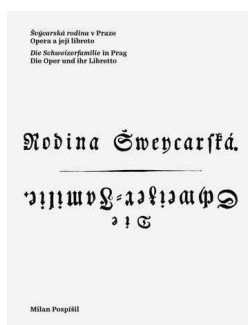


ebenso wie zur Dramatik fähig, ganz wie es die Partie erfordert. Die größte Enttäuschung unter den Solisten ist Dimitry Ivashchenko als Kaspar mit oftmals fahlem, klanglosem Bass. Nicht nur, dass er vernehmbare Probleme mit den deutschen Texten hat; die Höhen im Trinklied kann er nur mit Mühe stemmen, und seiner Finalarie des I. Akts Nr. 5 fehlt es gänzlich an Dämonie. Die in der ergänzten Fassung musikalisch angereicherten Partien des Eremiten und des Kuno sind mit Christian Immler und Matthias Winckler exquisit besetzt, auch wenn gerade Letzterem für die Vaterfigur hörbar noch ein paar Jahre fehlen. Der Bariton Yannick Debus weiß sowohl als Kilian als auch als Ottokar zu überzeugen.

Der Gesamteindruck dieser Jubiläumsproduktion bleibt enttäuschend: Greift man das Kind'sche Bild auf, wirkt das Ganze wie eine Kolossal-Statue mit seltsam kleinem Kopf und etwas ausdruckslosem Gesicht, geschmückt mit allerhand Modetand als Beiwerk. So sehr man Webers Entscheidung, die dramaturgische Balance des Kind'schen Librettos geopfert zu haben, um einen wirksameren Einstieg in die Opernhandlung zu erreichen, bedauern mag: Jeder Versuch einer Umkehrung des strukturellen Eingriffes von Weber und somit einer ‚Verbesserung‘ seiner Partitur blieb bislang hinter der Originalfassung weit zurück.

Frank Ziegler

Milan Pospíšil: Švýcarská rodina v Praze / Die Schweizerfamilie in Prag: Opera a její libreto / Die Oper und ihr Libretto – Institut umění – Divadelní ústav, Praze 2021



Pospíšils Buch behandelt einen im ersten Augenblick scheinbar frappierend peripheren Gegenstand: Ein musikgeschichtlich inzwischen zwar durchaus anerkanntes Werk der Biedermeierzeit, das den Zeitgenossen sehr vertraut war, das sie liebten, manche aber auch wegen seiner scheinbaren Schlichtheit belächelten, wird hier in seiner Rezeptionsgeschichte in Tschechien und in tschechischer Sprache ausführlich beleuchtet. Dies scheint aus heutiger Sicht ein Phänomen zu sein, das verjährt ist. Angesichts der

Tatsache, dass Weigls Werk 1816 (anders als seine Opern auf ursprünglich italienische Libretti) im „Welschland“ jedoch völlig „durchfiel“, in Paris dagegen 1827 nicht nur erfolgreich herauskam, sondern sogar in einem aufwendigen Partiturstich erschien (darüber hinaus gab es weitere fremdsprachige Adaptionen), ist die Popularität der *Schweizer-Familie* in Tschechien für mehrere Jahrzehnte ein herausragendes Phänomen, das die Musik- und Theatergeschichte bislang sträflich vernachlässigt hat.

Pospíšil stellt eindrucksvoll und plausibel dar, welche Rolle Weigls Singspiel für die Durchsetzung des Tschechischen als gesungener Sprache im Theater darstellte. Man mag es als Vorläufer sentimentaler Gattungen, auch der Operette und mancher frühen Beispiele des Songplays oder Musicals auffassen.

In Webers Jahren am Ständetheater 1813 bis 1816 wurde wie seit dessen Eröffnung 1783 (eigentümlicherweise als sogenanntes „Nationaltheater“) in italienischer und deutscher Sprache gesungen, eine Tatsache, die für den tschechischsprachigen Anteil der Bevölkerung zwar nicht bedeutete, daß dieser am Geschehen nicht teilnehmen konnte, da eine gewisse Kenntnis des Deutschen fast durchweg gewährleistet war. Andererseits hat diese Tatsache jedoch die national gesinnten Tschechen irritiert und gekränkt, und sie wollten das nachvollziehbarerweise nicht dauerhaft hinnehmen. Zwar gingen noch rund 40 bzw. 80 Jahre ins Land, bis mit Bedřich Smetanas *Prodaná nevěsta*, Antonín Dvořáks *Rusalka* oder Leoš Janáčeks *Její pastorkyňa* dann weltweit erfolgreiche Opern auf die Bühne gebracht wurden, bei denen es in ihrer frühen Aufführungsgeschichte gleichermaßen essentiell war, sie ihrerseits aus dem tschechischen Original ins Deutsche zu übertragen, um sie über den tschechischen Sprachraum hinaus populär zu machen.

Castellis und Weigls *Schweizer-Familie* (Wien 1809) hatte in der Biedermeierzeit den Vorzug, einfaches und intellektuelles Publikum gleichermaßen anzusprechen, eine Eigenschaft, die es mit nur wenigen deutschsprachigen Werken seiner Zeit teilt, etwa der *Zauberflöte* und dem *Freischütz*. Gerade diese Aspekte trugen dazu bei, den Erfolg des Werkes gleichsam als Volksoper zu gewährleisten, und das wohlgerne ohne jegliche Effektdramaturgie oder Ausstattungs- bzw. bühnentechnische Raffinessen. All diese Eigenschaften sollten dann auch die erwähnten frühen populären Opern in tschechischer Sprache aufweisen.

Pospíšil erläutert detailreich und akribisch zahlreiche Aspekte, die einerseits für Weigls Werk, andererseits aber eben insbesondere für das Phänomen Oper in tschechischer Sprache von essentiellem Belang sind. Im Dezember 1823 wurde die Aufführung der *Švjcarská rodina* in der Übersetzung von Simeon Karel Macháček zu einem Triumph der tschechisch-patriotischen Gesellschaft, eine Tatsache, die der tschechische Historiker František Palacký als wesentlichen Baustein der vaterländischen Bewegung betrachtete. Es ist nicht möglich, alle Details aufzuzählen, die Pospíšil in seiner angenehm zu lesenden Studie herausarbeitet. Er informiert nämlich auch umfassend über die französischen Vorlagen von Weigls Oper sowie deren Entstehungs- und frühe Rezeptionsgeschichte, indem er die zahlreichen verstreuten Publikationen über das Werk umfassend aufarbeitet. All dies hier zu referieren ist weder möglich noch sinnvoll, da die Lektüre des Buches durch nichts ersetzt werden kann. Schließlich informiert Pospíšil auch über die letzte Inszenierung der Oper in Tschechien, aber auch eine Übertragung im Rundfunk 1938, so dass die These, zwischen 1918 und 2004 sei Weigls Werk nicht aufgeführt worden, nicht mehr haltbar ist. Überzeugend ist die Schilderung, dass Tschechen bereits früh und völlig zurecht der Auffassung waren, ihre Sprache sei in gleichem Maße sangbar wie andere auch. Hörer des deutschen Sprachraums können das anhand der heute meist in tschechischer Sprache dargebotenen Werke tschechischer Komponisten durchaus nachvollziehen, selbst wenn sie gleichsam vom inhaltlichen Verständnis ausgeschlossen sind. Dass die Böhmen der Biedermeierzeit die These aufstellten, auch deutsche Besucher müssten den Reiz des Tschechischen wahrnehmen und die ihnen nicht vertraute Sprache als schöner wahrnehmen als ihre Muttersprache, ist eine besondere Eigentümlichkeit, die Pospíšil schildert.

Das 264 Seiten starke Buch ist dankenswerterweise durchwegs zweisprachig angelegt, eine Entscheidung des Verfassers, die seinem Gegenstand auf ideale Weise entspricht, zumal ja das ursprünglich französische Liederspiel im deutschen Sprachraum selbstverständlich nur in Castellis Aneignung populär wurde. Es ist mit Hardcover und auf qualitativ hochwertigem Papier opulent ausgestattet mit rund 20 Farbbildungen. Auf S. 173–235 ist das Libretto in einem sehr sorgfältig edierten Paralleldruck zweisprachig wiedergegeben.

Till Gerrit Waidelich