

Pečman, Rudolf

Musikdramatische Termini in Jungmanns "Slovesnost"

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H, Řada hudebněvědná. [1988-1989], vol. 37-38, iss. H23-24, pp. [47]-57

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/112460>

Access Date: 22. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

RUDOLF PEČMAN

MUSIKDRAMATISCHE TERMINI IN JUNGMANNS „SLOVESNOST“

Es hieße Eulen nach Athen tragen, wenn wir nachweisen wollten, daß Josef Jungmann (1773—1847) — Dichter, Übersetzer und Patriot — auch Gründer der tschechischen Wissenschaft im Aufklärungszeitalter war.¹ Bisher wurde jedoch noch nicht eingehend ausgeführt, daß die schöpferischen Fähigkeiten dieses „Professors in Beruf und Veranlagung“, der sich allerdings an gedanklicher Originalität mit einem Josef Dobrovský (1753—1829) nicht messen konnte, vor allem auf terminologischem Gebiet zutage getreten sind. Jungmann, ein Anhänger Herders und Goethes, bewährte erlesenen Sinn für Entwicklungsmomente der Wissenschaft. Er erkannte diese auch der Sprache zu, denn er war davon überzeugt, „daß es nötig ist, für neue Beziehungen und Vorstellungen des wissenschaftlichen und dichterischen Lebens auch neue Ausdrücke zu schaffen“.² Von hier aus kommt sein tiefes Interesse für die Poetik, seine Affinität zur Schaffung genauer Termini in Fächern, die zu seiner Zeit noch nicht stabilisiert waren. Viele von Jungmanns Fachwörtern — auch jene aus der Poetik — haben sich schrittweise eingebürgert. Josef Jungmann, Ritter des k. k. Leopold-Ordens, Doktor der Philosophie, weiland Präfekt des Altstädter Gymnasiums in Prag u. a. m., war sich dessen voll bewußt, daß man bei der Bestimmung neuer Fachwörter an den zeitgenössischen Entwicklungsstand der Wissenschaft anzuknüpfen habe, denn „... besser ist es ausgezeichnete Schriften zu gebrauchen, als etwas weniger Gutes, sei es auch Originelles, auszuführen; allerdings erscheint es dem inmitten klassischer Schriften Sitzenden unmöglich, originell zu bleiben“.³

¹ Vergl. Jan Jakubec, *Dějiny literatury české*, II. *Od osvícenství po družinu Máje*. (Geschichte der tschechischen Literatur, II. Von der Aufklärung bis zur Gefolgschaft „Máj“). Praha, Jan Laichter, 1934, S. 380 f.

² Arne Novák, *Dějiny českého písemnictví* (Geschichte des tschechischen Schrifttums). Praha, Sfinx — Bohumil Janda, 1946, S. 131.

³ Josef Jungmann, *Slowesnost*. Praha ³1846, Nähere Zitierung im Text. Vorwort zur zweiten Auflage vom 21. 6. 1844.

Ja: auf terminologischem Gebiet kann man kaum „originell bleiben“, denn gerade dort ist es höchst notwendig, den zeitgenössischen Entwicklungsstand im terminologischen Bereich gut zu erwägen und an ihn logisch anzuknüpfen. Von hier aus gesehen, ist auch die Bedeutung der ausgezeichneten Schrift „*Slowesnost a neb Náuka o w ý m l u w n o s t i b á s n i c k é i ř e č n i c k é s e s b i r k a u p ř í k l a d ů n e w á z a n é i w á z a n é ř e č i*“ — „*Literatur oder Lehre von der poetischen und rhetorischen Beredsamkeit mit einer Sammlung von Beispielen in freier und gebundener Sprache*“ —, deren Erstausgabe aus dem Jahr 1820 stammt, ein überzeugender Beleg von Jungmanns zeitgemäßen Ansichten und seiner slawischen Orientierung. Schon der Haupttitel dieser Arbeit enthält ja das russische Wort „slovesnost“. Unter diesem Wort versteht das Wörterbuch der tschechischen Schriftsprache — *Slovník spisovného jazyka českého III*, Praha 1968, S. 390 — einerseits die „*Gesamtheit des in Worten ausgedrückten künstlerischen Schaffens*“, andererseits die „*literarische Theorie, Poetik, Stilistik*“; im ersten Fall geht es um einen bücherlichen, im zweiten um einen veralteten Ausdruck — man spricht jedoch kaum mehr von der russischen Herkunft dieses Wortes, auf die noch im Jahr 1934 Jan Jakubec hinweist.⁴ Wie dem auch sein mag, in Jungmanns Auffassung ist sein Werk über die Literatur eine Art Lesebuch für die studierende Jugend, jene „*blühende Hoffnung des Vaterlandes*“ — vergl. das Vorwort zur Ausgabe aus dem Jahr 1820 —, welche die Aufgabe hat, zur Bildung und musterhaften Aneignung der tschechischen Sprache beizutragen. Das Buch brachte „*der patriotischen Jugend Nutzen*“, denn es war bald vergriffen, so daß sich dessen Autor zu einer umgearbeiteten zweiten Fassung — aus dem Jahre 1845 — und kurz darauf auch zu einer dritten Fassung entschlossen hat. Diese „*dritte Ausgabe der Museumsschriften Nummer XVIII*.“ erschien in Kommission bei Kronberger und Řiwnáč im Jahr 1846 in Prag in der Auflage des Böhmisches Museums, Edition „*Nowočeská bibliothéka*“, Nr. V; die angeführte Ausgabe — aus dem Eigentum des Vincenc Wosolsobé —, gedruckt in der Erzbischöflichen Buchdruckerei zu Prag, steht auch uns zur Verfügung. Dieser Band von tatsächlich epochaler Bedeutung — um mit Jakubec zu sprechen⁵ —, geht zwar folgerichtig von den Ansichten Klopstocks und der Stilistiker K. H. L. Pölitz, J. G. Eberhard, C. A. Clodius u. a. aus, besitzt jedoch gerade unter den tschechischen Verhältnissen eminente Bedeutung. Jungmann erweist sich in diesem Buch als feinsinniger Kenner, der die Entwicklung der Poetik verfolgt und es versteht, aus Ansichten fremder Autoren mit erlesenem Geschmack sein Lehrbuch zu kompilieren; dieses wirkte weniger durch ihre gedankliche, als die terminologische Originalität, mit der Jungmann vor allem auch an heimische Tradition Josef Dobrovskýs, Jiří Palkovičens und Jan Nejedlýs anzuknüpfen wußte. In diesem Werk „*kommt Jungmanns Streben nach formaler und inhaltlicher Vervollendung der tschechischen Dichtkunst zum Ausdruck*“,⁶ was u. a. im Licht der Tatsache deutlich wird, daß nach den theoretischen Schlüssen des ersten Teils als zweiter Teil eine Art Antho-

⁴ Jan Jakubec, op. cit., vergl. Anm. Nr. 1, S. 381.

⁵ Ebendort.

logie aus der tschechischen Literatur folgt, die eigentlich auf die unzureichende Entwicklung der tschechischen Dichtkunst hinweist und die zeitgenössischen Autoren ad oculos zu umsichtiger Haltung gegenüber der Tradition, vor allem der barocken, anspornt; dafür steht Jungmanns Vorstellung einer hoch entwickelten Literatur mit den Forderungen der literarischen Kunst seiner Zeit im Einklang. Zeitgemäß, also genau im Sinne ihrer Entstehungszeit, wirkt auch Jungmanns Formulierung im ersten — theoretischen — Teil der Arbeit, die zwar von der klassizistischen Auffassung ausgeht, jedoch gleichzeitig deren neuhumanistischen Zweig vorwegnimmt. *„Der Neuhumanismus [...] ,der sich durch erhöhte Bewunderung für die griechische Kultur ausgezeichnet und die Dienste des romantischen Nationalgedankens gestellt wird, [...] geht vom Neuhumanismus Herders, Schillers und Humboldts aus, obwohl es andererseits nötig ist, entgegen der gewohnten Auffassung als deutsches Erbe festzustellen, daß der Kult des Griechischen gegen Ende des 18. und im 19. Jahrhundert keine rein deutsche Angelegenheit war, und daß unsere Neuhumanisten zugleich aus dem allgemeinen Gedankenschatz Europas geschöpft haben.“* Diese Charakteristik Jaroslav Ludvíkovskýs⁷ gilt auch für Josef Jungmann, der zwar zu Dobrovský als Vorbild aufblicke, aber zugleich die *„romantisch aufgefaßte Nationalität als besonderen Ausdruck der Humanität“* sah.⁸

Für die Konsolidierung der Terminologie und Schaffung einer neuen wissenschaftlichen Fachsprache besitzt der erste Teil der „Slovesnost“, den bereits Jungmann als „theoretisch“ bezeichnete, hervorragende Bedeutung. In dieser Hinsicht ging der Verfasser von der psychologisierenden Auffassung der grundlegenden Literaturgattungen aus; er gliederte sie nach drei geistigen „Mächtigkeiten“, den *Verstand*, das *Gefühl* und den *Willen*. Dem Verstand entsprach vice versa die „prostomluva“ genannte *Prosa*, dem Gefühl die *dichterische* und dem Willen die *rednerische Sprache*. Die theoretischen Definitionen formulierte Jungmann im ersten Teil der „Slovesnost“ im Einklang mit den aktuellen Bedürfnissen der damals zur Welt kommenden tschechischen Literatur und Poesie, ging bei der Klassifizierung der Literaturarten zwar von der klassizistischen Auffassung aus, bemühte sich aber, eine gewisse Steifheit des Klassizismus zu überwinden. Anregungsvoll hob er jene Arten der Literatur — bzw. der Poesie — hervor, welche die aktuelle Entwicklung anfachen konnten. Er konzentrierte sich, wie er selbst betont, auf die Analyse „erhabener“ literarischer — bzw. dichterischer — Äußerungen und stand folgerichtig auf dem Boden der Anhänger des sogenannten Zeitmaßes; hierin wurde sein Standpunkt überwunden — er hing mit Jungmanns „klassischen“ Ausgangspunkten zusammen.

Wir gedenken Jungmanns „Slovesnost“ nicht etwa erschöpfend zu cha-

⁶ Jan V. Novák — Arne Novák, *Přehledné dějiny literatury české od nejstarších dob až po naše dny* (Übersichtliche tschechische Literaturgeschichte von den ältesten Zeiten bis in unsere Tage). Olomouc, R. Promberger, 1936—1939, S. 281.

⁷ Jaroslav Ludvíkovský, *Dobrovského klasická humanita* (Dobrovskýs klassische Humanität), Spisy filosofické fakulty University Komenského, Nr. XII. Bratislava 1939, S. 143.

⁸ Jan V. Novák — Arne Novák, op. cit., vergl. Anm. Nr. 6, S. 280.

rakterisieren. Das haben bereits Berufene getan, unter anderen Felix Vodička.⁹ Nachdem Jungmanns Werk aber auch ihrerzeit neue tschechische Charakteristiken mancher Termini aus dem musikdramatischen Bereich enthält, die — soweit uns bekannt — bisher in der Musik- und Theaterwissenschaft noch nicht gewürdigt sind, versuchen wir sie näher zu betrachten und aus dem Blickwinkel der Zeit zu beurteilen, in der sie geprägt wurden.

Vorerst ist zu bedenken, daß Jungmann tschechische Äquivalente musikdramatischer Fachausdrücke etwa in der Zeit Carl Maria von Webers geschaffen hat. Öffnete sich doch der Erstaussage des besprochenen Werks der Weg zum Leser, als der „Freischütz“ entstand! Die Oper des 19. Jahrhunderts, wie wir sie z. B. aus den Werken Verdis oder Wagners kennen, war noch nicht geboren. Die spätneapolitanische Oper überlebte, doch meldeten sich neue Tendenzen zu Wort. Schon die ruhmreiche Vergangenheit der sog. Hamburger Oper läßt uns die antiitalienische Einstellung des Opernbetriebs und Operschaffens unter den progressiven Kulturbedingungen der Hansa-Stadt erkennen, die sich als eine der ersten der Eigenart einer national orientierten Oper bewußt wurde; es macht nichts aus, daß diese Tendenzen in Hamburg zu Beginn des 18. Jahrhunderts auch durch die Neigung zu französischen Vorbildern verstärkt wurden. Die Kritik der italienischen Oper — wie sie z. B. Jiří Benda, der Schöpfer des sog. ernsten Singspiels und Melodramas übte — stimmte mit den Entwicklungstendenzen des norddeutschen Singspiels und dessen süddeutschen Analogien überein. Die Schneide der Kritik richtete sich hauptsächlich gegen die dramatische Unwahrheit des *recitativo secco*.¹⁰ Der Autor dieser Abhandlung hat von derselben Problematik u. a. im Jahr 1976 auf dem Symposium „Böhmen als Reservoir der Musikalität“ in Benátky nad Jizerou gesprochen, als er manche Ansichten Bendas über das italienische Rezitativ gründlicher betrachtete.¹¹ Bekanntlich kritisierte Benda vor allem das Stereotype auf dem Gebiet des italienischen Rezitativs, als er schrieb: „*Bey der Oper z. E. bricht die Sängerin in einer Arie in Klagen aus, ich werde gerührt: aber nicht so, wie ich es seyn würde, wenn ich das Vorhergegangene besser verstanden hätte. Bey der andern werde ich durch das Vorhergehende auf eine verständliche Art zum Mitleiden vorbereitet. Dort, wo alles der Music aufgeopfert wird,*

⁹ Felix Vodička in dem Kollektivwerk *Dějiny české literatury*, II (Geschichte der tschechischen Literatur, II). Hauptredakteur Jan Mukařovský. Praha, Academia, S. 250 f.

¹⁰ Vergl. Georg Benda, *Ueber das einfache Recitativ* [...]. In: Cramer's Magazin der Musik I, 1783, S. 750 ff. Wir zitieren nach dem neuzeitlichen Umdruck Fritz Brückners in seiner Arbeit *Georg Benda und das deutsche Singspiel*. In: SIMG V, 1903/04, S. 613. Die tschechische Übersetzung besorgte Otakar Hostinský in der Studie *Jiří Benda o recitativu* (Georg Benda über das Rezitativ). Dailibor II, 1880, Nr. 4 vom 1. 2. 1880, S. 26.

¹¹ Rudolf Pečman, *Barok, osvícenství a klasicismus na příkladě díla Jiřího Antonína Bendy* (Barock, Aufklärung und Klassik am Beispiel des Werks von Jiří Antonín Benda). In Sammelchrift: Čechy rezervoár hudebnosti. Hudebněvědné symposium v Benátkách nad Jizerou 1976. (Böhmen als Reservoir der Musikalität. Musikwissenschaftliches Symposium in Benátky nad Jizerou 1976). Chairman: Jiří Vysloužil. Editor: Rudolf Pečman. Mladá Boleslav, okresní kulturní středisko (Kreis-Kulturzentrum), 1978, S. 41—58.

*„macht die geschickteste Kehle das beste Glück, wenn sie gleich oft in einer unbeweglichen Maschine steckt. Hier, wo sich Gesang und Handlung bey der Hand führen, wird ein Sänger gesucht, der zugleich mit der Schauspielkunst bekannt ist. Dort wird der Zuhörer bloss bei einzelnen Situationen durch Gesang und Harmonie hingerissen. Hier geschieht es auch bey dem Dialog, [...] wenn man ihn in Recitative gebracht hätte, alles verderbt haben würde. Die Seele, wenn es darauf kommt, hat ihre eigenen Töne, die sie durch musikalische nicht abmessen lassen.“*¹² Obwohl Bendas Voreingekommenheit vor allem auf die Ungewandtheit der deutschen Sänger zurückzuführen war, die im Italienischen alle anspruchsvolleren Secco-Rezitative unverständlich, und umso unverständlicher vortrugen, je rascher das Tempo war, das sie bei der Interpretation einschlugen, ist es klar, daß es sich Benda um die dramatische Tragfähigkeit der Rezitative und die dramatische Wirkung des musikalisch vortragenen Wortes überhaupt handelte.¹³ Gegen die Secco-Rezitative polemisierte tatsächlich auch Beethoven, als er in seinem „Fidelio“ Bendas Standpunkt einnahm. Dem großen Bonner Meister bedeuteten diese Rezitative im Grunde genommen etwas Undramatisches, weshalb er sie aus dieser Oper eliminierte. Ähnlich verfuhr C. M. von Weber im „Freischütz“, der den konkreten Beleg der künstlerischen Haltung progressiv orientierter Opernkomponisten bietet.

Die geschilderten Einstellungen zum Secco-Rezitiv waren entwicklungsmäßig wohl in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts am wichtigsten. Allerdings wandelte sich die lebende Opernproblematik auch anderweitig. Während die deutsche Oper den Weg des musikalischen und dramatischen Fortschritts einschlug, beispielsweise die Chöre beschränkte und gänzlich die Sphäre der bürgerlichen, oft genremäßig aufgefaßten Oper (Marschner, Lortzing) betrat, pflegten die Franzosen oder in Frankreich ansässige Italiener, beispielsweise Spontini, die Chor-Oper (Die Vestalin) oder wurden Vertreter der sogenannten „Großen Oper“ (Meyerbeer). Die Italiener bemühten sich spätneapolitanische Traditionen aufzunehmen und gelangten zum Typ der historischen „Befreiungs“-Oper (Verdi); es ist interessant, daß sich Beethoven schon früher für den zuletzt genannten Typ begeistert hatte (Fidelio),¹⁴ der in seinem chef d'oeuvre reichlich Chöre verwendete und sich so unversehens mit französischen Vorbildern (z. B. Cherubini) auseinandersetzte. Es wäre interessant, die Problematik der Oper auch im russischen Gelände zu verfolgen, das von Italien beeinflußt wurde und im Schaffen Glinkas zur Produktion von Opern mit patriotischem Gehalt gelangte. Die tschechische Nationaloper war damals, d. i. zur Zeit von Jungmanns „Slovesnost“ (1820), noch nicht zur Welt gekommen, denn „Der Drahtbinder“ des Komponisten František Škroup und Librettisten Josef Krasoslav Chmelenský feierte erst am 2. Februar 1826 in Prag seine Uraufführung. Trotzdem war der Gedanke

¹² Vergl. Brückner, op. cit. S. 613.

¹³ Vergl. Hostinský, op. cit. S. 27.

¹⁴ Siehe neuestens Rudolf Pečman, *Jevištní dílo Ludwiga van Beethovena. Plány a realizace. II.* (Ludwig van Beethovens Bühnenwerk. Pläne und Verwirklichungen). Bd. II, Brno 1986, S. 274–306. Vervielfältigt: Technické středisko filozofické fakulty UJEP.

einer Nationaloper um das Jahr 1820 sozusagen in der Luft. „In diesem Jahr komponierte Brož in Linz die traurige Oper ‚Persephone‘, Hanka schrieb 1821 den Text zur Oper ‚Božena‘ und Štěpánek übersetzte im gleichen Jahre Castellis Text des damals modernen Singspiels ‚Die Schweizer Familie‘. [...] Diese ‚Schweizer Familie‘, ein nicht übermäßig gutes Werk, sollte dazu bestimmt sein, die Anfänge des tschechischen Singspiels in der Zeit der Erneuerungsbewegung einzuleiten. [...] In der ersten Hälfte des Jahres 1824 stand die tschechische Oper im Blickfeld des Interesses der nationalen Vereinigung um Jungmann, und die Oper war der Hauptgegenstand der Erörterungen.“¹⁵

Aus dem Angedeuteten geht hervor, daß die erste Ausgabe von Jungmanns „Slovesnost“ in einer Zeit des Wachsens der Kräfte zur Schaffung einer Nationaloper und einer Lage erscheint, in der sich nicht nur vom heimischen tschechischen Standpunkt aus gesehen, sondern auch im europäischen Blickwinkel der Opernhimmel ausgiebig zu klären beginnt. Für die Theorie der Oper ist es damals typisch, daß sie eher ein hemmendes Entwicklungselement vorstellt, denn sie war noch weit von jenen Eroberungen entfernt, denen man später in den theoretischen Ansichten Richard Wagners begegnet.¹⁶ Jungmann hat ihre Geburt übrigens nicht mehr erlebt . . .

Im allgemeinen genommen — und aus zeitgegebenen Standpunkten und Situationen ist dies voll erklärbar — vertritt Josef Jungmann in „Slovesnost“, und dies in ihrer dritten umgearbeiteten Ausgabe 1846, d. i. ein Jahr vor seinem Tod — bildlich gesprochen — konservierende Standpunkte. Er beachtet die musikdramatische Problematik vor dem Hintergrund literarischer, besser gesagt dramatischer Gebilde. Die Fachwörter aus dramatischem Gebiet verließen nicht selten mit rein musikdramatischen Ausdrücken. Aber gerade das halten wir für einen typischen Zug der Zeit. War doch übrigens die Oper selbst niemals eine reine Form, sondern oszillierte immer zwischen Musik und Drama, zwischen Konzert- und Theateraufführung (das war auch in Jungmanns Zeit der Fall). Die Affinität zum Theater war für sie typisch; auch wenn wir aus der Vergangenheit beispielsweise die französische Oper und ihre „Wahlverwandtschaft“ mit dem französischen Ballett oder Drama im 18. Jahrhundert nicht in Erwägung ziehen, können wir nicht umhin, die Augen nach England zu wenden, wo es unter Purcell u. a. Autoren zur Schaffung typischer „Zwischenformen“ kam, in denen Schauspiel-Verfahren die Gestaltung der musikalischen Antritte bestimmten, wie beispielsweise in Purcells Diokletian. Auch Händel hatte um die Oper zu kämpfen, gelangte jedoch in vergeblichen Bemühungen zu mehr oder weniger hybriden Gebilden. Eine ähnliche Lage entsteht dann in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, als der Kampf um die Oper durchaus nicht beendet war und es u. a.

¹⁵ Vladimír Helfert, *Tvůrčí rozvoj Bedřicha Smetany*, I. Praha, Jos. R. Vilímek, 1924, S. 107. Zitiert nach der deutschen Übersetzung Bruno Liehms: Vladimír Helfert, *Die schöpferische Entwicklung Friedrich Smetanas. Präludium zum Lebenswerk*. Leipzig, VEB Breitkopf und Härtel Musikverlag, 1956, S. 100.

¹⁶ Vergl. u. a. Richard Wagner, *Oper und Drama* (Gesammelte Schriften und Dichtungen), erster Theil (Bd. 3, S. 222—320), zweiter und dritter Theil (Bd. 4, S. 1—229). Leipzig, C. F. W. Siegfels Musikalienhandlung (R. Linnemann), 41907.

schien, daß die Oper von den Verfahren des sogenannten Schicksalsdramas beherrscht wird.¹⁷ Jungmann kommt also mit seinen Gedanken aus „Slovesnost“ in einer Zeit, in der die Oper am Scheideweg steht. Kann man sich deshalb wundern, wenn er die Oper und übrigen musikdramatischen Gebilde schwankend auffaßte?

„Das Spiel in Worten“ zeichnet der auf Figuren beruhende Wohlklang aus. Es besitzt auch eine Reihe anderer Charakterzüge, deckt sich jedoch nicht mit dem Drama oder Schauspiel. Eine Sonderstellung nimmt die Komödie — das Lustspiel — ein, deren „Witz in Ausdrücken oder in der ganzen Handlung beruhen kann“ (S. 140). Es laßt sich voraussetzen, daß Jungmann hier auch mit der Teilnahme der Musik rechnet, obwohl er dies *expressis verbis* nicht ausspricht.

Unmittelbar musikalische — richtig: musikdramatische — Formen behandelt Jungmann im Kapitel von der kombinierten normalen Dichtkunst (S. 145 ff.). Interessanterweise unterscheidet er nicht zwischen Kantate und Oratorium (das er Kantate nennt). Dieses Moment bezeugt die Schwächung der Oratorientradition in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts; nach Händels und Haydns monumentalen Werken — aber auch nach den Oratorien Mendelssohns, deren Ruhm nicht bis Prag gelangte — wird hier der Unterschied zwischen Formen verwischt, die noch im vorhergehenden Jahrhundert auf Gegenpolen standen: während das Oratorium als Form galt, die sich hauptsächlich durch die Beteiligung von Chören auszeichnet — wir übergehen in diesem Zusammenhang den älteren Blickpunkt von der thematischen, sich auf alttestamentarische Bibeltexte berufenden Ausschließlichkeit, den schon Händels Oratorien schaffen umfaßt auch mythologische und philosophische Bereiche —, besaß im 18. Jahrhundert beispielsweise die Kantate den Charakter eines sich durch Teilnahme solistisch beschäftigter Sänger auszeichnenden Werks. Diesen Unterscheidungsmodus hält Jungmann nicht ein. In der Kantate — d. i. im Oratorium — sieht er gemeinsame Ausgangspunkte mit der Oper darin, daß sowohl die Kantate — das Oratorium —, als auch die Oper zu jenen Künsten gehört, in denen „tonische Künste verschmelzen“; Musik und Poesie sollen in ihnen so vorgeführt werden, „daß beide ein einziges Kunstwerk bilden“ (S. 145). Das Verschmelzen von Poesie und Musik hat allerdings auch einen Platz in der „lyrisch-plastischen Dichtung“, und dies in jenem Augenblick, in dem Naturbilder, menschliche Charaktere, aber auch „ideale Ereignisse“ und „ideale Gedanken“ künstlerisch vorgestellt werden. Zu einem derartigen Verschmelzen von Poesie und Musik kommt es in der „plastischen Kantate“ (Oratorium), die sich — wenn sie ideale Gedanken schildert — zur „didaktischen Kantate“ (Oratorium) wandelt. Übrigens besitzt auch die „plastische Kantate“ zwei Merkmale: sie ist entweder beschreibend oder episch. Den Stoff nimmt die beschreibende Kantate aus der Natur, Kunst, ja aus dem Leben — und ihr Gegenstand ist der Mensch. Vielleicht vergißt Jungmann nicht an die mächtige Kraft der Schilderung von Affekten, wenn er — S. 146 — unterstreicht, daß es bei Haydns als „Schöpfung“ und „Die vier Jahreszeiten“ bezeichneten Werken zum Übergang der beschreibenden in die epische

¹⁷ Rudolf Pečman, *Jevištní dílo I* (vergl. Anm. Nr. 14), bes. auf S. 85 ff.

„Kantate“ kommt. Diese besitzt markant lyrische Züge, doch ist dabei zu bemerken, daß man der Musik vor der Poesie den Vorzug zu geben hat, wenn die lyrischen Züge dominieren, obwohl in der „Kantate“ beide gleichwertig sind. *„Wird jedoch die Dichtkunst mit Musik verbunden, denke der Dichter daran, daß nicht er selbst den gesamten Eindruck verursachen soll, und deshalb möge die Dichtkunst nur darin hervortreten, wessen sie fähig ist und in allem, wo die Musik besser wirkt, dieser zu weichen. Befunde, Ordnung, ästhetische Motive gehören dem Dichter; in Gedanken wird er sich erscheinen, der Musik überlasse er ihre sinnliche Vorstellungskraft“* (ebendort). Die epische Kantate sei *„tiefsinnig; der Ausdruck würdig, einfach, ernst, nicht leer und flach“*. Der Text soll Emotionen hervorrufen, welche auch die Musik vorzustellen imstande ist (aus dem Italienischen *„rappresentare“*, wie wir anmerken). Die Verbindung der Musik und Dichtkunst hat zur Folge, daß sich lyrische und epische Flächen voneinander unterscheiden — das „Erzählen“ steht im Kontrast zum „Gefühlsgenuß“. Interessanterweise sieht Jungmann beispielsweise im Rezitativ — das er *„Ansprache“* nennt — keinen dramatisch bewegten, sondern erzählenden Bestandteil des Werks . . . der Zusammenhang mit der „erzählenden“ Funktion der *„historicus“* genannten Figur, die man in Passionen findet, ist evident: dort singt nämlich der *historicus* in Rezitativen.

Mit dieser Auffassung unterscheidet sich also der tschechische Denker von vergangenen Zeiten — 18. Jahrhundert! —, als beispielsweise das Rezitativ sowohl im Oratorium als auch in der Oper als bewegende, keineswegs nur erzählende Komponente gegolten hat.

Eine „epische“, d. i. erzählende Auffassung des Rezitativs findet man beispielsweise bei Jean Jacques Rousseau, der schreibt: *„Récitatif — eine Redeweise, die in musikalischen (melodischen) und harmonischen Wendungen vorgetragen wird. Es ist eine Gesangsart, die nahe an das Sprechen herankommt, eine musikalische Deklamation, in der Musiker, soweit es möglich ist, die Modulationen der Stimme des Sprechers verwenden (imiten — nachahmen) darf. Diese Gesangsart nennt man Recitativ, weil sie sich an das Erzählen anlehnt, derjenigen Erzählweise, deren man sich im dramatischen Dialog bedient.“*¹⁸

Jungmann — S. 147 — unterläßt es nicht zu betonen, daß es die Aufgabe des Rezitativs vor allem sei, jene geistige Verfassung vorzubereiten („zu verkünden“), die sich dann in den lyrischen — d. i. gesungenen — Teilen des Werks äußert; es mögen dafür einerseits Arien, andererseits Chöre gelten. Abermals sehen wir, daß Jungmann hier den dramatischen Charakter des Rezitativs übergeht, es vielmehr als eine Art antizipierendes Element ausrichtet. Seine Bedeutung unterschätzend, unterstellt er es — so wie es die geläufige alte Opernpraxis des 18. und 19. Jahrhunderts getan hatte — gerade jenen Stellen, die man als *„sangbar“* bezeichnen kann. Die Arie, die er terminologisch mit *„Stimme“* übersetzt,

¹⁸ Jean Jacques Rousseau im Stichwort *Récitatif*: Dictionnaire de musique, Genf 1782, S. 191. Deutsch zitiert nach: Kurt Wichmann, *Vom Vortrag des Recitativs und seiner Erscheinungsformen*. Leipzig, VEB Breitkopf und Härtel Musikverlag, 1965, S. 107.

hält Jungmann für eine kürzere oder längere Weise oder Melodie, die von Musikinstrumenten begleitet wird und Liedcharakter trägt. Nach der Besetzung kann sie zwei-, drei- oder vierstimmig sein, doch läßt sich auch eine größere Stimmenzahl nicht ausschließen. „Hier [in der Arie, Anm. R. P.] sehe der Dichter am meisten auf die Musik, auf daß allmögliche Vielfältigkeit der Gefühle herrsche, und die Personen nach Alter, Geschlecht, Charakter etc. im Gesang vorgestellt werden können“ (ebd.). Höhepunkte der Oratorienwerke — also „Kantaten“ nach Jungmann — sind allerdings die Chöre, die „jegliches durch die Kantate oder ihre verschiedenen Teile gewecktes Gefühl sammeln und vervielfachen“. Heute sehen wir in Jungmanns Ausspruch „im Chor ist das höchste Schwärmen von Gefühl und Gesang“ (ebendort), nicht nur den Ausdruck seiner Bewunderung für echte Erhabenheit und Monumentalität der Oratorien choralen Gepräges, sondern ahnen auch die Begeisterung des Aufklärers für den Gemeinschaftsgesang, der Menschen zum „gemeinsamen Lied“ vereint und somit erhebliche assoziierende Bedeutung besitzt.

Jungmann wurde des gemeinsamen Ausgangspunkts von Oratorium und Oper nicht inne, ist aber durchaus auf dem Niveau der Zeit, wenn er ältere Auffassung des Oratoriums — bei ihm der „Kantate“ — bloß als Komposition mit alttestamentarisch-biblischer Thematik ablehnt. Er teilt die Kantaten in geistige, weltliche und idyllische (wir könnten auch sagen Hirten-, arkadische) Kompositionen ein. Plötzlich, bei ihm eigentlich unorganisch, blitzt in seinem Text die Ansicht auf, daß man geistliche und weltliche Kantaten auch Oratorien nennt. Dieser wie eine Art *lapsus calami* wirkende Ausspruch zeigt, daß Jungmann in terminologischer Hinsicht manches nicht ganz klar war. Was von Jahren Händel gelöst hatte, erkannte Jungmann nicht an. Er hielt nämlich die „Kantate“ für keine dramatische Dichtung oder Komposition. Allerdings ist das Gegenteil wahr. Dabei sei gesagt, daß die obenerwähnte falsche Auffassung, die man Jungmann gewiß nicht vorhalten darf, im tschechischen — und nicht nur im tschechischen — sprachlichen und gedanklichen Kontext noch heute überlebt.

Einen relativ kurzen Abschnitt widmet Jungmann der Oper. Ihm erscheint sie vor allem als dramatisches Gebilde, denn sie „stellt lyrisch ideales, sich gegenwärtig abzeichnendes und ausgeführtes Handeln vor“ (heute würden wir sagen, daß man in der Oper eine lyrische Form findet, die in idealer Weise das optische mit dem kinetisch-dramatischen Element verbindet). Wenn aber Jungmann die Musik in der Oper allerdings als Vorstellungselement ansieht, äußert er damit seine geistige Bindung an die italienische Auffassung der Oper als „Vorstellung“ („*rappresentazione*“). Diese Auffassung ist heute bereits zu eng, besonders wenn man sie nur vor dem Hintergrund der Affekten-Theorie sieht. Wagner hat sie wesentlich erweitert. Aber — und hier sei Jungmann gehuldigt: in seinem Abschnitt über die Oper finden wir eine Vorahnung des Gesamtkunstwerks! Es ist zwar nicht Wagners Gesamtkunstwerk, aber eine Art Vorwegnahme, mit der sich beispielsweise Carl Maria von Weber identifizierte, in dem man ja Wagners Vorgänger zu sehen hat. Jungmann prägt nämlich das Schlagwort, in der Oper müsse Dichtkunst und Musik zu einem Gesamteindruck verschmelzen. Keine der an der Oper betei-

ligten Künste dürfte überwiegen; alle mögen ganz im Gegenteil umsichtig und nach ihren Ausdrucksfähigkeiten ausgewertet werden, denn eine Kunst sollte sich nicht das anmaßen, was eine andere Kunst auszudrücken vermag, vielmehr habe der lapidare und einfache Grundsatz zu gelten: „Keine von diesen Künsten darf die anderen beherrschen, noch sich anmaßen, was eine andere ausgezeichnete hervorruft, möge sie auch unumschränkt herrschen.“

Noch einen Gedanken — auf der folgenden 148. Seite — spricht Jungmann aus. Der Operntext sollte seiner Ansicht nach unkompliziert sein, die Handlung nicht zu verwickelt, denn Kompliziertheit erfordere mehr Verstand als Gefühl — und die Oper solle man doch vor allem emotionell apperzipieren. Ansonsten sei im Librettotext alles logisch geordnet — so wie im Bühnen- (Schauspiel-)Drama. Hier ahmt man einen verborgenen Stachel gegen das mit Ränkespiel überladene Libretto des Metastasio-Typs vor der Gluckschen Opernreform; allerdings hat gerade Metastasio die Übereinstimmung der Schauspiel- und Librettomethoden geltend gemacht. Nicht zu Unrecht rechnete er damit, daß seine „drammi per musica“ auch als Schauspiele aufgeführt werden — was tatsächlich häufig geschehen ist: den größten dramatischen Bühnenerfolg hatte angeblich sein Libretto „Didone abbandonata“, in dem Metastasio eine echte Tragödie geschaffen hat; aus Vergil schöpfte er den Vorwurf, aus Ovid die Philosophie der Liebe.

Antiitalienisch, wir würden sagen: im Einklang mit Jiří Benda, ist Jungmanns Behandlung des Dialogs und Rezitativs — offenbar des *recitativo secco* — in der Oper. Beide Gebilde sollen kurz und lyrisch gestimmt sein, wobei die „Handlung ständig fortschreiten muß“. Emotionen sind dagegen in Arien, Duetten u. ä. auszudrücken.

Der Operntext sei nicht überlastet: „Die poetische Sprache, immer würdevoll jedoch einfach“ (S. 148). Auch Versfüße und -maße beachtet Jungmann. Die Arten des Reimes richten sich nach dem Gefühl, den der Vers ausdrücken soll. Jede Strophe, jeder Reim sei an der rechten Stelle; für Arien eignet sich der Jambus, Trochäus, die Stanze, aber auch die Strophe in Art der griechischen Ode, ja sogar das Sonett usw.

Mit dem Drama hat die Oper eine gemeinsame Eigenschaft. Sie vermag nämlich Visionen der Menschheit zu projizieren und diese künstlerisch darzustellen. Deshalb sind ihr religiöse, heldische und überhaupt innerlich wahrhaftige Vorwürfe nicht fern, sie drückt jedoch auch höhere Komik und Possenhaftigkeit aus: „Lächerlichkeit kann nicht Hauptmotiv sein, vermag aber als Kontrast zu dienen“ (S. 148). Nicht einmal idyllische Pläne liegen ihr fern. Das Opernlibretto — und dies gilt noch heute — ist den Grundsätzen der dramatischen Dichtkunst zu unterziehen.

Jungmanns Zeilen über die Kantate (Oratorium) und Oper sind in der tschechischen Poetik eine der ältesten Reflexionen der wichtigsten musikedramatischen Gebilde. Obwohl in ihnen die Tributpflichtigkeit des Autors der schwankenden Ästhetik zur Zeit des Stilübergangs von der Klassik zur Romantik sichtbar bleibt, sind sie wichtige Belege der zur Einheit aller dramatischen Formen zielenden tschechischen Tendenzen. Es zeigt sich, daß wir in Jungmanns „Slovesnost“ einen bemerkenswerten Beleg aus der Aufklärungszeit auch für die Sphäre der Ästhetik der musikdra-

matischen Genres finden. Übrigens: die „Operette“ reiht Jungmann ebenfalls zu diesen, hält sie jedoch bloß für ein Dramolet¹⁹ der Oper. Zu Jungmann's „Slovesnost“ sollten wir öfter zurückkehren. Sie hat, wir wiederholen es, „epochale Bedeutung für die tschechische Literatur“,²⁰ aber auch für die Musik- und Theaterwissenschaft gewonnen, worauf wir in unserem Artikel aufmerksam machen wollten.

Deutsch von Jan Gruna

HUDEBNĚDRAMATICKÉ TERMÍNY V JUNGMANNOVĚ „SLOVESNOSTI“

Obrozenský buditel, básník a překladatel Josef Jungmann zasáhl ve své *Slovesnosti* — jejíž 1. vydání vyšlo r. 1820 — též do terminologie hudební, přesněji řečeno hudebnědramatické. České ekvivalenty hudebnědramatických termínů uvádí v kapitole o složeném normálním básnictví. Nerozlišuje např. mezi kantátou a oratoriem — oratorium nazývá prostě kantátou. Všimá si vztahu hudby a slova, přičemž zdůrazňuje, že hudba je povinna líčit lidské afekty. Hudba i slovo jsou Jungmannovi v „kantátě“ stejně důležité, rovnocenné. V recitativu nevidí Jungmann dramaticky hybnou, nýbrž pouze výpravnou část díla, z čehož usuzujeme, že chápe „kantátu“ tedy oratorium, prismatem formy pašijové. Recitativ má podle Jungmanna anticipovat duchovní rozpoležení, které se posléze promítne do zpěvních částí skladby, tj. jednak do árií, resp. duet, jednak do sborů. „Kantátu“ Jungmann dělí na duchovní, světskou a idylickou — posledně jmenovaný druh označuje názvem „pastýřská“ neboli „arkádická“ kantáta. Nepostřehl stejná, tj. dramatická východiska „kantáty“, tedy oratoria, a opery. Zato však operu považuje za útvar vysloveně dramatický, v čemž vidíme vývojově progresivní postoj. Akcentuje vyrovnanost všech složek v opeře, tedy hlavně ovšem složky libretní a hudební; tím nepřímo anticipuje wagnerovský gesamtkunstwerk, ač v jeho případě je nutno vidět souvislost s typem předwagnerovské opery, jak ji Jungmann poznal zejména v díle Carla Marii von Webera. V této souvislosti je zajímavé, že Jungmann se staví proti intrikami přetíženému libretu metastasiovského typu; své stanovisko sice neformuluje přímo, ale lze je druhotně vyčíst z požadavku, že děj opery nemá být složitý, neboť operu máme vnímat hlavně emocionálně. Obecně lze říci, že ve *Slovesnosti* nacházíme vpravdě pozoruhodnou reflexi dobových hudebnědramatických termínů. Je plně na úrovni doby.

¹⁹ Das Dramolett — „eine kurze dramatische Komposition“. *Slovník spisovného jazyka českého* (Wörterbuch der tschechischen Schriftsprache), I, Praha 1960, S. 398.

²⁰ Jan J a k u b e c, op. cit. (vergl. Anm. Nr. 1), S. 381.

