



Lenka Křupková, Jiří Kopecký Olomoucká opera v letech 1830–1920 a její vztahy k Vídní¹

I. OD VRCHOLNÝCH LET K POSTUPNÉMU ÚPADKU

Již jen z letmého pohledu na divadelní Olomouc 19. století zřetelně vysvítá, že se kulturní život pevnostního města orientoval k Vídní. Cíl předkládané studie leží v detailnější sondě, jež by alespoň zčásti poodhalila vztah olomoucké operní scény k jiným divadlům a v síti těchto vazeb osvětila význam Vídně. Předpokládáme, že když co možná nejpečlivěji identifikujeme geografický akční rádius olomouckých divadelních podnikatelů, vyplynou nám jednak specifické poznatky k olomouckému opernímu provozu a jednak srovnávací plocha pro další rakouská divadla, která chápala vztah k hlavnímu městu habsburské monarchie značně rozdílně.

Náročný repertoár v divadelním impériu

K otevření nové budovy Königlich-städtisches Theater in Olmütz (Královského městského divadla v Olomouci) došlo v den jmenin císaře Františka I. začátkem října 1830. Divadelní budova na Horním náměstí byla postavena v letech 1828–1830 podle návrhu vídeňského architekta Josefa Kornhäusela. Velkoryse pojatá stavba v neoklasicistním stylu měla uspokojit potřeby sebevědomého městského centra a plnit řadu funkcí. Kornhäusel sice nemohl počítat se samostatně stojící budovou, divadlo o kapacitě 900 až 1000 diváků však účelně zasadil do bloku okolních domů. Olomouc nešetila výdajů, neboť ji hnala představa jednoho z nejkrásnějších divadel, které mělo být větší než vídeňské Divadlo v Josefově (Theater in der Josefstadt) (*Moravia* (22. 3. 1838): 28).

1 Studie vznikla v souvislosti s řešením grantového projektu č. 408/09/0491 Grantové agentury České republiky *Německá opera v Olomouci*.

Město pronajalo divadelní budovu na šestileté období 1830–1836 Leopoldu Hochovi, který se však věnoval vedení divadla v Badenu a v Olomouci fakticky úřadovala jeho manželka. Rozbujelá byrokracie předbřeznové doby nám podává informace policejního rázu, ze kterých je alespoň možno odhadnout geografický okruh, kam dosahovala operní Olomouc té doby (žádosti o pas, pohyb osob, hlášení nepřítomnosti). Složka členů divadla zachycující stav v letech 1831–1842 obsahuje tato jména operního souboru: Václav Bělčický (1838, Linec), Ignác Bogner (1835–1836, Vídeň), Hermann Bayer (1838, Praha), Alois Draxler (1841, Brno), Cyril Ehlert (1839–1841, Vídeň), Leopold Hoffmann (1837–1838, Vídeň) (*Složka „Herci a zpěváci měst. divadla 1831–1842“*. nedat.). Když se ukázalo, že Hochovi nedokáží udržet ekonomicky vyrovnaný provoz, svěřilo město divadlo – před vypršením smlouvy a za výhodnějších podmínek – do rukou Karla Burghausera. Ředitel cestoval o prázdninách po menších městech, zejména však mířil do Opavy, Krakova a do Lvova. Na náročných cestách mimo Olomouc s početným personálem a kompletním repertoárem nechyběl ani balet a živé obrazy (GOT 1984: 76–77). S Burghauserovým smyslem pro reprezentaci šla ruku v ruce podpora virtuózních výkonů v opakujícím se repertoáru. Pro první úlohy získal Burghauser budoucí hvězdu dvorní opery Jenny Neyovou. Jako hosté z Vídně zpívali v sezoně 1846/1847 pánové Starke (divadlo Na Vídeňce), Formes a Wild (dvorní opera) (WOLFF 1847: 249–250; *Moravia* (30. 1. 1847): 5; *Moravia* (15. 4. 1847): 180).

Po Burghauserovi se v Olomouci objevila další výrazná osobnost. Friedrich Blum vtiskl kulturnímu dění moderní ráz a divadlo vtáhl do ambiciózního podnikání. Friedrich Blum přišel do Olomouce z divadla Na Vídeňce jako člen společnosti Julia Pohla. Snad na návrh samotného Bluma, snad na nátlak města se mělo divadlo po více než patnáctiletém provozu proměnit v noblesní místo, jež zejména v padesátých letech mělo držet krok s Francií. Interiér divadla byl nově dekorován „nach der Leopoldstädter Theaterbühne in Wien im Rococo-Style“.²

Divadelnímu podnikateli pomohla k nečekanému kariérnímu vzestupu náhoda. Když revoluční bouře zahrnaly císařský dvůr do Olomouce a právě zde došlo k výměně hlavy státu, osvědčil Friedrich Blum před mladým císařem Františkem Josefem I. a jeho rádci schopnost dobře se zorientovat v nových poměrech. V poněkud hektické sezoně 1848–1849 dokázal Blum důstojně reprezentovat město, navíc soubor posílili hostující zpěváci z Vídně. Další císařské (a nejen císařské návštěvy) již byly s dostatečným předstihem ohlášeny a ředitel měl dost času na přípravy proměny provinční scény ve dvorní instituci. Při diplomatických schůzkách císaře Františka Josefa I. (1851, 1853, 1856)

2 „podle vídeňského divadla v Leopoldstadtu v rokokové stylu“ (*Moravia* (21. 2. 1848)).

se taktovky ujímal kapelník dvorní opery Heinrich Proch. Jistou představu o olomouckém divadelním provozu nám může poskytnout krátký vhled do „superpolitického roku 1848“, který do Olomouce okamžitě přilákal významné umělce. Do ledna 1849 byla jediným hostem vídeňské dvorní opery altistka Theresia Schwarzová. V novém roce 1849 do Olomouce dorazili proslulá umělkyně Mathilda Wildauerová nebo tenorista Josef Erl (BALATKOVÁ 1993: 101–108, 1999: 97–101; Theater-Nachricht. *Die Neue Zeit* (28. a 31. 1. 1849)).³

Pro Blumovo poměrně dlouhé olomoucké působení platí více než pro jiné ředitele následující teze: „Blížkost Vídně hrála svou roli i v dramaturgii opery, neboť díla úspěšná ve Vídni znamenala zaručený úspěch i na jevišti v Olomouci.“ (BALATKOVÁ 1991: 144) V době, kdy byl Blumův soubor v největší síle, přitahovala Olomouc pozornost jiných scén a lákala k sobě vzdálené publikum (Praha, Brno, Opava). Blum si mohl dovolit angažovat schopné pěvce nebo vypravit nejnáročnější novinky. Například v sezoně 1852/1853 se agilnímu podnikateli podařilo odkoupit ze Štýrského Hradce „sluneční aparát“ potřebný pro Meyerbeerovu vrcholnou operu *Prorok* (premiéra 30. 4. 1853). Blumovy olomoucké zásluhy Vídeň využila a zároveň umožnila ctižádostivému řediteli budovat svébytné divadelní impérium. Připomeňme, že na léto 1849 Blum převzal dobře vybavené divadlo v Opavě, kde zůstal do roku 1853 (ŠTEFANIDES 2008: 48; LUDVOVÁ 2006: 66). Spolupráce olomouckého divadla s Karlovými Vary začala v květnu 1850, kde Blum vydržel do roku 1853. V sezoně 1853/1854 podnikatel v Olomouci prosadil projekt letní arény a do sezony 1855/1856 vedl pouze Olomouc. Dosazení Bluma do čela krakovského divadla se jeví jako strategický tah Vídně, jež chtěla udržet německou scénu v Krakově jako nutnou protiváhu k polskému národnímu hnutí. Blumovi bylo krakovské divadlo předáno na sezonu 1856/1857, od další sezony vedl i scénu v Bělsku. Olomoucké zastupitelstvo muselo v takové situaci jen trpěně sledovat, jak se budou dál vyvíjet vídeňská jednání.

Kult hvězd a krátkodobá sláva hostů v sezonním provozu

Blumův nástupce Carl Haag vydržel v Olomouci pouze tři sezony 1859–1862, protože jeho úsporný styl hospodaření nedával naději na návrat někdejších velkolepých představení. Nový ředitel byl žádán o řádnou výpravu a o solidní soubor, vždyť olomoucké jeviště si chtělo udržet pevnou pozici „mezi provinčními divadly lepšího řádu“ (Theater. *Die neue Zeit* (15. 9. 1859)). Haagovi se podařil pozoruhodný krok hned v první sezoně, ve které se Pauline Lucca skoro až pohádkově přerodila ze sboristky a zpěvačky malých rolí vídeňské

3 Že operní Olomouc stále chtěla být napojena na Vídeň, dokládá například sezona 1855/1856, kdy ještě před Velikonocemi Blum získal k pohostinským hrám Theresu Tietjens z dvorní opery.

dvorní opery na mezinárodní primadonu. Ředitel snad podlehl dojmu, že je dítětem štěstěny, a dál sázel na postupné pokroky angažovaných začátečníků. Nedostatky svého operního ansámblu se snažil kompenzovat pohostinskými představeními. Pozvání přijal vídeňský tenorista Adolf Ander (září 1860). Vedení divadla snad ani nemohlo využít toho, že sestra herečky Josefine Gürtlové, Gabriele Kraußová, zpívala ve vídeňské dvorní opeře (listopad 1861). Dalším hostem v sezoně 1861/1862 byl dvorní tenorista Gustav Walter. K Vánocům Haag připravil koncert dvorní zpěvačky Louise Lichtmay a k závěru sezony koncert dvorního pěvce Gustava Hölzela.

Nástup dalšího divadelního ředitele se zpočátku jevil jako moudrý krok, ale městští úředníci měli záhy poznat, že Carl König během svého šestiletého vedení nezadržitelně nastoupí cestu k úpadku (1862–1868). Dobrý smysl pro sebezprezentaci si mohl König zpočátku dovolit podporovat i po finanční stránce.⁴ Spolupráce s vídeňským dekorátem Heinrichem Lehmannem přinesla Olomouci významné premiéry. Ačkoliv byl König komikem, v případě očekávaných novinek, jakými byly Wagnerův *Tannhäuser* (30. 12. 1862)⁵ nebo Gounodův *Faust* (21. 1. 1865), vzal do vlastních rukou režii opery. V sezoně 1867/1868 zazněl poprvé v Olomouci Wagnerův *Bludný Holanďan*. Königovi se podařilo držet krok s Vídní jak po stránce náročných produkcí, tak v případě repertoáru předměstských divadel (Königa zaznamenáváme například v roli Purzla v parodii na *Tannhäusera* s hudbou Karla Bindera, 28. 2. 1862). Olomoucké divadlo využívalo blízkosti Vídně i k organizování četných pohostinských her. Vídeňským hostům patřil zpravidla závěr sezony. Olomouc poznala budoucí učitelku Emy Destinnové (Im kön. städt. Theater. *Die neue Zeit* (8. 4. 1865)). Ve dnech 17. 4.–6. 5. 1865 hostoval barytonista Louis Bignio a Königovi se podařilo vypravit téměř vzorové provedení *Dona Juana* s vídeňskými hosty (Bignio jako Don Juan, Carl Mayerhofer jako Leporello, Caroline Tellheimová jako Zerlina). Bignio přijel i následující sezonu a jeho vystoupení předcházelo ještě hostování Ilmy von Murské. V Olomouci se dále objevili Heinrich Kreutzer, Louise Dustmannová (prosinec 1866), Ferenc Ferenczy (prosinec 1867) nebo Carl Fröhlich z vídeňského Carltheater (leden 1868). Když ředitel hledal ve Vídni nové posily pro svůj ansámbl, přivezl s sebou Therese Tremelovou a dvorního pěvce Franze Hrabanka (březen 1868).

König příliš častými pohostinskými hrami téměř rozložil vlastní olomoucký soubor, proto si město od dalšího ředitele slibovalo stabilnější vedení. Ignatze Czernitze předcházela dobrá pověst ze Štýrského Hradce. V Olomouci vydržel

4 Olomoucké divadlo bylo postaveno svým zdobením a zlacením vedle vídeňské dvorní scény (Tagsneuigkeiten. *Die neue Zeit* (28. 8. 1862)).

5 Lehmann v prosinci 1862 vedl dekorační zkoušky a účastnil se ansámblových zkoušek. Richard Wagner se měl ve Vídni pochvalně vyslovit o olomouckém provedení svého díla. Spolehlivá spolupráce s Lehmannem se opakovala i v případě Gounodovy opery.

pouze čtyři roky a během tohoto působení získal i scénu v Prešpurku. Czernits – ve shodě s rčením „konec dobrý, všechno dobré“ – sjednával na závěr sezony pohostinská vystoupení dvorních pěvců. Barytonista Johann Nepomuk Beck přijel podpořit benefici svého syna Josefa Becka (březen 1869). Pozornost vzbudily také pohostinské hry tenoristy Leonharda Labatta (prosinec 1871), stejně jako debut Anny Leebové, kterou do Olomouce poslal vídeňský pedagog Laufer. Talentovaná sopranistka byla záhy – v dubnu 1871 – pozvána ke zkouškám do vídeňské dvorní opery. Jistým vrcholem Czernitsova působení se stalo hostování hvězdy Amalie Friedrich-Maternové na konci sezony 1871/1872. Aktuálnost repertoáru Czernitsovi zajišťoval jeho administrátor A. Bauer, který se přes Vídeň ohlížel i na dění v Paříži, jak ukazuje uvedení Offenbachovy *Velkovévodkyně z Gerolsteinu* a Verdiho *Maškarního plesu* v lednu 1869. Ve druhé polovině sezony 1870/1871 v Olomouci poprvé zazněl *Lohengrin* (18. 2. 1871), jehož výprava se inspirovala vídeňskou operou. Na rozdíl od Wagnera, který na publikum kladl značné posluchačské nároky, se stále žádanějším autorem stával Charles Gounod.

Uvedení *Romea a Julie* připadlo Juliu Schwabemu, který v Olomouci vydržel kvůli neutuchající kritice pouze dva roky (1872–1874). Problémy s disciplínou členstva Schwabe řešil opakovanými návštěvami Vídně, kde byl vždy dostatek volných sil. Navíc o Olomouc stále projevovali zájem vídeňští pěvečtí pedagogové, kteří chtěli svým žákům ulehčit vstup do profesionálního života. Nejvýznamnějším hostem Schwabeho vedení byla pruská komorní pěvkyně Marianne Brandtová, jež v této době zpívala i ve Vídni (listopad 1873).

V době, kdy Schwabe předával divadlo Carlu Josephu von Bertalanovi, se již nezvratně projevoval krizový stav olomoucké opery, která bojovala o zájem abonentů, nemohla se vzdát uvádění operety a trpěla nedostatkem investic do oprav interiéru i dekorací. Bertalan vedl divadlo s příkladným pořádkem, přesto se ho nemile dotýkal tlak jak ze strany publika, jež volalo po kvalitních novinkách i pěvcích, tak ze strany města, až rezignoval na šestileté smluvní období a Olomouc opustil po čtyřech sezonách (1874–1878). V prvních dvou sezonách Bertalan do Olomouce zval drahé hosty z Vídně. Emilie Tagliana vystoupila v březnu 1875 jako Meyerbeerova Dinorah. Ve druhé sezoně Bertalan získal k hostování barytonistu Emila Scariu a tenoristu Leonharda Labatta, který vystoupil i v sezoně 1876/1877. Rozhodný úspěch ředitelství očekávalo od uvedení *Afričanky* (premiéra 11. 11. 1876), pro kterou nechalo vyrobit nové kostýmy a dekorace podle kreseb dvorní opery ve Vídni. Celkový účinek však zkalil fakt, že Meyerbeerovo dílo bylo necitlivě seškrtnáno. Olomoucké publikum zaujal debut houslisty orchestru vídeňské dvorní opery Jul. Wilhelma (recte Junk) v hlavní roli Gounodova *Fausta* v lednu 1877. Hned následující sezona byla otevřena operou *Der Geiger von Tirol* [Tyrolský houslista] od Richarda Genée, ve které Junk exceloval jako tenorista s brilantní houslovou

hrou. Další operní novinka *Zlatý kříž* byla předpřipravena zprávou o skvělém úspěchu díla Ignatze Brüllla ve vídeňské dvorní opeře (Vom Theater. *Die neue Zeit* (29. 1. 1878)). Do repertoáru se také začaly vracet opery z doby kolem roku 1800, vídeňská dvorní opera totiž prosadila jako „moderní skladbu“ Cherubiniho *Vodaře* a Méhulova *Josefa a jeho bratry*.

II. OD ÚPADKU KE STANDARDNÍMU PROVOZU PROVINČNÍ SCÉNY (1878–1920)

Také v období mezi léty 1878–1920 vzhlížela divadelní Olomouc k Vídni jako k centru aktuálního dění. V důsledku dobrého železničního spojení se v posledních desetiletích 19. století stala Olomouc městem v blízkosti rezidence. Z fundovaných výroků členů divadelního výboru městského zastupitelstva je zřejmé, že mnozí z nich pravidelně do Vídně zajížděli a měli přehled o tom, co je zvláště na programu vídeňské dvorní opery aktuální. 70. a 80. léta jsou však pro olomoucké městské divadlo obdobím jeho největšího úpadku. Královské městské divadlo se tehdy stává skutečně provinční scénou, přestože je to v rozporu s tímto hrdým označením instituce.

Operní premiéry prověřené Vídní

V operní dramaturgii olomoucké operní scény se v posledních čtyřech desetiletích existence samostatného německého městského divadla zrcadlil repertoár vídeňské dvorní opery. K zařazení některých operních děl na program mnohdy ponoukali i městští zastupitelé, kteří čas od času ředitelům spílali, že nehodlají investovat do slavných děl, která někteří z nich znali právě z Vídně. Samotní olomoučtí divadelní ředitelé si byli také vědomi, že úspěch opery ve Vídni zvyšuje pravděpodobnost jejího příznivého přijetí v Olomouci.

Julius Fritzsche, jenž vedl olomoucké městské divadlo v letech 1878–1880, provedl krátce po svém nástupu do funkce ředitele Verdiho *Aidu*, která byla již po čtyři léta na scéně vídeňské dvorní opery⁶. Ředitel Emanuel Raul na sklonku svého olomouckého působení (olomouckým divadelním ředitelem byl v letech 1880–1883) uvedl Bizetovu *Carmen*, jež se kromě vídeňské dvorní opery v menších německých divadlech ještě běžně neprováděla.⁷

Následující olomoučtí divadelní ředitelé, kteří se v 80. letech na tomto postu střídali v rychlém sledu, se premiérovým operním představením vyhýbali. Později byli dobovými hodnotiteli zvláště ředitelé Carl Berghof a Leopold

6 Údaje o prvních uvedených oper ve vídeňské dvorní opeře byly v této studii zjištěny v soupisu operního repertoáru Franze Hadamowského (HADAMOWSKY 1975).

7 Olomouckým provedením byl pověřen v závěru svého krátkého působení ve funkci operního dirigenta Gustav Mahler.

Schmid chválení za to, že usilovali obohatit zdejší repertoár o ta díla, která byla úspěšná především ve vídeňské dvorní opeře.

Na svou stranu se Carlu Berghofovi podařilo dostat publikum i kritiku, když v listopadu 1890, tedy na počátku své první olomoucké sezony, uvedl operní novinku *Trubač ze Säkkingenu*, kterou zde slibovali již Berghofovi předchůdci. Opera Victora Nesslerera, která byla poprvé provedena v Lipsku v roce 1884 a dosáhla obrovského úspěchu u německého publika, se na scénu vídeňské dvorní opery dostala v roce 1886 a součástí jejího repertoáru byla také v roce olomoucké premiéry. Šťastným komerčním tahem se nepochybně stalo Berghofovo uvedení dvou nejslavnějších oper italského verismu. Mascagniho opera *Sedlák kavalír* měla olomouckou premiéru v listopadu 1891, tedy jen několik měsíců od její březnové premiéry ve vídeňské dvorní opeře. *Sedlák kavalír* byl v této sezoně v Olomouci dokonce patnáctkrát reprízován, čehož až do konce existence samostatné německé operní scény v Olomouci nedosáhla žádná jiná opera. Krátce po vídeňské premiéře v listopadu 1893 přenesl Berghof do svého olomouckého působiště také Leoncavallovy *Komedianty*. Jen několik týdnů dělilo olomoucké první provedení Humperdinckovy pohádkové opery *Perníkova chaloupka* v lednu 1895 od vídeňské premiéry před koncem roku 1894. Ačkoli byla Smetanova *Prodaná nevěsta* zejména u českého publika známá z několika provedení divadelní společnosti Františka Trnky či olomouckého Žerotína (STÝSKAL 1981: 110–111), Berghofovo rozhodnutí nabídnout tuto českou operu rovněž německému publiku v městském divadle bylo pravděpodobně víc ovlivněno prvními vídeňskými úspěšnými provedeními v letech 1892 a 1893, nejprve v češtině a poté i v německém překladu. Místní operní kritika ostatně přivítala po senzační úspěšné premiéře 9. března 1895 toto dílo výrokem: „Smetanovo nadání zůstalo by před světem ukryto nebýt Vídňě, jež Smetanovo jméno vynesla z úžin Smetanovy otčiny.“ (Theater. Die verkaufte Braut. *Mährisches Tagblatt* (11. 3. 1895)) Berghof se v poslední sezoně na německé olomoucké scéně (1895/1896) zasloužil o provedení ještě jednoho českého operního díla, Blodkovy opery *V studni*, a to hned rok po její úspěšné vídeňské premiéře v divadle Na Vídeňce v roce 1894.

Také další olomoucký divadelní ředitel Stanislaus Lesser (v Olomouci v letech 1896–1904) bedlivě sledoval aktuální operní repertoár na předních německých scénách své doby. „Hudební divadelní hru“ („das musikalische Schauspiel“) *Evangelista* ve své době v německém jazykovém prostoru velmi populárního skladatele Wilhelma Kienzla premiérovala vídeňská dvorní opera v lednu 1896, v listopadu téhož roku se dostala i na scénu olomouckého městského divadla. Hlavní událostí první poloviny sezony 1897/1898 se stalo uvedení další Smetanovy opery v olomouckém městském divadle. Povzbuzen úspěchem *Dalibora* ve vídeňské dvorní opeře, jenž tam byl jen od října do prosince roku 1897 uveden jedenáctkrát, rozhodl se Lesser *Dalibora* v tém-

že roce rovněž vřadit do olomouckého repertoáru.⁸ Olomoucké provedení se také drželo vídeňské inscenace, která končí Miladinou smrtí (Theater. Dalibor. *Mährisches Tagblatt* (15. 11. 1897)). Smetanův *Dalibor* však vyvolal zásadní nesouhlas u představitelů místního Německého spolku, jenž následně prosadil jeho stažení a definitivní zákaz českých děl na německé scéně v Olomouci. I přes nadšené přijetí kritikou se Lesserovi nepodařilo olomoucké publikum přimět k větší návštěvnosti novinkovou operou *Domácí cvrček* Karla Goldmarka (Theater. *Die neue Zeit* (20. 12. 1897); Theater. Das Heimchen am Herd. *Mährisches Tagblatt* (20. 12. 1897)), která byla v Olomouci uvedena jen rok po vídeňské premiéře dirigované Gustavem Mahlerem. Potíže provázely v Olomouci i první uvedení Goldmarkovy opery *Královna ze Sáby* na počátku roku 1900, jež znovu rozvířilo konflikt mezi ředitelem Lesserem a místním Německým spolkem, volajícím po stažení této opery. Námět opery se jeho členům jevil totiž příliš provokativní a mravně pochybný. Opera, která slavila po celé Evropě obrovský úspěch od své premiéry ve vídeňské dvorní opeře v roce 1875, kde byla také v době olomoucké premiéry stále v repertoáru, musela být předčasně stažena z programu.

Po zadluženém řediteli Lesserovi, jenž v posledních letech olomouckého působení neměl finanční prostředky na vysoké poplatky za provozovací práva, ani na drahé inscenace nových oper, nastoupili v roce 1904 Carl Rübsam a Leopold Schmid, kteří další čtyři roky vedli olomouckou scénu společně, s tituly, po nichž olomoucké publikum už léta prahlo a které marně slibovali jejich předchůdci – s Thomasovou *Mignon* (5. 11. 1904) a Massenetovou *Manon* (11. 11. 1905). Obě opery byly v době jejich poněkud opožděných olomouckých premiér stále ještě oblíbenými repertoárovými díly vídeňské dvorní opery. Rovněž Pucciniho *Bohému* ředitelé olomouckého divadla mohli před zdejším prvním provedením před koncem roku 1904 zhlédnout ve vídeňské dvorní opeře, kde byla součástí repertoáru od své premiéry v listopadu 1903. Vídeňské uvedení jednoaktovky skladatele Leo Blecha a libretisty Richarda Batky *Das war ich* v roce 1905 podnítilo ředitele olomouckého městského divadla k jejímu zařazení na repertoár následující sezony (poprvé opera zazněla 23. prosince 1906). Před olomouckou premiérou Čajkovského *Pikové dámy* v březnu roku 1907 vedení divadla prostřednictvím tisku ospravedlňovalo uvedení díla v německé Olomouci nevítaného slovanského skladatele tím, že je repertoárovým kusem vídeňské dvorní opery.

K oživení zájmu o novinková operní díla došlo po odchodu ředitele a herce Carla Rübsama z olomouckého divadla v roce 1908, druhý z dvojice ředitelů Leopold Schmid zůstal ve vedení divadla až do roku 1915. Přestože opera

8 Smetanův *Dalibor* byl v Olomouci poprvé proveden již o rok dříve (4. 11. 1896) divadelní společností Františka Trnky (STÝSKAL 1981: 110).

Nížina Eugena d'Alberta měla v Novém německém divadle v Praze světovou premiéru již v roce 1903, Schmida přimělo k jejímu uvedení před koncem roku 1908 až její vídeňské provedení z téhož roku. V Olomouci, podobně jako ve Vídni, se stala *Nížina* oblíbeným repertoárovým dílem. To však nebyl případ většiny dalších soudobých operních děl, které Schmid v městském divadle uváděl a jejichž život byl na této scéně omezen na několik málo repríz v jediné sezoně. Tak se například stalo i v případě žhavé operní novinky německo-italského skladatele Ermanna Wolfa-Ferrariho *Zuzanino tajemství*,⁹ k jejímuž uvedení byl ředitel Schmid na počátku sezony 1910/1911 pravděpodobně rovněž motivován vídeňskou premiérou v říjnu 1910. Ačkoli „svěží“ jednoaktovka navozovala v publiku „přátelskou atmosféru“ (Vom Theater. *Mährisches Tagblatt* (14. 11. 1910)), byla po čtyřech uvedeních v této sezoně z repertoáru olomoucké scény stažena. Naopak Pucciniho *Madame Butterfly* se dva roky po vídeňské premiéře dostalo v Olomouci vřelého přijetí a místní publikum v ní slyšelo „pravou vibraci srdce“ (Kgl. städt. Theater. *Madame Butterfly. Mährisches Tagblatt* (20. 2. 1909)). Olomouckému publiku se rovněž líbila Saint-Saënsova opera *Samson a Dalila* (Samson und Dalila. *Mährisches Tagblatt* (18. 11. 1910)), s níž se ředitel Schmid mohl dobře seznámit ve Vídni, kde od své premiéry v květnu 1907 byla na repertoáru dvorní opery. Poslední ředitel samostatné německé divadelní scény v Olomouci Robert Schlismann-Brandt usiloval během svého tříletého působení (1917–1920) spíše než o prosazení nových operních děl o konsolidaci operního provozu po válce, během níž byl operní soubor v Olomouci rozpuštěn.

Operní inscenace podle vídeňského modelu

Přestože se divadelní archiv nedochoval a dnešním badatelům chybí prameny typu režijních knih, k tomu, že olomoučtí ředitelé v posledních čtyřiceti letech německé městské scény inscenovali opery podle vídeňského modelu, máme řadu svědectví zvláště z divadelních plakátů či dobového místního tisku. Ředitel Julius Fritzsche, který vzal režii prvního olomouckého provedení Verdiho *Aidy* do svých rukou, kvůli inspiraci navštívil dvakrát vídeňské provedení této opery, jak informuje olomoucký deník *Die neue Zeit* (Vom Theater. *Die neue Zeit* (19. 11. 1878)). Fritzsche totiž nechal operu vypravit podle vídeňského vzoru,¹⁰ kostýmy podle vídeňských figurín zhotovil olomoucký vrchní garderobiér Johann Schleiffer a vídeňské skici posloužily olomouckému malíři dekorací Eduardu von Kilanyiovi jako východisko pro malbu scénických dekorací

9 Její světová premiéra v Mnichově se udála 4. listopadu 1909.

10 Výprava vídeňské inscenace *Aidy* v těchto letech byla dílem v té době proslulých výtvarníků Carla Brioschiho, Hermanna Burghardta a Johanna Kautského. Kostýmy byly ušity v dílně Franze Gaula (HADAMOWSKY 1975: 7–8).

(Aida. *Der Olmützer Zwischen-Akt* (23. 1. 1878)). Do Vídně zajížděla v době příprav olomoucké premiéry Mascagniho *Sedláka kavalíra* rovněž manželka ředitele Carla Berghofa Johanna Berghofová, která byla v recenzích zmiňována jako autorka scény (např. Theater. *Cavalleria rusticana*. Sizilianische Bauernehre. *Die neue Zeit* (22. 11. 1891)). Pro inscenaci této opery nechal Berghof ve Vídni vyrobit dekorace v ateliéru malíře Hermanna Burghardta a k tomu ušít nové kostýmy, které podle originálních vídeňských figurín zhotovil místní divadelní garderobiér Egydius Mucha (*Cavalleria rusticana*. *Der Olmützer Zwischen-Akt* (25. 11. 1891)). Rovněž v případě dalšího veristického díla, Leoncavallových *Komediantů*, se tento ředitel přiklonil k inscenaci podle vídeňského vzoru. Noviny zpravují o jeho návštěvě vídeňského představení této opery (Vom Theater. *Die neue Zeit* (28. 11. 1893)) či o cestách do Vídně, které podnikla jeho manželka Johanna, v divadle od třetí Berghofovy olomoucké sezony zastávající funkci zástupce vrchního režiséra (Vom Theater. *Die neue Zeit* (2. 1. 1894)). Poučení ve vídeňském provedení Pucciniho *Bohémy* hledal například i Carl RübSam, jenž se ujal režie prvního olomouckého provedení opery. Olomoucký deník *Mährisches Tagblatt* informuje, že RübSam ve dvorní opeře zhlédl provedení *Bohémy* se scénou Antona Brioschiho a o jeho záměru inscenovat podle něho operu v Olomouci (Theaternachrichten. *Mährisches Tagblatt* (9. 12. 1904)).

Je možno předpokládat, že vizuální podoba olomouckých inscenací se jen málo odlišovala od jiných středoevropských scén už proto, že výroba kulís byla často zadávána renomovaným vídeňským firmám zásobujícím většinu divadelních scén v habsburské monarchii či v říšském Německu. Že se opery odehrávaly na scénách s velmi typizovanými a všestranně použitelnými kulíсами, dokládá i větší objednávka z roku 1883, již město Olomouc po zjištění naprosto nevyhovujícího stavu v závěru Raulova působení učinilo ve vídeňské firmě Brioschi, Burghardt a Kautsky. Ve výčtu nově zhotovených nebo restaurovaných dekorací najdeme dekorace alpské krajiny či stromořadí, pro díla s historickou látkou kulisy gotického a renesančního velkého sálu a menšího gotického pokoje, pro scény z lidového prostředí selský hostinec a selskou jizbu, vedle toho měšťanské interiéry s modrým a červeným pokojem, zámecké prostory a pro příležitostná využití dekorace jeskyně (Besichtigung der Theaterdecorationen. *Mährisches Tagblatt* (11. 9. 1883)).

Pro nejdůležitější premiéry v sezoně si ve většině případů nechávali olomoučtí ředitelé zhotovit dekorace a kostýmy podle vídeňských vzorů místními malíři či garderobiéry, dařilo-li se jejich divadelnímu podnikání lépe, neváhali učinit zakázku přímo ve firmách ve Vídni. Emanuel Raul nechal pro nové inscenace Meyerbeerova *Proroka* na sklonku roku 1881 a Verdiho *Aidy* o několik měsíců později vyrobit nové dekorace ve vídeňském ateliéru Gilberta Lehnera (Aida. *Der Olmützer Zwischen-Akt* (7. 3. 1882)). Carl Berghof si pro

premiéru Humperdinckovy pohádkové opery *Perníková chaloupka* na počátku roku 1895 nechal vyrobit dekorace u Johanna Swobody z Vídně (Hänsel und Grätel. *Der Olmützer Zwischen-Akt* (16. 1. 1895)). Nové dekorace ve Vídni si objednal i Stanislaus Lesser pro nové nastudování Wagnerovy *Valkýry* v sezoně 1902/1903 (*Die Walküre. Der Olmützer Zwischen-Akt* (12. 2. 1903)). Později olomoučtí inscenátoři řešili vlastní omezené možnosti zápůjčkami, např. na inscenaci *Tannhäusera* v roce 1904 ředitelé Rübsam a Schmid zapůjčili některé kostýmy z dvorní opery ve Vídni (Vom Theater. *Mährisches Tagblatt* (7. 10. 1904)). Leopold Schmid nechal později v sezoně 1909/1910 vyrobit ve Vídni dekorace k premiéře Pucciniho *Madame Butterfly* (Vom Theater. *Mährisches Tagblatt* (30. 1. 1909)) a v této sezoně byly dodány nové dekorace z vídeňského ateliéru Franze Haiße k prvnímu olomouckému uvedení Wagnerova *Rýnského zlata* (*Das Rheingold. Der Olmützer Zwischen-Akt* (26. 11. 1909)), v další sezoně se v dekoracích rovněž pořízených v této firmě poprvé v Olomouci představila Saint-Saënsova opera *Samson a Dalila* (*Samson und Dalila. Der Olmützer Zwischen-Akt* (18. 11. 1910)).

Pohyb zpěváků mezi Vídni a Olomoucí

K Vídni vzhlížela Olomouc také jako k hlavnímu centru pěveckého umění. Hostování zpěváka dvorní opery ve Vídni znamenalo pro ředitele záruku naplněného divadla i přes riziko, že „vedle mocným hlasem obdařeného hosta se zdály být domácí síly [...] poněkud malé“, jak příznačně komentoval místní tisk hostování Emila Scarii v Halévyho *Židovce* (Theater. *Die neue Zeit* (3. 12. 1879)). Mezi zpěváky z dvorní opery ve Vídni, které pozval Julius Fritzsche k pohostinským představením do Olomouce, dále patřil Eduard Nawiasky či opět Luis Bignio. V tomto ohledu projevil značnou ctížádost také Emanuel Raul, když v průběhu jeho první olomoucké sezony zavítalo do Olomouce z Vídně hned několik významných pěvců – Gustav Walter, Bertha Ehnová a někdejší člen olomouckého operního souboru barytonista Willibald Horwitz. Raulovou největší zásluhou bylo, že dokázal před koncem roku 1880 k hostování přesvědčit tehdejší operní hvězdu první velikosti Pauline Lucca, a to po dvaceti letech od jejího olomouckého angažmá.¹¹ Mizérie operního provozu jediné sezony 1883/1884 ředitele Emila Schönerstädta byla poněkud překvapivě přerušena dvěma hostováními mimořádných operních div Rosy Papierové a Mily Kupferové-Bergerové. Asi nejslabší ředitel pozdější historie německého městského divadla v Olomouci Carl Stick se rovněž snažil ne-

¹¹ Lucca vystoupila v roli Markétky v jediném představení Gounodova *Fausta a Markétky* a její výkon je reflektován v oslavných posudcích v německém olomouckém denním tisku (Theater. Gastspiel der Frau Pauline Lucca. *Mährisches Tagblatt* (29. 12. 1880); Vom Theater. *Die neue Zeit* (29. 12. 1880)).

dostatky svého souboru v první ze svých dvou sezon v Olomouci vyrovnat hostováním dvorních pěvců z Vídně¹² – tenoristy Georga Müllera, sopranistky Antonie Schlägerové a na konci března barytonisty Theodora Reichmanna. Brzy po svém druhém vystoupení v Olomouci ve Wagnerových *Mistrech zpěvčích norimberských* na konci sezony 1900/1901 nastoupil do vídeňské dvorní opery jeden z největších tenoristů prvních desetiletí 20. století Leo Slezak. Stanislaus Lesser pozval k jedinému vystoupení z vídeňské dvorní opery ještě dalšího zpěváka pocházejícího z Čech – basistu Viléma Heše; za zmínku stojí rovněž hostování prvního barytonisty vídeňské dvorní opery Leopolda Demutha v první sezoně ředitelů Rübsama a Schmida (1904/1905).

Ve Vídni ředitelé také sháněli nové zpěváky pro olomoucký operní ansámbl, a to většinou prostřednictvím agentur (Lesser např. spolupracoval s vídeňskou agenturou Gustava Lewyho). Dlužno dodat, že v některých oborech se jim to nedařilo a do Vídně se vraceli ještě týdny po zahájení sezony, aby našli zvláště obstojnější tenoristy, kterých bylo na uměleckém trhu stále nedostatek. Kvalita zpěváků byla oblíbeným tématem veřejné diskuse. Především ředitel Carl Stick čelil v průběhu své olomoucké „štace“ četným výtkám ze strany publika i vedení města ohledně špatného personálního stavu divadla. Podle Sticka byl zaviněn tím, že olomoucký deník *Mährisches Tagblatt* prostřednictvím svých spolupracovníků ve Vídni olomoucké divadlo vykresloval v tak špatném světle, „že lepší divadelní síly mají pak obavy angažmá v Olomouci přijmout. To je tedy důvod špatného personálního stavu divadla“ (*Protokoll* 24. 2. 1890; *Sitzung des Stadtverordneten-Collegiums vom 24. Februar. Mährisches Tagblatt* (25. 2. 1890)). Ovšem i v dobách, kdy mělo olomoucké divadlo lepší zvuk, provázely ředitele podobné potíže.

V posledních čtyřiceti letech historie německé operní scény v Olomouci se však také podařilo dosáhnout profesní mety – angažmá ve dvorní opeře ve Vídni – několika zpěvačkám, jež zde zahajovaly svou profesní dráhu. Elise Elizzu (sezona 1894/1895) přímo z Olomouce přijal do souboru vídeňské dvorní opery Gustav Mahler a setrvala tam až do roku 1918. Else Blandová (1902/1903) byla členkou dvorní opery ve Vídni v letech 1905–1908 a Carola Jovanovicsová (1904/1905) uskutečnila v letech 1909–1939 četná vystoupení ve vídeňské dvorní a později státní opeře. Maria Jeritzová (1906/1907), bezesporu nejslavnější zpěvačka novější historie německé operní scény v Olomouci, nastoupila v roce 1913 po dvouletém působení ve vídeňské Volksoper do tamější dvorní opery. Úspěchy umělců dosažené mimo hranice Olomouce byly zdrojem národní hrдости a častým argumentem větší vyspělosti majoritních Němců oproti české menšině ve městě: „[...] naše německé divadlo je na vyšší než jen průměrné úrovni, i když některá představení provázejí kritické reflexe,

12 Carl Stick v Olomouci pobyl v letech 1888–1890.

patří olomoucké německé divadlo k těm nejlepším provinčním scénám v Rakousku i Německu“, hrdě prohlašuje v Olomouci často opakované tvrzení autor článku v *Mährisches Tagblatt*. Důkazem toho jsou mu právě umělci, kteří odsud vzešli a uchytili se na velkých scénách ve Vídni a v Německu. „Kteří čeští umělci dosáhli něčeho podobného?“ táže se autor článku v německých novinách (obě citace Unser deutsches Theater. *Mährisches Tagblatt* (31. 8. 1905)).

V devadesátileté historii samostatné německé operní scény v městském divadle na Horním náměstí v Olomouci se tedy vázanost na Vídeň nejvýrazněji projevovala četnými pohostinskými hrami dvorních umělců a ctížádostí uvést novinkový repertoár v souměřitelné výpravě. Hlavní snahou olomouckých Němců bylo vybudovat ve svém stánku umění zmenšenou scénu metropole, jíž se měla podobat jak vizuálně, tak i obsahem. Energie, kterou spotřebovávalo sledování aktuálního stavu ve Vídni, se pak nedostávalo tam, kde Olomouc mohla pěstovat vlastní operní tradici. Z tohoto pohledu je směřodonné, že německá operní scéna v Olomouci nezaplnila žádnou výraznou skladatelskou osobnost, zato z Olomouce vzešla nebo Olomoucí prošla řada nadprůměrných pěvců.

BIBLIOGRAFIE

- BALATKOVÁ, Jitka. 1999. Divadlo a hudba v Olomouci za pobytu císařského dvora v letech 1848–1849. *Střední Morava, kulturněhistorická revue* 5 (1999): 9: 97–101.
- BALATKOVÁ, Jitka. 1993. Einmalige Gastspiele der Mitglieder der Wiener Hofoper in Olmütz in den Jahren 1851 und 1853. *Acta Universitatis Palaciana Olomucensis, Philosophica–Aesthetica* 12 (1993): *Musicologica* I: 101–108.
- BALATKOVÁ, Jitka, 1991. Styky olomoucké německé opery s vídeňským divadelnictvím. In Emil Kordiovský (ed.). *Kulturně historické styky jižní Moravy. XX. Mikulovské sympozium 1990*. Brno: Okresní archiv Břeclav, Muzejní a vlastivědná společnost v Brně, 1991: 141–145.
- GOT, Jerzy. 1984. *Das österreichische Theater in Krakau im 18. und 19. Jahrhundert, Theatergeschichte Österreichs. Svazek X: Donaumonarchie*. Sešit 3. Vídeň: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1984.
- HADAMOWSKY, Franz. 1975. *Die Wiener Hoftheater (Staatstheater). Ein Verzeichnis der aufgeführten und eingereichten Stücke mit Bestandsnachweisen und Aufführungsdaten. Část 2: Die Wiener Hofoper (Staatsoper) 1811–1974*. Vídeň: Verlag Brüder Hollinek, 1975.
- LUDVOVÁ, Jitka a kol. 2006. *Hudební divadlo v českých zemích. Osobnosti 19. století*. Praha: Divadelní ústav/Academia, 2006.
- Protokoll über die Sitzung des Stadtverordneten Collegiums der k. Hauptstadt*

- Olmütz um 24. 2. 1890.* 1890. Státní okresní archiv v Olomouci, M1 – 1, Archiv města Olomouce, Olomouc: Knihy, Sitzung des Stadtverordneten – Collegiums, sign. 2070.
- Složka „Herci a zpěváci měst. divadla 1831–1842“.* Nedatováno. Státní okresní archiv v Olomouci, Archiv města Olomouce, Olomouc: reg. hospodářská 1786–1873, dobové číslo reg. 14.
- STÝSKAL, Jiří (ed.). 1981. *Přehledné dějiny české literatury a divadla v Olomouci. I. Od počátku do roku 1918.* Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1981.
- ŠTEFANIDES, Jiří a kol. 2008. *Kalendárium dějin divadla v Olomouci (od roku 1479).* Praha: Nakladatelství Pražská scéna, 2008.
- WOLFF, L. 1847. *Almanach für Freunde der Schauspielkunst auf das Jahr 1846.* Berlin, 1847.

Doc. PhDr. Lenka Křupková, Ph.D. (1970) přednáší na Katedře nuzikologie FF UP v Olomouci. Badatelsky se zaměřuje na českou hudbu 19. a 20. století, zejména na osobnosti Vítězslava Nováka a Leoše Janáčka. Podílí se na zpracování dějin německé operní scény v Olomouci.

PhDr. Jiří Kopecký, Ph.D. (1978) přednáší na Katedře muzikologie FF UP v Olomouci. Badatelsky se zaměřuje na hudbu 19. století a na hudební divadlo.

Lenka Křupková, Jiří Kopecký
Opera in Olomouc (1830–1920) and its relation to Vienna

The authors focus on the opera in Olomouc (located on Upper square) and its relation to Vienna. During the hundred years of existence in question, the productions were permanently compared to those in Vienna. The same counts for their repertoire; furthermore, the fact that Vienna was close to Olomouc ended up in a mutual interchange of artists. Vienna opera teachers recommended their students and thus, some of them debuted in Olomouc; consequently, some of the older singers then ended up their careers here. Some singers who debuted in Olomouc succeeded in becoming part of the Vienna opera house. The stage design was also highly influenced by the Vienna standards; moreover, some of the decorations were made in famous Vienna ateliers.