

Pečman, Rudolf

Zu den Beziehungen F.X. Šaldas zur tschechischen Musik

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H, Řada hudebněvědná. 1969, vol. 18, iss. H4, pp. 97-106

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/111952>

Access Date: 23. 02. 2024

Version: 20220831

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

RUDOLF PEČMAN

ZU DEN BEZIEHUNGEN F. X. ŠALDAS ZUR TSCHECHISCHEN MUSIK

In František X. Šalda (29. Dezember 1867 – 4. April 1937) sehen wir noch immer die stärkste kritische Persönlichkeit des Literatur-, Kunst- und Kulturlebens. Šalda stellt eine Personifizierung des Begriffs Kritiker dar. Über seine kritische Tätigkeit ist bereits sehr viel geschrieben worden; es ist nicht das Ziel dieser Arbeit, die ausgedehnte und vielleicht auch unübersichtliche Šalda-Literatur um einen weiteren Aufsatz zu vermehren, der in seiner allgemeinen Haltung kaum noch wesentlich Neues zur Beurteilung von Šaldas Tätigkeit auf dem Gebiet der Literatur- oder Kunstkritik und im Umkreis seiner kulturpolitischen Arbeit bringen könnte. Wir greifen erneut zum Thema Šalda vor allem deshalb, um Šaldas Beziehung zur tschechischen Musik zu beleuchten und wenigstens andeutungsweise einige Züge von Šaldas allgemeiner Theorie der Kritik hervorzuheben, mit denen er ohne Zweifel, zumeist allerdings indirekt, die Entwicklung des tschechischen Musikdenkens und die tschechische Musikkritik beeinflusste.

Die Persönlichkeit F. X. Šaldas ist wahrhaftig von besonderer Art. In Šalda verbinden sich der Wissenschaftler, der Kritiker und der Dichter. Schon Jan Mukařovský hat hervorgehoben, daß es sich im Fall Šalda nicht um den Wechsel von drei verschiedenen Tätigkeiten handelt, sondern „um gegenseitige Durchdringung von drei Aspekten einer einzigen und einheitlichen Tätigkeit“.¹ Einen charakteristischen Zug von Šaldas Schaffen stellt demnach vor allem die enge Verknüpfung von Wissenschaft und künstlerischem Schaffen dar. Diesen Zug kann man nicht mit der bloßen Vielseitigkeit seiner Persönlichkeit erklären, sondern einfach damit, daß Šalda – selbst Angehöriger der Symbolistengeneration – seine ganze Tätigkeit als Künstler, Wissenschaftler und Kritiker als eine strenge Einheit auffaßt. In ihm vereinigten sich „die disparatesten Elemente der zeitgenössischen Welt. Er ist der eruptive Nordländer, in dem dämonenhafte und tragische Elemente eine dunkle Sprache reden. Er hat aber auch die lateinischen Kräfte des Positiven und der Ordnung in sich, den Fanatismus

¹ Jan Mukařovský, *F. X. Šalda*, in: *Universita Karlova v Praze v roce 1936–37* (Die Karls-Universität in Prag im Jahre 1936–37), Praha 1937, S. 53–60. Neu in: Jan Mukařovský, *Studie z estetiky* (Ästhetische Studien), Praha 1966, S. 333 bis 336. Herausgeber: Květoslav Chvatík.

des Ausdrucks, den analytischen Instinkt, den Sinn für Form“.² Mit all dem ist er geradezu dafür vorbestimmt, jene synthetisierende Erscheinung zu werden, auf die die tschechische Kultur gewartet hat.

Šalda lehnt einseitig aufgefaßte Deutungen künstlerischer Erscheinungen und künstlerischer Werke ab, jene Deutungen, die die Persönlichkeit des Schöpfers und sein Werk ausschließlich von der Wirkung des Milieus heraus erklären. Er steht kritisch zu Hippolyte Taine und zu seinen Nachfolgern, schätzt aber Taines streng methodisches Vorgehen: „*die schöpferische und belebende Methode*“ bedeutet dem Wissenschaftler nichts anderes als der Stil dem Künstler.³

In seinen Versuchen einer Philosophie der Geschichte faßt Šalda das Kunstwerk als einen festen Bestandteil des Geschichtsprozesses auf, wendet sich aber gegen übertriebenen Historismus, indem er richtig begreift, daß ohne Wertung keine vollständige historische Erkenntnis möglich ist. Die Tatsache der Wertung selbst, die kritische Tätigkeit also, ist für Šalda weitaus wertvoller als eine bloße Beschreibung der Tatsachen und der historischen Entwicklung. Die eigentliche historische Entwicklung ist doch etwas anderes als die naturwissenschaftlich aufgefaßte Entwicklung, denn während sich in der Natur etwas aus etwas anderem entwickelt, stellt die Geschichte den Beweis dar, daß sich hier „*etwas aus etwas anderem zu Ende wickelt*“. Die Forderung an den Historiker — also auch an den Kunst- und Musikhistoriker — nach einer neuen Noetik, die mit der Kategorie der Kausalität operierte,⁴ ist in dieser Zeit neu und anregend und zeigt, wie sich Šalda gegen einen rein phänomenalen, rein deskriptiven Positivismus zu stellen vermochte, auch wenn er immer z. B. die minutiösen Methoden von Golls historischer Schule schätzte.⁵ „*Deutung, d. h. Schaffen vom Innern her*“ forderte Šalda von jedem, der die Geschichtsentwicklung bewertete.⁶ Auch wenn man mit Šaldas Konzeption des sogenannten „*funktionellen Historismus*“ nicht mehr voll einverstanden sein kann, besonders deshalb, weil dieser Begriff die Entstehung und die Funktion revolutionärer historischer Wenden nicht tief genug beleuchtet, muß in diesem Zusammenhang hervorgehoben werden, daß das Problem der historischen Kontinuität, das Šalda in seinen Betrachtungen über Tradition und Revolution löst,⁷ auch heute lebendig ist — insbesondere in den kunstwissenschaftlichen Disziplinen und in der Kritik.

Ähnlich wie Paul Valéry betrachtet auch Šalda die europäische Kultur als ein einheitliches Phänomen, das aus drei Grundstöcken erwächst: dem

² František Götze, F. X. Šalda, *duch prometheovský* (F. X. Šalda, ein prometheischer Geist), in: F. X. Šaldovi k 22. prosinci 1932 (F. X. Šalda zum 22. Dezember 1932), o. J., Praha (1932), S. 55 f. Herausgeber: Jan Hora.

³ F. X. Šalda, *Hippolyte Taine*, in: *Kritické projevy 1* (Kritische Äußerungen 1), Praha 1949, S. 291–324.

⁴ F. X. Šalda, *Dvoji dějepisectví* (Zweierlei Geschichtsschreibung), Šaldův zápisník (Šaldas Notizbuch) I, 1928/29, S. 54–63, 90–103.

⁵ F. X. Šalda, *O Josefu Pekařovi, historikovi a politikovi* (Über Josef Pekař, den Historiker), *Ebenda IX*, 1936/37, S. 121–131.

⁶ Vgl. Anm. 4.

⁷ F. X. Šalda, *Znova a znova: tradice a revoluce* (Immer wieder: Tradition und Revolution), Šaldův zápisník I, 1928/29, S. 1–5.

griechischen Denken, dem römischen Sinn für Ordnung und der christlichen Geistigkeit. Das strenge Suchen nach den Wurzeln der tschechischen Kultur führt Šalda dazu, daß er sie besonders für einen Bestandteil der abendländischen Kultur hält. Die griechisch-römische Antike bildet die Grundlage auch für die tschechische Kultur. „*Gleich in der Morgendämmerung unserer Geschichte haben wir uns in die abendländische Kultur dadurch eingekeilt, daß wir den lateinischen und nicht den byzantinisch-slawischen Ritus annahmen. Das war nicht nur die Folge unserer geographischen Lage, das war eine bewußte Entscheidung. [...] Damit ist gesagt worden, daß die römische civilitas und die christliche caritas die Grundlage unserer Kultur bilden; daß wir auf dem Boden des römischen Rechts und der römischen Gerechtigkeit stehen, die durch christliche Barmherzigkeit und christliche Nächstenliebe ergänzt ist — nicht auf germanischem Boden, wo kein unpersönliches Prinzip, sondern der persönliche Wille eines Fürsten oder Führers entscheidet. Damit haben wir auch stillschweigend das östliche Schisma abgelehnt und wurden zu christlichen Universalisten. Unser Tschechentum entwickelte sich dann notwendig bereits in diesem Rahmen und in der Richtung dieser Ideen: zentripetal und nicht zentrifugal. Es achtete bewußt und zweckmäßig darauf, daß die Werte immer und überall auf universelle Werte allgemein christlicher und zivilisatorischer Art zurückgeführt werden konnten.*“⁸

Von diesem Meinungsstandpunkt aus, der nicht nur durch den Kontakt mit dem russischen Denken bereichert und erweitert, sondern auch wegen seiner autochthonen tschechischen Wurzeln spezifisch war, bewertet Šalda auch unsere ganze Kultur. Er lehnt die Behauptung ab, daß sie zu nüchtern sei — wobei er als Argument vorbringt, daß sie hervorragende Erscheinungen hervorbrachte (wie den Meister von Wittingau, Mácha, Zeyer, Březina, in der Musik z. B. die Komponisten des achtzehnten Jahrhunderts,⁹ Smetana und Janáček), Menschen von „reiner schöpferischer Bildkraft“.¹⁰ Die tschechische Kultur kann also nur in enger Beziehung zur westlichen Kultur oder besser gesagt zur europäischen Kultur überhaupt erklärt werden; Šalda war das schon im Jahre 1896 klar, als er seine Bemerkungen zu Machars Buch „1893—1896“ schrieb.¹¹

Sobald Šalda auf die Problematik der tschechischen Musik zu sprechen kommt, betrachtet er sie immer von der Position des europäischen (in engerem Sinne „abendländischen“) Menschen aus und sucht in ihr jene Züge, durch die sie mit dem Europäertum verknüpft ist. Deshalb lehnt er alles ab, was zu engstirnigem Nationalismus führen könnte, und bei seiner Erwähnung der Erscheinungen der tschechischen Musikkultur kommt er

⁸ F. X. Šalda, *Češtvi a Evropa* (Tschechentum und Europa), in: *Listy pro umění a kritiku III*, 1935, S. 1—3.

⁹ Šalda meint hier offenbar unter anderen auch die Komponisten der Mannheimer Schule, von denen es bei Romain Rolland treffend heißt, daß sie bei jedem Wind säten, einen grillenhaften Frühling darstellten und für Mozart und Beethoven den Weg bahnten (nach Romain Rolland, *Musikalische Reise ins Land der Vergangenheit*, Frankfurt am Main 1922, S. 7).

¹⁰ Vgl. Anm. 8.

¹¹ F. X. Šalda, *Moderní poesie historická* (Moderne historische Dichtung), in: *Kritické projevy 3*, Praha 1950, S. 107—131.

immer auf die breiteren Zusammenhänge der Weltgeschichte zu sprechen. Šalda ist vom Bewußtsein der Zusammenhänge durchdrungen, das für jeden Kulturmenschen unumgänglich ist. Die tschechische Kultur und die ganze tschechische Nation können nicht im Massenbetrieb versinken, weil sie von der Gefahr der Passivität und des Pessimismus nicht bedroht sind.¹²

Es ist bekannt, daß die Musik nicht im Mittelpunkt von Šaldas kritischem und theoretischem Interesse gestanden hat. Aus den Randbemerkungen jedoch, besonders aus jenen zum Schaffen Wagners, Smetanas und Dvořáks, kann man ersehen, daß die Musik für Šalda eine Kunst des Lichts darstellt, die immer ihr unveräußerliches Geheimnis besitzt. Sie ist Trägerin höherer, spiritueller Werte. Šaldas Gedanken über Musik zeigen, daß er nicht zu denen gehörte, die in der Musik eine bloße Dienerin von Ideen sahen. Im Gegenteil; die Musik soll das ausdrücken, wofür die anderen Kunstgattungen, z. B. die Literatur oder die bildenden Künste, nicht ausreichen. Sie ist dermaßen mit ihren besonderen und unwiederholbaren Ausdrucksmethoden verknüpft, daß sie keineswegs als Mittellungs-, als Beschreibungskunst angesehen werden kann. Otakar Hostinskýs Ästhetik wird von Šalda der Ästhetik Josef Durdíks gegenübergestellt; letzteren hält er für „einen zugeknöpften Dogmatiker, der in die Vergangenheit zurückblickt“.¹³ Bei Hostinský schätzt Šalda dessen Verbindung zur lebendigen Kunst; offenbar imponierte ihm in diesem Sinne am meisten Hostinskýs Kampf für Bedřich Smetana. Hostinskýs konkreter Formalismus hat jedoch F. X. Šaldas Anschauungen über Musik im wesentlichen nicht beeinflußt. So wie Hostinský lag auch Šalda Smetana näher als Dvořák, vielleicht gerade deshalb, weil in Smetanas Schaffen eine logische Ausgeglichenheit in der Struktur seiner Werke wie auch im Verhältnis ihrer einzelnen Teile zueinander zu verzeichnen ist. Das Interesse für Smetana war unter anderem von Šaldas Interesse für den künstlerischen Aufbau des Werkes motiviert. Schon während seiner kritischen und theoretischen Anfänge stellte Šalda das Werk in den Mittelpunkt des Blickfeldes der Kunsttheorie. Als Theoretiker tendierte Šalda zum Erfassen konkreter Strukturen eines Kunstwerkes, wie er es zum Beispiel in seiner Studie „K. H. Mácha und sein Erbe“¹⁴ durchdringend bewiesen hat. Das Werk selbst deutet hier Šalda als „eine vorbehaltlose Schöpfung des schaffenden Subjekts“.¹⁵ Es ist nicht uninteressant zugleich darauf hinzuweisen, daß Šalda auch der Musiktheorie wesentliche Anregungen gegeben hat, eben dadurch nämlich, daß er den architektonischen Bau des Kunstwerkes konsequent hervorhob. Er projiziert die Persönlichkeit des Künstlers in das Werk, hält dieses aber für keinen bloßen Abklatsch der Persönlichkeit des Autors. Jan Mukařovský spricht treffend davon, daß Šalda das Werk als Zeichen der Persönlichkeit des Schöpfers auffaßte.¹⁶ Šalda identifi-

¹² Šaldas Rezension von T. G. Masaryks Buch „Naše nynější krise“ (Unsere heutige Krise), veröffentlicht unter dem Titel *Těžká kniha* (Ein schweres Buch) in *Kritické projevy 2*, Praha 1950, S. 267–301.

¹³ Šaldas Bemerkung über Otakar Hostinský in *Novina III*, Heft 6 von 28. Januar 1910. In: *Kritické projevy 3*, S. 59 f.

¹⁴ F. X. Šalda, *Duše a dílo* (Seele und Werk), Praha 1950, S. 34–73.

¹⁵ Jan Mukařovský a. a. O. S. 334. Vgl. Anm. 1.

¹⁶ Ebenda.

zierte sich nicht mit denjenigen, die im Werk ein bloßes Abbild oder eine bloße Nachahmung der Wirklichkeit erblickten. Er kommt zu dem Schluß, daß die Musik keines konkreten Ausdrucks fähig ist, aber daß sie eine höhere Sendung hat: „*der Nation die Nation zu enthüllen*“, wie es zum Beispiel im Werk Smetanas der Fall ist.¹⁷

Die hervorstechendsten Züge von Smetanas Werk sind die Züge des Nationalen und der weltweiten Wirkungen und Zusammenhänge. Bei der Bewertung von Smetanas Beitrag zur Musikentwicklung zögert Šalda zum Beispiel nicht, Smetana gegen Wagner zu stellen, womit er eigentlich schon den Standpunkt Otakar Hostinskýs verläßt, welcher vor allen Dingen die Verknüpfung von Smetanas Opernwerk mit Wagners Prinzipien sah.

Šalda studiert gründlich insbesondere Wagners literarisches Schaffen und beurteilt es auch vom philosophischen Standpunkt aus. In seinem Aufsatz „*Synthetismus in der neuen Kunst*“,¹⁸ den er in den Jahren 1891 bis 1892 geschrieben hat, berührt er die Wagnerproblematik im Zusammenhang mit der Analyse der modernen Kunst. Seine Beurteilung Wagners ist nicht so vorbehaltlos bewundernd wie bei Hostinský,¹⁹ er sieht Wagner kritisch und analysierend. Für Šalda ist Wagner einer der Repräsentanten des antirationalistischen Flügels der europäischen Denker. Seine Vorläufer hat er in der Philosophie Kants und Schopenhauers; er gelangt bis zum religiösen Naturalismus. Die Gedankenwelt Richard Wagners ist widerspruchsvoll. Darin kommt die Disjunktion „*der Idee und der Sache, die Differenz und Unstimmigkeit jedes idealen Gebildes mit dem realen Gegenstand*“ zum Ausdruck; die Zusammenhänge von Wagners philosophischer Konzeption mit der geistigen Einstellung Pascals, Poes und Alfred de Vignys liegen auf der Hand. Pascal sehnt sich doch danach, die Gewißheit der Offenbarung zu beweisen, Poe enthüllt „*mit mathematischer Gewißheit*“ die Unerklärbarkeit des Geheimnisvollen, Vigny begreift die Notwendigkeit der inneren Vereinsamung — und bei Wagner stellt das Unbekannte ein tragisches Symbol dar. Wagner ist „*eine Seele, die im Fieber dem Unbekannten entgegenstrebt*“ und der eine gleichgültige Weltbetrachtung fernliegt. Denn das unbegreifliche Geheimnis dieser Welt zu begreifen, Goethes Postulat, daß „*die Kunst Befreiung*“ ist, ins Leben zu rufen — das war auch Wagners Ziel: die Kunst ist ihm ein Symbol höherer Offenbarung der Welt.

Kann es also wundernehmen, daß Smetanas klares Genie für Šalda ein Genie ganz anderer Art darstellte als Wagner? Daß ihm Smetana als „*Wagners Antipode*“ erscheint? In dieser Beurteilung Smetanas nimmt Šalda zum Beispiel die Ansicht Ferdinand Pujmans vorweg, der als erster nach Šalda den Gedanken von den verschiedenen künstlerischen Typen Wagner und Smetana zum Ausdruck brachte.²⁰ Diesen Gedanken

¹⁷ F. X. Šalda, *Poznávání Smetany* (Das Erkennen Smetanas), in: *Kritické projevy* 10, Praha 1957, S. 275–279.

¹⁸ *Kritické projevy* 1, Praha 1949, S. 11–54.

¹⁹ Šalda hörte bei Hostinský einen Kurs der Musikästhetik und seine Erläuterungen zu Chr. W. Gluck. Gegenüber Hostinskýs Wagnerauffassung hatte er Vorbehalte (vgl. die Einleitung zu „*Juvenilie*“, ebenda S. 445).

²⁰ Ferdinand Pujman, *Smetanovský breviř* (Ein Smetanabrevier), Praha 1917.

hat Vladimír Helfert parallel zu Šalda zu Ende gedacht und präzisiert, als er mit Schärfe die Besonderheit und stilistische Reinheit der musikalischen Sprache Smetanas gegen alle jenen verteidigte, die in ihm einen bloßen Wagnerepigon erblicken wollten.²¹ Helfert entdeckt richtig in Smetana eine Erscheinung, die an die Technik von Wagners Schaffen anknüpfte (an einige seiner kompositorisch-technischen Prinzipien nämlich), dabei es jedoch vermochte, eine echte, eigenartige Musiksprache zu schaffen, die sich von Wagners Ausdrucksweise klar unterscheidet. Es besteht kein Zweifel darüber, daß Smetanas Schöpferotypus, der durch die Synthese des klassischen und des romantischen kompositorischen Kanons charakterisiert ist, sowohl Helfert als auch Šalda imponiert. Die klassizistischen Züge regen sogar zu einem Vergleich Bedřich Smetanas mit Beethoven an. In seiner Bewertung Smetanas als Wagners Antipode identifiziert sich Šalda eigentlich mit Nietzsche, wenn er Wagner, jenem „naßkalten, kühl hysterischen Zauberer und Gaukler“ gerade Bedřich Smetana entgegenstellt, den demütigen, freundlichen Meister, der bodenständig ist und die tschechische Nationalseele entdeckt hat. „Er ist zu reich, um von einer einzigen Generation begriffen werden zu können.“²²

Aus Šaldas Einstellung zu Smetana geht auch seine kritische Haltung gegen Zdeněk Fibich hervor. Šalda faßt ihn als eine die Entwicklung retardierende Erscheinung auf und antizipiert damit die spätere Konzeption Helferts, die dieser am markantesten in „Česká moderní hudba“ (1936) äußerte. Es ist geradezu bewunderswert, wie hellichtig der Literat Šalda die richtige Position Fibichs bereits im Jahr 1897 bestimmte, als er Zdeněk Fibich den eigentlichen Epigonen Wagners nannte, der in Stil und Methode von Wagner abhängig war und im Sinne seiner Manier arbeitete.²⁴ Diese strenge Beurteilung Fibichs kontrastiert zwar mit der Bewunderung für Ludvík Lošťák, den Šalda als Sprecher der neuen Welle der tschechischen Musiksecession ansah, war jedoch objektiv im großen und ganzen richtig. In der Wertung Lošťáks hatte sich Šalda allerdings geirrt (und dieser Irrtum verursachte es, daß Šalda dann lange Jahre überhaupt nicht über Musik schrieb); in der schroffen Formulierung des Urteils über Fibich muß man natürlich auch einen verborgenen Stachel gegen Otakar Hostinský sehen und gegen dessen Auffassung der Entwicklung der tschechischen Musik.

Andererseits stimmte Šalda offenbar mit Hostinskýs kritischer Einstellung zu Antonín Dvořák überein; er kannte zweifellos auch Hostinskýs kleine Schrift über Antonín Dvořák,²³ worin vom positiven und erzieherischen Einfluß von Dvořáks Kammermusik und sinfonischem Schaffen die Rede ist, während sein Opernschaffen einer noblen Kritik von der Position eines Smetanaforschers aus unterworfen wird. Zu den Ansichten, die er in

²¹ Vladimír Helfert, *Smetanismus a wagnerismus*, Praha 1911, auch *Smetanovské kapitoly* (Smetana-Kapitel), Praha 1917.

²² Vgl. Anm. 19.

²³ Otakar Hostinský, *Antonín Dvořák ve vývoji naší dramatické hudby* (Ant. Dvořák in der Entwicklung unserer dramatischen Musik), Praha 1908.

²⁴ F. X. Šalda, *Mladá hudební generace v Čechách* (Junge Musikgeneration in Böhmen), in: *Kritické projevy* 3, 231.

dem zitieren kleinen Werk aussprach, gelangte Hostinský's allmählich und auf Grund vergleichenden Studiums insbesondere des Opernschaffens Antonín Dvořáks, das ihm im Lichte seiner ästhetischen Theorien als weniger originell erscheint als das Opernschaffen Smetanas, weil es nicht mehr jene dramatische Konsequenz und Prinzipienfestigkeit aufweist, die man im gesamten Opernwerk Bedřich Smetanas entdecken kann. Hostinský erinnert auch an die Tatsache, daß Dvořák als Argument im Kampf eines gewissen Teils der tschechischen konservativen musikalischen Öffentlichkeit gegen Wagner und Smetana verwendet wurde, daß Dvořák — allerdings ungewollt — zum Repräsentanten jener Bestrebungen geworden ist, die zu der Ästhetik der sogenannten reinen Musik tendierten. Bei Hostinský sind also jene kritischen Vorbehalte angedeutet, die später von der jüngeren Generation der Musikwissenschaftler und Kritiker im sogenannten „Dvořák-Kampf“ breit entwickelt wurden. Der Sinn dieses Kampfes gegen Dvořák, der zugleich ein Kampf um das richtige Verständnis Smetanas sein sollte, ist uns heute bereits klar geworden. In der Zeit vor dem ersten Weltkrieg entbrannte der Kampf um eine von Smetana bestimmte Auffassung der Musikkultur wohl allzu leidenschaftlich und fügte Dvořák zweifellos großen Schaden zu. Der Kampf wurde mit offenem Visier geführt, wobei der ideologische Sinn alles dessen in der kritisch zugespitzten These bestand, die der national-patriotischen Tendenz Smetanas die einfache und viel weniger problemhafte Kunst Antonín Dvořáks entgegenstellte. Heute, mehr als ein halbes Jahrhundert später, wissen wir bereits ganz sicher, daß man den größten Meister der tschechischen Musikkultur nicht damit verteidigen kann, daß man seinen jüngeren Weggenossen, übrigens einen Komponisten ganz anderer Art und ganz anderer künstlerischer und gesellschaftlicher Interessen, scharf bekämpft. Von heute aus sehen wir den Kampf gegen Dvořák als ein ausgesprochen ideologisches Problem. Eine Gruppe tschechischer Musikwissenschaftler und Kritiker, die sich um Zdeněk Nejedlý scharte (vor allem Vladimír Helfert,²⁵ Otakar Zich²⁶ und Josef Bartoš²⁷), setzte damals eigentlich die Kriterien der sogenannten nationalen Musikkultur durch, wobei sie jedoch eine offensichtliche Einseitigkeit nicht vermeiden konnte. Zdeněk Nejedlý selbst ließ später von seiner scharf kritischen Einstellung zu Dvořák ab,²⁸ was im übrigen allgemein bekannte Tatsachen sind.

Auch Šalda griff, wenn auch sporadisch, in den Kampf gegen Dvořák ein. In seinem Aufsatz über die Dvořák-Affäre²⁹ bemerkt er in bescheidener Weise, daß er kein musikalischer Fachmann sei und in dem Streit Smetana—Dvořák daher das Wesen der Sache nicht entscheiden kann. Trotzdem nimmt er jedoch indirekt für die Smetanagruppe Partei, vor allem für Bartoš und Helfert. Er zeigt, daß der Kampf für

²⁵ Vladimír Helfert, *Vice Dvořáka* (Mehr Dvořák), in: *Česká kultura* I, 1912, S. 114—118.

²⁶ Otakar Zich, *Dvořákův význam umělecký* (Dvořáks künstlerische Bedeutung), in: *Hudební sborník* I, 1913, S. 145—180. Redigiert von Zdeněk Nejedlý.

²⁷ Josef Bartoš, *Antonín Dvořák*, Praha 1913.

²⁸ Zdeněk Nejedlý, in: *Česká kultura* I, 1912, S. 186 f.

²⁹ F. X. Šalda, *Affaire Dvořákovská* (Die Dvořák-Affäre), in: *Česká kultura* I, 1912, S. 191 f., neu in *Kritické projevy* 9, Praha 1954, S. 119 f.

Dvořák für die Anhänger der Dvořákpartei — Kovařovic, Suk, Talich, Ondříček und andere — eigentlich einen Kampf gegen die fortschrittlichste, d. h. gegen die Smetana-Tradition in der tschechischen Musik repräsentierte. Šalda ging es um einen höheren, überzeitlichen Sinn des Streites. Ihn empörte der demagogische Ton der Polemik auf der Seite der „Dvořákleute“ und er forderte höheres fachliches Niveau ihrer Artikel und eine sachliche analytische musikkritische Arbeit, die imstande wäre, die Argumente der damals jungen Kritiker Helfert und Bartoš zu widerlegen. *„Dvořák hat jahrzehntelang Legionen leidenschaftlicher Verehrer, darunter auch musikalische Schriftsteller“*, stellt Šalda fest, *„und es findet sich unter ihnen vielleicht in zwanzig Jahren niemand, [...] der ein musikgeschichtliches und ästhetisches Buch über ihn verfaßte, in dem er die Entwicklung seines Schaffens beschrieb, es charakterisierte, klassifizierte, seine Einflüsse erforschte, seine Stellung in der dramatischen Entwicklung bei uns und in der Welt bestimmte. Und nun kommen zwei junge Musikschriftsteller, versuchen eben dies, wenn auch auf ihre Weise, nach ihrem Verstand und ihrer Überzeugung, und die Musikzunft bewirft sie mit Kot! Und diese Menschen (die „Dvořákleute“, R. P.) berufen sich auf die Kulter und mißbrauchen ihren Namen. [...] Eine einzige Leidenschaft lebt in diesem säuerlichen Sumpf, die sich [...] der frech-feige moderne tschechische kleine Mensch leistet: ab und zu in Gebell ausbrechen zu können! Oh, diese Lust: ab und zu im Haufen gegen Einsame bellen zu dürfen! Und wenn es einem solchen Übermenschen sogar gelingt, andere zum Bellen zu bringen, welch ein Paradies! Welcher Gipfel des Glücks! An einem solchen Abend legt er sich zufriedener schlafen als Cäsar nach der Schlacht bei Pharsalos.“*

Auch in diesem ausführlichen Zitat erscheint Šalda als ein Mensch, der sich konsequent zu kluger kritischer Analyse bekennt, die in der musikkritischen Arbeit in der Tat geläufig sein sollte. Gerade diese Forderung nach Analyse, nach Strukturanalyse, war bei Šalda so bemerkenswert und sollte bei der musikästhetischen Bewertung von Šalda Anschauungen über Musik und Musikkritik stärker hervorgehoben werden. Šaldas Achtung gegenüber der Struktur des Kunstwerks, verbunden mit der inneren Schau des Kritikers und Künstlers, mit der Forderung einer Kritik durch Pathos und Inspiration, war auch auf die jüngere Generation der Musikkritiker, Ästhetiker und Historiker nicht ohne Einfluß, auch wenn es sich hier fast durchweg um einen indirekten oder vermittelten Einfluß handelte, und zwar schon um das Jahr 1911, also in der Zeit der Kämpfe gegen Dvořák. Šaldas Forderung einer leidenschaftlichen Beziehung, eines leidenschaftlichen Verhaltens zur Kunst, wie man sie insbesondere in den Essays „Kritik durch Pathos und Inspiration“ und „Die neue Schönheit, ihre Genesis und ihr Charakter“³⁰ vorfindet, die Forderung nach kritischer Empfänglichkeit und Sensibilität imponierte den jungen Kritikern, besonders Josef Bartoš. Bartoš betont zum Beispiel, daß Šaldas Einfluß auf seine Generation unermeßlich war. *„Šalda bezauberte uns durch seinen Stil, wir*

³⁰ Beides in *Boje o zítřek* (Ein Kampf ums Morgen), Praha 1905, neu hg. von Jan Mukařovský, Praha 1948.

haben ihn also nachgeahmt. Es schien uns, daß es auch unter den Musikliteraten an Stilkultur mangelt, wir suchten es daher durch die Sorge auszugleichen, die wir der Stilkomponente unserer Arbeiten widmeten.“³¹ Bis heute bleibt übrigens eine andere Forderung Bartošs aktuell, die eine direkte Folge seiner Bewunderung Šaldas darstellt, die Forderung nämlich nach einem engen Kontakt der musikkritischen Praxis mit den Literaturzeitschriften und Literaturrevuen. In den nichtmusikalischen Zeitschriften literarischen Charakters erlebt die Musikkritik ihre innere Erneuerung, sie inspiriert sich zu weiteren Vorstößen, weil sie gezwungen ist, die Resultate ihrer Tätigkeit an den übrigen Gebieten der Kunstkritik zu messen, weil sie notwendigerweise ihre Kriterien, ihre Formulierungen vergleichen und ihre Urteile philosophisch verallgemeinern muß. „Unsere Musikkritik lebt allzu isoliert und [...] schöpft nicht genügend aus all dem, was in der Kritik die bildenden Künstler und vor allem die Literaten an wirklich Wertvollem und Versprechendem unternehmen. [...] Noch heute (d. h. 1924, R. P.) müssen wir in der Musik all das schwer durchkämpfen, was in der Literatur (wenigstens in ihren kritischen Gipfelercheinungen) bereits in den neunziger Jahren durchkämpft wurde [...] Auch der Jargon, der in den Musikrevuen gebräuchlich ist, stellt eine graue Spezialistensprache dar, eine Sprache von Leuten, denen es nur darum geht, sich untereinander zu verständigen. [...] Dagegen muß man hervorheben, daß die Kritik eine Kunst ist.“³² Kann man aber eine Kritik von Šaldas Art von Musikreferenten verlangen, die sich durch gedankliche Sterilität und Prinzipienlosigkeit auszeichnen? Man kann sie sich auch heute (1969) schwer vorstellen, ist doch nach so vielen Jahren in der tschechischen Musikkritik keine Persönlichkeit vom Typ Šaldas gewachsen — und sie konnte auch gar nicht wachsen. Nach einer solchen Persönlichkeit hat sich schon die Generation der Musikkritiker vor dem ersten Weltkrieg ergebnislos gesehnt.³³

Aus den wenigen angedeuteten Bemerkungen, die wir zusammenzufassen versuchten, ergibt sich überaus deutlich, daß Šaldas Beziehung zur tschechischen Musik viele Anregungen enthielt, auch wenn sich Šalda mit der Musikproblematik nicht systematisch befaßt hat: Šalda hat für die tschechische Musik und Kritik die Bedeutung eines Anregers und Inspirators. Das Zuendedenken von Šaldas Prinzipien könnte zur Vertiefung der Methodik in der Musikkritik und -ästhetik führen. Es ist auch offensichtlich, daß Šalda im übertragenen Sinne auch an der Wiege des tschechischen musikalischen Strukturalismus gestanden hat (soweit man diesen Ausdruck im musikalischen Kontext gebrauchen kann). In Zukunft sollte man sich auch auf die Frage konzentrieren, wie eng Šaldas Anschauungen mit der Entwicklung der tschechischen Musikästhetik zusammenhängen, d. h.

³¹ Josef Bartoš, *Šalda syntetik, maître de conscience, caballero*. In: F. X. Šaldovi k 22. prosinci 1932, S. 11. Vgl. Anm. 2. Von Šalda gelangte Bartoš später zu Benedetto Croce und zu dem französischen Maler Eugène Carrière, zu Bergson u. a. m.

³² Josef Bartoš, *Hudební kritika v nehuděbní revui* (Musikkritik in einer nicht-musikalischen Revue), in: *Kritika* I, 1924, Nr. 1, S. 11–15.

³³ Josef Bartoš, *F. X. Šalda a snahy mladé české hudební kritiky* (F. X. Šalda und die Bestrebungen der jungen tschechischen Musikkritik), in: *Smetana* IV, 1913, Nr. 1, S. 5–9.

konkret mit der Entfaltung des tschechischen musikalischen Denkens vor dem ersten Weltkrieg. Das aber ist bereits ein anderes Kapitel, zu dem wir vielleicht bei einer anderen Gelegenheit noch zurückkehren.

Übersetzt von Pavel Petr

NA OKRAJ VZTAHU F. X. ŠALDY K ČESKÉ HUDBĚ

O vztahu významného českého kritika F. X. Šaldy k hudbě nebylo dosud soustavně pojednáno. Stať Rudolfa Pečmana se zabývá některými otázkami této problematiky. Pro českou hudební kulturu je nejvýznamnější Šaldův postoj k tvorbě Smetanové a Dvořákové. V době tzv. boje o Dvořáka se Šalda postavil na stranu Smetanovu. Smetana mu byl bližší, protože představoval typ myslitelský, který zdůrazňoval logiku hudební architektiky. Šalda staví Smetanu proti Wagnerovi, čímž zároveň nesouhlasí s Otakarem Hostinským, který vidí Smetanovy vztahy k Wagnerovi daleko zjevněji. Abychom pochopili toto Šaldovo „protiwagnerovské“ pojetí Smetany, je třeba si všimnout také Šaldových názorů na Wagnera. Šalda podrobně studoval zejména Wagnerovo literární dílo a hodnotil je též z hlediska filosofického. Wagner je Šaldovi jedním z představitelů antiracionalistického křídla evropských myslitelů; má předchůdce ve filosofii Kantově a Schopenhauerově a dospívá k naturalismu náboženskému. Myšlenkový svět Richarda Wagnera je rozporný, neboť se v něm jeví disjunkce „idey a věci, neshoda a nesrovnalost každého ideálního útvaru s reálným předmětem“. Smetana je typ zcela odlišný, je to zjasněný génius, který se projevuje jako Wagnerův protinožec. Osobitost a stylovou čistotu Smetanovu obhajoval vedle Šaldy především Zdeněk Nejedlý a Vladimír Helfert, který správně objevuje ve Smetanovi zjev, jenž navázal na techniku Wagnerovy tvorby (totiž na některé kompoziční, skladebnětechnické principy), avšak přitom dovedl vytvořit ryzí hudební mluvu, která se od Wagnerova projevu výrazně odlišuje.

Přivržencům tzv. dvořákovské strany vytýkal Šalda demagogický přístup k polemice. Žádal v boji o Dvořáka věcnou a analytickou práci hudebněkritickou, která by se vyznačovala soustavností a přesností ve formulacích.

Dosud nedoložený je přímý vztah F. X. Šaldy k české hudební kritice a estetice. Jediným přímým Šaldovým následovníkem byl Josef Bartoš, který se však nakonec obrátil k estetice Croceově, k Eugéne Carrièreovi, k Bergsonovi aj. Jisté však je, že Šalda působil na českou hudební kritiku nepřímou, jako podněcovatel a inspirátor. Domýšlení šaldovských principů by mohlo vést k prohloubení metodiky v hudební kritice a estetice. Je také zřejmé, že Šalda stál — v přeneseném slova smyslu — i u kolébky českého hudebního strukturalismu (pokud lze tohoto významu v hudebním kontextu užit). V budoucnu bychom se měli také zaměřit k otázce, jak těsně souvisely Šaldovy názory s rozvojem českého myšlení o hudbě před první světovou válkou. Ale to už je jiná kapitola, ke které se autor vrátí při další příležitosti.