Publikum. Diese Situation wird dann als die dritte Ebene des Brožík — Bildes interpretiert, wobei man sich auch auf ähnliche spätere Darstellungen des Malers beruft /Ferdinand I. unter seinen Künstlern/.

## PRINZIPE DER THEATRALIK IN DER TSCHECHISCHEN MONUMENTALPLASTIK

*Václav Erben*

Der Beitrag befaßt sich mit der Prager Monumentalplastik des 19. Jahrhunderts im Bezug zu dem Stadtraum. Die Stadt wird hier als ein Theater, eine Bühne reflektiert, auf der eine bedeutende Rolle dem Denkmal zukommt. Der Autor gliedert die Prager Monumentalplastik um die Jahrhundertmitte /Huldigung der tschechischen Stände dem Kaiser Franz I. von J. Kranner und den Gebrüdern Max, Karl IV. von E. Haehnel, Der Student von Joseph Max und das Radetzki-Denkmal von den Gebrüdern Max/ in die breitere mitteleuropäische Produktion dieser Zeit ein und er beweist, daß mit Ausnahme des monumental konzipierten Radetzki-Denkmals die weiteren Werke keinen großen Maßstab hatten — den Künstlern ging es nicht um eine dominierende Stellung des Denkmals, sondern um eine Ergänzung und Intimität des Raumes. Die Prager Hauptmonumente standen in Verbindung mit dem sgn. Königlichen Weg, der bereits traditionell im Zentrum des künstlerischen und gedanklichen Interesses stand.

Der praktisch monopole Lieferant Prager Denkmäler war seit den 40er Jahren bis in die 60er Jahre die Werkstätte der Gebrüder Max, die in ihrem Werk auf den international anerkannten Denkmaltypus reagierten. Das zeigte sich auch bei der Beendigung der Statuenausstattung der Karlsbrücke, wo sie mit einer gewissen Gewagtheit ihre eigenen Plastiken mit den Barockwerken konfrontierten.

Das gedankliche und künstlerische Gegenüber der Statuenpracht der Karlsbrücke sind die Gruppen Myslbeks an der Palacký-Brücke gewesen. In diesen Statuengruppen sollte die Kontinuität der heidnischen Urzeit Böhmens, die mit Vyšehrad und den mythologischen Gruppen an der Palacký — Brücke repräsentiert wird /Libuše und Přemysl, Lumír und Lied, Ctirad und Šárka, Záboj und Slavoj/, und der christlichen Geschichte, die mit der Prager Burg der Karlsbrücke

mit einer Galerie von christlichen Heiligen vertreten ist, gezeigt werden. Die neue Konzeption Myslbeks ist thematisch von der Königinnhofer Handschrift ausgegangen. Sie hat an den lyrischen Typ Mánes' des slawischen Helden angeknüpft und ihn dramatisch entfaltet. Myslbek hat in seinen Gruppen die traditionelle Allegorie verlassen und zu einem dynamischen Symbol gestrebt. Er hat gleichzeitig auch die zeitgenössische französische Plastik verfolgt, die ihm zu einer lockereren Handschrift und zu einer größeren Formoffenheit inspirierte. Myslbek hat in seinen Gruppen für die Palacký — Brücke eine Voraussetzung für die Entfaltung der tschechischen modernen Plastik geschaffen.

## DAS DRAMATISCHE PARADOX IN DER ARCHITEKTUR DES 19. JAHRHUNDERTS

*Jana Ševčíková — Jiří Ševčík*

In der vorliegenden Studie wird ein Versuch unternommen, die Architektur des 19. Jhdts als ein dramatisches Paradox, als einen Widerspruch zwischen der authentischen und nichtauthentischen Existenz zu interpretieren. Historische Zeugnisse zeigen, daß das Paradox ein quälendes Problem der zeitgenössischen Architekturbetrachtung war. Der Begriff der Maske ermöglicht seine verschiedenen Ebenen und Lösungsweisen zu erfassen. In ihrer niedrigsten Form der Larve gehört die Maske zum Karnevalspiel. Sie ist aber vor allem eine Vermittlerin der Verständigung und im ursprünglichen Sinne, wie G. Bataille zeigt, äußert sie sich als eine Verkörperung des Chaos, die die Konventionen des Tages auflöst und den Menschen in die ursprüngliche Spannung hineinreißt, aus der das Schauspielerparadox erst hergeleitet werden kann.

Im 19. Jahrhundert hat das Spielritual mit historischen Masken die Gesellschaft vereint und im Abstand zwischen der wirklichen Gegenwart der modernen Zeit und der illusiven Vergangenheit wurde ein Mythos der nationalen Einheit geschaffen. In diesem Sinne ist er zur wirklichen Vergewärtigung der Vergangenheit als der authentischen Wirklichkeit geworden und die historischen Stile entsprachen dem Inhalt der mythisierten nationalen und staatlichen Einheit. Die Umkleidung der historischen Stile war die materiell anwesende Vergangenheit, die den Widerspruch der unterschiedlichen modernen Zeit und des Bedarfs einer undifferenzierten Verschmelzung der Vergangenheit und Gegenwart zu überwinden half.

Der tiefere Hintergrund eines so aufgefaßten Schauspielerparadox ist also der Widerspruch zwischen der neuen Wirklichkeit in Form von Brücken, Tunnels und Funktionsarchitektur und der stabilisierten traditionellen Welt. Die Maske der Geschichte dient hier der Überwindung des riskanten Konflikts mit der Wirklichkeit. Da hier aber noch weitere Prozesse wirken, die die Kunst aus den traditionellen Bindungen lösen /Verlust der Situierung an einer konkreten Stelle, die wiederholbare Serienproduktion auswechselbarer architektonischer Elemente, Verlust der Aura usw./, erscheint die Maske im ursprünglichen Sinne. Es spricht die Angst vor dem Chaos bei einer Zerstörung traditioneller Umgebung und konventioneller Formen aus ihr. Abstand, Kälte und Unzugänglichkeit der Maske verändert das historische Ritual der Wiederbelebung der Geschichte in sein Gegenteil. Die Vergangenheit wird, beinahe wörtlich, erfaßt, sie steht jedem zur Verfügung, bleibt aber dabei in einer unüberwindbaren Entfernung.

Die Maske hat in der modernen Kunst schon mehrmals eine ähnliche Rolle gespielt. Als Beispiel sei der italienische Architekt der Zeit zwischen beiden Weltkriegen, G. Terragni, genannt, der die modernistische Architektur maskenhaft erstarren und den Bau in einer bloßen illusiven Oberfläche auflösen läßt. Die gegenwärtige postmoderne Architektur löst das Paradox der authentischen und nichtauthentischen Wirklichkeit weder mittels einer Verschmelzung der Kunst und des Lebens, noch bedient sie sich der historischen Formen in derselben Art und Weise wie im 19. Jhd. Sie hat die ursprüngliche Gestalt des Paradoxes nicht als einen belastenden Widerspruch, sondern als eine lebendigen Spannung wiedergefunden. Die funktionalistische Lösung, die moralistisch die Konstruktion oder Funktion als eine authentische Wesenheit vorführt, ist heute unannehmbar und genauso wenig wirklich, wie die historische Verkleidung. Es zeigt sich, daß die Wirklichkeit

selbst problematischer ist, als die Maske. Ein Bestandteil des heutigen Spieles ist wieder die ganze Geschichte, aber gleichzeitig auch alle Konvention und Banalität und die Architektur wurde zum Theater der Welt und nicht zur geschlossenen Welt der Theaters.

## WILLIAM SHAKESPEARE IN MODERN CZECH ART

*Jiří Kotalík*

The initial delay in the participation of the fine arts in the genesis and maturing of Czech culture in the course of the 19th century — lagging behind literature, the theatre and music — can be explained by the linkup of national striving with the question of language, the decline of the number of Church and feudal patrons of the arts and the long-term isolation of Czech art from important European centres. The development of Czech painting in the second third of the 19th century became all the more important and was determined by the growing mutual relations of various spheres of the creative arts: How 19th century Czech art adopted the creative stimulus of the theatre can be explained by shedding light on the relation to the work of William Shakespeare. Before the middle of the 19th century no knowledge can have existed in the Czech Lands of how his dramas found reflection in the fine arts in England /W. Hogarth, J. Reynolds, W. Blake, H. Füssli, the Pre-Raphaelites/ and in France /E. Delacroix/; yet we find a similarly romantically based enjoyment of the theatre e.g. in the work of Josef Navrátil /mural paintings at Liběchov 1838—43, portraits of the singer H. Grosserová, motives of Othello and Desdemona/. As early as in 1847 F. M. Klácel appreciated the importance of William Shakespeare.

Even after the revolutionary year 1848 the work of William Shakespeare remained in the forefront of interest of Czech culture and became a support and expression of the democratic endeavours /V. B. Nebeský, Study of William Shakespeare 1851—52/; in 1854 work on translations of his dramas began and continued until 1872, and, thanks to actor and director J. J. Kolár, they began to make their appearance on the Czech stage systematically in the years 1857—58. This development culminated on 23 April 1864 in the celebrations of the 300th anniversary of the birth of Shakespeare organized by the Arts Club. The entire programme of this celebration held in the New Town Theatre with the participation of new Czech associations assumed the form of a planned demonstrative performance: the introduction was read by Fr. Kolár wearing the mask of Prospero, Berlioz's symphony Romeo and Juliet was conducted by B. Smetana, live scenes from Shakespeare's dramas with music by V. Blodek were prepared by K. Purkyně and A. Gareis, a procession of 230 figures from Shakespeare's plays paraded to the sounds of a new composition by B. Smetana; in conclusion there were recitations in front of a bust of Shakespeare. The costumes for the procession were designed by K. Purkyně, who depicted these also in eight lengthwise studies /six of which are preserved in the National Gallery in Prague/, and their conception is a synthesis of colours and loose brushwork, representing the most important trends of contemporary European painting. One cannot help admire the painter's profound understanding of the individual figures from Shakespeare. But when K. Purkyně's work came into existence it was not comprehended by all contemporaries /J. J. Kolár/; it began to be appreciated only in the 20th century /and the first to do so was M. Jiránek in 1910/. Purkyně's participation in the Shakespeare festivities issued from the tradition of similar celebrations abroad /Munich 1840 — A. Dürer Festival /and at home/ participation of J. Mánes in the Concordia Parade in 1848 and in the F. Schiller Festival 1859/ and it corresponded to the contemporary interest in live scenes, on which other important painters collaborated /V. Barvitiúš/ and the efforts to achieve close cooperation among all spheres of the arts.

The composition of such live scenes, which were highly popular at the time and are associated mainly with the name of the draughtsman, caricaturist, actor and director F. Kolár, was based on tradition and patterns derived from the fine arts /e.g. J. Mánes/. It was not until the seventies and eighties that the theatre became involved in the development of Czech fine arts, the result of the participation of one whole generation of Czech artists in building the National Theatre: hence

the period idea of theatricalness not only in the works of the painters who decorated the National Theatre /F. Ženíšek, M. Aleš, V. Brožík, V. Hynais/ but likewise in those of other Czech painters /H. Schwaiger, M. Pirner, F. Jenewein/ and belatedly in the work of L. Marold and the theatrically designed historical paintings of the Slavonic Epos by A. Mucha /1912—1928/.

A new concept of the relations between the fine arts and the theatre emerged with the generation of the nineties, who broadened the narrowly defined goal of national strivings to social problems of creative work in constant and active collaboration with the rest of Europe and the world. Respect for the work of William Shakespeare in Czech culture continues and grew /V. E. Mourek, Josef Janko, V. Mathesius, F. Chudoba, Jindřich Vodák/. The concept of theatricalness in relation to the fine arts, however, underwent a change: painting no longer passively adopted the principles of live scenes, but, like the theatre of the time, abandoned the external effects of picturesqueness and cheap decorativeness. An inner relationship between the two spheres of creative work arose in the formal and conceptual sense. At the turn of the 19th to 20th century the growing influence of the theatre left its mark upon painting and sculpture, giving embodiment to the idea through the actors who became the interpreters of period ideals, emotions and images. This is particularly true of Hana Kvapilová and Eduard Vojan, who expressed the behest of the rising generation and did so very often through roles in Shakespeare's dramas /from their first encounter in 1886 to the last dialogue in 1907/, by coincidence always in the play *Much Ado About Nothing*. The portraits of H. Kvapilová often correspond to this as it was not a matter of an outer portrait as a psychological definition or lyrical evocation of her personality /A. Hofbauer, M. Švabinský, J. Štursa/.

These two actors, H. Kvapilová and E. Vojan, made a considerable impact upon the crystalizing ideas of the new generation of artists, and in their roles expressed many of the problems and worries of the onset of the modern era; by impersonating characters of contemporary Czech authors /1897 *Princess Dandelion* by J. Kvapil/ they confirmed the onset of Impressionist tendencies, Symbolism and Art Nouveau side by side with the early work of A. Slavíček, F. Bílek St. Sucharda and, in particular, J. Preisler. This knowledge and enjoyment of the fine arts and the theatre on the part of the generation of the nineties is given typical expression in the endeavours of J. Kvapil, who aimed at a new conception of directing plays and the revival of the artistically designed stage in conformity with similar efforts made by artists abroad /A. Appi, E. G. Craig, M. Reinhardt, K. S. Stanislavsky/. After 1901 J. Kvapil staged a number of Shakespeare's dramas on the stage of the National Theatre and achieved culminating results in the years 1907—08 in collaboration with scenographer Karel Štapfer. In 1916 J. Kvapil staged an entire jubilee cycle of fifteen works by Shakespeare /stage design by J. Wenig/, which became a significant cultural and political demonstration in the middle of the first world war. Eduard Vojan as the performer of a large number of leading roles played a major part in the realisation of this cycle, as shown also by his portraits made by O. Homoláč, S. Sucharda, V. Nechleba and J. Štursa.

The firm basis of a well-defined conception of direction and stage design on the part of J. Kvapil led to a new relationship between the theatre and the fine arts, which became the starting point of the modern Czech theatre. What the fine arts had adopted from the acting of H. Kvapilová and E. Vojan in particular, they now gave back to the theatre by stress on the treatment of stage design in the period of Expressionism and Cubism /F. Kysela, V. H. Brunner, the directors K. H. Hilar, V. Hofman/. It is characteristic that the mighty creative beginnings of F. Tröster collaborating with J. Frejka took place in close connection with William Shakespeare /1936 *Julius Caesar*, 1937 *As You Like It*, 1938 *Romeo and Juliet*/. In this sense the Czech theatre collaborating with the fine arts became a phenomenon of undoubtedly European significance. A qualitatively entirely new structure of a scenographic work came into existence that absorbed all other elements that in sumtotal create a dramatic theatre performance.

The message of William Shakespeare was comprehended in Czech arts and culture and was further developed in a quite exceptional interpretation — in the puppet theatre of J. Trnka in 1956 presenting a film of *A Midsummer Night's Dream*. Thus the permanent interest in the work of William Shakespeare proves that Czech culture never enclosed itself within the narrow

frontiers of nationalist self-satisfaction but has always longed for contact with the culminating achievements of the past as with the topical problems of development in Europe and in the world.

## MALER, THEATER UND FORMEN DER IMAGINATION IM 19. JAHRHUNDERT

*Roman Prahl*

Der Text befaßt sich vor allem mit dem *tableau vivant*, mit der Karikatur und der arrangierten Photographie, die die Möglichkeiten der Bildillusion und Fiktion verkörperten und gemeinsam sowohl das Theater, als auch die Malerei beschäftigten. In diesem Sinne werden einige Werke tschechischer Maler des 19. Jhdts. diskutiert /siehe Bildtafel/. In den *tableaux vivants*, Panoramen, Karikatur oder Photographie wirkte die Tendenz zur Nobilitierung der Massenschau und gleichzeitig wurden in diesen Formen der populären Bildlichkeit die traditionellen ästhetischen Prinzipie umgewertet. Im Rahmen der Theatervorstellung erfüllte das *tableau vivant*, die „Grup-pierung“ u.a. eine integrierende Funktion, aber auf der anderen Seite hat sich in ihm ein breites Feld der modernen Visualität eröffnet.

In Böhmen, mehr als anderswo, wurde unter den Bedingungen des nationalen und politischen Kampfes die Beredsamkeit des „stummen Bildes“ ausgenutzt und das *tableau vivant* ist so nicht nur ein Element der Theatervorstellung gewesen, sondern auch ganze besondere Vorstellungen wurden aus den *tableaux vivants* komponiert. Der aktive Anteil am Theater und anderen Formen der Theatralik des öffentlichen Lebens hat den Malern zu einer bedeutenderen gesellschaftlichen Stellung verholfen /mit Hilfe von Formülen, die mit der Theaterwelt zusammenhingen/, aber gleichzeitig ermöglichte er, bestimmte Muster in der gesamten Gesellschaft zu verbreiten/ sich in den Rollen historisierender oder künstlerischer Bälle und Aufmärsche zu projizieren, das Entwerfen von „volkstümlicher“ oder „nationaler“ Tracht usw./.

Die Maler haben mit ihrem Werk geholfen, die Grenze des Theatres und der Wirklichkeit zu dynamisieren. Die Abwendung der Maler von der „Theatralik“ bestand vom weiten nicht in der Erkenntnis, daß die Malerei weder mit dem Theater, noch mit der Photographie mehr Schritt halten kann. Die Theaterschau hat außer der Bildillusion entgegengesetzte Verfahren enthalten. Schließlich hängt auch die Abwendung der Maler von der „Theatralik“ selbst mit dem Verfahren des Experiments an der Grenze mehrerer Medien zusammen, damit die Erforschung dessen ermöglicht wird, wie verschiedene Elemente in der einen oder anderen Struktur wirken können.

## OPER UND SPEKTAKEL IM 19. JAHRHUNDERT

*Marta Ottlová — Milan Pospíšil*

Eine der extremen Bekundungen der Verwandlung der theatralischen Vorstellungskraft, die seit dem Anfang des 19. Jahrhunderts zutage trat, waren die selbständigen, auf der unmittelbarsten sinnlichen Wirkung gegründeten Darbietungen, die sog. „*spectacles d'optique*“. Es ist interessant zu verfolgen, wie die Oper, die selbst auf Sinnfälligkeit angewiesen ist, einige dieser Erscheinungen, konkret das Diorama und lebendes Bild, zu verwerten vermochte, indem sie in einem musikalisch-dramatischen Ganzen deren Effekte nicht als eine auf Erfolg berechnete Schau ausgenützt, sondern deren theatrealischen Eigenarten in die Ausdrucksmittel der Gattung einbezogen hat.

Der szenisch-musikalische Kalkül rechnet mit dem optischen Effekt als Schlußsteigerung des Werkes, wozu er Theaterdekorationen samt allen technischen Errungenschaften der „*spectacles d'optique*“ ins Spiel bringt. Diese Berechnung beeinflußt die Stoffwahl /z.B. Saint-Saens: *Samson et Dalila*/ und den theatralischen Abschluß einer Opernfabel /Wagner: *Rienzi*/. Darüber hinaus dient das finale Bühnenspektakel für die Oper als Ausgangspunkt zur Darbietung des Verderbens eines Kollektivhelden in seiner Massendimension /Meyerbeer: *Le Prophète*/, und

es bleibt dort aufrechterhalten, wo die Oper den Weltenuntergang vergegenwärtigen und auch symbolisieren will /Fibich: Pád Arkuna/.

Die optische Gradation des Schlusses unterstreicht nicht nur den Ausgang der Geschichte, sondern sie knüpft sich symbolisch daran. Die auf Sinnfälligkeit und Vergegenwärtigung abzielende Oper nützt die bildliche Komponente im Bereich der Reflexion, die in der Oper unvermeidlich zur Allegorie tendiert /z.B. Auber: La muette de Portici, Rossini: Guillaume Tell/.

Die Verwandlungen der szenischen Vorstellungskraft beeinflussen das kompositorische Operndenken bis zu einer nicht traditionellen Lösung des Finales. Durch die optische Komponente, ohne Teilnahme des gesungenen Wortes, unter der Begleitung der tonmalerischen Musik, wird die jeweilige Handlung gelöst und zu Ende erzählt und die Sendung des Werkes dargestellt und zusammengefaßt /Rossini: Moïse et Pharaon ou le Passage de la Mer Rouge/. Die Konzeption verläßt sich in diesem Fall auf den durch die Schlußbilder hervorgerufenen Sinn und findet bei diesen Bildern Zuflucht dort, wo die Oper als Gattung auf Erzählung angewiesen wäre. Denn für die Oper als eine Kunst der sinnlichen Gegenwart stellte sich stets das Problem, wie das zu vergegenwärtigen ist, was im Rahmen der Handlungskonstruktion außerhalb bzw. über der szenischen Präsenz existiert.

Und hier nutzt die Oper des 19. Jahrhunderts auch die beliebte Gattung des lebenden Bildes. Das lebende Bild wird zum Mittel, wie eine in der Geschichte physisch abwesende Person zu vergegenwärtigen ist, und es erfüllt eine wichtige augenblickliche dramaturgische Funktion, nämlich die Motivation des unmittelbaren Affekts in einer Arie zu zeigen /vgl. Dalibors Traum in Smetanas Oper Dalibor II, 3/. Ein mit seiner charakteristischen Musik vor einer Person erscheinendes lebendes Bild motiviert mitunter auch die Verwandlung einer Affektsituation auf der Bühne und zeigt dem Publikum gleichzeitig den Beweggrund, der bei der Person die Veränderung ihrer Haltung verursacht /z.B. Gounod: Faust I, 2; Dvořák: Armida I, 3/.

Die szenische Vergegenwärtigung mittels eines narrativen tableau vivant kommt auch als ein mit der Oper zu vereinbarendes Hilfsmittel vor, durch das die Komponisten gegebenenfalls die z.T. opernwidrige Konzeption des Textbuchs überwinden und die Notwendigkeit umgehen, eine verdeckte Handlung aufführen zu müssen, d.h. Vorgeschichte /Dvořák: Armida I, 3/, Handlung außerhalb der dargestellten Zeit /Kovařovic: Psohlavci III, 3/ und hinter der Bühne parallel verlaufende Handlung /Škroup: Drahomíra III, 12; Šebor: Drahomíra II, 3/.

Das lebende Bild kann einen Teil der Operngeschichte erzählen, d.h. das Erzählte durch das Sichtbare ersetzen, wobei ihm seine allegorische Stilisierung einen zusätzlichen Sinn verleiht, der es unter Bewahrung der opernspezifischen Sinnfälligkeit erlaubt, das zu vergegenwärtigen, was als Sentenz und Reflexion über der unmittelbaren theatralischen Evidenz stehen würde.

Bei den Stoffen, die auf einen Tableau-Abschluß ohnehin hinauslaufen, erfüllt das lebende Bild freilich hauptsächlich die pragmatische Funktion, die Opernfabel zu Ende zu spielen, aber auch zu deuten /Gounod: Faust, beide Drahomíra-Opern/. Das lebende Bild selbst stellt manchmal das zentrale Thema ausdrucksvoll dar und durch sein Gegenspiel gegenüber der Opernhandlung realisiert es die Idee des Werkes /Halévy: Le Juif errant I, 4, 9; IV, 3; V, Finale/, oder es wird zu einer notwendigen tehatralischen Vergegenwärtigung der Lösung eines von Anfang an auf diesen Ausgang hin konzipierten Dramas /Wagner: Der fliegende Holländer/. Dort, wo die Handlung aus einem umfangreicheren Stoff gewählt wurde und vom Gesichtspunkt dieses Kontexts aus nur relativ abgeschlossen ist, tritt das lebende Bild mitunter in der Funktion eines Epilogs auf und beschwört die Zukunft herauf, die den Sinn des in der Oper gestalteten Stoffabschnitts rückwirkend beleuchtet /z.B. Berlioz: Les Troyens à Carthage, Smetana: Libuše/. Das lebende Bild wird auch zum Hilfsmittel, wie der Untertext der vielschichtigen gedanklichen Struktur einer der Oper angepaßten gesprochenen dramatischen Vorlage aufzuführen ist /Fibich: Bouře II, Finale/. Und schließlich helfen die im vorliegenden Aufsatz erwähnten Mittel der „spectacles d'optique“, die Probleme des Abschlusses eines Doppeldramas zu lösen /vgl. Wagner: Die Gotterdämmerung/.

Die kennzeichnendsten Beispiele zeigen sowohl die Häufigkeit als auch das verschiedene Durchkomponieren der Beziehung des Opernausdrucks und der von der Oper integrierten Mittel

der „spectacles d'optique“, die ähnlich wie jede von dem musikalischen Operndenken nicht wegzudenkende szenische Vorstellung in den Organismus der Oper eingingen.

*/Deutsch von Milan Pospíšil/*

## NATIONAL BEDEUTENDE FESTIVITÄTEN DES 19. JAHRHUNDERTS UND IHRE FOLKLORISTISCHE DRAMATURGIE

*Hannah Laudová*

Unter den nationalen Festivitäten haben die auf die Repräsentation der Äußerungen der Volkskultur orientierten Volksfeste eine besondere Rolle gespielt. Die Folkloreorientierung hatte bereits ihre Tradition in den gesellschaftlich unterhaltenden Formen der höheren Klassen gehabt, im Spätrenaissance- und barocken Festwerk und in den Rokokounterhaltungen der „Wirtschaften“, die in europäischen Ländern verbreitet waren. Eine Analogie dieser Spielbälle mit der Volksmotivik /„verspielen“/ wurden mit Vorliebe auch in Böhmen und Mähren festgelegt. Sie haben sich aber vor allem in einer weiteren Form, im „Vorspielen“ von Bräuchen und Unterhaltungen aus dem Volksmilieu durch die eigentlichen Träger der Volkstradition bei sgn. Volksfesten realisiert, die an vielen Adelssitzen und bei einigen festlichen Gelegenheiten organisiert wurden. Eine selbstständige Kategorie bilden die ersten öffentlichen Volksfeste, die man bei den letzten zwei Krönungen zum König von Böhmen in den Jahren 1792 und 1836 veranstaltete. Sie waren in ihrer Auffassung zwar unterschiedlich, aber beide wurden schon mittels des amtlichen Apparates der Landes- und Kreisverwaltungen organisiert. Ihr Sinn war, die staatsrechtlichen Ansprüche des Landespatriotismus des führenden böhmischen Adels zu unterstützen. In ihrer nationalen Bedeutung haben sie aber diese Sendung weitaus überschritten. Die archivierte Korrespondenz beider Landesgubernien mit den Kreisleitungen bei Gelegenheit der Vorbereitung von Festen in Prag und Brünn aus dem Jahre 1836 hat viele wertvolle historische und ethnographische Materialien über die politischen Verhältnisse und die Situation in der Volkskultur geboten. Das Hauptmotiv des Prager Festes waren, neben dem Volksfest, auch Hochzeitszüge und Erntefeste, die man nach den eigentümlichen Bräuchen in den einzelnen Landeskreisen vorführte, aber auch ein allegorischer Wagenzug, der die Erfolge der ökonomischen Unternehmungen in einzelnen Dominien repräsentierte. Die Formen dieser Feste wurden dann in weiteren einheimischen Festlichkeiten in einzelnen Dominien nachgeahmt, bei Nationalfeiern und persönlichen Ovationen. Eine wirkliche Innovation der folkloristisch orientierten Motivierung stellen die „Nationalfeste“ dar, die man in den Jahren 1848—49 verwirklichte: in Protestfeiern der Grablegung des Frondienstes und der Erklärung der Konstitution, Feier bei der Grundsteinlegung des Nationaltheaters und in den pseudofolkloren Feiern bei den „Volksversammlungen“ /Tábor des Volkes/ am Ende der 60er und Anfang der 70er Jahre des 19. Jahrhunderts. Die letzte große Gelegenheit, die schon schwindenden Traditionen der Volkskultur wieder zu beleben, war die im Jahre 1895 veranstaltete Tschechoslawische volkskundliche Ausstellung, die auch die dramaturgisch bewährte Motivik von Hochzeiten und Erntefesten wiederverwendete, welche viele Möglichkeiten der prozessionell dramatisch-szenisch günstigen Vorführungsweise boten.

## ZEREMONIELLE UND THEATRALE ELEMENTE IN DER SOKOLBEWEGUNG /TURNERSCHAFT SOKOL/

*Eva Stehlíková*

Jede Äußerung der öffentlichen Ostension — sei es eine Militärparade, Tagung des Parlaments, oder einfach *ludi et circenses* ist eine Schau, die etwas Theatrales in sich hat. Es ist aber eine

Theatralik, die aus dem Wesen der Ostension hergeleitet wird, die zu ihrer Präsentation einen Akteur und einen Zuschauer braucht, welchen Charakter sie auch habe. Die Autorin des Beitrages verweist auf die Tatsache, daß die Sokolauftritte, die schon von Anfang an als eine Schau mit ästhetischem Charakter proponiert wurden, gewisse theatrale Elemente haben, die bewußt sind. Diese Tatsache wird an zwei Beispielen der Präsentation der Sokolbewegung dokumentiert — an Sokolausflügen /1/ und an öffentlichen Übungen/2/.

/1/ Seit dem ersten Vereinsausflug hatten die Sokolausflüge im Grunde dasselbe Szenario: die in Trachten gekleideten, in Reih und Glied aufgestellten Sokole /Falken/ zogen mit Gesang /manchmal auch mit Musikbegleitung/ aus der Stadt, in diesem Gebilde aufgestellt, marschierten sie durch die Landschaft, vom Zuschauerspazier begleitet. In größeren Lokalitäten wurden sie von Vertretern der lokalen Honoration begrüßt, symbolisch bewirtet oder mit Blumen bekränzt. Die Begrüßung, die in einem szenographisch aufgefaßten Raum verlief, wurde mit Ansprachen der Begrüßenden und der Begrüßten begleitet, ergänzt auch mit einem kostümierten Kompar und zeitgenössischen Attraktionen /Kanonenschüsse, Feuerwerke usw./. In Knoten- oder Zielpunkten ihrer Wanderung führten die Sokole Beispiele ihrer Übungen vor, die sich allmählich in Spiele veränderten, in die auch das Publikum einbezogen wurde. Die Ausflüge veränderten sich so in Umzüge und Interaktionen zwischen zwei Kollektiven /zwischen dem Kollektiv der Akteure und der Zuschauer/. Sie wurden schließlich so ausgearbeitet, daß sie bei einer ziemlich großen Variabilität ein genügend breites Feld für die beiderseitige Aktivität boten und /außer den freien Emotionsäußerungen/ auch neue Erlebnisse mit sich brachten, die nicht nur die engere Komunität der Sokole formierten, sondern auch die breitere nationale Komunität bestätigten.

/2/ Der Kern der Turnzusammenstellung Tyršs ist die Turnergymnastik gewesen, so wie sie in den 50er und 60er Jahren des 19. Jhdts. kristallisierte. In dieser Gestalt ist sie auch zur Grundlage öffentlicher Übungen geworden. Für Tyrš war hier aber die ästhetische Funktion immer anwesend, wenn nicht dominierend. Von dieser Hinsicht muß man bemerken, daß der Sokol Tyršs die Sportpraxis auch um einige neue Elemente bereicherte, die dann zum festen Bestandteil der Sportschau wurden. Tyrš hat von Anfang an das Turngelände als einen Vorführungsraum aufgefaßt, also eine Szene sui generis. Dabei hat er die Gliederung des Raumes und der öffentlichen Übungen selbst so entworfen, damit sie wie von außerhalb gesehen werden können, d.h. vom Blickwinkel des Betrachters, der außerhalb des Geländes steht. Er hat darauf geachtet, daß der Effekt von allen vier Seiten zu sehen war. Weiter hat Tyrš den öffentlichen Übungen theoretisch /vor allem in der Abhandlung Sport in ästhetischer Hinsicht/ und praktisch /er war Vorstand und Führer öffentlicher Übungen/ ein stabilisiertes Szenario gegeben, das mit nicht wesentlichen Änderungen bis zum Ende der Sokolaktivität überlebte. Seine Komposition hat eine deutliche dramaturgische Gradation — Tyrš wechselt durchdacht die Übungen mit einem größeren ästhetischen Effekt mit Übungen, wo die individuelle Kraft und Geschick betont werden ab, er wechselt Reihenübungen und Freiübungen /ohne Sportgeräte/ mit Übungen mit Requisiten und auf Turngeräten, Übungen eines minder erfahrenen Kollektivs mit Musterübungen der Instrukture. Er unterscheidet auch genau Übungen und Tempo in kleineren geschlossenen Räumen und im Pleinair.

Spezifisch bei Tyrš /und auch spezifisch tschechisch/ ist, daß er — obwohl das Szenario der öffentlichen Übungen die Tatsache voll respektiert, daß die Übungen eine Visitenkarte der sportlichen Vielfältigkeit der Sokolen sind- individuelle Äußerungen wie Athletik, oder Kampf, d.h. agonistische Elemente, nicht in den Mittelpunkt stellt, sondern kollektive Äußerungen. Innerhalb dieser Gruppe der Sportaktivität stehen in einer fruchtbaren und ständigen Spannung diejenigen Übungen, in denen die Kollektivübung eine Vermehrung und Steigerung der individuellen Aktivität bedeutet /gemeinsame Übungen an Turngeräten, Wehrübungen/ und solche, die eine totale Integration des Individuums im Kollektiv bis zu seiner Auflösung in ihm bedeuten /Reihenübungen, Freiübungen/. Tyrš persönlich hielt für seine Erfindung die sgn. Schar, deren Wurzeln nicht im Sport, sondern im griechischen Theater, resp. in zeitgenössischen Vorstellungen über die Bewegungen im griechischen Chor zu suchen sind. Im Unterschied zu O. Zich, der den Ursprung der Freiübungen der Sokole in der griechischen Orchestrik sieht, meint die Autorin,

daß die Sokolübungen, in denen das Kollektivelement dominiert /vor allem die Freiübungen mit Vorgängen der Schar bereichert/, als eine ganz konkrete Mitteilung von bestimmten Emotionen und Gedanken proponiert, durchgeführt und vom Publikum empfunden wurden.

Es ist unstreitbar, daß Tyrš mit seiner Auffassung des Sokols der tschechischen Gesellschaft ein Programm der Lebensaktivität bot, die sich im Rahmen jeglicher Passivität durchsetzen konnte. Er hat bewirkt, daß dieses aktive Programm, das realistisch die romantischen Bedürfnisse erfüllte und vielseitig auf die Entfaltung des Individuums orientiert war, auch einen Massencharakter einnehmen konnte. Die öffentliche Präsentation des Programms strebte dann nötig zur Erschaffung einer nationalen Festivität, in der auf eine neue Weise die nationale Kohärenz bestätigt wurde, oder zumindest ihre Illusion. Als dann die Zyklik dieser Festivität sanktioniert wurde, ist aus der Spörtschau, die gewisse theatrale Züge hatte, definitiv ein Nationalritual geworden.

## DIE BÜHNENAUSTATTUNG DER LIBUSSA VON SMETANA IM NATIONALTHEATER AUS DEN JAHREN 1881 UND 1883

*Bořivoj Srba*

Im Jahre 1975 ist den Angestellten des Archivs des Nationaltheater gelungen, die Sammlungen des Archivs um Dokumentationsmateriale von außerordentlichem Wert zu bereichern: neben anderen bedeutenden Archivmaterialien hat man zwei Mappen gefunden, die über 100 originale Bühnenbildnerische Entwürfe von szenischen Ausstattungen des Nationaltheaters aus den Jahren 1881—1900 beinhalten. Diese Entwürfe stellen eine bemerkenswerte Sammlung von Dokumenten zur Szenographie des Nationaltheaters aus der Zeit der ausklingenden Herrschaft des Direktors J. N. Maýr und der Direktorärs F. A. Šuberts dar. Gemeinsam mit den schon früher bekannten Szenenentwürfen, die im Nationalmuseum und im Museum Bedřich Smetanas bewahrt werden, stellen sie ein Ganzes dar, das nicht nur ermöglicht, sich ein ziemlich genaues Bild von der Problematik der Szenographie des Nationaltheaters zu machen, sondern des ganzen tschechischen Theaterwesens der gegebenen Zeit. Da die gefundene Sammlung auch Arbeiten von denjenigen bildenden Künstlern beinhaltet, die am Ende des 19. Jahrhunderts führende europäische und auch außereuropäische Szenen ausstatteten, z. B. Dekorateure wie C. Brioschi, H. Burghart und J. Kautsky aus Wien, die Gebrüder G. und M. Brückner aus Koburg, A. Quaglio aus München und K. Grunner aus Hamburg, hat sie auch für die Erforschung der Entwicklung der Szenographie der gegebenen Epoche im Ausland eine grundlegende Bedeutung.

Die Aufgabe, diese Entwürfe zu identifizieren, ihre Theaterfunktion zu bestimmen und ihre bildnerische Problematik zu bewerten, haben die Wissenschaftler des Kabinetts für das Studium des tschechischen Theaters der Tschechoslowakischen Akademie der Wissenschaften übernommen. Die Erforschung dieser Quellen steht erst am Anfang und die vorliegende Studie will so nur zeigen, welchen Schwierigkeiten man dabei begegnet und auch wie die Perspektiven dieses Studiums sind. Gleichzeitig möchte sie hier zum erstenmal wenigstens einige von den Resultaten veröffentlichen und so zur Abschaffung einiger falscher Annahmen und Behauptungen, die sich zur Problematik der Szenographie der gegebenen Periode beziehen und die in der tschechischen Fachliteratur einwurzelten und in ihrem Ganzen eine unkorrekte oder gar falsche Vorstellung des gegebenen Problem bilden, beitragen.

Die vorliegende Studie bezieht sich vor allem auf die Bühnenausstattungen der ersten Inszenierung der feierlichen Oper Smetanas, Libussa, die als Eröffnungsvorstellung des Nationaltheaters am 11. Juni 1881 aufgeführt wurde und dann bei der Wiedereröffnung des Nationaltheaters nach dem Brand am 18. 11. 1883 /die Inszenation ist dann seit 1881 bis 1897 im Repertoire geblieben/. Aufgrund einer Analyse der erhaltenen Entwürfe, aber auch aufgrund von amtlichen Dokumenten zur Produktion von Dekorationen, zu ihrer Übernahme in den Besitz des Nationaltheaters, weiter aufgrund von Reportagezeichnungen und Photographien und zeitgenössischen Zeitschriften, versucht man hier zu beweisen, daß Libussa szenographisch sehr verantwortungsvoll und bedacht vorbereitet wurde und daß das Ergebnis dieser komplizierter Vorbereitungen Dekora-

tionen waren, die eng mit den zeitgenössischen Vorstellungen über das Milieu der mythischen Handlungen, die in der Oper dargestellt wurden, zusammenhängen und die gleichzeitig voll dem höchsten Niveau der zeitgenössischen szenographischen Kreationen in der Welt entsprachen. Es zeigt sich weiter, daß ihre Autoren, die Wiener Dekorationsmaler, der Italiener Carlo Brioschi, der Deutschböhme Hermann Burghart und der Tscheche Jan Václav Kautský, in der Auffassung einzelner Dekorationen der nationalistischen Atmosphäre in der tschechischen Gesellschaft entgegenkommen wollten, die durch den Enderfolg des hundertjährigen Kampfes um den Bau eines repräsentativen Nationaltheaters gegeben wurde, eines Kampfes, der im tschechischen Milieu beinahe der bedeutendste Ausdruck der tschechischen Selbstbestimmungstendenzen war. Auch wenn es den Schöpfern der Bühnenausstattung der Libussa nicht ganz gelungen war, das lyrische Wesen der Verarbeitung Smetanas des tschechischen Nationalmythos von der Heirat der Fürstin Libussa mit einem Mann bäuerlicher Herkunft, Přemysl, auszudrücken /dieses Problem lösten erst die Szenographen späterer Generation/, haben sie der tschechischen Öffentlichkeit vor allem mit der Betonung der Größe und Macht des sich bildenden tschechischen Staates imponiert, womit sie u.a. die staatsrechtlichen Bestrebungen der damaligen tschechischen Politik unterstützten. Von künstlerischer Sicht haben dann ihre Dekorationen alle Merkmale der ausgereiften Dekorationskunst, die voll aus den Errungenschaften der Entwicklung der europäischen Malerei der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts fruchtbar schöpfen konnte, vor allem dann aus den Errungenschaften realistischer Strömungen.

## GESELLSCHAFTLICHE VORAUSSETZUNGEN DES TSCHECHISCHEN THEATERS IM 19. JAHRHUNDERT

*Jan Havránek*

In seinem Diskussionsbeitrag hat der Autor seine Aufmerksamkeit auf das Prager tschechische Bürgertum konzentriert, das in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auf der einen Seite genügend wohlhabend war und auf der anderen Seite genügend kulturelle Interessen hatte, um durch einen intensiven Theaterbesuch, die Einnahme von teureren Plätzen, die Grundfinanzmittel zu seinem Betrieb zu sichern. Als ein wesentlicher Faktor wird das Interesse der Frauen aus tschechischen bürgerlichen Familien, die das Theater besuchten, um sich zu zeigen und zu amüsieren, angegeben. Das Ziel des Theaterbesuches war das Amüsement — diese Tatsache wird dort, wo die nationale und kulturpolitische Bedeutung des tschechischen Nationaltheaters akzentuiert wird, oft zur Seite geschoben. Zur Stütze dieser Behauptung bringt der Autor zum Schluß eine kurzgefaßte Analyse des Repertoires des Provisorischen Theaters und des Nationaltheaters in den Jahren 1862—1882 und zwar der Sprache nach, in der das Spiel geschrieben worden ist.

## DER STREIK IM PILSENER THEATER

*Jana Bělohávková*

Die Weltwirtschaftskrise der 30er Jahre des 20. Jahrhunderts hat auch eine ganze Reihe von Theaterszenen betroffen; besonders stark wirkte sie sich auf das Pilsener Theater aus. Sein Direktor war seit 1926 der Opernregisseur Karel Veverka. Während seiner Leitung ist es zu einem Krach gekommen, sowohl in künstlerischer, als auch in wirtschaftlicher Hinsicht /binnen vier Jahren hat er 900 000 Kronen eingebüßt/. Finanzielle Schwierigkeiten führten zu einer unregelmäßigen Auszahlung der Schauspielergehälter, was im November 1930 zu einer offenen Krise führte. Das Pilsener Theater gehörte in Böhmen zu den am wenigsten dotierten, es erhielt nur 125 000 Kronen jährlich. Die Situation komplizierte sich noch durch die Einstellung der Subvention des Ministeriums für Schulwesen und Bildung in Höhe von 60 000 Kronen, sodaß im Januar 1931 kein Geld für die Auszahlung der Gehälter mehr übrig blieb. Es ist zum erstenmal in der Geschichte des tschechischen Theaters passiert, daß das ganze Ensemble den Theaterbetrieb

einstellte. Der Streik dauerte 14 Tage. In der Zwischenzeit hat man Aktionen zur Unterstützung sozial schwächerer Theatermitglieder unternommen. Nach dem Wechsel der Theaterleitung und eines gewissen wirtschaftlichen Ausgleichs wurde der Betrieb am 31. 1. 1931 mit der Vorstellung der Verkauften Braut wieder aufgenommen.

## DIE THEATRALIK DER DIRIGENTENDARBIETUNG

*Jaroslav Bužga*

Der Beitrag befaßt sich mit der Theatralik der Dirigentendarbietung und mit ihrem Einfluß auf den Aufstieg der gesellschaftlichen Position des Dirigenten.

## DIE POLITISCHE FUNKTION DES DRAMAS VON RITTERSBERG „KAMILLUS“

*Martin Svatoš*

Den antiken Stoff hat für sein historisches Drama „Kamillus“ Rittersberg auf der einen Seite dank der zeitgenössischen Vorliebe für den Historismus gewählt /Vorbildlichkeit der Geschichte/, auf der anderen Seite, wie aus dem Vergleich mit der historischen Quelle resultiert, die auch die Vorlage des Dramas war /Livius/, da er dem Autor die Gelegenheit bot, neben konventionellen moralischen Stellungnahmen /Patriotismus/ auch aktuell-politische Probleme der nationalen Gesellschaft der eigenen Zeit /republikanische Tendenzen, Probleme der Nützlichkeit eines kleinen Volkes, die Rolle des Adels in der Nationalbewegung, politischer Radikalismus/ zu zeigen, ohne die Aufmerksamkeit der Zensur auf sich zu lenken. Das Drama wurde nie gespielt, es hat sich im Nachlaß des Autors als eine undatierte Handschrift erhalten; die in ihm enthaltenen politischen Tendenzen ermöglichen uns, seine Entstehung mit den Jahren 1848—49 zu datieren.

## VORAUSSETZUNGEN DER ENTSTEHUNG UND DER EXISTENZ DES PILSENER THEATERS

*Miloslav Bělohlávek*

Der Autor löst in seinem Beitrag das Problem der Entstehung und der Existenz des ständigen tschechischen Theaters in Pilsen. Der Weg zu ihm war kompliziert und reflektierte die wirtschaftlichen, politischen und nationalen Verhältnisse in der Stadt. Das professionelle Theater ist hier aus dem Dilettantentheater entstanden. Die Entwicklung der nationalen Besinnung in Pilsen war verspätet und hat sich erst im zweiten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts zu entfalten begonnen. Eine ungünstige Rolle hat hier das national utraquistische und konservative Bürgertum gespielt. Die erste tschechische Vorstellung wurde von tschechischen Theaterdilettanten im Jahre 1818 veranstaltet. Die Stadt wurde von deutschen Theatergesellschaften besucht. Seit 1832 existierte in Pilsen /8629 Bewohner/ ein steinernes Theatergebäude. Der Initiator seines Baues war der Bürgermeister Martin Kopecký, der ein Kurort aus Pilsen machen wollte und das Theater gehörte zu dieser Konzeption. Die ab und zu veranstalteten tschechischen Dilettantenvorstellungen, gegebenenfalls auch einige tschechische Stücke der deutschen Gesellschaften /1829 die Gesellschaft Hilmers mit J. K. Tyl/, haben den Bildungsprozess der Nationalgesellschaft in der Stadt beschleunigt. Seit Mitte des vergangenen Jahrhunderts hat sich in Pilsen die Industrie zu entwickeln begonnen, im Jahre 1874 finden wir hier außer zwei Bräuereien schon 41 Fabriken. Damit hängt auch der Aufstieg der Bevölkerungszahl zusammen — im Jahre 1865 hatte Pilsen bereits 22 427 Bewohner, in acht Jahren ist ihre Anzahl um 29% gestiegen. Die entscheidendsten Betriebe und damit auch den Einfluß in der Stadt hatten deutsche, oder national utraquistische

und konservative Unternehmer. Eine Wende bringen erst die 60er Jahre des 19. Jahrhunderts. In den 60er Jahren entstehen tschechische kulturelle, wirtschaftliche und politische Vereine. Die entscheidende Rolle im Kampfe um die politische und kulturelle Durchsetzung der Tschechen ist den Pilsener Nachrichten /Plzeňské noviny/ zugefallen, die im Jahre 1864 gegründet worden sind.

Der Kampf der Tschechen hat sich in den 60er Jahren vor allem dem tschechischen Schulwesen und Kulturinstitutionen zugewandt. Damals hat sich auch der Kampf um das tschechische Theater abgespielt, das ein Symbol dieser Bestrebungen ist. Im Jahre 1865 hat man durchgesetzt, daß das Theater der tschechischen Gesellschaft Pavel Švandas ze Semčic zugeteilt wurde. Für die weitere Saison wurde es zwar einer deutschen Gesellschaft verliehen, aber im Jahre 1867 wurde es wieder für sechs Jahre Švanda ze Semčic zugeteilt. Die Deutschen aus Pilsen und Umgebung reagierten mit dem Bau eines eignen deutschen Theaters im Jahre 1869 darauf, sodaß seitdem in Pilsen zwei Theatergebäude bestehen. Dem tschechischen Theater haben auch regelmäßige Nachrichten und Kritiken in der Pilsener Nachrichten geholfen. Das Publikum rekrutierte sich vor allem aus den Reihen der Handwerker, kleiner Händler und der tschechischen Intelligenz. Das Theater war ein Sprecher der tschechischen Seite und aus diesem Grunde wurde es auch rege besucht. Der Besucherumkreis ist aber nicht so groß gewesen, denn in der Saison, die 145 Tage hatte, waren 60 Stücke auf Vorbestellung. Ein Theatersitz ist im Jahre 1869 auf 39,5 Stadtbewohner zugefallen und eine volle Besucherzahl stellte 2,5% der gesamten Bevölkerung dar. Das Publikum war laut der übereinstimmenden Stimmen der Schauspieler und Theaterdirektoren eines der theaterliebendsten. Das Pilsener Theater galt von Anfang an für die führende tschechische Szene und es existieren kaum Schauspielermemoire, in denen sich der Verfasser nicht mit Liebe darauf erinnern würde. Das Pilsener Theater wurde zum unabdenkbaren Bestandteil der tschechischen Kultur.

## DIE NACHAHMUNG IN DER TSCHECHISCHEN ARCHITEKTUR DES 19. JAHRHUNDERTS

*Marie Benešová*

Im vorliegenden Diskussionsbeitrag wird auf das Referat von Jana und Jiří Ševčík reagiert. Aufgrund des vergleichenden Studiums der Architektur des 19. Jahrhunderts und gleichzeitig aufgrund der Schlußfolgerungen der allgemeinen Theorie der Architektur, die von der Applikation des Reflexes hergeleitet werden, wird auf die Notwendigkeit und Unsubstituierbarkeit der Fassade als des Vermittlers breiterer künstlerischer Bedeutungen aufmerksam gemacht. Gleichzeitig wird die Gesetzmäßigkeit der Reminiszenzstudien in der Geschichte der Architektur und die Besonderheit des bildschaffenden Prozesses begründet.