

Vítová, Eva

Die siebziger Jahre des 19. Jahrhunderts - die Zeit des Reifens der Persönlichkeit und Anschauungen Otakar Hostinskýs

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H, Řada hudebněvědná. 1975, vol. 24, iss. H10, pp. [69]-82

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/112406>

Access Date: 04. 12. 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.

EVA VÍTOVÁ

**DIE SIEBZIGER JAHRE
DES 19. JAHRHUNDERTS - DIE ZEIT
DES REIFENS DER PERSÖNLICHKEIT UND
ANSCHAUNGEN OTAKAR HOSTINSKÝS**

Dem Namen Otakar Hostinskýs begegnen wir in der tschechischen kunstwissenschaftlichen Literatur regelmäßig, wenn von der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts die Rede ist, einer Zeit, in der Hostinský die Konstituierung der Kunstwissenschaften als selbständige Wissensfächer durchgreifend gefördert hat. Sein Name ist überdies mit dem Kampf um die Anerkennung von Smetanas Werk und die neuzeitliche tschechische Musik an der Jahrhundertwende unauslöschlich verknüpft. Schon zur Studienzeit außerordentlich talentiert und agil, betrat Otakar Hostinský das Forum des Prager Kulturlebens nach dem Doktorat der Philosophie, das er im Jahr 1869 an der Karl-Ferdinandsuniversität erlangt hatte. Den jungen Wissenschaftler zeichnete ein scharfes kritisches Urteil, ein weites ästhetisches Hinterland und ein erlesener Stil aus. Im Laufe eines einzigen Jahres wurde er zum unentbehrlichen Organisator aller Kulturaktionen der Stadt, seine Tätigkeit entfaltete sich auf dem Boden des Kunstvereins Umělecká beseda und der Redaktionskreise jener Zeitschriften, denen er Beiträge sandte.

In diesem Zusammenhang bietet sich unwillkürlich ein freier Vergleich mit August Wilhelm Ambros an, der in den fünfziger und sechziger Jahren im „utraquistischen“ Kulturmilieu Prags¹ eine ähnliche Stellung eingenommen hatte. Obwohl Ambros' Hauptberuf — er war hoher Staatsbeamter — ihn von der Arbeit als Komponist, Organisator, Kritiker und Wissenschaftler ablenkte, konnte er vor allem mit seiner vierbändigen Geschichte der Musik zur neuzeitlichen Historiographie dieser Kunst Wesentliches beitragen. Dieses fachliche Interesse führte zur außerordentlichen Professur der Musikgeschichte an der Prager Universität (1869 bis 1872). Allerdings schürfte seine kritische Tätigkeit weniger tief als jene Hostinskýs, der von der Position des Ästhetikers ausging, während

¹ Den „Utraquismus“ im Prag 19. Jahrhunderts behandelt ausführlich J. Vysloužil in seiner auf Seite 7 ff. dieser Sammelschrift veröffentlichten Studie *Václav Jan Křtitel Tomášek und die tschechische Musikkultur*.

Ambros den Umblick des Polyhistoren wahren wollte.² Ambros vertrat im Prager Musikleben die Linie der Musik Mendelssohns und Schumanns,³ der um dreißig Jahre jüngere Hostinský stand bereits an der Front der tschechischen nationalen Musikkultur; es war in den Jahren des schöpferischen Hochflugs eines Bedřich Smetana.⁴

Im stürmischen Geschehen der siebziger Jahre des 19. Jahrhunderts, mit seinem Entstehen und Vergehen so mancher Musikzeitschrift, spielt sich eine entscheidende Lebensphase Otakar Hostinský ab, der zum Kampf um die tschechische Nationalmusik angetreten war. Mit seiner Aktivität hängt auch das Bekenntnis zur tschechischen Kultur zusammen, deren Leitgestalt Hostinský für weitere vierzig Jahre werden sollte. Nachträglich erscheint sein Wirken mit der Entwicklung des tschechischen Nationalbewußtseins untrennbar verbunden zu sein; aber man darf nicht vergessen, daß er damals sicher auch mehrfach Gelegenheit hatte in Deutschland festen Fuß zu fassen — denken wir doch nur an sein einjähriges Stipendium in München. Mit seiner philosophisch-ästhetischen Einstellung hätte er im Prager deutschen Milieu ebenfalls Erfolg gehabt und seine theoretischen Gedanken im Abstand von der tschechischen Kunst, vor allem der Musik, entwickeln können. Aber auch sein langfristiger Aufenthalt in Salzburg und Italien (1874) konnte zu einer dauernden Bindung an ausländische Hochschulen führen, denn in Prag hatte er damals noch keine Existenz gefunden. Trotzdem gelten alle Aufsätze und theoretischen Erwägungen seit dem im Jahr 1869 fast ausschließlich Entwicklungsfragen der tschechischen Musik, vor allem der Oper, und Hostinský verwertet dabei seine im Ausland gewonnenen Erfahrungen. In den siebziger Jahren bezog er eindeutig im Lager Position, das in neuen Zeitschriften für Smetanas Schaffen focht. Und Hostinskýs Einzug auf die Prager Hochschule im Jahr 1877 war eine fast symbolische Krönung seiner Bemühungen, die ihn aber nicht in die stille Gelehrtenstube führten, sondern in einen noch heftigeren Kampf zum Nutzen der tschechischen Kultur und Wissenschaft verwickeln sollten.

Die tschechische Musikpublizistik konnte zwar damals bereits auf eine

² R. Freiherr Procházka schreibt im Buch *Das romantische Musik-Prag* (Saaz in B. 1914, 44) über die kritische Tätigkeit Ambros': „... kurz, Ambros war alles, nur kein — Kritiker. Ihm fehlte dazu das Urteil. Er dachte durch die Phantasie, die in seinen ‚Kritiken‘ das Urteil ersetzte. Diese ‚Kritiken‘ in der Prager Zeitung hätten seinen Namen gewiß nicht berühmt gemacht.“ — Ähnlich auch F. Blume im Stichwort Ambros A. W., in: MGG, Bd. 1, Kassel und Basel 1949–51, Spalte 412–413. „Auch in den Essais ist sein Urteil oft nicht ganz begründet, subjektiv, temperamentsbedingt...“

³ Ambros' anfängliche Bewunderung für das Werk des Hector Berlioz verwandelte sich später in kritische Distanz. Einen ähnlichen Standpunkt nahm er auch zu den symphonischen Dichtungen F. Liszts ein. Wagner hielt Ambros für „eine epochemachende Gestalt“, nicht aber für den „Gipfel der Kunst“. Siehe G. Adler, *August Wilhelm Ambros*, in: Neue österreichische Biographie, Wien 1931, VII. Bd. 1. Abt., 35.

⁴ Ambros hob zwar im Jahr 1866 in einer sachverständigen Beurteilung der Kandidaten für das Amt eines Direktors des Prager Konservatoriums die Bedeutung von Smetanas Oper Die Brandenburger in Böhmen hervor, hielt jedoch die symphonischen Dichtungen Wallensteins Lager und Richard III. für Derivate von Liszts Schaffen. Siehe J. Branberger, *Das Konservatorium für Musik in Prag*, Prag 1911 115–116.

achtenswerte Vergangenheit zurückblicken,⁵ mußte aber immer noch um geeignete Tribünen kämpfen. Die Zeitschrift *Dalibor* hatte seit ihrem Entstehen verschiedene Peripetien durchgemacht und war gerade um die Mitte der sechziger Jahre erloschen. Ihre Auferstehung im Jahr 1869 dauerte aber nicht länger, als es einem einzigen Jahrgang, dem achten der Reihenfolge, zukam.⁶ Otakar Hostinský und die übrigen Redaktionsmitglieder⁷ fanden bald Ersatz in der neuen Musikzeitschrift *Hudební listy*, die im Jahr 1870 entstand.⁸ Auf den Seiten dieser Zeitschrift tritt nun Hostinský als regelmäßiger Berichterstatter von Theatervorstellungen und Konzerten auf, veröffentlicht Aufsätze und Studien, die starken Widerhall finden, oft auch stürmische Polemiken hervorrufen, und wird zur führenden Persönlichkeit des Redaktionskreises. Als es zu Gegensätzen und einer grundlegenden Änderung der ideellen Einstellung kommt — nach dem Antreten J. J. Rozkošnýs⁹ und F. Pivodas bezieht die Zeitschrift Position gegen Smetana — verläßt Hostinský mit dem Kreis seiner Mitarbeiter ostentativ die Redaktion, um eine neue Tribüne für Smetanas Schaffen zu gründen.

Neben der Zeitschrift *Hudební listy* entsteht im Jahr 1873 eine Musikzeitschrift, die den Namen *Dalibor* aufgreift, der nicht nur die ehemalige Einstellung der gleichnamigen Zeitschrift sondern auch das meistumstrittene Werk Smetanas, die Oper *Dalibor*, zur Diskussion stellen soll. Pivodas Zeitschrift *Hudební listy* erlosch nach drei Jahren (1875), *Dalibor* erschien, allerdings mit Pausen, bis zum Jahr 1927. Im Jahr 1873 beginnt die Zeitschrift *Lumír* wieder herauszukommen, die ebenfalls an die ältere Zeitschrift desselben Namens¹⁰ anknüpft. Otakar Hostinský beteiligt sich an der Herausgabe und leitet den ersten Jahrgang als selbständiger Redakteur.¹¹

⁵ Vergl. den Aufsatz *Zd. Nejedlýs, K počátkům českého časopisectví* (Zu den Anfängen des tschechischen Zeitschriftenwesens), *Lumír* 34/ 1906. 309—320, 427—434.

⁶ Der Jg. I.—VII. kam in den Jahren 1858—64, heraus, der Jg. VIII im Jahr 1869: 1873—75 wurde die Zeitschrift als I.—III. Jg. erneuert; in den Jahren 1879—1927 (mit Ausnahme der Kriegsjahre 1914—19) erschien sie als I.—XLII. Jg.

⁷ Es war besonders Dr. Ludevít Procházka (1837—1888), der langjährige Redakteur der Zeitschrift *Hudební listy*, später auch *Dalibor*, eine der führenden Persönlichkeiten des Lagers der Freunde Smetanas.

⁸ Die Situation bei der Gründung der Zeitschrift *Hudební listy* beschreibt Otakar Hostinský im Buch *B. Smetana a jeho boj o českou moderní hudbu*, Praha 1941, 151—153.

⁹ Obwohl bekannt war, daß J. J. Rozkošný den eigentlichen spiritus rector des gegen Smetana veranstalteten Kesseltreibens F. Pivoda decken sollte und Rozkošný selbst nur passiv auftrat, läßt sich die Tatsache nicht aus der Welt schaffen, daß Rozkošný seinen Namen zur Verfügung stellte und die Zeitschrift ein Jahr lang unter diesem Namen erschien. Darüber siehe L. Dolanský, *Hudební paměti* (Musikalische Memoiren), Praha ²1949.

¹⁰ *Lumír* erschien zuerst in den Jahren 1851—62 und 1865 unter der Redaktion von F. B. Mikovec. V. Hálek verwandelte die Zeitschrift in das populäre Blatt *Zlatá Praha*. Im Jahr 1873 wurde die Zeitschrift *Lumír* unter der Redaktion V. Háleks und J. Nerudas erneuert; nach ihrem Mißerfolg im ersten Jahr des Bestehens übernahmen die Leitung des Blattes Sv. Čech, J. V. Sládek, S. Heller und O. Hostinský.

¹¹ Über die Entstehung dieser Zeitschrift und den Beitrag Hostinskýs zu ihren ersten Jahrgängen siehe den Aufsatz S. Hellers, *Z literárnické vzpomínky* (Aus literarischen Erinnerungen), *Lumír* 34/1906, 299—308, 348—354.

Schon diese Aufzählung von Zeitschriftentiteln bietet eine Vorstellung von dem Umfang der Tätigkeit Hostinskýs und belegt die Intensität seiner publizistischen Aktivität.¹² Wenn wir die Themen der Aufsätze und Studien betrachten, die Hostinský in diesen Blättern veröffentlichte, stellen wir fest, daß es dieselben sind wie in späteren Jahren und daß sie in große Arbeiten münden, vor allem in seine Habilitationsschrift *Das musikalisch-Schöne und das Gesamtkunstwerk vom Standpunkt der formalen Aesthetik* (Leipzig 1877). Die Thematik der Zeitschriftenstudien umfaßt drei ineinander übergreifende Bereiche, die seit dieser Zeit Hostinskýs kritisches Denken beherrschen: allgemeine Kunsttheorie, Musik und Musiktheater.

In den erstgenannten Bereich, die Kunsttheorie, fällt das Stichwort *Kunst* in Riegers Lexikon,¹³ das Hostinský im Jahr 1869, also zu Beginn seiner wissenschaftlichen Laufbahn, geschrieben hatte. Das umfangreiche Stichwort bedeutete für den jungen Autor gewiß die erste Kraftprobe und die Befriedigung, sie bestanden zu haben. Es ist nicht uninteressant, daß Hostinský auch der Autor desselben Stichwortes im Lexikon *Ottův slovník naučný* (OSN) aus dem Jahr 1906 war.¹⁴ Bei dem ersten Blick auf diesen 38 Jahre später in lexikaler Kürze verfaßten, denselben Problemkreis betreffenden Text erkennt man die Spannweite der Entwicklung und den Fortschritt, den Hostinskýs Denken, aber auch die kunstwissenschaftlichen Fächer zurückgelegt hatten.

Die Studie *Umění a národnost* (Kunst und Nationalität) in Dalibor 1869¹⁵ war ein erheblicher Beitrag zur Diskussion über die Merkmale, die das Nationale der Kunst ausmachen. Gleich mit dieser ersten Studie gewann Hostinský die volle Sympathie der Anhänger Smetanas. Der Aufsatz *Disonance* (Dissonanzen) in *Lumír* 1874¹⁶ ist eine ästhetische Arbeit, in der Hostinský an Hand von Beispielen aus der Natur, Ethik und menschlichen Gesellschaft über Dissonanzen im übertragenen Wortsinn spricht. Die Dissonanz, mit anderen Worten der Zwiespalt, der Konflikt, ist nach Ansicht des Autors der Nährboden, aus dem jedes Kunstwerk wächst. *Epištoly o krátkozrakosti* (Briefe über die Kurzsichtigkeit) in *Lumír* 1874¹⁷ sind essayistische Aufsätze, zu denen Hostinský von der Mode des Brillen- und Zwickeltragens inspiriert wurde. Die psychologische Kurzsichtigkeit führt den Autor zu sarkastischen Erwägungen über die geistige Kurzsichtigkeit, die Ungeschmack in die Kunst trägt. Die Studie *Slovo o krasovědě* (Ein Wort über die Wissenschaft vom Schönen) in *Lumír* 1876¹⁸ ist die erste geschlossene Abhandlung Hostinskýs über die Ästhetik aus einer Zeit, die Zdeněk Nejedlý kritisch nennt. Hostinský tritt

¹² Wir führen hier Tageszeitungen gar nicht an (Politika, Pokrok, Národní listy), denn Hostinský druckte dort nur Theaterkritiken ab, noch dazu ziemlich unregelmäßig.

¹³ Stichwort *Umění*, *Riegrův naučný slovník*, 1869, IX. Teil, 779–781, Chiffre *Htj*.

¹⁴ Stichwort *Umění*, OSN 1906, XXVI. Teil, 170–175, Chiffre *Hský*.

¹⁵ Jg. VIII/1869, abgedruckt in: O. Hostinský, *O umění*, Praha 1956, 67–75.

¹⁶ Jg. II/1874, abgedruckt in: O. Hostinský, *O umění*, Praha 1956, 223–235.

¹⁷ Jg. II/1874, 333–334, 383–385.

¹⁸ Jg. IV/1876, selbständig *Šest rozprav* (Sechs Gespräche), Nr. 1, Praha 1877.

hier gegen die rein formalistische Ästhetik Durdíks auf,¹⁹ bei der das Konkrete des Kunstwerkes unter den Tisch fällt.

Die nur auf den ersten Blick nicht zusammenhängenden Themen dieser Aufsätze lassen die grundsätzliche Einstellung ihres Autors in den Wogen der Zeitpolemik (*Umění a národnost, Epištoly*) und die allmähliche Formung seiner ästhetischen Ansichten (Stichwort *Umění, Disonance, Slovo o krasovědě*) erkennen. Wenn Hostinský noch im Jahr 1869 Überlegungen über die Kunst anstellt, deren Ziel er im Schönen erblickt, dann beweist schon die Studie *Slovo o krasovědě* eine deutliche Abkehr von der formalistischen Ästhetik. Die frühere Behauptung Schönheit sei das Ziel der Kunst, ästhetischer Wert und Wohlgefallen ihr Gipfel, stellt Hostinský noch auf den Boden von Zimmermanns Formalismus (im Stichwort *Umění*). Sieben Jahre später äußert er bereits sehr prägnant seine Vorstellung über eine von dem abwegigen formalistischen Begriff der sogenannten fünf Formen befreite Ästhetik, die Zimmermanns und Durdíks Schule zur prinzipiellen Autonomie des ästhetischen Wertes geführt hatte. In einer Arbeit aus späteren Jahren *O významu praktických idejí Herbartových* (Von der Bedeutung der praktischen Ideen Herbarts) fordert Hostinský bereits, die Ästhetik müsse eine empirische Wissenschaft sein, die streng von einem konkreten Kunstwerk auszugehen hat.

Die Studien *Umění a národnost* und *Epištoly o krátkozrakosti* entstanden zwar unter dem Druck des Augenblicks, Standorte in der Diskussion über die Auffassung des Nationalen in der Kunst zu verteidigen, bzw. eine Erziehung zur Kunst durchzusetzen. Die erstgenannte Studie widerlegt die einseitige Ansicht der Konservativen, die nationale Kunst habe von der Volkskunst auszugehen und dort ihre Inspirationen zu suchen. Hostinský betont ganz im Gegenteil, daß auch die Inspiration durch eine fremde Kultur zu schöpferischer origineller Arbeit führen kann und durchaus kein Hindernis auf dem Weg zu einer Nationalkultur vorstellt. Das Kunstwerk hat zwar von einer bestimmten Lebenssphäre der Nation auszugehen, darf aber weder in dieser Sphäre haften bleiben, noch sich ihr ganz entfremden. Dieser Standpunkt nimmt ausdrücklich die späteren Argumente vorweg, mit denen Hostinský Smetanas Opern, vor allem *Dalibor*, verteidigte; man hatte nämlich Smetana vorgeworfen, er schreibe volksfremde Kompositionen.

Die Epistel von der Kurzsichtigkeit unterschieden sich durch ihre essayistische Form von den meisten übrigen Aufsätzen Hostinskýs, behalten aber ihre Geltung, wenn sie die Notwendigkeit einer Erziehung zur Kunst verkünden. Der Mensch muß von Kindheit an lernen, die Kunst richtig wahrzunehmen und aufzufassen. Zu dieser These ist Hostinský mehrmals zurückgekehrt, denn er maß der Kunsterziehung entscheidende Bedeutung zu.²⁰

¹⁹ Josef Durdík (1837–1902) war der führende Verfechter der Herbartischen Ästhetik in den böhmischen Ländern. Er hat Verdienste um die Ausarbeitung einer systematischen Ästhetik und modernen tschechischen philosophischen Terminologie erworben.

²⁰ Siehe z. B. *Dějiny umění v dětské světnici* (Kunstgeschichte im Kinderzimmer), in: *Šest rozprav* Nr. 4, 1877.

Die rein musikalische Thematik aus dieser Zeit ist durch drei Studien vertreten: *Jak se vykládají skladby instrumentální* (Wie sind Instrumentalkompositionen auszulegen) in Dalibor 1874,²¹ *O hudbě programní* (Über Programmmusik) in Dalibor 1873²² und *O umění výkonném* (Von der ausübenden Kunst) in Dalibor 1875.²³

Hostinský reagierte auf jeden Impuls der lebhaften Auseinandersetzungen über neue Richtungen der europäischen Musik. Das Programmatische der Musik war eine ständig aktuelle Frage, die von den Kompositionen eines Berlioz, Liszt und Wagner angefacht wurde. Dieses Thema reifte bei Hostinský zu einer Studie von erstrangiger Bedeutung – *O hudbě programní* (Von der Programmmusik), die nicht nur das volle Begreifen der kommenden, notwendig programmhaften Musik, sondern auch eine Ausprägung seiner Ansicht über die Verschwisterung der übrigen Künste, vor allem der Dichtkunst mit der Musik erkennen ließ. Diese Ausprägung eines bereits latent vorhandenen Standortes war von einer Absage an Hanslicks Formalismus bedingt und wurde am schärfsten in Hostinskýs Habilitationsschrift formuliert. Schon in der Studie *O hudbě programní* hat aber Hostinský die Möglichkeit einer nachträglichen Programmgebung nicht ausgeschlossen, und das Programm als Norm der Kompositionsform in Betracht gezogen. Hier wandte er sich scharf gegen die Vertreter der sogenannten absoluten Musik, die den „Ausdruck jedweder Gefühle“ in der Musik wütend bekämpften. Andererseits nahm er aber auch gegen übertrieben „romantische“ Forderungen Stellung, die die Komposition am liebsten den ästhetischen Gesetzmäßigkeiten der darstellenden Künste untergeordnet hätten. Diese Studie, die erste ihrer Art in der tschechischen musikwissenschaftlichen Literatur, war ein Wegbereiter der neuen tschechischen Musik und brachte Ordnung in das Denken jener, die im Chaos der Wertungskriterien nach Orientierung suchten und überdies unter dem Einfluß außerkünstlerischer Blickpunkte standen.

Der Aufsatz *Jak se vykládají skladby instrumentální* ist eine Polemik mit der Schrift von A. W. Ambros *Die Grenzen der Musik und Poesie* (Prag 1856). Hostinský bestreitet zwar nicht, daß bestimmte Kompositionen ein Programm haben, besonders wenn es der Autor selbst geschrieben hat. Aber er stimmt grundsätzlich mit Ambros nicht überein, vor allem was die Auslegung von Beethovens Symphonien anbelangt, und stellt ihr andere Auslegungen entgegen, die ganz entgegengesetzt sind. Hostinský betont, daß jede Auslegung einer Komposition nur dem subjektiven Blick des Individuums entspringt und in den meisten Fällen dem Werk selbst Gewalt antut.

Die Sendung des Interpreten, seine schöpferische Aufgabe und Beziehung zu den Intentionen des Komponisten, hat Hostinský oft erwogen. Er war sich der wichtigen Rolle bewußt, die der ausübende Künstler spielt, denn ohne sein Mittun lebt das Werk noch nicht und ist in einer bestimmten Weise „unfertig“. Im Aufsatz *O umění výkonném* beantwortete er diese Fragen zum erstenmal, stellte Vergleiche mit der Architektur

²¹ Jg. II/1874, 321–323, 329–330.

²² Jg. I/1873, abgedruckt in: O. Hostinský, *O umění*, Praha 1956, 235–281.

²³ Jg. III/1875, 2–3, 9–11, 17–18.

und bildenden Kunst an und folgerte, der ausübende Künstler sei dem Autor des Werkes gleichzusetzen, denn er erfülle das bisher noch nicht zum Leben erwachte Werk, er schaffe es mit Hilfe feiner aber wichtiger Elemente zu Ende — mit der Agogik, Dynamik, dem Tempo usw. Diese Beziehung führte Hostinský auch zu vergleichenden Erwägungen über die Bühnenkunst, wo sich das Verhältnis Dramatiker — Schauspieler zum Vergleich anbot, und den Anteil, den die schöpferische Tätigkeit des Mimen an der lebendigen Form des Bühnenwerkes nimmt.

Das Interesse für die Oper als Musiktheater war damals das Zentralthema von Hostinskýs Aufsätzen und seiner Tätigkeit als Berichterstatter und Redakteur. Er schrieb regelmäßige Wochenkritiken der tschechischen Oper in Dalibor (1869), Hudební listy (1870), seit Feber 1872 in der Zeitschrift Pokrok und seit 1872 auch in der Zeitschrift Politika. Anfänglich befaßte er sich intensiv und regelmäßig mit der Kritik; unter seinen Chiffren *O. H.* oder *-H-* findet man in jeder Nummer der erwähnten Zeitschriften umfangreiche Artikel über Vorstellungen der tschechischen Oper. Der Leser gewann ein plastisches Bild von der Dramaturgie der Opernbühne, von den Leistungen der Künstler des Hauses und der Gäste, und vor allem die Sänger standen sozusagen unter der ständigen Kontrolle von Hostinskýs aufmerksamem und scharfem Urteil. An Hand der Kritiken kann man die Entwicklung der einzelnen Sänger, ihre Leistungen bei der Formung bestimmter Bühnengestalten deutlich verfolgen. Kein Regiefehler, keine schwache Ausstattung, keine schlechte Übersetzung konnte Hostinský entgehen. Der Kritik, die er für einen Typ der schöpferischen Arbeit hält, bleibt er sogar im fortgeschrittenen Alter treu. Immer häufiger inspirieren ihn eine bestimmte Vorstellung, ein bestimmtes Konzert zu Erwägungen über allgemeine Fragen, die dann ihren Niederschlag in umfangreichen Aufsätzen finden. In den Jahren, die wir betrachten (1869—1877), ist Hostinský der gebildetste Musik- und Theaterkritiker, gefürchtet und unbeugsam. Die bei seinen fast täglichen Theater- und Konzertbesuchen gewonnenen Erfahrungen fundieren die Polemiken und Diskussionen über den Stand, das Niveau und die Dramaturgie der tschechischen Oper. Hostinský war der erste tschechische Kritiker, den die Operninszenierung als selbständiges Artefakt interessierte, er legte Gewicht auf die außermusikalischen Komponenten des Musiktheaters: Spiel, Szene, Kostüm und Regie.²⁴

Studien, wie *Wagnerianismus a česká národní opera* (Wagnerianismus und tschechische Nationaloper) in Hudební listy 1870 oder *Smetanův Dalibor* (Smetanas Dalibor) in Dalibor 1873 steckten die Positionen ab, die die Beziehung der schwankenden tschechischen Öffentlichkeit zu Wagners Werk klären sollten, und stellten — im zweiten Fall — die unsinnigen Angriffe richtig, die gegen die Oper Dalibor zielten. Damals schrieb Hostinský noch andere Aufsätze über die Oper, die in mehr als hundert Jahre alten Zeitschriften begraben liegen und dabei weder für die Beurteilung der damaligen Lage noch für die Entwicklung des Autors

²⁴ Siehe E. Vítová, *Operní kritiky O. Hostinského z prvního období jeho referentské činnosti* (Opernkritiken O. Hostinskýs aus der ersten Zeit seiner kritischen Tätigkeit), in: *Na křižovatce umění*, Brno 1973, 377—381.

selbst ohne Interesse sind. Manche zeichnen mit ihrer Thematik das langjährige Interesse Hostinskýs vor — die Artikel über Wagner und den Wagnerianismus kann man als Vorstudien zu Untersuchungen ansehen, die in der Habilitationsschrift gipfelten; die Aufsätze über Smetanas Opern faßte Hostinský in seinem Buch *Bedřich Smetana a jeho boj o moderní českou hudbu* (Bedřich Smetana und sein Kampf um die moderne tschechische Musik) zusammen. Andere Studien entstanden als spontanes Echo auf aktuelles musikalisches Geschehen; so sehr sie oft dem Anlaß und der Zeit tributpflichtig waren, schöpfen sie ihre Bedeutung aus der unmittelbaren Aktualität. Man findet dort noch heute scharfsinnige Wahrnehmungen über die Verhältnisse, die auf dem Gebiet der tschechischen Oper herrschten, und wertvolle Berichte über Opernaufführungen.

Hostinský betrachtete die Oper von drei Blickpunkten: vom historischen Aspekt interessierte ihn das Musiktheater als Form und damit stand seine Beziehung zum Reformwerk Glucks und Wagners in Zusammenhang. Das heiße Interesse für die tschechische Nationaloper gipfelte im Kampf um Smetanas Werk, und die kritische Tätigkeit führte ihn notwendigerweise dazu, das Resultat des Artefakts im Lichte aller Komponenten des Musiktheaters zu betrachten. Den ersten Aspekt repräsentieren gleich mehrere Aufsätze über die Historie der Oper als Genre — *Dr. A. W. Ambros o vývinu hudebního dramatu (opery), povstání jeho okolo r. 1600 až na nejnovější reformu R. Wagnerem* (Dr. A. W. Ambros über die Entwicklung des Musikdramas [der Oper] und seine Entstehung um das Jahr 1600 bis zur neuesten Reform durch R. Wagner) in *Dalibor* 1869,²⁵ über Glucks und Wagners Reform — *Gluckův Orfeus a reforma opery* (Glucks Orpheus und die Opernreform) in *Dalibor* 1869,²⁶ *Wagnerianismus a česká národní opera* in *Hudební listy*, 1870,²⁷ über Richard Wagner — *Wagneriana, Die Meistersinger, Richard Wagner*, alles in *Hudební listy* 1871.²⁸

Unter dem an erster Stelle angeführten Titel veranstaltete Ambros einen Vortragszyklus, dessen Abende mit Arien- und Rezitativkonzerten aus alten Opern endeten. Dies veranlaßte Hostinský, die einzelnen Punkte der Vorträge festzuhalten und mit Bemerkungen zu versehen. Es war ein historiographischer Aufsatz, der vor allem bei den Opern Claudio Monteverdis verweilte.

Im gleichen Jahrgang der Zeitschrift *Dalibor* erschien eine Erwägung über Gluck. Hostinský geht zwar von geschichtlichen Daten aus, sieht aber Glucks Opernreform im Lichte ihres Beitrags zur Entwicklung des

²⁵ Jg. I/1869, 49, 59–60.

²⁶ Jg. I/1869, 25–26, 33–34, 41–42.

²⁷ Jg. I/1870, abgedruckt

a) in: Hostinský, *B. Smetana a jeho boj o moderní českou hudbu*, Praha 1941 154–185.

b) in: O. Hostinský, *O umění*, Praha 1956, 343–358.

²⁸ *Wagneriana* — *Hudební listy* II/1871, 69–73,

Die Meistersinger — *Hudební listy* II/1871, 79–81,

Richard Wagner — *Hudební listy* II/1871, 265, 273, 281, 289, 297, 305, 315, 341, 351, 367.

Musikdramas. In Christoph Willibald Gluck erblickt er den ersten Typ des musikdramatischen Komponisten, der den Aufbau der Arie, des Rezitativs, der Instrumentalpassagen und Musikdeklamation einer möglichst starken dramatischen Wirkung unterordnet. Gluck blieb auch in den folgenden Jahren im Blickfeld Hostinskýs, der schließlich eine monographische Studie über den Komponisten verfaßte.²⁹

Wagners Werk stand jahrzehntelang im Feuer heftiger Auseinandersetzungen; wohl kein Komponist hatte je so verschiedenartige Ansichten hervorgerufen. Die Ausfälle gegen Wagner nahmen nach Premieren von Smetanas Opern zu, besonders nach Dalibor.³⁰ Von allem Anfang dieser ergebnislosen Streitereien gab Hostinský im Aufsatz Wagnerianismus a česká národní opera seinen Standpunkt klar zu erkennen. Er war in Form eines Briefs an die Redaktion der Zeitschrift Hudební listy geschrieben, die ihn zum Manifest erhob; sie veröffentlichte den Inhalt in Fortsetzungen als Leitartikel der ersten Nummern. Zu der Hauptthese dieses Aufsatzes — Wagners Musikdrama kann niemals zum Muster einer tschechischen Nationaloper werden, sie aber mit seinen schöpferischen Prinzipien anregen: Respektieren der Deklamation der Muttersprache und Steigerung des Dramatischen im ganzen Aufbau — kehrte Hostinský im Zusammenhang mit dem Opernschaffen Bedřich Smetanas mehrmals zurück. Weitere drei in Hudební listy 1871 abgedruckte Studien beweisen, daß er Richard Wagner der Öffentlichkeit nicht nur als Autor von Musikdramen sondern auch als Schriftsteller und Menschen vorstellen wollte. Wagneriana, die Antwort auf Angriffe F. Pivodas,³¹ des Referenten der Zeitschrift Pokrok, widerlegt die weitverbreitete Ansicht, Wagners Instrumentation unterdrücke den Gesang, erniedrige die Oper zum Melodrama u. a. Hostinský wandte sich vor allem gegen die Vorstellung, daß Wagners Musikdramen das Ende der Gesangskunst bedeuten. Hostinskýs Studie Die Meistersinger ist eigentlich eine umfangreiche Besprechung dieser Oper, mit Inhaltsangabe und Hervorhebung des Deklamationsprinzips. Die biographische Studie Richard Wagner brachte wichtige Daten und eine Klärung der Grundsätze von Wagners Gesamtkunstwerk. Ihre Bedeutung sublimierte sich dann in der eingehenden Untersuchung von Wagners Schrift Das Kunstwerk der Zukunft (1850). Diese Informationen waren höchst anregend — vor allem untergruben sie das Kesseltreiben gegen Wagner und regten sachlichere Diskussionen an.

In den siebziger Jahren interessierte sich Hostinský begreiflicherweise vor allem für Smetanas Opern, eine Folge seiner warmen Beziehung zur tschechischen Nationaloper. Und die besondere Aufmerksamkeit, die Hostinský den neuen Opernwerken Smetanas schenkte, stand gewiß auch im Lichte seines Studiums der Musikdramen Richard Wagners.

²⁹ Ch. W. Gluck, Praha 1884.

³⁰ O. Hostinský erblickte die wahre Bedeutung der Oper Dalibor im vermittelnden Übergang zum Ideal der ersten tschechischen Nationaloper, das Smetana in Libuše erreicht und zum Prototyp erhoben hat. Siehe O. Hostinský, *Bedřich Smetana a jeho boj o moderní českou hudbu*, Praha 1941, 239.

³¹ Fratišek Pivoda (1824—1898) war vor allem als Gesangspädagoge bekannt. Er war ein Feind der Wagnerschen Opernwelt und griff Smetanas angeblich von Wagner abgeleiteten Opernstil an.

Der Gedanke an Smetana und seine Kompositionen steht hinter dem Großteil von Hostinskýs Schriften, tritt in unzähligen Kritiken, Antworten auf Pivodas Aufsätze oder kurzen Analysen von Smetanas Kompositionen zutage. In den ersten Jahren seiner wissenschaftlichen Tätigkeit schrieb Otakar Hostinský zwei wichtige Studien — *Smetanova Prodaná nevěsta v Petrohradě* (Smetanans Verkaufte Braut in Petersburg), in *Hudební listy* 1870,³² und *Smetanův Dalibor* (Smetanas Dalibor) in *Dalibor* 1873.³³ Jede dieser beiden Studien betrachtet die Opern von einem anderen Aspekt, wie es die momentane Reaktion auf die Aufführung und ihre Kritiken erforderte: die negativen Rezensionen nach der Petersburger Aufführung werden auf das rechte Maß zurückgeführt, Hostinský motiviert ihre Gründe, befaßt sich mit den falschen Vorwürfen gegen den Komponisten, untersucht die Inszenierung und Übersetzung. Dieser Aufsatz sollte dem Mißbrauch der Petersburger Kritiken einen Riegel vorschreiben, die die Gegner des Meisters sicher gerne ausgenützt hätten. Hostinskýs Glaube an des Werk Smetanas war unerschütterlich . . .

Inhaltlich und stilistisch präzise ist die Studie über Smetanas Oper *Dalibor*. Hostinský verteidigt den Komponisten gegen die Anschuldigung, er sei ein Epigone Wagners, untersucht das Textbuch, die Arbeit mit den Motiven und die Deklamation des Tschechischen. Mit äußerster Entschiedenheit wird die Behauptung widerlegt, Smetana sei vom eingeschlagenen Weg zu einer tschechischen Nationaloper abgewichen. Die Studie wurde zu einer Verteidigung der Prinzipien und Methoden von Smetanas Opernkomposition und zum ideellen Kredo des ersten Jahrgangs der Zeitschrift *Dalibor*.

Otakar Hostinský war immer zur Stelle wenn es galt, Smetanas Werke zu verteidigen und durchzusetzen. Nicht der geringste Angriff blieb unbeachtet, Hostinský polemisierte mit allen, die durch ihr Nichtbegreifen oder durch bewußte Vernebelung der Tatsachen die tschechische Oper in eine Sackgasse führen wollten. In dieser Zeit erkennen wir Hostinský in seiner eigentlichsten Gestalt — als unerschrockenen Kritiker und hochgebildeten Theoretiker.

Dies verraten u. a. drei heute schon meist unbekannte Aufsätze, die ihrerzeit mit mächtiger Stimme den Chor der Anhänger Smetanas verstärkten. Die Gegenstellung nahm František Pivoda ein, der sich zuerst als Musikkritiker in *Pokrok* engagierte (1871), dann als Korrespondent in *Osvěta* (1872) und schließlich als ideeller Führer und Redakteur der Zeitschrift *Hudební listy* (seit 1873). Der theoretisch unvergleichbar fundiertere Hostinský verwickelte ihn mehrmals in öffentliche Polemiken, denn Pivoda proklamierte höchst einseitige, scharfe Ansichten gegen Wagner und Smetana. Sein Artikel *Některé myšlenky o české opeře* (Einige Ansichten über die tschechische Oper) in *Osvěta* 1872 führte zu einer Antwort Hostinskýs in *Hudební listy* desselben Jahres unter dem ironischen Titel *Také některé názory o české opeře* (Auch einige Ansich-

³² Jg. I/1870, abgedruckt in: O. Hostinský, *B. Smetana a jeho boj o moderní českou hudbu*, Praha 1941, 207—229.

³³ Jg. I/1873, abgedruckt in: O. Hostinský, *B. Smetana o jeho boj o moderní českou hudbu*, Praha 1941, 233—268.

ten über die tschechische Oper).³⁴ Die Polemik wurde im folgenden Jahr unter dem Schild der Redaktionen zweier einander bekämpfender Zeitschriften geführt: der vierte Jahrgang der Zeitschrift *Hudební listy* (1873) begann sie mit dem Aufsatz *Kde jsme? Kam chceme se dostat?* (Wo stehen wir? Wohin wollen wir gelangen?), der die Veröffentlichung einer Antwort *Kde jsme? Kam nechceme se dostat?* (Wo stehen wir? Wohin wollen wir nicht gelangen?)³⁵ in der zweiten und dritten Nummer der neu entstandenen Zeitschrift *Dalibor* (1873) provozierte. Sie war in Form eines Briefes an die Redaktion geschrieben und mit der Chiffre *-Fl-* unterzeichnet.³⁶ Beide Veröffentlichungen spielten die Rolle von Proklamationen, sie sollten von allem Anfang an die Orientierung der Zeitschriften klarstellen. Die gegnerischen Parteien hatten Stellung bezogen und stützten sich auf Zeitschriften, in denen sie ihre Ansichten verteidigen konnten. Die Antwort selbst, zu deren Chiffre sich Otakar Hostinský erst nach Jahren bekannte, rief begreiflicherweise in den Reihen der Leute um Pivoda einen unruhigen Widerhall hervor, wußte man doch nicht, wer der Verfasser, ein homo novus, war.

Pivodas „Gedanken“ über die tschechische Oper lassen sich in wenigen Grundthesen zusammenfassen: — die tschechische Oper sei noch nicht entstanden (nach den Premieren der *Brandenburger*, der *Verkauften Braut* und des *Dalibor*!); — als schrankenloser Bewunderer der italienischen Oper eifert Pivoda gegen Wagners Bearbeitung von Glucks *Iphigenie auf Aulis*; — als Besitzer einer Gesangsschule sah er im Wirken seiner Absolventen an der tschechischen Oper bloß die Praxis von Anfängern vor dem Engagement im Ausland; — er gab Bedřich Smetana die Schuld am Opern-Repertoire, in dem außer Smetanas neuen Werken anderen Autoren angeblich keine Chance geboten werde; — und sprach von einer Art „allslawischer“ Kunst.

Solche Ansichten konnte Hostinský nicht unerwidert lassen und stellte Schritt für Schritt die Irrtümer und Nichtigkeit der Argumente Pivodas bloß. Heute fühlen wir in Pivodas Aufsatz Haß gegen Smetana, Mißverstehen Wagners und den Opportunismus des existenzmäßig interessierten Gesangspädagogen. Hostinskýs Entgegnung ist umfangreich und eingehend. Selbstverständlich nimmt sie Smetana vorbehaltlos in Schutz, weil dieser unübersehbar in der Entwicklung der neuen tschechischen Nationaloper steht. Hostinský, der die Verhältnisse hinter den Kulissen der Prager Oper gut kannte, verteidigte Smetana auch gegen den Vorwurf, er beherrsche das Repertoire; es gab damals nicht viele zeitgenössische Werke, die einer Aufführung wert waren. Der strenge Kritiker Hostinský, der auf eine Hebung des Interpretationsniveaus drängte, war über Pivodas Vorstellung einer ständigen Fluktuation des Opernensembles entsetzt, das zu einer Art ersten Station der Pivoda-Schüler degradiert

³⁴ *Hudební listy* III 1872, 261, 271, 280, 288, 293, 301, 309.

³⁵ *Dalibor* I 1873, 9–10, 17–20.

³⁶ Hostinský wurde von der Redaktion aufgefordert, den Artikel zu schreiben. Um ihn nicht anonym zu lassen, versah er ihn mit der Chiffre *-Fl-* Florestan, die er später nie mehr gebrauchte, wie man in den Erinnerungen des zitierten Buches *B. Smetana a jeho boj o moderní českou hudbu*, Praha 1941, 291, lesen kann.

werden sollte. Zum erstenmal erscheinen Worte über das Thema slawische Kunst. Hostinský spricht die Vermutung aus, daß gerade die Tschechen für die Kunst der übrigen slawischen Völker empfänglicher sind. Der Begriff slawische Kunst führt nach Hostinskýs Meinung in die Irre, wenn man unter diesem Begriff eine einheitliche, durch gemeinsame Merkmale charakterisierbare Kunst aller slawischen Völker versteht. Die Verwandtschaft zwischen der tschechischen und slawischen Kunst erblickt der Autor eher in der natürlichen Zugehörigkeit des tschechischen Volkes zu der Gemeinschaft der übrigen slawischen Nationen; die Tschechen verleihen als Slawen ihrer Kunst notwendigerweise bestimmte, der slawischen Kunst gemeinsame, typische Züge. Die Betonung der nationalen Besonderheit jeder einzelnen slawischen Nationalkunst wird ihren Wert und ihre Eigenart umso deutlicher erscheinen lassen.

Im Aufsatz *Kde jsme? Kam nechceme se dostat?* macht Hostinský abermals auf die künstlich entfachte Teilung der tschechischen Musikwelt in zwei Lager aufmerksam, die um das Werk Richard Wagners streiten, ohne damit der eigenen Sache zu nützen. Wagners Musikdramen verlangen von den tschechischen Komponisten keine epigonenhafte Nachahmung, sie können aber als Beispiel der Lösung von Fragen der Deklamation und des dramatischen Aufbaus der Oper dienen. Trotzdem mußte Hostinský auch in dieser Studie wieder einmal nachweisen, daß Bedřich Smetana nicht nur in seinen Opern ein echter tschechischer Komponist ist.

Die letzte Erwägung — *Několik poznámek o českém slovu a zpěvu* (Einige Bemerkungen zum tschechischen Wort und Gesang), in Dalibor 1875³⁷ — mit der Hostinský auf die Ansichten der Zeit über die Wort-Tonbeziehung reagierte, entstand als Echo auf eine Artikelserie Max Konopáseks³⁸ in *Hudební listy* unter dem Titel *Rozbor otázek slovanské hudby* (Untersuchung der Frage einer slawischen Musik). Der Kreis um Pivoda begann zu ahnen, daß die Öffentlichkeit den endlosen Kampf um Wagner satt haben werde. Eine neue Frage sollte ihre Aufmerksamkeit fesseln und den Redaktionsrat als Verteidiger der slawischen Musik populär machen. Hostinský war im Jahr 1875 außerhalb Prags und man hatte seine scharfe Antwort nicht zu fürchten. Trotzdem begann die Zeitschrift *Dalibor* nach kurzer Zeit eine Aufsatzserie Otakar Hostinský unter dem oben erwähnten Titel zu veröffentlichen,³⁹ in der alle abwegigen Formulierungen Konopáseks entkräftet wurden.

Mit dieser langen Abhandlung hat sich Hostinský in eine weitere heikle Diskussion eingeschaltet: Wie steht es mit der tschechischen De-

³⁷ Dalibor III/1875, 180, 197, 205, 221, 229, 237, 245.

³⁸ Max Konopásek (1820–1879), ein tschechischen Musikpädagoge, gehörte zum konservativen Flügel von Pivodas Zeitschrift *Hudební listy* und zu den geschworenen Feinden Smetanas.

³⁹ Aus *Zd. Nejedlýs Aufsatz über die Redaktionsarbeit in Dalibor 1875* (*Hudební sborník I/1913, 89–101*) erfahren wir, daß der ausübende Redakteur V. J. Novotný Hostinský über das gesamte Kulturgeschehen Prags regelmäßig und ausführlich auf dem Laufenden hielt. Er sandte ihm Zeitungen und Zeitschriften und Hostinskýs Reaktionen waren ebenso schlagfertig wie zur Zeit seiner Anwesenheit in Prag.

klamation? Im Rahmen der Erwiderung auf Konopáseks Unterstellung, eine tschechische Musik könne eigentlich gar nicht entstehen, weil im Tschechischen keine hinreichende Betonung existiere, berührt Hostinský philologische und prosodische Fragen. Noch zweimal sollte er zum Problem der Prosodie und Deklamation zurückkehren, um dann seine Ansicht im Buch *O české deklamaci hudební* (Über die tschechische Musikdeklamation), Praha 1886, endgültig zu formulieren.

Diese drei Artikel sind nicht nur einzigartige Dokumente ihrer Zeit, die ihre Aktualität verloren haben. Im Gegenteil: die durchdringenden Formulierungen Hostinskýs sind auch heute noch im Hinblick auf so manche Frage gültig geblieben. Jedenfalls belegen sie die unermüdliche publizistische Engagiertheit und Aktivität Hostinskýs und seine aufrichtige Verbundenheit mit der Kultur seines Volkes.

Die vorliegende Studie verfolgt das Ziel, die triftige Bedeutung der Themen zu wägen, mit denen sich Hostinský in den Jahren 1869–1877 befaßt hat. Viele dieser Themen haben maßgebend zu der Profilierung der tschechischen Musikpublizistik, der Trägerin des komplizierten Kampfes um eine neuzeitliche tschechische Musik, beigetragen. In den Aufsätzen Hostinskýs aus dieser Zeit scheinen Gedanken auf, die in den späteren großen und grundsätzlichen Studien ausgearbeitet werden. In den Jahren vor Beginn des Hochschulstudiums reifte Hostinskýs ausgeprägte ästhetische Anschauung und stabilisierte sich bei einer Art konkretem Formalismus. Das Interesse für das Musiktheater begleitete diese Lebensetappe und kennzeichnete die kritische Tätigkeit Hostinskýs. Das ästhetische und musiktheoretische, mit Wagners Opernreform zusammenhängende Forschen auf dem Gebiet der Verschwisterung der Künste gipfelte in der Habilitationsschrift *Das Musikalisch-Schöne* und das Gesamtkunstwerk. Die persönliche Bekanntschaft mit Bedřich Smetana und liebevolle, gründliche Kenntnis seiner Kompositionen führten in den siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts zu einem leidenschaftlichen Einsatz für Smetanas Werk und die sich nach Smetana orientierende Linie der tschechischen Nationalmusik. Hostinskýs Persönlichkeit repräsentierte damals schon eine qualitativ neue, andere Stufe der romantischen Anschauung, als wir ihr bei dem kompositorischen und wissenschaftlichen Vermächtnis eines Ambros begegnen. Ambros ging von der Musik Schumanns und Mendelssohns aus und bewunderte zuerst Berlioz' und Wagners frühe Opern, gelangte aber später zu einer klaren Abkehr von Berlioz, kritisierte Wagners Opernreform und lehnte sie schließlich ab.⁴⁰ Zum Unterschied von Wagner, der die Grundsätze seiner Komposition in theoretischen Schriften selbst verteidigte, war Hostinský die kritische und wissenschaftliche Autorität, die hinter den Opernwerken Smetanas stand. Er legte Smetanas schöpferische Prinzipien dar und bestimmte die historische Stellung der Opern des Meisters in der Entwicklung der tschechischen Nationaloper. Die positive Einstellung Otakar Hostinskýs zu der sog. Musikromantik stützte sich auf das Verständnis und Mitgehen mit

⁴⁰ Ambros sah in Wagners „*unendlicher Melodie*“ das finis musicae. Siehe W. A. Ambros, *Bunte Blätter* Leipzig 1872, 170.

Wagners Werk, aber auch mit der symphonischen Dichtung Liszts, im Kontext der gesamten Entwicklung der neuzeitlichen Musik Europas.

Deutsch von Jan Gruna

SEDMDESÁTÁ LÉTA, DOBA ZRÁNÍ OTAKARA HOSTINSKÉHO

Se jménem Otakara Hostinského se setkáváme v české uměnovědné literatuře pokaždé, hovoří-li se o druhé polovině minulého století, o době, v níž pronikavě zasáhl do konstituování uměnovědy jako samostatných vědních oborů. Jeho jméno nemůže být opomenuto v souvislosti s bojem o dílo B. Smetany a vývojem novodobé české hudby na přelomu století. Výjimečně talentovaný a neobyčejně agilní už za doby svých studií, vstoupil Otakar Hostinský do pražského kulturního života po doktorátu na filosofické fakultě Karlo-Ferdinandovy university 1869 jsa vyzbrojen kritickým úsudkem, vybraným stylem a podporován hlubokým estetickým zájemem. Během jednoho roku se stal nepostradatelným organizátorem všech kulturních akcí. Půdou jeho činnosti byla Umělecká beseda s redakčními kruhy časopisů, do nichž přispíval.

Právě v sedmdesátých letech 19. stol., rušných ve vývoji pražského kulturního života a odrážejících se ve vzniku a zániku časopisů, se zrcadlí životní etapa mladého Hostinského, jenž myšlenkovému zápasu a vývoj české národní hudby věnoval své síly. S aktivním vstupem O. Hostinského do kulturního dění Prahy souvisí i jeho přihlášení se k českému uměleckému prostředí, v jehož čele stál celých příštích čtyřicet let. Postavil se jednoznačně na stranu smetanovského tábora, bojujícího na stránkách vzniklých časopisů o skladatelovo dílo. Vstup Hostinského na pražskou universitu r. 1877 byl pak přímo symbolickým vyústěním jeho úsilí, nikoli však do klidného vědeckého ústraní, ale ještě k většímu rozmachu sil ve prospěch české kultury a vědy.

Výčet časopisů, do nichž Hostinský přispíval, dává základní představu o šíři jeho činnosti v těchto letech a dokazuje aktivní účast na jejich vzniku a rozvoji. Pozastavíme-li se nad tématy statí a studií, které v těchto listech publikuje, zjistíme, že se jimi vesměs zabývá i v pozdějších letech a že vyúsťují do významných prací, zejména pak do habilitačního spisu *Das Musikalisch-Schöne und das Gesamtkunstwerk vom Standpunkte der formalen Aesthetik*, Leipzig 1877. Témata časopiseckých studií tvoří tři vzájemně propojené okruhy, které se od této doby táhnou celým vědeckým odkazem Otakara Hostinského: obecná teorie umění, hudba, hudební divadlo.

Studie si stanovila za cíl zdůraznit závažnost témat, kterými se v letech 1869 až 1877 Hostinský zabýval. Mnohá z nich měla zásadní význam při utváření profilu a charakteru českých hudebních časopisů, odrážející složitý zápas o formování novodobé české národní hudby. V letech před nástupem na univerzitu vyzrál vyhraněný estetický názor Hostinského jenž se ustálil u konkrétního formalismu. Zájem o hudební divadlo prolínal celou touto životní etapou. Estetické a hudebně-teoretické bádání v oblasti sdružování umění, související s reformou R. Wagnera, bylo dovršeno v habilitačním spise. Osobní seznámení s B. Smetanou a zevrubná znalost jeho díla vyvrcholily v 70. letech v obhajobách na stránkách časopisů. Hostinský se stal vášnivým bojovníkem za Smetanovo dílo a smetanovsky orientoval linii české národní hudby. Na rozdíl od Wagnera, který si svou reformu a její zdůvodnění obhajoval sám v teoretických spisech byl pro Smetanovo operní dílo kritickou a vědeckou autoritou Hostinský. Odborně vložil Smetanův tvůrčí princip a vymezil historické místo jednotlivých Smetanovských oper ve vývoji české národní hudby.