



Hinter dem roten Vorhang. Über die Entwicklung des Musiktheaters im sozialistischen Serbien

Nikola Komatović

In der zweiten Hälfte der 1940er-Jahre wurde der Sozialistische Realismus in den Ländern des in jenen Jahren entstehenden Ostblocks und in anderen sowjetfreundlichen Staaten offiziell eingeführt. Das galt für China, wo Mao Zedong und seine Anhänger den Bürgerkrieg als Sieger überstanden hatten, und auch für Serbien, damals Teil Jugoslawiens, wo Kommunisten, angeführt von Josip Broz Tito, am Ende des Krieges an die Macht gekommen waren. Man möchte annehmen, dass die Parallelen zwischen den ästhetischen Vorlieben und kulturellen Strategien in den genannten Ländern gering waren, doch treten unter der Oberfläche offensichtlicher Unterschiede manche verblüffenden Gemeinsamkeiten zutage.

Beide Staaten hatten die schon seit den 1930er-Jahren in der UdSSR entwickelten kulturpolitischen Modelle übernommen und sie an die Verhältnisse im eigenen Land angepasst. Doch vereinfacht diese Beobachtung die Sachlage allzu sehr. Nach dem Zerwürfnis zwischen Tito und Stalin gestattete sich Jugoslawien manche liberaleren Tendenzen und kreierte sozusagen einen Sozialismus light. Im Folgenden wird untersucht, wie sich dieser in einem Genre ausprägte, das nicht nur eine musikalische Dimension hat, sondern bei dem theatrale Konzepte mit Szenographie eine Rolle spielen: der Oper.

In China hatte es Jahrhunderte lang ein traditionelles Musiktheater mit allerlei regionalen Varianten gegeben; die Peking-Oper war dessen bekannteste Ausprägung. Seit den 1930er-Jahren kam es aber vor, dass chinesische musiktheatralische Werke Einsprengsel westlicher Opern zeigten. Während der folgenden Jahrzehnte unterlag das chinesische traditionelle Musiktheater zahlreichen Transformationen, insbesondere seitdem Mitte der 1960er-Jahre die Kulturrevolution ausgerufen worden war. In Serbien aber war die Lage so: Serbische Komponisten schrieben eifrig und in beeindruckender Menge Opern; wie es scheint, ohne kulturpolitisch motivierte Reglementierung befürchten zu müssen. Auch nach dem Zweiten Weltkrieg blieb das Genre in Jugoslawien populär und sehr wandlungsfähig. Zwar waren Opern mit nationalgeschichtlichem Sujet nicht verboten, allerdings hatte dieses spezielle Genre damals von Zensoren und von staatlicherseits bestochenen oder gekauften Kritikern einiges auszuhalten, sodass Opernkomponisten ihre Werke nicht selten revidieren mussten. Um eine Grundlage für den Vergleich mit der Situation des Musiktheaters in China zu liefern, seien im Folgenden einige besonders repräsentative serbische Opern charakterisiert. Vor dem jeweiligen historisch-kulturellen Hintergrund lassen sich die Unterschiede der ästhetischen Positionen vielleicht genauer verstehen.

1. Hintergrund

Die Geschichte der serbischen Oper ist voller Paradoxa, und manche davon reichen bis in die Zeit der Erstaufführung ihrer frühesten Exemplare zurück. Obwohl es schon in der Mitte des 19. Jahrhunderts Versuche gegeben hatte, Opern mit nationalhistorischem Sujet zu schreiben, gelangten Opern dieser speziellen Richtung erst seit dem frühen 20. Jahrhundert auf die Bühne. Zu ihnen gehört *Ženidba Miloša Obilića* (*Die Hochzeit des Miloš Obilić*) von Petar Konjović (1883–1970), uraufgeführt in Belgrad 1903. Die Aufführung einer revidierten Version in Zagreb 1917 erzielte allerdings eine viel höhere Aufmerksamkeit. Zu jener Zeit war Zagreb noch Teil der österreichisch-ungarischen Doppelmonarchie. Es ist bemerkenswert, dass die Autoritäten am Ort damals die Aufführung dieser Oper erlaubten, denn deren Sujet basierte auf einer serbischen mittelalterlichen Geschichte, und Österreich-Ungarn befand sich zu jener Zeit im Krieg gegen Serbien. Tatsächlich war die einzige Zensur, der diese Oper unterzogen wurde, die zeitweise Umbenennung in *Vilin veo* (*Vilas Schleier*). Die Oper kombiniert Elemente serbischer Folklore mit allgemein ausdrucksbetonten musiktheatralischen Mitteln des späten 19. Jahrhunderts, so findet sich ein gewisser Wagnerismus bereits im Sujet, einer Kombination von weit zurückliegender Landesgeschichte mit lokaler Mythologie (Vila ist ein weiblicher Naturgeist).

Nach dem Ende des Ersten Weltkriegs und der Schaffung eines politischen Gebildes, aus welchem wenig später das Königreich Jugoslawien entstand, erlangte das Genre Oper riesige Popularität. Zum Belgrader Nationaltheater gehörte nun eine ständige Opernkompanie, und in der Zwischenkriegszeit kam es in Belgrad zu Uraufführungen zahlreicher Opern von der Hand serbischer Komponisten.

Als wichtigster serbischer Opernkomponist jener Jahre kann Konjović gelten, und dies verdankt er vor allem seiner Oper *Koštana*. 1931 geschrieben, revidierte der Komponist diese Oper nicht weniger als dreimal. Bemerkenswert ist an dem Werk, dass Konjovićs Stil sich mit den Revisionen weiter in Richtung eines folkloristischen Expressionismus entwickelte und in ihrem Verlauf generell mehr moderne Techniken zur Geltung kamen. Die Oper umfasst sechs Szenen, sie spielt im südlichen Serbien des späten 19. Jahrhunderts (siehe Abbildung). Elemente der lokalen Folklore finden sich in bestimmten rhythmischen Patterns und Tönen, die für regionale Skalen typisch sind, wie beispielsweise die ‚lydische‘ Quarte *dis* (siehe Notenbeispiel) und die gelegentliche Mollterz im Akkord der IV. Stufe einer Durtonart, eine Alteration, welche verbunden mit dem Leitton den als charakteristisch empfundenen melodischen Schritt einer übermäßigen Sekunde erzeugt.

PRVA SLIKA — КАРТИНА ПЕРВАЯ

USKRS U KUĆI HADŽI-TOME — ДЕНЬ ПАСХИ У ХАДЖИ-ТОМЫ

PRESTO, BEN MARCATO Petar Konjović

The image displays a page of musical notation for the first picture of the opera *Koštana*. It features two systems of staves. The first system includes a violin part (top) and a piano part (bottom). The violin part is marked *Picc.* and *82*. The piano part is marked *ffz Tull.* and *82*. The second system also includes a violin part (top) and a piano part (bottom). The violin part is marked *82* and *1*. The piano part is marked *ffz*. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Notenbeispiel: Petar Konjović: *Koštana*, Klavierauszug, S. 1.

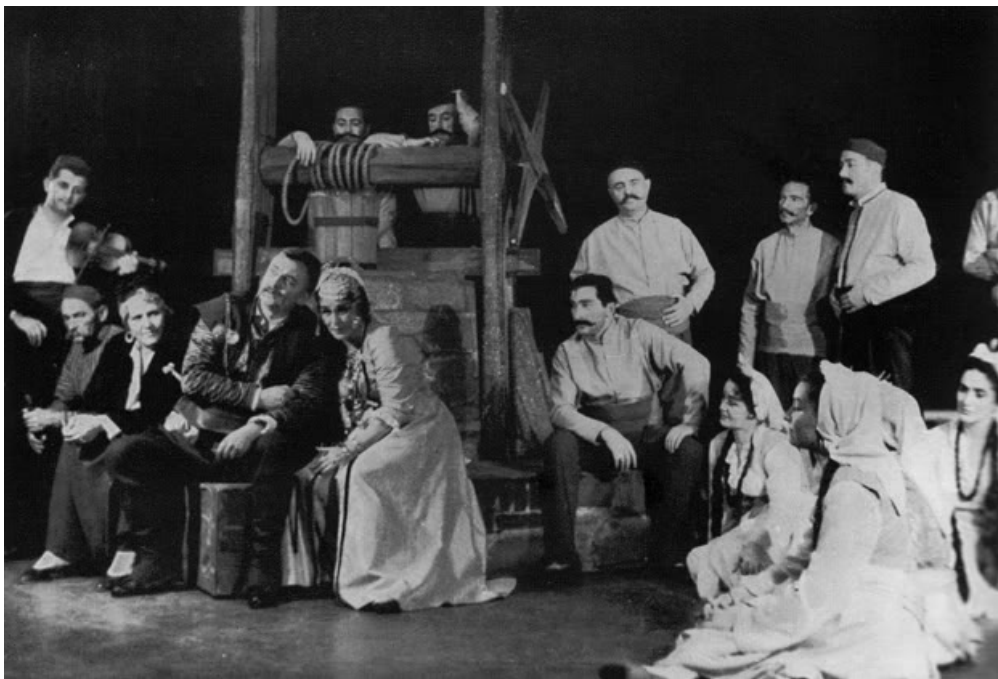


Abbildung: Szenenphoto aus *Koštana*, reproduziert nach

https://petarkonjovic.files.wordpress.com/2014/05/petar_konjovic_-_scena_iz_opere_kostana.jpg,

letzter Abruf: 17.12.2016.

Als ein Echo panslawischer Ideen war seit der Mitte des 19. Jahrhunderts ein ‚jugoslawischer‘ Geist in der serbischen Kultur spürbar, aber erst in der Zwischenkriegsperiode erreichte er seine volle Wirkung. Dies spiegelt das Werk eines weiteren serbischen Bühnenkomponisten, Stevan Hristić (1885–1958). Insbesondere als Komponist von Balletten bekannt, hinterließ er auch im Bereich der Oper seine Spuren, und zwar mit dem Meisterwerk *Suton (Dämmerung)*, 1925). Hristić legte seinem Stück den zweiten Teil der *Dubrovačka trilogija (Dubrovnik-Trilogie)* des kroatischen Dichters Ivo Vojnović zugrunde. Das Libretto hatte Hristić selbst daraus verfertigt. Die Oper spielt in der ersten Hälfte des 19. Jahrhundert. Der musikalische Stil des Werks zehrt von der spätromantischen Tradition, enthält aber auch gewisse impressionistische und expressionistische Elemente. Die Oper handelt von dem Niedergang des verarmten alten ragusischen Adels, welcher in den auf die französische Revolution folgenden Jahren allmählich von der Bourgeoisie an den Rand gedrängt wurde. Dass der Adel im Begriffe war, seine Macht zu verlieren, wirkte sich für dessen Angehörige auf sämtliche Lebensbereiche aus, einschließlich der Liebesangelegenheiten – in diesem Fall zwischen der jüngsten Nachfahrin der Adelsfamilie Beneš und dem Seemann Lujko Lasić. Anders als andere serbische Komponisten jener Zeit setzte Hristić aber keine folkloristischen Elemente ein. Stattdessen bietet er mit der Ballettmusik zu einer Ball-Szene eine perfekte Imitation des galanten Stils. Man könnte vielleicht sagen, dass hier eine Art serbischer Neoklassizismus vorliegt – in der Art mancher Abschnitte aus Prokof'evs *Romeo i Džul'etta* oder Stravinskijs *Apollon musagète*.

Die Partitur von Hristićs Ballett ging nach dem Zweiten Weltkrieg verloren, und die Oper wurde fortan in den wenigen Nachkriegsproduktionen unvollständig aufgeführt, bis man Anfang 2016 das Manuskript des Balletts wiederfand und noch im Oktober desselben Jahres die wieder vollständige Oper im Belgrader Opernhaus Madlenianum auf die Bühne gebracht wurde. Die beobachteten Tendenzen, die hier exemplarisch für serbische Opern aus mehreren Jahrzehnten angeführt wurden, kamen im April 1941, als die Achsenmächte in Jugoslawien einmarschierten, zu einem plötzlichen Ende.

2. Den Sozialismus erreichen

Nach dem Zweiten Weltkrieg verwandelte die sogenannte Volksfront (eine politische Partei, die aus der siegreichen Partisanenarmee hervorgegangen war) die Vorkriegsmonarchie in eine sozialistische Föderation von sechs Republiken, von denen Serbien eine war. Trotz der grundlegenden politischen und sozialen Veränderungen war es unmöglich, ähnlich weitreichende Veränderungen auch auf kultureller Ebene zu erzielen, nicht zuletzt in einer solch kurzen Zeit. Zwar hatte man einige Musiker, darunter auch Komponisten, die Mitglieder der Partisanenvereine gewesen waren, angewiesen, das Musikleben im ganzen Lande wiederzubeleben und zu erneuern, was in der Hauptsache im sowjetischen Stil der 1930er-Jahre geschah. Gleichwohl war es (wegen des keineswegs unausschöpflichen Personals) nicht möglich, eine solche Erneuerung durchzusetzen ohne das Mittun jener Künstler, die die Ästhetik des kürzlich proklamierten Sozialistischen Realismus ablehnten. Wenn auch mit einigem Groll erlaubten die neuen Autoritäten daher doch die Aufführung mancher modernistischer Kompositionen, und zwar noch im Jahre 1946, als die *Simfonija Orijenta (Orient-Symphonie)* von Josip Štolcer-Slavenski (1896–1955) aufgeführt wurde. Um die Zensur zu beschwichtigen, hatte der Komponist einen zusätzlichen Satz im Stile des Sozialistischen Realismus geschrieben (die sogenannte *Arbeits-Hymne*). Nach 1948 ermöglichte außerdem das Zerwürfnis zwischen Tito und Stalin einige liberalere

Tendenzen. Die Opernkompanien in Belgrad und Novi Sad nahmen ihre Arbeit wieder auf. Petar Konjović, jetzt in den Sechzigern, war mit zwei weiteren Revisionen seiner Oper *Koštana* beschäftigt (1945 und 1948), das Libretto wurde sogar ins Russische übersetzt und es enthielt einführende Bemerkungen, ebenfalls auf Russisch. Nach *Koštana* komponierte Konjović zwei neue Opern im gleichen Stil, *Seljaci (Die Bauern)* and *Otadžbina (Das Vaterland)*. Letztere wurde erst 1981 postum aufgeführt, zehn Jahre nach dem Tod des Komponisten. Obwohl Konjović bis ins hohe Alter komponierte, gerieten nur seine Werke aus den 1950er- und 1960er-Jahren in den Fokus der Musikforschung, also die Werke aus jener Zeit, als er selber primär als Musikforscher aktiv war.

Eine wichtige Neuerung der sozialistischen Politik der Nachkriegszeit war eine Art von Universitätsdemokratisierung. Das Erziehungssystem wurde nun gänzlich staatlich finanziert, weshalb die Musikakademien jetzt für eine größere Zahl von Studenten aus dem ganzen Lande zugänglich wurden. Bald taten viele Komponisten es der Vorkriegsgeneration gleich, indem sie jede Menge Opern komponierten. Die wichtigsten Komponisten dieses Genres im sozialistischen Serbien waren Stanojlo Rajičić, Mihovil Logar sowie – als Vertreter einer jüngeren Generation – Rudolf Bruči und Svetomir Nastasijević.

Eines der Mittel, um den Zorn der Zensurbehörden und schroffe Kritik in den Medien zu vermeiden, bestand darin, für die Oper ein gegenwartsneutrales Sujet auszuwählen, das der alten Geschichte entstammte. So basierte das Libretto eines der Werke von Nastasijević auf Sophokles' *Antigone*. Nastasijević schrieb sogar antik anmutende griechische Gesänge, für die er griechische Skalen verwendete. All das ist detailliert in der Einleitung zu der Ausgabe seiner Oper von 1954 dargelegt, und zwar sowohl auf Serbisch als nunmehr auch auf Englisch, das als Zweitsprache statt des Russischen im Laufe der 1950er-Jahre zunehmend populär wurde. Auch das Libretto lag auf Serbisch und Englisch vor.

3. Der Gegenwart entgegen

Die Popularität serbischer Opern hatte in den 1970er- und 1980er-Jahre einen Höhepunkt erreicht. Manche Komponisten experimentierten nun auch mit neuen Medien – so schrieb Stanojlo Rajičić die Fernsehoper *Karađorđe (Die Saat des Bösen)*, deren Hauptfigur (und Namensgeber) der Führer des ersten serbischen Aufstandes gegen das Osmanische Reich ist.

Gewöhnlich wurde ethnischer Nationalismus in Jugoslawien unterdrückt, und daher waren etwa bestimmte religiöse Feste verboten. Es ist deshalb nicht ohne weiteres nachzuvollziehen, warum staatlicherseits plötzlich das Hervorziehen bestimmter Episoden der Nationalgeschichte gestattet wurde. Doch hatte sich der Akzent verschoben. Der erste serbische Aufstand wird in Rajičićs Oper nicht als nationales Erwachen dargestellt, sondern als sozialer Aufruhr. Außerdem liegt der Fokus der Story nicht auf dem Aufstand selbst, sondern auf Karađorđes Rückkehr aus dem Exil nach Serbien und seiner Ermordung, die von seinem Erzfeind Miloš Obrenović beauftragt worden war. Und sogar die geschichtliche Rolle von Obrenović spielte man herunter, denn er wird als Frauenheld und als ein Krimineller vorgeführt.

Gleichzeitig gab es nach wie vor einige Komponisten, die weit in der Geschichte zurückliegende Stoffe für ihre Opern wählten. Mitte der 1980er-Jahre komponierte Rudolf Bruči die dreiaktige Oper *Gilga-*

meš, die zum 125. Bestehen des Theaters in Novi Sad in Auftrag gegeben worden war. Das Libretto beruhte auf dem alten sumerischen Epos und war von Arsenije Milošević verfasst, ursprünglich auf Deutsch. Bruči schrieb die Oper in sehr kurzer Zeit, und so war der Komponist bald unzufrieden mit dem Resultat. Nach der Premiere in Novi Sad 1985 schrieb er für die Saison 1986-87 daher einige Teile neu. 1987 erlangte die Oper dank zweier Aufführungen in Bagdad und auf den antiken babylonischen Ruinen internationale Berühmtheit. Die erste dieser Aufführungen wurde vom Fernsehen und Rundfunk in alle arabischen Länder übertragen.

Das Auseinanderbrechen Jugoslawiens in den frühen 1990er-Jahren bereitete dem 1945 begonnenen Gedeihen serbischer Operkomposition ein Ende. Es ist paradox, dass von dem Zeitpunkt an, als serbische Komponisten endlich die Freiheit wiedererlangten, die ihnen für Jahrzehnte verwehrt worden war, die Aufführung jeglicher neuen Oper tatsächlich für fast ein weiteres Jahrzehnt unmöglich wurde – infolge des Krieges und der ökonomischen Schwierigkeiten, die vom Kulturleben nur Ruinen zurückließen.

Schlusswort

Gegenwärtig sind serbische Opernkomponisten auf der Suche nach einem Neuanfang, und das seit beinahe zwei Jahrzehnten. Infolge weitergetragener ideologischer Feindschaften gibt es unter jüngeren Komponisten und Kritikern eine Tendenz, die Fortschritte zu ignorieren, die in der sozialistischen Ära erreicht worden waren, und sie knüpfen stattdessen direkt an die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts an. Nach meiner Ansicht ist das unmöglich und falsch. Die jüngste Generation serbischer Komponisten wird zu lernen haben, die Vergangenheit als ein Ganzes zu akzeptieren, um einen wahren Schritt in die Zukunft zu tun.

Noten

Konjović, Petar: Koštana, opera u šest slika – tri čina. Klavierauszug von Karel Šoltz, Belgrad 1946

Übersetzung aus dem Englischen von Gesine Schröder

Nikola Komatović wurde 1989 in Belgrad geboren. In seiner Heimatstadt schloss er ein Bachelor- und Masterstudium in Musiktheorie ab. Seit 2013 ist er Doktorand an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. Sein Dissertationsthema hat Herkunft und Weiterwirken der Harmonik César Francks zum Gegenstand. Weitere Forschungsgebiete sind die Methodologie der Musiktheorie in Ost- und Südosteuropa. Daneben widmet er sich seit langem der Popkultur und insbesondere der Rockmusik des ehemaligen Jugoslawien. Er nahm als Vortragender an zahlreichen Konferenzen teil (Hongkong, den Haag, Bristol, Belgrad, Wien, Breslau, Moskau, EuroMac Leuven, GMTH-Kongresse in Genf und Berlin u.a.).