

Pečman, Rudolf

Tendenz zur Klassik : Betrachtungen über V.J. Tomášek

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H, Řada hudebněvědná. 1992-1993, vol. 41-42, iss. H27-28, pp. [55]-67

ISBN 80-210-0819-9

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/111982>

Access Date: 30. 11. 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

TENDENZ ZUR KLASSIK

BETRACHTUNGEN ÜBER V. J. TOMÁŠEK

Václav Jan Tomášek (Wenzel Johann Tomaschek) war eine ungewöhnliche Persönlichkeit. Er kam am 17. April 1774 in Skuteč (Skutsch) als Sohn des Leinwerbers Jakub Tomášek und seiner Frau Kateřina (geb. Habalová) zur Welt und erlernte die Anfangsgründe der Musik und des Gesanges in den Jahren 1783-1785 zu Chrudim bei dem dortigen Chordirektor Paul Josef Wolf. Der Knabe sang auf dem Kirchenchor und übte das Violinspiel. Als Altist trat er dann in den Minoritenchor zu Jihlava (Iglau) ein, begann auf Empfehlung des Grafen Wallis das Gymnasium zu studieren (1787-1789), absolvierte es in Prag und beendete dort das Studium der Rechte. Erst in der Hauptstadt des Königreiches Böhmen entwickelten sich seine musikalischen Anlagen. Mit eisernem Fleiß vervollkommnete der Junge sein Klavierspiel zur Virtuosität. Manches hatte er Beethoven abgelauscht, der 1797 in Prag konzertierte, aber auch Jan Ladislav Dusík (1760-1812), der dort 1802 auftrat. Johann Nikolaus Forkel vermittelte ihm die Kenntnis der Klavierkompositionen Johann Sebastian Bachs. Autodidakt auch auf diesen Gebieten, eignete sich Tomášek die Musiktheorie und Kompositionstechnik an, pflegte das Studium der Literatur und bildenden Künste, und verriet feines Naturgefühl. Die Kontakte mit hervorragenden Persönlichkeiten – Haydn, Beethoven, Abbé Vogler, Goethe u. a. – trugen zur Erweiterung seines Horizontes bei.

Die Zeitgenossen schildern ihn als kühlen, unzugänglichen Menschen, unter dessen abweisender Maske sich die Anteilnahme einer wißbegierigen, nachdenklichen und empfindlichen Seele verbarg. Sarkastische Aussprüche und Tagesgeschehen verrieten den unbeugsamen Charakter. Tomášek wuchs zu einer profilierten Persönlichkeit heran, die dem Prager Musikleben an der Wende des 18. zum 19. Jahrhundert ein unverwischbares Gepräge verlieh. Schon seit 1793 unterrichtete er zahlreiche Klavierschüler, meist aus den Reihen des Prager Adels, und fand im aufgeklärten Grafen Jiří (Georg) Buquoy (1771-1851) einen ergebenen Gönner und Bewunderer seiner Begabung. Buquoy stellte Tomášek in seine Dienste, bat ihm aber gleichzeitig volle Freiheit zu komponieren und zu unterrichten. Nach der

Heirat mit Wilhelmine Ebert im Jahre 1824 gründete Tomášek eine Lehranstalt für Komposition und Klavierspiel, die mit dem Prager Konservatorium und der Organistenschule¹ erfolgreich zu konkurrieren begann.

Václav Jan Tomášek war ein führenden Vertreter der nationalen Bewegung seines Volkes. Mit den Dichtern Hanka, Chmelenský, Kalina, Kamaryt, Macháček, Svoboda,² vor allem aber mit dem bedeutenden Historiker, Ästhetiker und Politiker František Palacký (1798-1867) eng befreundet, wurde er neben Palacký und anderen tschechischen Patrioten zum Mitbegründer des Prager Nationalmuseums. Auf dem Feld der Musik war Tomášek eine anerkannte Prager Autorität. So mancher Künstler suchte bei der Durchreise oder bei einem Besuch der böhmischen Länder seine Gesellschaft: Niccolò Paganini (1828), Richard Wagner (1832), Clara Schumann (1837), Ole Bull (1839) und Hector Berlioz (1846).

Dankbar gedachten Tomášeks Schüler, zu denen der Komponist Jan Václav Hugo Voříšek (1791-1825), der Pianist Alexander Dreyschock (1818-1869) und der Kritiker und Ästhetiker Eduard Hanslick (1825 bis 1904) gehörten, ihres Lehrers. Tomášek erlebte die Revolutionen der Jahre 1789 und 1848, die Zeiten der politischen und wirtschaftlichen Umwälzungen. Alt und krank, vermochte er die Tragweite der Ereignisse des Jahres 1848 nicht mehr zu fassen. Schon vorher hatte er sich zurückgezogen, widmete sich seinen Schülern und mußte so manche Unbill erfahren. Vor allem war er tief gekränkt, weil man ihm anlässlich des 500. Jahrestages der Gründung der Prager Karlsuniversität³ das Ehrendoktorat verweigerte. Tomášek starb am 3. April 1850 an der Wassersucht und wurde auf dem Friedhof in Praha-Košiče beigesetzt.

Als Komponist hing er zwar an der klassischen Musik des Mozartschen Typs, gehörte aber merkwürdigerweise als einer der Gründer der tschechischen romantischen Musik zu den Vorgängern Bedřich Smetanas (1824-1884). In seinen poetischen Klavierstücken, den Eklogen, Rhapsodien und Dithyramben, nimmt er unverkennbar Schubertsche Töne vorweg. Im Kontext der nationalen Wiedergeburt stehen seine Lieder zu tschechischen Texten, neben den 41 Vertonungen von Gedichten Goethes, mit dem er in Cheb (Eger) und Mariánské Lázně (Marienbad) zusammentraf, Schillers und Puschkins. Schon die Wahl der Texte zeigt, wie weit sein von enzyklopädischem Wissen geschärfter Blick reichte. Neben dem aktiven Interesse an der Musik, das ihn auch zur Komposition größerer Formen (Oper, Symphonie, Messe, Requiem)

¹ Das Prager Konservatorium wurde im J. 1811, die Organistenschule im J. 1830 gegründet.

² Václav Hanka (1791-1861), Josef Krasoslav Chmelenský (1800-1889), Josef Jaroslav Kalina (1816-1847), Josef Vlastimil Kamaryt (1797-1899), Simeon Karel Macháček (1799-1846), Václav Alois Svoboda (1791-1845). Vgl. *Dějiny české literatury* (Geschichte der tschechischen Literatur), Bd. II. Hauptredakteur: Jan Mukařovský. Praha 1960.

³ Vgl. *Stručné dějiny Univerzity Karlovy* (Kurzgefaßte Geschichte der Karlsuniversität). Redakteur: František Kavka. Praha 1964.

führte, fesselte ihn die Medizin, Mathematik, Malerei und Literatur. Tomášek war einer jener umfassenden Geister, die direkt den vergangenen Zeiten als dem 19. Jahrhundert gehörten. In seinem an Kants Philosophie und Ästhetik geschulten kritischen Verstand wurzelte offenbar auch die vorsichtige Haltung gegenüber allem, was die Ordnung der Welt und Kunst all zu rasch ändern wollte. Aber ausgesprochen konservativ oder gar reaktionär war Tomášek kaum, wie es später Kritiker sehen wollten. Seine Natur erinnert an Balzac: mißtrauisch gegenüber dem gesellschaftlichen Fortschritt, bekannte er sich zu den künstlerischen und menschlichen Werten der Vergangenheit; Mozart war sein leuchtendes Beispiel, und schon gegen Beethoven erhob er grundsätzliche Einwände. Von seinem Schaffen getragen, drang Tomášek aber gewissermaßen unbewußt und im Widerspruch zu seiner intellektuellen Einstellung in neue Bereiche der Kunst vor. Wäre es denn sonst möglich gewesen, daß der eingefleischte Bewunderer Mozarts zu einer Tonsprache gelangte, die das Kommen der Musik Schuberts, Schumanns und Chopins verkündete? Dieser romantische Grundzug von Tomášeks Musik, auf den übrigens schon Willi Kahl in seiner Studie „Das lyrische Klavierstück Schuberts und seine Vorgänger seit 1810“⁴ hingewiesen hat, tritt vor allem in den Klavierstücken zutage, die vorwiegend homophon, harmonisch transparent, pianistisch brillant sind und jähen Modulationen ausweichen. Romantische Tendenzen scheinen auch in Tomášeks Liedern auf, die, in lauterer Faktur geschrieben, guten Sinn für das Charakteristische der Textvorlagen beweisen.

Die Kompositionstätigkeit Tomášeks verdient eine eingehende Analyse. Sie müßte beweisen, daß der Komponist damals in Prag wohl der einzige nennenswerte Symphoniker war, den man übrigens schon wegen seines reichen künstlerischen Nachlasses (rund 120 Opuszahlen) nicht übersehen kann. Er schuf einen Schwerpunkt der Tradition vor Smetana und gehörte zu den wenigen technisch perfekten Komponisten der tschechischen Wiedergeburtzeit. Aber nicht nur das: auch als Theoretiker verdient Tomášek volle Aufmerksamkeit. Er arbeitete an einer großen Harmonielehre (erhalten blieben 19 Hefte) und besprach aktuelle Fragen der Musikkritik. Als Pädagoge verlangte er eine verinnerlichte Wiedergabe und lehnte leeres Virtuositentum ab.

Tomášek war stolz auf sein Werk. Dieses Selbstgefühl wurzelte im Bewußtsein, daß er als Autodidakt hohes künstlerisches Niveau, umfassendes Wissen in einer Reihe von Fächern und nicht zuletzt auch gesellschaftliche Anerkennung gefunden hatte. Seine *Selbstbiographie*⁵ schreibt er unmittelbar als Chronist des eigenen Lebens. Übertreibungen werden nicht ganz vermieden, dienen aber offenbar didaktischen Zwecken, da die Selbstbiographie belehren und ermuntern

⁴ Willi K a h l , *Das lyrische Klavierstück Schuberts und seine Vorgänger seit 1810*, in: AfMw III, 1931, S. 99-122. Vojtěch K y a s , *Die harmonische Struktur von Tomášeks lyrischen Klavierstücken*, in: SPFFBU XXII, 1973, H 8, S. 59-71.

⁵ Václav Jan T o m á š e k (Wenzel Johann Tomaschek), *Selbstbiographie*, in: Libussa, Jgg. 1845-1850.

soll; sie bringt ein Stück Kunstgeschichte, und der Verfasser tritt nur als Vermittler zwischen dem Leser und den Sachen der Kunst auf. Ein möglichst getreues Bild der beschriebenen Zeit ist laut Tomášek vor allem der Kunst von Nutzen. Alle Menschen, die Erwähnung finden, hat der Verfasser gut gekannt, stand mit ihnen im Kontakt und studierte ihre Werke. Die Zeit und ihre Kunst werden nicht selten ironisiert, was Tomášek den Vorwurf der Selbstgefälligkeit einbrachte. Bei näherer Betrachtung erkennt man aber, daß er sich selbst nicht allzusehr herausstellt und meist der glossierende Beobachter bleibt. Er stilisiert beschwingt und wendig, drückt sich flüssig aus und zögert nicht, an gehöriger Stelle Fremdwörter zu verwenden. Sein Vokabular ist zwar nicht überreich, aber der Bau der Sätze ist stellenweise künstlich („barock“) und sticht mit seiner Abundanz von jenen Stellen der Selbstbiographie ab, die zu einer Aufzählung der Tatsachen herabsteigen. Begreiflicherweise vermeidet der Autor nicht immer Irrtümer in den Daten und der Chronologie, weil er sich auf seine eigenen Notizen und das Gedächtnis verläßt. Übrigens kann man heute nicht mehr nachweisen, ob die nicht einmal zahlreichen Irrtümer vom Autor stammen, oder der Korrektur zuzuschreiben sind.

Interessant ist auch die Gedankenwelt Tomášeks, der Musik und Kunst einer strengen Systematik unterzog. Die Kunst hielt er gleichsam für einen homogenen, himmlischen Lichtstrahl, der sich erst in den Strömen des Lebens bricht. Als er über eine neue Harmonielehre nachdachte, baute er sie auf abstrakten Zahlbeziehungen auf und stellte sie in das System, das seiner Ansicht nach Natur und Weltall beherrscht. Ganz im Banne dieses Gedankens glaubte er fest an die Eindeutigkeit der Tonbeziehungen und gelangte zur Überzeugung, daß die musikalischen und harmonischen Gesetzmäßigkeiten mit den unveränderlichen Naturgesetzen identisch sind, daß sich Astronomie und Physik auf Zahlensysteme reduzieren lassen, die den höchsten Regeln der Musik entsprechen. Die Kompositionstechnik betrachtete er mit Andacht und hielt sie für die Essenz der eigenen Kunst. Er sah den Schwerpunkt seiner philosophischen Überlegungen und seines religiösen Fühlens im System der Musik, von dem er auch bei Erscheinungen des täglichen Lebens ausging. Tomášek vertrat übrigens die Ansicht, die „Poesie“ habe die Welt mitgeschaffen, sie wirkte ständig in allen Abschnitten des menschlichen Lebens und in allen Kunstformen. Deshalb laute der kategorische Imperativ jedes Künstlers: „Sei Dichter!“ Tomášek erlebte alle ästhetischen Kategorien intensiv. Bei dem Gedanken an die Tragik des Lebens von Grauen erfaßt, erfüllte ihn das Lyrisch-Idyllische mit naiver Freude und wehmütiger Zärtlichkeit. Am höchsten schätzte er die reine Lyrik Goethes und bewunderte ihre Frische und Sanglichkeit. Die Musen verehrend, übersah er nur Terpsichore, zweifelte an ihrem göttlichen Ursprung, teilte Tanz und Choreographie den niedrigen Sphären zu und strafte die Tanzmusik mit Verachtung.

Die Welt dieser Gedanken verrät, daß in der Persönlichkeit Tomášeks der Geist der Romantik zu keimen begann, der ja Kunst und Musik als

höhere Offenbarung betrachtete. Und trotzdem beharrte er darauf, Mozart und Gluck seien die Säulen, auf denen alle Musik ruhet⁶

Tomášeks Selbstbiographie reicht bis zum Jahre 1823 und spiegelt also die Musikauffassungen des Verfassers wahrheitsgetreu und objektiv wider. Der Komponist neigte zu einer klasszisierenden Kunstauffassung. Der Stilumbruch, der theoretisch in Kochs *Musiklexikon*⁷ reflektiert ist, akzeptierte Tomášek nur indirekt. Daher erklären wir uns auch, daß Vorbehalte zur Antizipation romantischer Elemente im Schaffen Beethovens vorkommen. In seinen Postulaten bekennt sich Tomášek zur Ästhetik Kants. Sein Ausgangspunkt ist nämlich, genauso wie bei Immanuel Kant, das „Geschmacksurteil“, das Tomášek als feststehende Begebenheit im methodologischen Sinn, auch wenn er sich der Relativität seiner wahren Wertung bewußt war, betrachtete. Er war normativer Kritiker, der die Erscheinungen seiner Zeit an vorher gegebenen „klassischen“ Formen und Grundsätzen maß, wobei hier der Einfluß Johann Winckelmanns⁹ deutlich wird, obgleich nicht zu belegen ist, ob Tomášek dessen Anschauungen speziell studierte. Tomášek gelang zum Schluß, daß Gegenstand der Wertung nicht die Erscheinung als solche, sondern ihre „schöne“ Form ist. Trotzdem zielte er auch zur Ästhetik

⁶ Über V. J. Tomášek vgl. insbesondere: Marie T a r a n t o v á , V. J. Tomášek, Praha 1946. Eliška H o l u b o v á , Václav Jan Tomášeks Oper „Seraphine“ als Quelle und Werk, in: SPFFBU, H, Nr. 8, S. 51-58. Vojtěch K y a s , zit. Studie, s. Anm. Nr. 4. Jiří V y s l o u ž i l , *Musicologica Brunensia an der Schwelle des Jahres der tschechischen Musik 1974*, in: SPFFBU XXIII, 1974, H, Nr. 9, S. 7-26. Milena V y s l o u ž i l o v á , Václav Jan Křtitel Tomášeks Lieder zu tschechischen Texten, ebd., S. 47-66. Jiří V y s l o u ž i l , Václav Jan Tomášeks Stellung in der tschechischen Musikkultur, in: SPFFBU XXIV, 1975, H, Nr. 10, S. 7-18. Eliška H o l u b o v á , V. J. Tomášeks musikdramatische Szenen zu Texten Goethes und Schillers, ebd., S. 35-47. Rudolf P e ě m a n , Zdeněkova autobiografie jako pramen (Tomášeks Selbstbiographie als Quelle), in: (Zs.) Hudební rozhledy, Jg. XXIX, 1976, S. 474-475. D e r s e l b e : Václav Jan Tomášek über Händel, in: Händel-Jahrbuch 35, 1989, S. 111-118. Ferner: Theodora S t r a k o v á , Tomáškovy písně na Goethovy texty (Tomášeks Lieder zu Goethes Textvorlagen), in: (Zs.) Casopis Moravského musea, Jg. XL, 1955, S. 214 ff. D i e s e l b e , V. J. Tomášek a jeho klavírní eklogy (V. J. Tomášek und seine Klaviereklogen), ebd., Jg. XLV, 1960, S. 175 ff. Auch die Klassiker der tschechischen Musikwissenschaft befassten sich mit Tomášek, z. B.: Otakar H o s t i n s k ý , Václav Jan Tomášek. Životopisný nástin (Václav Jan Tomášek. Eine Biographische Skizze), in: (Zt.) Dalibor, Jg. 1874, Nr. 16, 17, 18, 21, 23. Zdeněk N e j e d l ý , Jan Václav (sic) Tomášek. K 50. výročí jeho smrti (Jan Václav Tomášek. Zu seinem 50. Todestag), in: (Zs.) Hlas národa, Jg. XV, 1900, Sonntagsbeilage zu Nr. 105 (15. April), S. 1 ff. Vladimír H e l f e r t , Die schöpferische Entwicklung Friedrich Smetanas. Übersetzt von Bruno Liehm, Leipzig 1956, S. 106-107 (Originaltitel des Buches: *Tvářící rozvoj Bedřicha Smetany*, Bd. I, Praha 1924). Weiter siehe: Jan R a c e k , Česká hudba. Od nejstarších dob do počátku 19. století (Die tschechische Musik. Von den ältesten Zeiten bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts). 2. Ausgabe. Praha 1958, bes. S. 214-216.

⁷ Heinrich Christoph K o c h , *Musikalisches Lexikon*. 2. Teile. Frankfurt a. M. 1802. Vgl. Hans Heinrich E g g e b r e c h t in MGG VII, Sp. 1296-1299. Rudolf P e ě m a n , *Die Musik in der Auffassung Heinrich Christoph Kochs*, in: SPFFBU, Jg. XX, 1971, H, Nr. 6, S. 51-62.

⁸ Über Kant und das Geschmacksurteil vgl. z. B. Rudolf E i s l e r , *Wörterbuch der philosophischen Begriffe*. IV. Auflage, Bd. 1, Berlin 1927, S. 527-528.

⁹ Johann Joachim W i n c k e l m a n n , *Geschichte der Kunst des Altertums*. Dresden 1764.

nach Immanuel Kant, u. zw. unter Einfluß seines Freundes Goethe.¹⁰ Zusammen mit Goethe und im Sinne dessen Ästhetik schätzte er kritische Objektivität und stand den vielfältigen Formen des Subjektivismus abwertend gegenüber. In Tomášeks Auffassungen spiegelt sich auch im gewissen Sinne – bestimmt durch Goethes Einfluß – Lessings Theorie des sog. ästhetischen Ideals, auf das man sich in der Kunst unbedingt richten muß.¹¹ Es ist nicht uninteressant, daß Tomášek in seiner Selbstbiographie programmgemäß den Gedanken einer sog. schöpferischen Ästhetik entwickelt, womit er sich unbewußt romantischen Theorien nähert, wenngleich er sie ansonsten – als Komponist und ästhetisierender Denker – eigentlich verwirft.

V. J. Tomášek streifte auf einigen Seiten der Autobiographie auch das Werk Georg Friedrich Händels. Am ausführlichsten beachtete Tomášek das Oratorium „Samson“, HWV 57, dessen Aufführung er während des Wiener Kongresses gehört hatte (sein Wiener Besuch fand in den Tagen vom 6. 10. bis 30. 11. 1814 statt; am 10. 10. und 24. 10. lernte er Beethoven persönlich kennen, sprach sich mit ihm eingehend aus und beteiligte sich auch an der Beethoven-Akademie vom 28. 10.). Tomášeks Aussprüche über das Oratorium „Samson“ und seine Wiener Aufführung am 16. 10. 1814 sind höchst interessant.

Tomášek nahm richtigerweise an, die „Samson“-Aufführung werde das lebhafteste Interesse des Publikums wecken. Er befürchtete sogar, daß sie ausverkauft sein könnte und besuchte deshalb schon am 12. 10. Regierungsrat Josef von Sonnleithner (1766-1835), den Mitschöpfer des Librettos zu „Fidelio“ und Sekretär des Wiener k. k. Hoftheaters, mit der Bitte um eine Eintrittskarte zur Generalprobe. Tomášek wurde freundlich empfangen und erhielt ohne weiteres die Eintrittskarte. Offenbar genügte ihm aber die Teilnahme an der Generalprobe nicht. Er erfuhr zwar, daß die Vorstellung ausverkauft sei, bat jedoch den Minister Jan Nepomuk Rudolf Grafen Chotek (1748-1824) um eine Intervention in dieser Angelegenheit. Auch Graf Chotek empfing Tomášek zuvorkommend und sagte ihm die Fürsprache bei Graf Trauttmanssdorf zu. So geschah es auch: Tomášek erhielt die Eintrittskarte zur „Samson“-Premiere, die am 16. 10. 1814 um 7 Uhr abends in der k. k. Reitschule stattfand. Er hörte also das Werk zum zweiten Mal (kannte es ja bereits von der Generalprobe) und konnte deshalb nach seinen eigenen Worten „mit desto größerer Sicherheit über die Hauptproduction vom 16. referieren“ (Selbstbiographie, Libussa 1846, S. 367).

Das Oratorium „Samson“ ertönte in feierlicher Stimmung, der auch das schöne Wetter entsprach. Die Beleuchtung des Saals war großartig und die Besucher „strahlten“ wahrhaftig in vollem Glanz. Händels

¹⁰ Vlastimil Blažek und Hugo Siebenscheln, *Goethe a Tomášek* (Goethe und Tomášek), in: (Zs.) *Časopis pro moderní filologii*, Jg. XVIII, 1932, Nr. 3-4, S. 289-291. Ferner: Theodora Straková, zit. Studie, vgl. Anm. Nr. 6.

¹¹ Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Lessings Werke in sechs Bänden. Bd. III, S. 271-408. Leipzig, undatiert (Verlag von Gustav Fock). Derselbe, *Hamburgische Dramaturgie*, ebd., Bd. IV, S. 3-367.

Musik hörten damals königliche Hoheliten und hohe Würdenträger, Teilnehmer am Wiener Kongreß. Die Ehrengäste nahmen auf der festlich zugeschmückten Galerie Platz, wo nicht einmal die Großherzogin von Oldenburg fehlte, die musikalische Aktionen nur selten besuchte. Die Aufmerksamkeit konzentrierte sich auf die Anwesenheit des Zaren Alexander I. (1777-1825), der inmitten der Ehrengalerie Platz nahm. Ihm zur Seite saßen seine Gattin Elisabeth Alexejewna und die österreichische Kaiserin Maria Ludowika d'Este. Neben Ihrer österreichischen Majestät sah man demnach die Großfürstin von Oldenburg, neben ihr den österreichischen Kaiser Franz I. (1786-1835). Zur Seite der russischen Zarin saß der preußische König Friedrich Wilhelm III. (1770-1840), neben dem die Gattin Maximilians Josefs I. von Bayern, der württembergische König Wilhelm I. (1781-1864), der dänische König Frederik VI. (1768-1839) und österreichische Erzherzoge Platz nahmen.

Die Anwesenden begrüßten die erlesenen Gäste mit hoher Achtung. Noch ehe die gekrönten Häupter und ihr Gefolge erschienen, traten die Chorsänger von einer erhöhten, für das Orchester bestimmten Stelle an. Sie schritten paarweise herab (zuerst Sopranistinnen, dann die Altistinnen, schließlich die Tenöre und Bassisten) – die Männer waren schwarz gekleidet und trugen Dreispitzhüte unter dem Arm, die Sängerinnen waren in Weiß, das Haar mit Blumenkränzen geschmückt. Hinter ihnen traten die Solosänger an: die Sopranistin Frau *Gaymüller*, die Altistin Fräulein *Wertheimstein*, der Bariton Herr *Soini* und der Bassist Herr *Sonnleithner*. Die Künstler und die zuletzt Platz nehmenden Herrscher wurden mit stürmischem Beifall und Vivat-Rufen begrüßt. Tomášek hörte der Aufführung konzentriert zu. Bescheiden bemerkt er, daß er nur den Gesamteindruck der klingenden Komposition ausdrücken könne, deren Einstudierung allerdings wesentliche Mängel habe. Frau Gaymüller distonierte, was die Folge ihrer unzureichenden musikalischen Schulung sei. Unzulänglich habe auch Herr Sonnleithner gesungen. Die unrelfe Intonation des Gesangs wirkte auf Tomášek abstoßend; besonders mißfiel ihm Sonnleithners Baß, weil das Distonieren tiefer Stimmen am schlechtesten wirke. Fräulein Wertheimstein und Herr Soini fesselten den tschechischen Komponisten: sie sangen rein, gliederten die Melodie und deklamierten betont. Einzig und allein die Sopranistin und der Bariton seien Händels anspruchsvoller Musik gerecht geworden. Sie rissen Tomášek hin, der nur sie für geeignete Sänger in Händels Oratorium hielt.

Die Chorkomponente der Komposition war gut einstudiert; sie wurde von mehr als 400 Sängern interpretiert. Abgesehen vom Solosopran und Solobaß stellte Tomášek keine wesentlichen Abweichungen fest, und die ganze Produktion verlief harmonisch und ungestört. Geleitet wurde sie vom Kapellmeister Ignaz Franz Mosel (1772-1844), der damals – wie man aus Riemann-Musiklexikon, Personenteil L-Z, Mainz 1961, s. 258, erfährt – in Wien zum ersten Mal einen Taktstock verwendete. Es handelte sich um einen seinerzeit populären Wiener Komponisten und Musikschriftsteller, der im Jahr 1818 in den Adelsstand erhoben wurde;

offenbar hatte er als Dirigent ein gutes Niveau, denn er leitete Händels Oratorium erfahren, maßvoll und mit mächtigen dynamischen Schattierungen. Empfindsam betreute er die Solostellen und entwickelte ein kaum dagewesenes Forte an Stellen, wo Händel das Plenum des Orchesters einsetzt. Tomášek wurde sich beim Anhören des Oratoriums „Samson“ dessen bewußt, wie tief ihn die Musik Händels beeindruckte, und überzeugte sich immer wieder von ihrer Intensität: *„Während dem Anhören des Oratoriums war ich vollends überzeugt, daß die tonische Form der schönen Kunst den Menschen am lebendigsten durchdringt.“* (Selbstbiographie, Libussa 1846, S. 368). Weder das gesprochene Wort noch Farbenvaleurs bereiten dem Menschen so abwechslungsreiche Eindrücke wie die Musik.

Tomášek begnügt sich jedoch nicht nur mit Beschreibung der Eindrücke bei dem Anhören des Oratoriums „Samson“. Als Mensch der strengen, klassischen Disziplin urteilt er nach dem Übermaß an melodischen Verzierungen, durch das sich die Wiener Aufführung von Händels Komposition auszeichnete, daß es sich um ein Werk aus Händels früher Schaffenszeit handle: *„Samson scheint, nach den vielen Manschetten bei Arien, und den häufig gebrauchten Vorausnahmen bei melodischer Endigung zu schließen, eine der älteren Compositionen von Händel zu sein.“* (Ebd.) Darin irrte jedoch Tomášek nicht nur („Samson“, HWV 57, wurde in London in der Zeit vom September bis zum 29. Oktober 1741 komponiert, und zu seiner Uraufführung kam es am 18. Februar 1742 im Theatre Royal, Coventgarden), sondern bewies auch Unkenntnis der Chronologie von Händels Leben und Schaffen.

Das Übermaß an melodischen Verzierungen der Aufführung unter Mosels Taktstock spricht ganz im Gegenteil dafür, daß in Wien zur Zeit des Wiener Kongresses die ältere Tradition Baron Gottfried van Swietens (1730-1803) offenbar voll verwurzelt war, der den Unterschied von Händels Stil beispielsweise von jenem Mozarts oder Beethovens durchaus begriff. Während sich also Tomášek bei seinem Urteil als Hörer äußerte, der das Werk unter dem Blickpunkt seiner Zeit betrachtet, erscheint die angeführte Wiener Tradition bereits als Streben nach Geltendmachung historischer Zusammenhänge und Haltungen.

Tomášek faßt „Samson“ als Werk für Fachleute, für Kenner des Kontrapunktes auf. Sein trauriger Ton stoße jedoch ab und ermüde. *„Einen sehr großen Fehler hat dies Oratorium, daß es sich meistentheils in einförmiger, trauriger Gefühlsweise fortschleppt, und so bei Jenen, die von Contrapunktischen Combinationen keinen Begriff haben, Langweile erzeugen muß, weshalb ich die Wahl dieses Oratoriums für so sehr gemischte Zuhörer nicht billigen kann, und es hätte sich bei einer so großen Zahl von Händel's Oratorien wol ein anderes, weit effectvolleres Werk gefunden.“* (Ebd.) Hoch zu werten sei jedenfalls Mosels Übersetzerkunst, mit der er den englischen Text des Oratoriums verdolmetschte. Dagegen verdienten die Händels kompositorischen Grundsätzen nicht entsprechenden Änderungen der Instrumentierung volle Kritik. Mosel verstärkte beispielsweise die ursprüngliche

Instrumentierung in damals moderner Weise, also nach den am Anfang des 19. Jahrhunderts herrschenden Grundsätzen. Unzulässig sei die Verwendung der großen Trommel: „...daß er aber [...] bei einer Stelle sogar die große türkische Trommel anbrachte, dessen kann kein Vernünftiger sich freuen [...]“ (Ebd.) Händels Kompositionen kann man – Tomášeks zufolge – überhaupt nicht modernisieren und in ihnen neuzeitliche technische und Instrumentationseffekte verwenden. Der Anfang des 19. Jahrhunderts ist eine Zeit des künstlerischen Übergangs und man darf deshalb niemals in so organische und tektonisch geschlossene Werke eingreifen, wie es die Kompositionen Händels sind. *„Oh, verließen wir doch bald unsere falsche Richtung bei der Interpretation Händels! Seine großen Kompositionen sollten wir ergehen anhören und alles vermeiden, was ihnen im Grunde genommen eigentlich schadet. Mosel hat durch eine so unglückliche Operation den Händel geblendet.“* (Ebd., S. 369.)

Am Beispiel von Tomášeks Kritik der Aufführung des „Samson“ – also am Beispiel des systematischsten und geschlossensten Textes unseres Meisters über Händel – können wir Tomášeks Auffassung der Interpretation nicht nur der Werke Händels, sondern von Kompositionen der sogenannten alten Musik demonstrieren. In einer Zeit, als der Umfang des Begriffs „alte Musik“ noch nicht bestimmt war und sich in Europa das Prinzip der Aufzeichnungstreue noch bei weitem nicht durchgesetzt hatte, macht V. J. Tomášek strenge Stilstandpunkte geltend und prägt das Prinzip einer historischen Auffassung der Aufführungspraxis. Obwohl er sich in Teilmomenten faktographischer Art irrte, entwickelte er allgemeine Grundsätze, die erst nach dem zweiten Weltkrieg, konkret gesprochen seit den 60er Jahren unseres Jahrhunderts, volle Geltung haben!

Wenn wir nun auf der Grundlage von Tomášeks Auffassungen in seiner Selbstbiographie seine theoretische Studie *„Ueber Kritik in Bezug auf Musik“* (deutsch veröffentlicht im Jahr 1829 in der Monatsschrift der Gesellschaft des Vaterländischen Museums in Böhmen, Jg. III, 1829, Juli-Dezember, S. 303-314) werten, gelangen wir zu der Ansicht, daß V. J. Tomášek in ihr gedanklich auf einer höheren Stufe steht als in den zusammenfassenden autobiographischen Betrachtungen, in denen es ihm hauptsächlich um die eigene kompositorische Problematik und das Einfangen von Lebens- und Kunsteindrücken sowie um die Geltendmachung der Grundsätze seiner eigenen schöpferischen Ästhetik geht. In der genannten Studie ist Tomášek aber Synthetiker, der sich um Objektivität seiner Urteile und Schlüsse bemüht. In der Abhandlung gelang er hauptsächlich zur Reflexion der Kritik und richtet sich auf eine überpersönliche Darlegung seines Themas. In der Zeit, als noch keine neuzeitige Musikwissenschaft existierte, konnte die durch die Zeit bedingte „Tonwissenschaft“ die Musikkritik in sein System noch nicht voll einschließen. Trotzdem bemüht sich Tomášek sehr, von einer eigenen musiktheoretischen bzw. ästhetischen Grundlage auszugehen, und erklärt die Musikkritik als eigenständiges Phänomen, das mit sei-

nen eigenen Methoden arbeiten muß. So schrieb er – im J. 1829! – eine der ältesten Studien über die Musikkritik, die als eine „Kritik der Kritik“, also metawissenschaftlich, konzipiert ist.

Tomášeks Studie steht mit den zeitlichen Tendenzen, wie sie sich in den deutschen Musikzeitschriften nach 1820 herausbilden, in Übereinklang. Man kann bestimmte Bezüge zum Artikel *„Über die Anforderungen unserer Zeit an musikalische Kritik in besonderem Bezuge auf diese Zeitung“*, den Adolph Bernhard Marx in der Berliner Allgemeinen Musikalischen Zeitung (Jg. 1824, S. 3 ff.) veröffentlichte, herstellen. Tomášek unterscheidet sich aber doch von Marx, denn Tomášeks Studie verfolgte neben den rein theoretischen Zielen auch das Ziel der Kommunikation: sie sollte den Dialog zwischen Tschechen und Deutschen herstellen und Anregungen in das sprachlich utraquistische Gebiet des vormärzlichen Prags hineinbringen. Die „Monatsschrift der Gesellschaft des Vaterländischen Museums in Böhmen“, in der Tomášek seine Studie publizierte, war keine spezielle Musikzeitschrift; sie machte den Historismus und Szientismus geltend. In ihr konnten aber die Musikproblematik und die musikkritischen Fragen nicht fehlen, denn sie wendete, dank eines der größten damaligen Ästhetiker, des Historikers František Palacký, der lebendiges Interesse an den kulturellen Bedürfnissen seiner Zeit zeigte, verhältnismäßig viel Aufmerksamkeit den künstlerischen und ästhetischen Problemen zu. Tomášek sollte der Musikreferent der neuen Zeitschrift sein, aber zu einer länger dauernden kritischen Zusammenarbeit v. J. Tomášeks mit der Zeitschrift kam es nicht mehr (sein Schüler Jan Bedřich Kittl [1806 bis 1868], Komponist und Publizist, vertrat ihn zeitweise).

Tomášeks Abhandlung spielte in ihrer Zeit eine denkbar wichtige Rolle, deren Ausmaß und Umfang bisher noch nicht erforscht ist. Bei der Charakteristik der Kritik geht Tomášek von der Ansicht aus, daß jedes menschliche Werk unvollendet ist. Aufgabe der Kritik ist es deshalb, diese Unvollkommenheit des Werkes zu erkennen und so zu dessen Verbesserung beizutragen. Sie soll einen Maßstab für die künftige Schöpfung aufstellen, was allerdings sehr schwer ist. *„Kein Wunder dann, wenn sie als unwillkommener Gast sich oft zurückzieht, wo sie recht wohlthätig wirken sollte.“*¹² Tomášek setzt voraus, daß der Musikkritiker vollendet mit Musikkennntnissen ausgestattet wird, er soll *„das Poetische“* und *„das Technische“* bewerten und bei Vokalwerken darauf achten, wie *„das Auffassen und Behandeln des Textes“*¹³ zur Geltung kommt. Durch die Bewertung der poetischen und textlichen Seite der musikkompositorischen Äußerung gelangt der Kritiker in den Bereich der Musikästhetik, wobei er sich bei der Analyse der technischen Seite auf dem Gebiet der *„musikalischen Elementarlehre“*, *„Harmonielehre“*, weiter des Kontrapunkts und der Instrumentenkunde

¹² Václav Jan T o m á š e k (Wenzel Johann Tomaschek), *Ueber Kritik in Bezug auf Musik*, in: Monats[s]chrift der Gesellschaft des Vaterländischen Museums in Böhmen, Jg. III, 1829, Juli – Dezember, S. 303.

¹³ Ebd., S. 304.

bewegt.¹⁴ Der Kritiker muß sich auf seinen Geschmack und auf eigene Kompositionserfahrungen stützen. Es ist eine Pflicht für gelehrte Kritiker, die Öffentlichkeit auf hervorragende künstlerische Musikwerke aufmerksam zu machen. „Ja es ist solcher Männer heiligste Pflicht,“ schreibt Tomášek wörtlich, „die Welt auf das Eigentümliche und Vorzügliche der Tonwerke aufmerksam zu machen, sie aber auch vor den entdeckten Gebrechen oder den der Kunst so nachteiligen Manieren zu warnen, wenn ihnen ihr Beruf am Herzen liegt, es ihnen Ernst ist, die Kunst nach Kräften zu fördern.“¹⁵ Tomášek betont aber, daß nicht jeder Komponist fähig ist, als Kritiker zu wirken, denn dazu ist auch eine gewisse literarische Begabung und Fähigkeit nötig. Wenn der Kritiker von einer richtigen Theorie und schöpferischen Phantasie geleitet wird, gelangt er zur Verteidigung und sogar Schaffung klassischer Werte. Die Kritik soll auch Laien und Musikliebhaber führen, soll sie davon überzeugen, daß der Wert der Musik nicht nur vom Fakt, ob etwas gefällt oder nicht, abhängt. Die Kritik hat eine wichtige Funktion, denn durch sie gewinnen die Kunst, der Kritiker und der Musikhörer.

Tomášeks Haltung zur Kritik wird durch seine Überzeugung von der Überlegenheit des Menschen über die Natur motiviert. Seiner Meinung nach erkannte der Mensch den Lauf der Dinge, lebt im Zeitalter der menschlichen Harmonie, weil er es versteht, im Übereinklang mit den erkannten Gesetzmäßigkeiten, Werke zu schaffen. Die Kritik soll auf Unvollkommenheiten der Kunst in bezug auf die gegebene Norm hinweisen. In diesem Punkt steht Tomášek auf der Seite des sich festigenden bürgerlichen Bewußtseins, wir wissen aber, daß sich die Kunst und die Musik in eine andere Richtung als die zu den gegebenen Normen entwickelten. Auch Tomášeks Ansicht, daß der beste Künstler ein Komponist sei, der durch Kritik das Werk eines Komponisten korrigiert, ist nicht zu Ende gedacht. Dieses pedantische Herangehen Tomášeks an das Problem der Kritik wurde erst durch Hegels Auffassung, daß die Kritik Bestandteil der öffentlichen Wertung ist,¹⁶ negiert. Sie kann also nur in Beziehung zum Publikum, für das sie geschrieben wurde, fungieren; sie soll somit – wie wir hinzufügen – hauptsächlich falsche Ansichten des Publikums korrigieren. V. J. Tomášek täuschte sich, als er die Bedeutung der Kritik für den Künstler verabsolutierte. In der Annahme, daß die Kritik mit ihren Urteilen die Kunst vollenden soll, steht Tomášek auf dem Boden einer hartnäckigen Normativität und geht mit Adolph Bernhard Marx¹⁷ auseinander. Durch seinen theoretischen Empirismus, seine unhistorische Kritikauffassung, und durch seine tadelnde Haltung geriet er plötzlich an den Anfang des 19. Jahrhunderts bzw. sogar ans Ende des vorhergehenden Jahrhunderts. Tomášek

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Ebd., S. 304-305.

¹⁶ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Ästhetik*, Berlin 1955, S. 282-289.

¹⁷ Adolph Bernhard Marx, *Ueber die Anforderungen unserer Zeit an musikalische Kritik in besonderem Bezuge auf diese Zeitung*, in: Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung, Jg. 1824, S. 3 ff.

antizipiert aber trotzdem auf eigene Weise die romantische Kritikauffassung, so wie sie von Schumann¹⁸ bekannt ist. Tomášek ist aber lange nicht so konsequent wie Schumann; er deutet Positionen an, die er in theoria eigentlich abweist, und gelangt so auf die Plattform jener, deren Ansichten ohne Rücksicht auf die Überzeugung ihrer Urheber fungieren. Trotzdem muß gesagt werden, daß er sich mit Robert Schumann in Hinsicht auf die Förderung nach großer Gelehrtheit des Kritikers gleichsetzen läßt. Er hält dem Dilettanten im Bereich der Kritik und dem dilettantischen Komponisten den Spiegel vor. So auch Schumann. Robert Schumann richtet sich bewußt auf die Erfüllung der These von der Einheit der Schönheit, Wahrheit und des Guten, was ja ein klassisches Ideal ist. Im Vergleich zu Tomášek versetzt er aber das Ideal des Musikalisch-Schönen in eine Ebene, die dessen selbständige, nicht aber selbstzweckdienliche Wirkung voraussetzt. Obgleich er auf dem Grundsatz der künstlerischen Vollkommenheit beharrt, vertritt er konsequent die Meinung, daß der dominierende Charakterzug der Kunst nicht auf dem rationalistischen (bzw. rationalisierendem) Prinzip beruht. Damit negiert Schumann das Nachahmungsprinzip. Er präzisiert auch den Begriff des Schönen und sieht nicht zuletzt die Bedeutung dessen objektiver Wirkung. In der Verurteilung des Trivialen und des Virtuosen ist er sich mit Tomášek einig. Mit Tomášek verbindet ihn auch ein stark moralisches Herangehen an die Fragen der Kunst. In diesem Punkt bekennt er sich zur Tradition und knüpft an die Grundsätze und Äußerungen Jean Pauls und Justus Thibauts¹⁹ an. Ähnlich Tomášek nähert sich auch Schumann der objektivierenden Kunstauffassung, denn er ahnt ihre Einheit, als er in seinem Tagebuch berichtet:

„Die Regeln e i n e r Kunst passen zu jeder. Darum lese ich Winckelmann.“²⁰

Schumann war aber mehr als Tomášek mit den Erfordernissen des Musikalltags verbunden, dessen progressive Tendenzen er vor den negativen Folgen des Prozesses, der auf die Auffassung über Kunst als Ware gerichtet war, verteidigte. In Schumanns Kritikertätigkeit und seiner Kritikauffassung können wir entwicklungsbedingte Veränderungen feststellen, wie wir sie auch bei Weber, Hoffmann, Mendelssohn, Berlioz u. a. angetroffen haben. Schumann verwirklicht mehr als Tomášek die Konklusion einer sog. persönlichen schöpferischen Ästhetik, die letztendes über seine normativen Tendenzen siegt. Schumann ist frei von jeglichen Spekulationen, womit er deduktive Prinzipien abweist und das Musikalisch-Schöne auf die höchste Stufe setzt, ohne sie systematisch

¹⁸ Robert S c h u m a n n , *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*. Herausgegeben von Heinrich Simon. Bd. I-III. Leipzig, undatiert (Vorwort des Herausgebers datiert im Juli 1888), Verlag Philipp Reclam jun.

¹⁹ Jean P a u l , *Vorschule der Ästhetik*. Pauls Sämtliche Werke, herausgegeben von E. Berend, Weimar 1935, Bd. XI. Erste Ausgabe 1804. Anton Friedrich Justus T h i b a u t , *Ueber Reinheit der Tonkunst*, Heidelberg 1826.

²⁰ Robert S c h u m a n n , *Tagebücher* Bd. I, herausgegeben von Georg Eismann, Leipzig 1971, S. 314.

zu erforschen und als ästhetisches Konzept zu realisieren. Sein Korrektiv sind immer seine Erfahrungen als Künstler und Praktiker – deshalb kann er auch gar nicht in Spekulationen verfallen. Mit Tomášek steht schließlich auch Schumanns Forderung nach empirischer Einstellung der Kunst und Musik im Einklang, obgleich auch hier Schumann seinen Vorgänger überragt. Ansonsten stimmt Schumann mit Tomášek am weitesten in der Auffassung des Musikalisch-Schönen überein. Es zeigt sich ihm als Ausdruck des Künstlersubjekts, und typisch ist seine Originalität. Diese Originalität muß man als Folge der selbständigen, ungebundenen schöpferischen Arbeit der Künstler auffassen.

Im Vergleich zu Schumann²¹ verstand aber Václav Jan Tomášek die Strömung der neuen Zeit schon nicht mehr, er stieß sich an der Musikauffassung als romantische Aussage über den Menschen. Die schroffe Systematik von Tomášeks Ansichten entsprach nicht der neuen Zeit. Tomášek war nicht selten verbittert darüber, daß sein Weg keine Anerkennung fand und keine äußeren Erfolge brachte. Auch sein Vermächtnis ist nicht genügend gewürdigt worden. Sowohl über Tomášek als auch jeden großen Künstler überhaupt gilt Horatius' Vers:

„*Nil sine magno vita labore dedit mortalibus.*“²²

²¹ Rudolf P e č m a n , *Die Musikkritik in der Auffassung Václav Jan Tomášeks und Robert Schumanns*. In: 5. Wissenschaftliche Arbeitstagung zu Fragen der Schumann-Forschung. 5. Schumann-Tage des Bezirkes Karl-Marx-Stadt 1980. Zwickau 1981, S. 33-41. Siehe weiter Jiří F u k a ě , *V. J. Tomášek a geneze kritického myšlení* (V. J. Tomášek und die Genesis des kritischen Denkens), in: (Zs.) *Opus musicum*, Jg. XI, 1979, Nr. 6, S. 166-171. Über die ästhetischen Ansichten V. J. Tomášeks siehe: Petr V í t , *Estetické myšlení o hudbě. (České země 1760-1860.)* (Ästhetisches Denken über Musik. [Böhmische Länder 1760-1860].) Editionsreihe „Rozpravy Československé akademie věd“, řada společenských věd, Jg. 97, 1987, Heft 1. Verlag Academia, Praha 1987, S. 33-36.

²² „Den Sterblichen gibt das Leben nichts als viel Arbeit.“ Quintus H o r a t i u s Flaccus, *Satiren*, Buch 1, Gedicht Nr. 9.

