

Pečman, Rudolf

Josef Durdík und die Musik

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H, Řada hudebněvědná. 1978-1979, vol. 27-28, iss. H13-14, pp. [7]-26

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/112420>

Access Date: 28. 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

JOSEF DURDÍK UND DIE MUSIK

Josef Durdík (1837—1902), der erste und bisher einzige Systematiker der tschechischen Ästhetik, galt als Konservativer, der die Entwicklung der tschechischen Musik nicht verstanden hat. Am schärfsten drückte František Xaver Šalda die Meinung eines Großteils der tschechischen Intelligenz der neunziger Jahre über Durdík aus, als er schrieb: *„Durdíks Bücher und Persönlichkeit mögen historische Verdienste haben, die ich nicht zu schmälern gedenke; aber ich konnte ihnen niemals auf den Geschmack kommen. Sein Herbartischer Formalismus, der alles Schöne und Kraftvolle — jene Schönheit und Kraft, deren Wellenschlag meine erregte Brust kaum standzuhalten vermochte — auf geometrische Beziehungen und Formeln zurückführt, hat mich mit seiner Pedanterie abgestoßen; sein sogenannter eleganter und ausgeglichener Stil erinnerte mich mit seiner gestelzten Schmuckhaftigkeit an einen Salonredner, der, ein Glas lauen Zuckerwassers vor sich, mit abgestandenen Bühnenposen und seiner provinziellen Maskulinität ein verblühtes Damenpublikum bezaubert — horreur! Damals bedeutete mir der Philosoph, und bedeutet mir noch heute, ein rüstenden und gewappneten, einen furchtlosen und angriffslustigen Menschen, der keine Gesellschaftskonvention kennt, vor dem auch die hundertjährigen Mauern und Schanzen der »Gemeinde Gottes« zittern, einen Lästler und Angreifer, Ironiker und Rächer. Wie kläglich deckte sich mit dieser Vorstellung jener Herr, ein Salonlöwe mit onduliertem Bart und einer gleichsam zu Hause vor dem Spiegel eingeübten Gestik, der in offenbar schauspielerischem Stolz auf seine männliche Schönheit wie die Nachahmung irgendeines gefälligen klassizistischen antiken Gipskopfes aussieht...“¹*

¹ „Knihy Durdíkovy a jeho osobnost mají snad své zásluby historické, jež jim nemíním ztenčovat; ale já jim nemohl přijít nikdy na chuť. Jeho herbartovský formalismus, který všecku krásu a sílu — tu krásu a sílu, jichž vlnobití nestačila má pobouřená hrud — sváděl na poměry a vzorce geometrické, odpuzoval mne jako pedantismus; jeho tzv. elegantní a vyrovnaný sloh připomínal mně ve své vykroužené zdobivosti salonního krasořečníka, který sklenicí vlažné cukrované vody před sebou, okouzluje odloženými jevištními pózami a okresní mužností odkvetlé dámské poslu-

Wir wollen einstweilen vergessen, daß Durdik weder Wagner noch Smetana verstanden hat, daß er auf einem anderen Pol der Entwicklung stand als Hostinský, und in Kürze seine Verdienste auf dem Gebiet der Musikästhetik schildern, die er als Systematiker und Philosoph der Herbart-schule entwickelt hat.

In einer Zeit, in der in Böhmen zwei philosophische Richtungen herrschten, Hegels idealistische und Herbarts zum Realismus zielende Richtung, neigte sich Durdik Herbart zu, dessen Lehre er in Zimmermanns Auffassung kennengelernt hatte. Er wußte nur allzu gut, daß Herbarts Philosophie den sozialen und politischen Tendenzen der Gesellschaft nach dem Jahr 1848 näherstand, die zwar alles Schöne und Gute anerkannte, aber ungewöhnlich nüchternen Sinnes war und Hegels idealistische Kunstphilosophie mied, weil sie ihr allzu spekulativ erscheinen mußte. Die Anlehnung Durdíks an Herbarts Lehre war also unter anderem auch gesellschaftspolitisch motiviert. Im Vordergrund des Interesses der jungen tschechischen Gesellschaft stand damals der soziale, wirtschaftliche und politische Aufstieg und diese Gesellschaft vermochte in ihrer ersten Entwicklungsphase den Bereich des Ästhetischen von dem patriotischen Empfinden nicht zu unterscheiden. „Vor allem dürfen wir die verdrießliche Wahrheit nicht verheimlichen,“ beklagt sich Karel Havlíček schon im Jahr 1846, „daß in Böhmen (aber auch in Mähren und in der Slowakei) mit Gottes Willen jeder Schriftsteller und Patriot zugleich ist: und das Vaterländische ist mit der Schriftstellerei in seinem Busen untrennbar verbunden. Das scheint zwar auf den ersten Blick eine unscheinbare Sache zu sein, aber jeder Kritikus weiß am besten, wo der vertrackte Haken steckt. [...] Patriot kann in Böhmen ein jedes Geschöpf sein, ob vernünftig oder unvernünftig, nur wenn es tschechische Liedchen singt, aus dem Humpen trinkt, und dabei nichts Süßeres kennt als das Vaterland zu lieben!! Dann schreibt es irgendwelche Schriften und die Kritik darf nicht sagen, daß sie schlecht sind, aus dem oben angeführten Grund! So steht es mit der tschechischen Kritik! O herrjeh, o herrjeh! Der Bauch, der tut mir weh!“²

chačstvo – horreur! Mně znamenal v době a znamená ještě dnes filosof něco zbrojného a ozbrojeného, nebojácného a útočného, co znamená konvencí společenských, před čím třesou se i staleté zdi a hradby »obce boží«, rouhač i útočník, ironik i mstitel. A s tou představou srovnával se tak žalostně tento pán, salonní lev s nakadeřným vousem a s gesty jakoby před zrcadlem doma nacvičenými, zřejmě herecky ještný na svou mužnou krásu padělající nějakou líbivě klasicistickou hlavu antickou ..“ (František Xaver Salda, *Úvodní slovo k Juvenilím* [Einführende Worte zu den „Juvenilien“]), Praha 1925, 10–11.

² „Přede vším nesmíme si tajiti mrzutou pravdu, že je v Čechách (také na Moravě a na Slovensku) z dopuštění božního každý spisovatel také zároveň vlastenec: a tato bytost vlastenecká jest v něm s bytostí spisovatelskou nerozdílně spojena. To se zdá být sice na první pohled nepatrná věc, ale každý kritikus nejlépe ví, jaký to je zpropadený háček. [...] Vlastencem může být v Čechách každý tvor, rozumný nebo nerozumný, jen když píše české zpívá, z korbělíčku si nalívá, při tom nezná větší slast nežli milovati vlast!! Pak sepíše nějaké spisy a kritika o nich nesmí říci, že jsou špatné, z příčiny svrchu uvedené! Takový je stav kritiky české! Ó jemine! Ó jemine! zkomoučeno jest břicho mé!“ (Karel Havlíček, *kritik o divadle, literatuře, Slováčích, polemice, o školství a mn. j.* [Karel Havlíček als Kritiker des Theaters, der Literatur, der Slowaken, Polemik, des Schulwesens u. v. a.]) Herausgegeben von Jan Laichter, Praha, undatiert, 5.

Die Schranken einer so einseitigen Auffassung der Kunst betrat Durdík und bemühte sich patriotische, also moralische Werte von ästhetischen zu sondern. Auf die Autorität des akademischen Wissens gestützt, durchdenkt er das Idealbild der reinen Kunst und weist jedes gefühlsmäßig gefärbte Interesse für die künstlerische Schönheit zurück. Heute erscheint dieser Standpunkt natürlich zweifelhaft, brachte aber damals einen neuen Impuls, denn er führte die Unterscheidung zwischen dem empfindungsmäßigen und überhaupt außerästhetischen Wert und dem rein ästhetischen Wert des Artefakts ein. „*Ein Urteil, bei dem ich mich nach meinem persönlichen Interesse gerichtet habe, ist ein voreingenommenes, ein subjektives und persönliches Urteil, niemand wird es ernstnehmen. Die öffentliche Meinung fordert, daß ich bei der Beurteilung eines schönen Werkes von allen derartigen Beweggründen ablasse.*“³ Und für diese Stellungnahme konnte Durdík keine bessere Stütze finden als gerade im Werke Herbarts. Herbart trennte das „Nützliche“ und „Angenehme“ vom eigentlich „Schönen“ ab und eliminierte jede subjektive Gemütsregung bei dem Apperzeptionsprozeß des Kunstwerkes: „*Die Reihe der Erregung muß abgesondert werden.*“⁴ Durdík strebte nach stabilen Urteilen evidenter Gültigkeit; deshalb fesselte ihn Herbarts These von der Ausschaltung der Gefühlsmomente bei der Wahrnehmung des Kunstwerkes — er selbst faßte das Schöne als evidente Erscheinung und das Schönheitsurteil als feststehend auf: „*Die Ästhetik als Wissenschaft muß sich ebenfalls aus Urteilen aufbauen, deren Subjekt und Prädikat ganz klar, ganz eindeutig zu sein hat.*“⁵ Im Streben nach feststehenden Urteilen schließt Durdík alles Subjektive aus, und die Quellen der Sinneseindrücke, der Ton, die Farbe, das isolierte Wort usw., sind seiner Meinung nach ästhetisch gleichgültig, sofern man sie als solche erwägt. Sowie sie aber in Beziehung treten, entsteht ein „*Eindruck besonderer Art*“. Das Einfache und Elementare, „*etwas für sich selbst Stehendes, kann niemals den Eindruck des Schönen zeugen*“, schließt Durdík.⁶ Jeder Gegenstand, der schön ist, muß somit mindestens aus zwei analytisch feststellbaren Elementen bestehen. Das Kunstwerk ist nach Durdíks Ansicht eine komplizierte Struktur einander integrierender Elemente. Soweit ist seine Auffassung richtig und deckt sich mit den Ansichten Otakar Hostinskýs, die erste Aufgabe einer konkreten formalistischen Ästhetik sei die Untersuchung der Elemente eines Kunstwerkes, wie sie uns die Empirie liefert. Hostinský bewahrt allerdings das Schöne singulärer Beziehungen vor der allzu abstrakten formalistischen Ästhetik Johann Friedrich Herbarts und seiner Schule, die sich im Fahrwasser der idealistischen Ästhetik im Allgemeinen verlor.⁷

³ „Soud, při kterém já se řídil osobním zájmem (interessem) svým, jest soud podjatý (zajatý, interessovaný), jest v pravdě subjektivní ano osobní, nikdo na něj nic nedá. Veřejné mínění žádá, abych upustil v posuzování díla krásného ode všech podobných pohnutek.“ (Josef Durdík, *Všeobecná aesthetika* [Allgemeine Ästhetik], Praha 1875, 12.)

⁴ Johann Friedrich Herbart, *Sämtliche Werke*, Bd. I, Leipzig 1850, 124–125.

⁵ „Aesthetika jakožto věda musí se také budovati z takových soudů, v nichžto podmět i přísudek nám musí zcela jasný, určitý býti.“ (Durdík, ebd., 20.)

⁶ „Něco samo o sobě stojícího nikdy nemůže zploditi dojem krásy.“ (Ebd., 15.)

⁷ Zdeněk Nejedlý, *Otakar Hostinský*. In der Sammelschrift „Prof. Dr. Otakar Hostinský“ (= Česká mysl VIII, Nr. 1 vom 1. Jänner 1907, 7).

Der Systematiker Josef Durdík vermochte an Herbart auch auf dem Gebiet der Musikästhetik anzuknüpfen. Beide konzentrierten sich auf die formale Struktur der Gegenstände und Artefakte, und antizipierten mit ihrer nüchternen und methodischen Klarheit vor allem die psychologische Ästhetik der heutigen Zeit. Ihr sogenannter Formalismus erscheint als eine Art spezifischer Typ jenes Idealismus, der von Leibniz und dem aufgeklärten Rationalismus abgeleitet ist, aber auch von Kant, denn er betont den antimetaphysischen Zutritt auf dem Feld des ästhetischen Wertens. Man kann zwar diesen Formalismus in ein schiefes Licht stellen, weil er an ein System von jenseits der Zeit, also absolut existierenden Formen glaubt; seinen positiven Zug sehen wir aber vor allem darin, daß er darauf verzichtet eine harmonische Ordnung der Welt und des Alls zu suchen, sondern sich bemüht, die Dinge so zu sehen, wie sie wirklich erscheinen, und ihr Besonderes zu erfassen. Das ästhetische Urteil, das im Begreifen der Beziehungsgesamtheit beruht, ist eigentlich schon automatisch, denn es kann sich von jenem nicht unterscheiden, was vorher bereits empirisch erkannt wurde. Herbart gelangte zu keiner zusammenfassenden Kunsttheorie, erhellt aber nichtsdestoweniger seine Ansichten am Beispiel der einzelnen Kunstarten, vor allem der Musik. Er hatte beispielsweise erkannt, daß der Zusammenklang zweier Töne eine andere ästhetische Qualität vorstellt als ihr vereinzeltes Erklingen. Auf diesem Erkenntnisprinzip baute er seine Theorie auf, derzufolge die Ästhetik niemals a priori Schlüsse aussprechen, ja nicht einmal konkrete Kunstwerke auslegen soll, sondern alle Einzelbeziehungen freizulegen hat, die die Voraussetzungen der Harmonie oder Disharmonie eines Kunstwerkes sind.⁸ Nach Herbarts Meinung hat sich also das ästhetische Forschen auf eine Art Klassifikation zu beschränken und das Gebiet der ästhetischen Erfahrung in seiner Gesamtheit zu prüfen (auf diesem Gebiet die überaus zahlreichen Beziehungen der veränderlichen Elemente aufzusuchen). Wenn man diesen Vorgang zu Ende denkt, gelangt man zum Schluß, daß die formalistische Auslegung des Schönen, namentlich des Musikalisch-Schönen, erst dann vollendet wäre, wenn man auf Grund der Erfahrung und gesammelten Erkenntnisse zu einer Reihe mathematisch definierbarer Beziehungen gelangt. Ich zweifle allerdings daran, daß Herbart selbst nicht von der Unmöglichkeit überzeugt gewesen wäre, das Wesen des sogenannten Künstlerisch-Schönen mathematisch zu bestimmen. Es genügt ihm übrigens, zu einer Klassifizierung der Kunst zu gelangen, die Frage nach dem Grund, weshalb wir bestimmte Beziehungen für schön halten, schließt er im vorhinein als unbeantwortbar aus.

Man sieht, daß der folgerichtige Formalismus Herbart in eine Sackgasse geführt hat. Das erfaßte schon Otakar Hostinský,⁹ der von einem Mißver-

⁸ Herbart, *Lehrbuch zur Einleitung in die Philosophie*. Herausgeber Karl Kehrbach, Langensalza 1891, 119 f. Vergl. auch Emil Utitz, *Ästhetik*, Berlin 1923, 123–132.

⁹ Otakar Hostinský, *Das Musikalisch-Schöne und das Gesamtkunstwerk vom Standpunkte der formalen Aesthetik*, Leipzig 1877. Zitiert nach der Übersetzung Emil Hradeckýs ins Tschechische (*Hudební krásno a souborné umělecké dílo z hlediska formální estetiky*), veröffentlicht in der Sammelschrift Hostinský o hudbě, Praha 1961, 33.

stehen des ästhetischen Formprinzips bei Herbart spricht, denn dieser identifiziere unter anderem den Begriff der ästhetischen Form mit dem Begriff der künstlerischen Form, das heißt: mit der architektonischen Gliederung des Artefakts.

Josef Durdík erkannte diese Risse in Herbarts System nicht. Im allgemeinen kann man Durdík auch ausstellen, daß er an der reinen Form klebte. Das soll aber seine wesentlichen Verdienste nicht schmälern, die er mit seiner Allgemeinen Ästhetik,¹⁰ der ersten, in tschechischer Sprache geschriebenen Arbeit über die Ästhetik, erworben hat; leider ist sie auch die letzte systematische Schrift geblieben, die jemals bei uns auf diesem Gebiet erschienen ist.¹¹ Durdík betrat das tschechische Schrifttum als Altersgenosse und Mitglied des Kreises der sogenannten Mai-Gruppe (= Anhänger des tschechischen Dichters Karel Hynek Mácha), mit der ihn die Liebe zu Byron¹² und Shakespeare¹³ verband. Anfangs nahm er an den Kämpfen gegen die konservative Kunstübung teil, wandte sich aber zunehmend von der kritischen Praxis ab, bis er den Kritiker in sich ganz unterdrückte und das Kunstwerk als normativer Ästhetiker zu betrachten begann. Den brennenden Zeitfragen der Kunst abgekehrt,¹⁴ entwickelte sich Durdík zum theoretischen Typ des Stubengelehrten und neigte sich auch politisch und kulturpolitisch konservativen Ansichten zu; so war er einer der überzeugten Verteidiger der unterschobenen Königihofers und Grünberger Handschriften und stand im Kampf um das Werk Bedřich Smetanas an der Seite seiner Gegner.¹⁵ Man sollte sich allerdings durch diese negativen Stellungnahmen nicht dazu verleiten lassen, Josef Durdík a limine zu verwerfen und seine historische Bedeutung auf dem Feld der systematischen Ästhetik zu unterschätzen.¹⁶

Es hieße Eulen nach Athen tragen, wollte man Durdíks Beitrag zur ästhetischen Forschung ausführlich beschreiben. Mit seiner Lehre von den Formelementen wurde der „Salonlöwe und Schönredner“ Durdík zum Vor-

¹⁰ Vergl. Anm. Nr. 3.

¹¹ Durdíks Aktivität auf dem Feld der Ästhetik hat Mirko Novák, *Česká estetika* (Tschechische Ästhetik) eingehend und treffend gewürdigt. Vergl. auch Jaroslav Volek, *Kapitoly z dějin estetiky. Od antiky k počátku XX. století* (Kapitel aus der Geschichte der Ästhetik. Von der Antike zum Beginn des XX. Jahrhunderts). Praha 1969, 177–179.

¹² Vergl. u. a. Durdíks Arbeit *O poesii a povaze Lorda Byrona* (Poesie und Charakter Lord Byrons), Praha 1870, und die Übersetzung von Byrons Kain (mit Vorwort), die unter dem Titel *Byronův Kain*, Praha 1871, erschienen ist.

¹³ Zahlreiche Hinweise in Durdíks *Všeobecná aesthetika* (Allgemeine Ästhetik), vergl. Anm. Nr. 3.

¹⁴ Vergl. Vladimír Dostál, *Čítanka z dějin české a slovenské estetiky XIX. století* (Blütenlese aus der Geschichte der tschechischen und slowakischen Ästhetik des XIX. Jahrhunderts), Praha 1972, 172; auch František Buriánek, *Čítanka české literární kritiky* (Blütenlese aus der tschechischen Literaturkritik), Praha 1974, 123.

¹⁵ So gelangte er in das entgegengesetzte Lager wie Otakar Hostinský.

¹⁶ Lakonisch und von oben herab bespricht Durdík beispielsweise Milan Machovec in *Stručný filosofický slovník* (Kurzgefaßtes Lexikon der Philosophie), Praha 1966, 90.

gänger der semantischen Kunstauffassung.¹⁷ Seine allgemeine Bedeutung haben bereits andere gewürdigt.¹⁸

Wenn wir nun von Durdíks Auffassung der Musik sprechen wollen, haben wir uns vorerst die Frage zu stellen, wohin er sie selbst in seiner allgemeinen Klassifizierung der Wissenschaften einreihet, die in der Zeitschrift *Musejník*, Jahrgang 1874, unter dem Titel *Architektonika věd* (Architektonik der Wissenschaften) erschienen ist.¹⁹ Der Verfasser geht hier vor allem von Comtes Klassifizierung der Wissenschaften in *Cours de philosophie positive* (1830—1842) aus.²⁰ Mit Comte erkennt Durdík an, daß die Klassifizierung der wissenschaftlichen Disziplinen von der Reihenfolge abhängt, in der diese ihr positives Stadium erreicht haben. Königin ist die Mathematik, der die Astronomie, Physik, Chemie, Biologie und Gesellschaftslehre oder Soziologie folgen. In dieser Reihung Comtes kann man den Übergang vom Einfachen zum Komplizierten (je einfacher der Gegenstand einer Wissenschaft ist, desto früher wird sie positiv), vom Allgemeinen zum Besonderen verfolgen (die mathematischen Gesetze der übrigen Wissenschaften in Comtes Reihenfolge; beschränktere Gruppen). Josef Durdík, der die Grenzen von Comtes System bald begriffen hatte, das mit den humanistischen Wissenschaften gar nicht rechnet, sondern nur die Prinzipien der Naturwissenschaften entwickelt, wurde sich der Schwierigkeiten einer Klassifikation der Wissenschaften bewußt, als er schrieb: „Die Einteilung der Wissenschaften ist ein philosophisches Rätsel, und so selten sich auch jemand ihrer großen Schwierigkeit bewußt sein mag, sie bestehen trotzdem und enthüllen sich umso deutlicher, je tiefer man zum Kern der Sache vordringt. Die Einteilung muß vollständig sein, nämlich den ganzen Umfang des zu Teilenden erschöpfen, und gemeinsam zur gehörigen Klassifizierung führen; schließlich soll sie selbst ein System bilden, in dem jede einzelne Wissenschaft am rechten Standort ihre Beziehung zu den

¹⁷ Als Vorgänger der neuzeitlichen Kunsttheorie sieht ihn z. B. Jan Mukařovský (*Úkoly obecné estetiky* [Aufgaben der allgemeinen Ästhetik], in: Jan Mukařovský, *Studie z estetiky* [Studien über Ästhetik], Praha 1966, 64), während Miloš Pohorský im Kollektivwerk *Dějiny české literatury III* (Geschichte der tschechischen Literatur III), Praha 1961, 53, in Durdíks Werk einzig und allein Widersprüche zu den Ansichten Otakar Hostinskýs findet. Interessanterweise hat Durdík kaum jemand besser begriffen als gerade Otakar Hostinský, als er seine Allgemeine Ästhetik kritisierte. Vergl. Otakar Hostinský, *O českých spisech filosofických* (Über tschechische philosophische Schriften), in: *Osvěta* 1877, Bd. 2, ein Teil des Referats neu unter dem Titel *Všeobecná estetika* (Allgemeine Ästhetik) in der Sammelschrift Otakar Hostinský, *Studie a kritiky* (Studien und Kritiken), Praha 1974, 424—428. Hostinský betont hier u. a. Durdíks Beziehung zu Herbart und Zimmermann.

¹⁸ Außer der Literatur in Anm. Nr. 11 vergl. weiter: Josef Král, *Československá filosofie* (Tschechoslowakische Philosophie), Praha 1937, bes. 39 f.

¹⁹ Josef Durdík, *Architektonika věd* (Architektonik der Wissenschaften). Neu erschienen in seiner Arbeit *Rozpravy filosofické* (Philosophische Abhandlungen), Praha 1876, 129—167. Derselbe, *Soustava filosofie* (System der Philosophie). Herausgeber Antonín Papírník (aus Durdíks Verlassenschaft) in Fortsetzungen in *Česká mysl* V, 1904, 1, 81, 171, 257 und 321. Vergl. bes. Heft. 4, 267 f. Neu in der Sammelschrift *Sborník Durdíkův*, Teil I, Praha 1906, 1—68 (mit Ergänzungen und Verbesserungen).

²⁰ Vergl. die Einleitung von Comtes zit. Schrift in der tschechischen Übersetzung B. Brejchas und Bearbeitung E. Chalupnýs: August Comte, *Sociologie* (Soziologie), Praha 1927, 38—63.

übrigen Wissenschaften und den Zusammenhang ihres eigenen Faches mit dem Ganzen äußert. Mit dieser allgemeinen Aufgabe befaßt sich die sogenannte *Architektonik der Wissenschaften* [...].²¹ In Comtes Auffassung spürte er den allmählichen Übergang von der deduktiven Methode zu der Induktion auf, sah aber auch ihre Schwächen und Widersprüche, die darauf zurückzuführen waren, daß Comte das Gesetz von der Erhaltung der Energie nicht kannte und noch vor Darwins Auftreten starb. Durdíks Verdienst bleibt es, daß er im Rahmen des tschechischen Denkens die Fesseln der absolut naturwissenschaftlichen Auffassung Comtes zerbrochen und auch die humanistischen Wissenschaften in reale Erwägung gezogen hat. Der Begriff dieser Wissenschaften, die er den „*realen oder technischen*“ entgegenstellt,²² beschränkt er nicht etwa im Schulsinn auf die griechische und lateinische Philologie: „*Nicht nur die griechische und lateinische Philologie, die ganze Sprachkunde, Logik, Ästhetik und Historie würden erst eine Art hinreichendes Gegengewicht gegen die »realen« Wissenschaften bilden. Es bleibt aber ein Fehler der »Humanisten«, daß sie meist den Umfang der humanistischen Wissenschaften nicht so weit ausdehnen können und dürfen.*“²³ Die neue Klassifikation der Wissenschaften umriß Durdík schon in seiner Erwägung über die Architektonik der Wissenschaften, arbeitete seine Systematik aber ununterbrochen weiter aus. Das letzte Stadium dieser Erwägungen enthält seine Arbeit *Soustava filosofie* (System der Philosophie),²⁴ in der er bereits von einer „*tschechischen Doppelstufigkeit*“ der Sichtung der Wissenschaften spricht.

Nun, nach Durdík hat man bei den Disziplinen des Wissens sogenannte äußere und innere zu unterscheiden. Der näheren Erklärung möge folgende Aufstellung dienen:

I. Äußere Wissenschaften

1. *Konkrete*: beschreibende Naturfächer, Astronomie, Geognosie, ärztliche Disziplinen (Anatomie, Pathologie).
2. *Abstrakte*: Mathematik, Physik und Chemie, Biologie (Physiologie).

II. Innere Wissenschaften

1. *Abstrakte*: Logik, Ästhetik, Ethik, Seelenkunde, Gesellschaftslehre.
2. *Konkrete*: beschreibende und erzählende Fächer, Statistik, Geschichte, juristische, politische und ökonomische Wissenschaften, Sprachlehre.

²¹ „Rozdělení věd jest záhada filosofická, a necht málokdo uvědomí si velké obtíže její, nicméně ony trvají přec a ukazují se patrněji, čím hloub kdo vniká v jádro věci. Rozdělení má býti úplné, totiž vyčerpáti celý rozsah děliva, a spolu vésti k náležitému rozřídění; má konečně tvořiti samo soustavu, v níž by každá jednotlivá věda na stanovisku pravém umístěná svůj poměr k jiným vědám a souvislost svého zvláštního oboru s celkem projevovала. Povšechným úkolem tím obírá se tak řečená architektonika věd.“ (Josef Durdík, *Architektonika věd* [Rozpravy filosofické, 149].) Vergl. Anm. Nr. 19.

²² K vědám „realním či technickým“ (ebd., 152).

²³ „Nejen filologie řecká a latinská, nýbrž celý mluvozpyt, logika, aesthetika i historie asi tvořily by teprv jakousi dostatečnou protiváhu proti vědám »realním«. Obyčejně však bývá to chyba »humanistův«, že nemohou a nesmějí rozsah věd humanitních tak rozšířit.“ (Ebd.)

²⁴ Josef Durdík, *Soustava filosofie*, 270, Vergl. Anm. Nr. 19.

„Zwischen den beiden Reihen bestehen gewißlich viele Beziehungen und die vielfältigsten Analogien,“ bemerkt Durdík,²⁵ und wir müssen nur bedauern, daß wir uns im Rahmen dieses Aufsatzes mit ihnen nicht befassen können. Es ist fast überflüssig zu sagen, daß Durdíks Klassifikation der Wissenschaften im Geiste der Zeit in die Metaphysik mündet, die „*hinter diese Wissenschaften zu verlegen ist, so daß beide Reihen sozusagen in sie münden*“.²⁶ Wir sehen also, daß Josef Durdík hier über Herbart hinausgegangen ist und sich Comtes Positivismus zuwandte, die psychologische Auffassung betonend, können uns aber des Eindrucks nicht erwehren, daß er die Sichtung der Wissenschaften kompliziert und der Übersichtlichkeit beraubt hat. Wir schließen uns hier Josef Král an, der Durdíks Klassifikation der Wissenschaften in seiner *Československá filosofie* (Tschechoslowakische Philosophie) kritisch gewürdigt hat,²⁷ ohne allerdings die Bedeutung dieser Klassifikation im Rahmen von Durdíks Auffassung der Ästhetik zu erfassen. Es ist dabei kaum ausschlaggebend, daß Durdík, dem es im Rahmen der tschechischen Philosophie als erstem gelang, den Standpunkt der Kantisch-Herbartschen Richtung zu überwinden, in fortgeschrittenem Alter die kritischen Vorbehalte gegen Herbart fallen ließ und dessen Philosophie als „*letzte, lebensfähigste Frucht allen philosophischen Strebens*“, also der philosophischen Weisheit letzten Schluß ansah.²⁸ Der Widerspruch liegt darin, daß Durdík, der es verstand, alle seine philosophischen und naturwissenschaftlichen Erfahrungen zur Überwindung von Herbarts Philosophie einzusetzen, sie zu einer Zeit rehabilitierte, als er sein Hauptwerk, die Allgemeine Ästhetik, bereits geschrieben hatte. Eines der Motive dieser Abkehr von Comte und neuen Wendung zu Herbart, so sehr sie uns nur proklamativ zu sein scheint, könnte in Durdíks Antagonismus gegen Tomáš Garrigue Masaryk zu suchen sein, der zur gleichen Zeit seine Klassifikation der Wissenschaften durchdachte und entwarf, wobei er die konkreten, praktischen Wissenschaften konsequent betonte und die Ansicht vertrat, die Philosophie müsse sich auf alle Gruppen der Wissenschaft, die abstrakte, konkrete und praktische, stützen. Damit hat Masaryk indirekt auch Durdíks abstrakten Formalismus abgelehnt.²⁹

Kehren wir nun abermals zu Durdíks Spezifizierung der Wissenschaften zurück, dann wird es unserer Aufmerksamkeit sicher nicht entgehen, daß er auch die Ästhetik zu den abstrakten „*inneren Wissenschaften*“ zählt. Durdík war davon überzeugt, daß man das Schöne evident zu erkennen vermag — und deshalb auch mit einem genauen und unleugbaren Urteil über diese Kategorie zu rechnen hat. Wo ein Urteil (eine Kritik) vorhanden ist, dort gibt es auch gesetzmäßige Voraussetzungen für eine systematische

²⁵ „Mezi oběma řadami stává zajisté mnoho vztahův a obdob nejrozmanitějších,“ ebd., 267.

²⁶ Metafysiku „*sluší položití za tyto vědy, tak že obě řady do ní takofka ústí*“, ebd.

²⁷ Vergl. Josef Král, *Československá filosofie*, 39–40.

²⁸ „Poslední, života nejschopnější plod všeho snažení filosofického“, in: *Časopis Českého musea*, Jg. 1876. Zitiert Král, *Československá filosofie*, 40.

²⁹ Thomas G. Masaryk, *Versuch einer concreten Logik (Classification und Organisation der Wissenschaften)*, Wien 1887, insbesondere 43–68. Vergl. auch Emanuel Rádl, *Moderní věda (Moderne Wissenschaft)*, Praha 1926, 191–208; ferner Josef Tvrđý, *Logika (Logik)*, Praha 1937, 218–251.

Wissenschaft. Die Grundlage der Ästhetik als Wissenschaft ist das ästhetische Urteil, das zugleich die *conditio sine qua non* ihrer Wissenschaftlichkeit vorstellt. Diese Ansicht Durdíks teilt auch Otakar Hostinský, der das ästhetische Urteil als empirisches, dem ästhetischen Objekt inhärentes Faktum auffaßt: „*Wir nehmen das ästhetische Urteil als empirische Tatsache und werden es einer gründlichen Analyse unterziehen, die uns in das eigentliche Reich der empirischen Ästhetik führen soll.*“³⁰ Trotzdem gerät hier Durdík — aber auch Hostinský — in einen philosophischen *circulus vitiosus*, denn das objektive empirische Faktum an sich indiziert noch nicht das Wissenschaftliche der Ästhetik. Das Normative des formalistischen Zutritts ist dadurch gegeben, daß die Evidenz des Schönen vorausgesetzt wird und keines weiteren Beweises bedarf. „*Wenn also über dieses [das Schöne, Anm. R. P.] ein allgemein gültiges, unbedingtes Urteil möglich ist, dann kann die Bedingung des Schönen und die Bedingung des ästhetischen Wohlgefallens nicht anders sein als rein formell.* Sowie sie materiell wäre, also wie immer auch, geistig oder sinnlich inhaltlich (Durdíks »Interesse«), wäre die Evidenz des Schönen, mit ihr auch die Unbedingtheit des ästhetischen Urteils und die Wissenschaftlichkeit der Ästhetik bedroht.“³¹ Hier tritt Durdíks formalistischer Gedankenkreis deutlich zutage; er wurzelt aber schon in der Philosophie Immanuel Kants, der an der Ästhetik als Wissenschaft vorbeigegangen ist und unmittelbar mit der Analytik des Schönen und dem Urteil über das Schöne begann, ohne sich mit den Fragen der Anschauung dieses Schönen zu befassen.³² Durdíks ästhetische Ansichten sind ein Beleg für die Entwicklung des tschechischen kulturellen Bewußtseins. Der erste tschechische Systematiker, der Ästhetiker Josef Durdík, beginnt über ästhetische Fragen folgerichtig nachzudenken, faßt die Kunst rational auf und unterwirft sie einer Analyse. Die analytische wissenschaftliche Methode führt ihn — wie vorher Herbart und Zimmermann — zur Absolutisierung der ästhetischen Erscheinungsform, die für Durdík die grundlegende ästhetische Tatsache bedeutet. Mit seiner modernen Ansicht über Sprache und Kunst als Zeichen steht er bereits vor den Toren der semantischen Auffassung ästhetischer Erscheinungen, die erst im zwanzigsten Jahrhundert zur Geltung kommen sollte.

Wo steht die Musik in Durdíks ästhetischem System?

Wir haben bereits gesagt, daß Durdík den musikalischen Eroberungen

³⁰ „*My přijmeme soud estetický jako fakt empirický a podrobíme je důkladnému rozboru, jenž nás uvede ve vlastní oblast estetiky empirické.*“ (Zdeněk Nejedlý, *Otakara Hostinského esthetika*, I.: *Všeobecná esthetika* [Otakar Hostinskýs Ästhetik, I.: Allgemeine Ästhetik], Praha 1921, 44.)

³¹ „*Je-li tedy o něm možný obecně platný, nezbytný soud, pak podmínka krásna a podmínka estetické záliby nemůže být jiná než čistě formální.* Jakmile by byla materiální, tj. jakkoliv obsahová, duchovně nebo smyslově (Durdíkův interes), byla by ohrožena evidence krásna a s ní nezbytnost estetického soudu a vědeckost estetiky.“ (Mirko Novák, *Česká estetika*, 74, Vergl. Anm. Nr. 11.)

³² Derselbe, *Kantův kriticismus a problém hodnoty* (Kants Kriticismus und das Wertproblem), Bratislava 1936, 86. Auch Josef Durdík kannte Kant. Vergl. seine Schriften *O Kantově Kritice čistého rozumu* (Über Kants Kritik der reinen Vernunft), Praha 1896, und *Darwin und Kant. Ein Versuch über das Verhältniß des Darwinismus zur Philosophie*. In: *Sborník Durdíkův*, Teil I, 71–310, mit einem Nachwort des Herausgebers Antonín Papírnský (vergl. Anm. Nr. 19).

seiner Zeit nicht geneigt war, und gegen Wagner und Smetana Stellung genommen hat. Er bekannte sich zur Ästhetik der „Alttschechen“ und František Ladislav Riegers.³³ Durdík war Genußmensch, Kunst und Musik bedeuteten ihm vor allem genußvolle Unterhaltung: „*Ein wohlschmeckendes Essen, frisches Getränk, eine duftende Blume, sie alle tun dem Menschen mit ihrer Annehmlichkeit wohl, schmeicheln seinen Sinnen. Und nicht einmal das sinnlich Angenehme läßt sich vom Schönen trennen, obwohl es nicht sein Wesen ausmacht; das Schöne unterhält und beglückt! uns. Ja, das ist sogar sein erster und eigentlichster Sinn: Unterhalten! Schönheit, die nicht unterhält, ist wie Feuer, das nicht wärmt, Wasser, das nicht näßt. Und ihr Eindruck ist so tief und beglückend, daß er immer wieder von neuem beschrieben wird.*“³⁴ Durdík war übrigens musikalisch nicht so hochgebildet, wie Herbart, der vorzügliche Klavierspieler und Gelegenheitskomponist, ein tiefer Kenner der Musik und Verehrer Bachs, Webers und Beethovens.³⁵ Trotz dem Mangel an musikalischer Fachbildung verstand es zwar Durdík die Musik zu schätzen, handelte sie aber auf der allgemeinen Ebene ab, ohne ihren Qualitäten als eingeweihter Hörer Verständnis abzugewinnen. Die Musik bedeutete ihm, wie alle übrige Kunst, den Ausdruck klassischer Harmonie: „*Willst du Schönes schaffen, achte, daß dein Werk stark, bedeutungsvoll und in sich selbst eins ist. [. . .] Hüte dich vor Disharmonie! [. . .] Dein Werk sei richtig, ausgeglichen, geschlossen [. . .]*“³⁶ Das Normative von Durdíks Ästhetik ist evident, trotzdem er in der Allgemeinen Ästhetik (besonders auf S. 365 ff.), im Einklang mit der Lehre des Hegelianischen Ästhetiker Johann Karl Friedrich Rosenkranz, auch die ästhetische Wirkung und Bedeutung des Häßlichen erörtert; Durdíks der klassizistischen Kunstanschauung zuneigender Standpunkt wird in diesem Zusammenhang beispielsweise dadurch deutlich, daß er alles „*Schreckliche, Furchtbare, Drohende und Grauenhafte*“ bloß vor dem Hintergrund des absolut Schönen beurteilt und den Begriff des Häßlichen als Disformität ansieht, die in ihrer absoluten Form dem Bösen entspricht. Damit gelangt er auch zum Postulat der Versöhnung von Gegensätzen, jede Disformität soll seiner Meinung nach versöhnt und ausgeglichen werden: „*Mißklang, Dissonanz ist etwas, was nicht*

³³ Über die Beziehung F. L. Riegers zur Musik vergl. Zdeněk Nejedlý, *Bedřich Smetana a kulturní politika F. L. Riegra* (Bedřich Smetana und F. L. Riegers Kulturpolitik), Praha 1913.

³⁴ „Chutné jídlo, čerstvý nápoj, vonná květina člověku lahodí svou příjemností, lahodí smyslně. Ani smyslné lahodění není vyloučeno z krásy, ale tvoří jeho podstatu; krásno nás baví a blaží. Ba toť jeho první a nejvlastnější účel: Baviti! Krása, která nebaví, jest oheň, který nehřeje, voda, která nemokří. A dojem její jest tak hluboký a blaživý, že popisován bude opět a opět znova.“ (Durdík, *Všeobecná aesthetika*, 84.)

³⁵ Herbart's Musiklehrer Weineke sagt über seinen Schüler sogar: „Solche Genies würden nur alle 100 Jahre geboren.“ Zitiert Theodor Fritzs ch, *Johann Friedrich Herbart's Leben und Lehre mit besonderer Berücksichtigung seiner Erziehungs- und Bildungslehre*, Leipzig – Berlin 1921, 48. S. auch Paul Moos, *Die Philosophie der Musik von Kant bis Eduard von Hartmann*, Stuttgart – Berlin – Leipzig ²1922, 206 bis 207; Moosens Einstellung zu Herbart's Ästhetik (Ss. 208–211) ist negativ.

³⁶ „Chceš-li krásné tvořiti, dbej, aby dílo tvé bylo silné, význačné a samo v sobě souhlasné. [. . .] Varuj se neladu! [. . .] Budiž dílo tvé správným, vyrovnaným, uzavřeným [. . .].“ (Durdík, *Všeobecná aesthetika*, 85.)

sein soll, und wird in der Musik dennoch verwendet; man verwendet ihn aber so, daß er als bloßes Mittel gilt: Zweck ist die endgültige Konsonanz. [...] Der Ausgleich strebt zum ursprünglichen Stand (Rückkehr), der Abschluß zur Harmonie.“³⁷ Man sieht, hier stimmt Durdík mit Hegels Lehre überein, der er sonst — wie übrigens alle Formalisten — scharf entgentritt.

In Durdíks System besitzt auch die Musik ihre feste Stellung. Sie gehört in das Gebiet des Sinnlich-Schönen, verläuft in der Zeit, erreicht mit ihrer rhythmischen Komponente räumliche Schönheit. Die dynamische Seite der Musik entspricht dem Schönen des Hell-Dunkel, die tonliche Seite dem Schönen der Farbe.³⁸ Die Musik besitzt eine festgefügte Gestalt, ähnlich wie die Malerei, mit der sie das gleiche Streben verbindet, ein Gefühl der Beständigkeit hervorzurufen. Der Klang, der in der Zeit verläuft und räumlich nicht zu erfassen ist, bildet mit dem Rhythmischen das Ganze der Musik, d. i. die Komposition. Die Musik ist eine einfache Kunst, denn sie spricht ein einziges Sinnesorgan (das Gehör) an; sie gehört zu den unmittelbar wirkenden Kunstgattungen, denn sie bedarf keiner Vermittlung durch andere Sinne; darin unterscheidet sie sich von der Malerei, die vom Gesichtsinne verlangt, daß er zwischen sich selbst und dem Tastsinn vermittelt.³⁹ Die Musik ist Durdík zufolge eine ausgesprochen reine Kunst, weil sie sich mit keinem anderen Gehalt mischen kann. In dieser Auffassung liegt abermals ein Mangel verborgen, denn Durdík schließt damit die Möglichkeit aus, daß die Musik irgendwelche außermusikalische Tendenzen und Ideen ausdrückt, und gelangt auf die Position eines Gegners der sogenannten Programmmusik. Mit dem altneuen Streit zwischen den Anhängern der reinen und Programmmusik befaßt sich später Otakar Zich, der auf die Übereinstimmungen zwischen diesen beiden Genres vor allem in der symphonischen Dichtung hinweist, in der auch der außermusikalische Vorwurf das Streben nach der Stellung fester Formen nicht stören darf, die — ob man will oder nicht — den musikalischen Gesetzmäßigkeiten unterliegen.⁴⁰

Die ausgesprochene Sinnenhaftigkeit musikalischer Erscheinungen hält Durdík nicht davon ab, das Klanglich-Schöne als Qualität geistiger Natur anzusehen. Allerdings beruht die Kraft der musikalischen Wirkung auf den Menschen eben in der Sinnenhaftigkeit dieser Kunst. Mit Hilfe der

³⁷ Alles „Schreckliche, Furchtbare, Drohende und Grauenhafte“ = vše „děsné, strašné, hrozné a hrůzovelebné“. „Zlozvuk, dissonance jest něco, co býti nemá, a přece ho v hudbě užívají; ale užívají ho tak, že jej mají za pouhý prostředek: účelem jest souzvuk konečný. [...] Vyrovnání k stavu původnímu (návrát), závěr pak k ladu směřuje.“ (Ebd., 71.)

³⁸ Ebd., 680 (in der Übersicht von Durdíks System).

³⁹ Josef Durdík, *Poetika jakožto aesthetika umění básnického*, díl I. (Poetik als Ästhetik der Dichtkunst, Teil I.), Praha 1881, 37. Durdík unterläßt es die Bedeutung der ausübenden Kunst zu durchdenken, ohne die die Musik tote Notenaufzeichnung bliebe. Durdík wertet die ausübende Kunst nur allgemein als Kunst, „die dem gesellschaftlichen Geist gehört“ (*Všeobecná aesthetika*, 467). Seiner Meinung nach unterliegt die ausübende Kunst Geschmacksnormen, wie Kleidung, Wohnen, Unterhaltung und Spiel, Deklamation, Tanz, Umzüge und alles, was in das Gebiet der Etikette fällt. (Ebd., 476.)

⁴⁰ Otakar Zich, *Symfonické básně Smetanovy* (Smetanas symphonische Dichtungen), Praha 1924, 12 f.

Sinne vermag der Mensch auch zu tieferen künstlerischen Bedeutungen und Beziehungen vorzudringen. Das ist besonders bei der Musik der Fall. „Der Wohlklang einzelner Töne, das Angenehme des Klanges als solchen, der sinnlich elementare Eindruck ist eine Art Lockvogel, der so manchen Sinn anzieht und tieferführt.“⁴¹ Die Musik spricht den Menschen mit ihren formenden Verfahren an. Das elementarste ist der Rhythmus, der nicht nur den Menschen sondern auch Tiere beeinflußt und beeindruckt. Die bisherigen Tempowinke der Musikpartituren erfassen kaum den vollen Reichtum rhythmischer Strukturen. Sie sind zu arm, deuten aber doch die Grundstimmung des musikalischen Gedankens an. Auf dem Feld der Dynamik und ihrer Schattierungen besitzt der Komponist ein weitaus breiteres Ausdrucksfeld als der Maler, dessen Hell-Dunkel nur schwache Analogien der Musikdynamik erreicht. Den Menschen ergreift bei der Musik vor allem die Melodie, die ohne rhythmisch geformte Strukturen nicht leben kann. Ihre Bedeutung steigt Hand in Hand mit komplizierten, vor allem harmonischen Verfahren. Die Harmonie ist der Melodie untergeordnet, denn der Sinn für sie (in der modernen Bedeutung) hat sich relativ spät entwickelt. Die Harmonie wirkt stark in jedem komplizierten Musikgebilde (auch der Ton an sich ist ein kompliziertes Gebilde, denn seine Farbe wird von den Verhältnissen der Obertöne bestimmt); Königin der Musik ist aber die Melodie, während die Harmonie das malerische Element dieser Kunst vertritt.⁴² Mit dieser Auffassung nimmt Durdík moderne Ansichten über Melodie und Melodik vorweg, wie sie in Arbeiten Ernst Tochs, Karl Blessingers, Lew Masels und Karel Janečeks erscheinen.⁴³ Er bezieht mit dieser Auffassung eigentlich nicht nur eine kritische Stellung gegenüber der mathematischen, dogmatischen und akustischen Richtung der Harmonielehre nach Rameau,⁴⁴ sondern berührt schon Zichs Auffassung der sogenannten „Seelenmalerei“ in der Musik,⁴⁵ wenn er von der malerischen Wirkung der Harmonie spricht. Durdík spricht der Musik die Fähigkeit zu, beispielsweise Vaterlandsliebe auszudrücken,⁴⁶ betont aber zugleich, daß sich der ästhetische Genuß, den die Melodie bietet, durch wörtliche Äußerung nicht ersetzen läßt. Damit spielt er auf das Unwiederholbare und subjektiv Vieldeutige des musikalischen Erlebens an. Denn jeder außermusikalische Gehalt (d. i. das konkret Inhaltliche) der Musik ist „nur vermeintlich“,⁴⁷ die Musik an sich besitzt keine Begriffsin-

⁴¹ „Lahoda jednotlivých tonů, přijemnost zvuku co zvuku, smyslný elementární dojem ten jest jakousi volavkou, která mnohou mysl přiláká blůž a přivede hloub.“ (Durdík, *Poetika*, 38. Vergl. Anm. Nr. 39.)

⁴² Durdík, *Všeobecná aesthetika*, 237.

⁴³ Ernst Toch, *Melodielehre*, Berlin 1923; Karl Blessinger, *Melodielehre als Einführung in die Musiktheorie*, Bd. I, Stuttgart 1930; Lew Masel, *O melodii* (Über die Melodie, russisch), Moskau 1952; Karel Janeček, *Melodika* (Melodik), Praha 1956. Vergl. auch Karl Gustav Fellerer, *Zur Melodielehre im 18. Jahrhundert*. In: *Studia musicologica* (Budapest), III, 1962, 109–115.

⁴⁴ Vergl. Emil Hradecký, *Úvod do studia tonální harmonie* (Einführung in das Studium der tonalen Harmonie), Praha 1960, 141 f.

⁴⁵ Otakar Zich, *Symfonické básně Smetanovy*, 8 f. Vergl. Anm. Nr. 40. Derselbe, *Estetika dramatického umění* (Ästhetik der dramatischen Kunst), Praha 1931, 294 f.

⁴⁶ Durdík, *Všeobecná aesthetika*, 238.

⁴⁷ „Jen domnělý“ (Durdík, *Poetika*, 39).

halte, was man ihren Vorzügen zuzurechnen hat. Sie wirkt jedoch immer als erhabene Kunst. Die Erhabenheit, Erlesenheit (oder Noblesse) der Musik gestattet es nicht, sie zum Lobe schändlicher Taten und zur Erweckung sinnlicher Gelüste, „zu Geilheit, frivolen, schmutzigen, unzüchtigen und gemeinen Stoffen“ zu mißbrauchen.⁴⁸ Es ist wohl nicht nötig, lang und breit zu beweisen, wie lebensfremd und praxisfeindlich diese Ansicht war. Im Gegenteil: die Musik vermag Taten aller Art zu verherrlichen und diene gerade deshalb der Apotheose erhabener und weniger erhabener Helden und Götter, und dies seit Menschengedenken . . . War es doch gerade zu Durdíks Zeiten Richard Wagner, der eine ausgesprochen lüsterne Musik in Tannhäuser (erster Akt — Venusberg) oder sinnliche Musik in Tristan und Isolde geschrieben hat! Frivole bis laszive Stoffe erschienen in Szenen der klassischen Operette, ganz abgesehen von Kabaretten und anderen Unterhaltungsunternehmen. Josef Durdík hat das alles einfach nicht zur Kenntnis genommen, weil schon eine von außermusikalischen Elementen „verunreinigte“ Musik in seinem System keinen Platz fand. Die sogenannte reine Musik stellt er dafür über alle anderen Künste und folgert, daß sie gegenüber den übrigen Künsten dieselbe Rolle spielt wie die Mathematik im System der Wissenschaften. Die Musik erscheint immer in festen, von mathematischen (akustischen) Gesetzmäßigkeiten gegebenen Formen, man könnte deshalb gerade aus der reinen Musik wohl am besten eine allgemeine Ästhetik abstrahieren, die für alle Künste gilt. Nach einem solchen Typ der Ästhetik haben sich jene gesehnt, die die einzelnen Kunstgattungen als Modifikationen einer einzigen zum Absoluten erhobenen Kunst⁴⁹ begriffen — und dabei in allzu verallgemeinerte Positionen gerieten, weil ihnen das Besondere der gattungseigenen Ausdrucksmittel verloren ging. Durdík bleibt sich des Spezifisch-Schönen der Musik bewußt und zögert an anderer Stelle⁵⁰ nicht davon zu warnen, aus Analogien der musikalischen Formgebilde (Satzgefüge, Vor-, Nachsätze usw.) mit der Sprache irrtümlich abzuleiten, daß auch die Musik so manches ohne Worte auszudrücken vermag; sie kann nur Vorstellungsassoziationen evozieren. Diese Vorstellungen und ihre Dynamik sind zwar dem Wahrnehmenden eigen, der sie aus der Musik ableiten kann, aber für das Wesen des Musikalisch-Schönen bedeutungslos. Von Herbart ausgehend, dessen Lehre er (wie gesagt) durch Zimmermanns Vermittlung kennenlernte,⁵¹ steht nun Durdík sozusagen am Anfang der zur psychologischen Analyse der musikalischen Wahrnehmung zielenden Entwicklung. Von Herbart übernahm er die Erwägung, der Maßstab des Schönen seien die Vorstellungen des Wahrnehmenden,⁵² entwickelte aber die Ansichten von Moritz Lazarus

⁴⁸ „K oplzlosti, k látkám frivolním, špinavým, necudným a hnusným“ (ebd.).

⁴⁹ Vergl. Josef Bartoš, *Umění. Úvod do estetiky* (Kunst. Einleitung in die Ästhetik), Praha 1922, 10 f.

⁵⁰ Durdík, *Všeoobecná aesthetika*, 240.

⁵¹ Über Durdíks Beziehung zu Zimmermann s. auch J. B. Svrček, *F. X. Šaldy boje a zápasy o výtvarné umění* (F. X. Šaldas Kämpfe um die bildende Kunst), Praha 1947, 19 f.

⁵² Otakar Hostinský, *Herbarts Ästhetik*, Hamburg — Leipzig 1891, 29 f. Vergl. auch Johannes Volkelt, *System der Ästhetik*, Bd. I (*Grundlegung der Ästhetik*), München ²1927, 10.

über die Wirkungen der Musik auf die Hörer nicht,⁵³ die mit seinen eigenen Anschauungen korrespondierten. Lazarus sieht die ästhetische Wirkung der Musik in der Apperzeption von Tongebilden, die sich im Urteil der Lust oder Unlust äußert. Die Musik erweckt in uns eine pathetische Wirkung, die verschiedenartige Stimmungen auf physiologischer Grundlage hervorruft. Lazarus nennt sie inhaltslose und allgemeine Empfindungen, mit denen die Seele des Wahrnehmenden erfüllt ist. Mit Lazarus stimmt Durdík in der Frage der sogenannten symbolischen Apperzeption überein, die auf der Ähnlichkeit des von der Musik hervorgerufenen Gefühlseindrucks mit außermusikalischen Gefühlen beruht. Durch diese Apperzeption, die Johannes Volkelt später als „*symbolische Einfühlung*“ bezeichnet,⁵⁴ intensivierte sich die pathetische Wirkung der Musik, die damit beseelter und ausdrucksvoller wird. Mit dieser symbolischen Wirkung und Einfühlung gipfelt die ästhetische Wahrnehmung der Musik, die allerdings noch assoziative Wirkungen zeitigen kann; sie ruft bestimmte, dem Menschen aus der Erfahrung geläufige Vorstellungen hervor und knüpft freie Verbindungen musikalischer Art mit anderen Eindrücken an. Wie Otakar Zich experimentell belegte,⁵⁵ lenkt die assoziative Wirkung von der Musik an sich ab und kommt vor allem bei Laien in Betracht. Damit hängt die idealisierende Wirkung zusammen, die uns eine Zeit lang in andere Sphären zu versetzen vermag. Zich, der auf einem Umweg von Lazarus ausging, gelangt auf eine ähnliche Plattform wie Durdík, als er schrieb: „*Der Komponist sucht mit der Musik im Hörer jene Gefühle zu erwecken, die er selbst vor oder während der Komposition des Werkes hatte. Töne bleiben Töne, und werden weder zum Ausdruck noch zum Abbild von Gefühlen. In diesem und nur in diesem Sinne kann man sagen, daß der Komponist seine Gefühle in Tönen ausspricht.*“⁵⁶

Nach Josef Durdíks Ansicht besitzt die Musik zwar etwas Gemeinsames mit der seelischen Stimmung, kann aber wegen der Abstraktheit ihres Materials geistige und seelische Vorgänge nicht darstellen. Die Ausleger verharren auf seichten Beschreibungen des malerisch-dichterischen „*Inhalts*“ der Musik, haften dabei aber bloß an der Oberfläche, weil die Musik einen solchen Inhalt einfach nicht besitzt. Sie verfügt dagegen über Eigenschaften, die wir nicht aufhören zu preisen — „*Ordnung, Lebendigkeit, mächtige, tröstende Wirkung*“.⁵⁷ Es ist deshalb höchst ungerecht, die Terminologie beispielsweise von der Poetik oder aus der Welt der Emotionen auf die Musik zu übertragen. Der Ästhetik der Musik wird es besser frommen, ihre wissenschaftliche Grundlage aus Analysen einfacher, dabei aber auch typischer Fälle zu beziehen. Diese Ansicht Durdíks enthält einen

⁵³ Moritz Lazarus, *Das Leben der Seele*, Berlin 1856–1882, Bd. III, 108 f. Vergl. Otakar Zich, *Estetické vnímání hudby* (Ästhetische Wahrnehmung der Musik), in: *Česká mysl* XI, 1910, 250 f.

⁵⁴ Johannes Volkelt, *System der Ästhetik* I, 202–208. Vergl. Anm. Nr. 52.

⁵⁵ Otakar Zich, *Estetické vnímání hudby*.

⁵⁶ „Skladatel hledí hudbou v posluchači vzbuditi city, jež před skládáním dfla aneb při něm měl. Tóny zůstávají při tom tóny, nestávají se výrazem ani obrazem citů. V tom smyslu a jen v tom smyslu lze říci, že skladatel své city v tónech vyjadřuje.“ (Zich, ebd., 251.)

⁵⁷ „Lad, živost, mocný, konejšivý účín“ (Durdík, *Poetika*, 42).

damals fortschrittlichen Zug — jede Wissensdisziplin hat ihre eigene Terminologie auszuarbeiten, die mit der Besonderheit des Forschungsgegenstandes rechnet und dabei auch eine hinreichend verallgemeinernde Ladung führt. Die Übernahme oder auch nur Anpassung von Begriffen anderer Wissens- oder Kunstfächer birgt immer die Gefahr mangelnder Ursprünglichkeit oder methodischer Verdunkelung. Das tritt beispielsweise bei Stilfragen zutage, wo die Übernahme von Begriffen aus der Theorie der bildenden Künste in die Musikwissenschaft zu ernststen Bedeutungsverchiebungen führen kann.

Durdíks Antipathie gegen die Inhaltsästhetik läßt sich auf sein Streben nach wissenschaftlicher Erfassung der ästhetischen Problematik zurückführen. Er lehnt die Ansicht ab, daß die Musik Gefühle auszudrücken hat, und teilt offenbar nicht einmal die Theorie, daß der ästhetische Eindruck der Musik eigentlich eine Gefühlsbewegung vorstellt, daß die Musik ausschließlich als Gefühlskunst anzusehen sei.⁵⁸ Solche und ähnliche Gedanken sind Durdík fremd. Deshalb ist er auch Kants Auffassung der Musik als durch das Gehör vermittelter Kunst des schönen Spiels der Empfindungen nicht geneigt; die Musik bedeutet ihm weder bloße Sprache der Affekte noch ein Mittel zum Ausdruck von Gefühlen und Leidenschaften. Kants Sensualismus kann Durdík zu keinen Erwägungen über die Beziehungen zwischen den ästhetischen Elementen inspirieren. Er ist ihm allzu subjektiv und deshalb wenig greifbar. Nach Kant ist unsere Welt, die Welt unserer Vorstellung, kein objektives Bild jener Welt an sich, die außer uns und unabhängig von uns existiert. Unsere Anschauungsformen sind demnach a priori gegeben und ebenso subjektiv wie Sinneseindrücke — Farbe, Geschmack, Klang usw. Wenn aber die die Lokalisierung von Empfindungen bedingenden Funktionen ausgesprochen subjektiv sind, kann man nicht einmal zu einem objektiven, d. i. wissenschaftlichen Begreifen der Kunst in ihren einzelnen Formen und Gebilden gelangen. Das sind die Schlüsse, die Durdík aus dem Studium von Kants Ansichten zieht, und weil er nach einer festgegründeten, greifbaren wissenschaftlichen Erkenntnis strebt, sieht er sich gezwungen Kant zu widersprechen: *„Die Sinnenwelt schwindet wahrhaftig, einem momentanen Schemen gleichend, durch den dem Geiste seine eigene Ewigkeit innewird.“*⁵⁹ Sonst allerdings bekennt sich Durdík zu Kant, der das menschliche Individuum befreit habe: *„Kant hegt unbegrenzte Achtung vor der Individualität, allein auf die Persönlichkeit als Brennpunkt der Moral gründet er den höchsten unabdingbaren Wert des Menschen. Von ihm aus tagt alles Höhere — auf ihm beruht die Gesellschaft, die Möglichkeit der Kultur und des Fortschrittes.“*⁶⁰

Durdíks abstrakter Formalismus zielt demnach gegen das Ungreifbar-Gefühlsmäßige und empfiehlt, musikalische Ganze in kleine und immer

⁵⁸ Friedrich Theodor Vischer, *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen*, zum Gebrauch für Vorlesungen, Leipzig 1847—1857.

⁵⁹ „Smyslný svět mizí věru jako chvilkové schema, jímžto se duchu jeho vlastní věčnost jeví.“ (Josef Durdík, *O Kantově Kritice čistého rozumu* [Von Kants Kritik der reinen Vernunft], Praha 1896, 15.)

⁶⁰ „Kant má neobmezenou úctu před individualitou, neboť osobnost jakožto ohnisko mravnosti jediné zakládá nejvyšší a nepodmíněnou hodnotu člověka. Odtud svítá všechno vyšší — na ní založena možnost kultury a pokroku.“ (Ebd., 19.)

kleinere Teile zu zerlegen, um auf diesem Weg die grundlegenden, elementaren Komponenten aufzuspüren. Das setzt allerdings voraus, daß man auch die physikalische (d. i. akustische) Natur des Tonmaterials berücksichtigt. „*Alle Schwärmerei und Vorwegnahme bestimmter Gefühle hat zu unterbleiben.*“⁶¹ In der Rhythmik und Dynamik findet man die konkreten (konkretesten) Anhaltspunkte, weil dort auch anderen Gebieten eigene numerische Beziehungen walten. Komplizierter ist die Problematik bei der Untersuchung des Tons⁶² in seinen Beziehungen zur Rhythmik, Dynamik, Melodie, Harmonie und Polyphonie. Hier geht es um keine praktischen Explikationen wie sie Musikpraktiker und Musiklehrer üben, sondern um die Frage der ästhetischen Wirkung dieser Beziehungen. Im Zusammenhang mit der Analyse der Musikform gelangen wir in engen Kontakt mit Fragen der musikalischen Wiedergabe („*ausübende Musikäußerung*“). Gesang und Instrumentenspiel sind nur bei lebenden Wesen möglich.⁶³ Während der Gesang bereits subjektive Züge birgt, stellt die Instrumentalmusik sein objektives Gegenstück vor, sie verbindet sich⁶⁴ mit dem Gesang in der Oper oder dem Oratorium.⁶⁵ Bei Inhaltsästhetikern herrscht die Tendenz die einzelnen Kunstgattungen zu parallelisieren. So kann man angeblich den Gesang analog auslegen wie die Malerei, die Instrumentalmusik wie die Baukunst, die Oper wie die Plastik. Gegenüber der allgemein aufgefaßten Musik steht die Lyrik usw., usw. Diese und andere bei Inhaltsästhetikern (namentlich bei Hegel)⁶⁶ vorkommenden Paare enthüllen nach Durdíks Ansicht nicht die rechten Beziehungen zwischen den Künsten, sondern diese werden „*willkürlich und mit Gewalt [...] in vorbereitete Hürden gezwängt*“.⁶⁷ Übrigens blickt Durdík auf Hegel mit Vorbehalten. Bei der umfassenden Kritik seiner idealistischen Inhaltsästhetik⁶⁸ spricht er seine Nichtübereinstimmung mit Hegels Philosophie der Identität aus und kritisiert seine dialektische Methode, die angeblich nur einen Teil der Wahrheit enthülle und ziemlich einseitig sei. Das Kunstwerk hält Hegel nicht deshalb für schön, weil es eine vollendete Form besitzt, sondern wegen seines Inhalts, der in ihm aufscheint. Die Absolutisierung des Schönen als das „*sinnliche Scheinen der Idee*“ (Hegel) führt nach Durdíks Ansicht in eine Sackgasse. „*Auch die schönste irdische Erscheinung ist so weit von der Reinheit der Idee entfernt, daß wir sie bloß als ihren unvollkom-*

⁶¹ „Všechno blouznění a předjímání určitých citů musí býti vyloučeno.“ (Durdík, *Poetika*, 44.)

⁶² Durdík tschechisiert den ursprünglich griechischen Terminus „tonos“ und bezeichnet ihn als „zvěna“ (von tschech. „zvuk“ = Klang abgeleitet).

⁶³ Durdík spricht anfangs nicht ausdrücklich von „menschlichen“ Wesen, stellt sich also auf Darwins später überwundene Positionen. Vergl. Charles Darwin, *The Descent of Man*. Tschechische Ausgabe, Praha 1970, 141–144. Josef Durdík, *Darwin und Kant* (s. Anm. Nr. 32). Unterschiede zwischen dem Gesang, beispielsweise der Vögel und des Menschen, deutet Durdík später doch an (*Poetika*, 45).

⁶⁴ Die Verbindung von Wort und Musik ist hier additiv gemeint.

⁶⁵ Durdík zieht nicht alle Verbindungsformen von Wort und Musik in Betracht (*Všeobecná aesthetika*, 618).

⁶⁶ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Ästhetik*, Berlin (DDR) 1955, 805 f.

⁶⁷ „Libovolně a násilně se do připravených příhrad vtěsnávají!“ (Durdík, *Všeobecná aesthetika*, 620).

⁶⁸ Ebd., 107–113, Paragraph *Mystický pojem krásna* (Mystischer Schönheitsbegriff).

menen Schatten ansehen dürfen; niemals werden wir die Idee erreichen — nur sie ist schön, und es gibt nur eine Schönheit.“⁶⁹

Von Durdíks formalistischem Standpunkt ist nicht einmal der Gesang Gefühlsausdruck, obwohl er eng mit den Gefühlsbewegungen des Menschen zusammenhängt. Es ist bekannt, folgert Durdík,⁷⁰ daß Gefühle auch ohne Sprache, ohne gesprochene Äußerung, ausgedrückt werden können. Gefühle äußern wir wortlos. Sowie es aber zur Verbindung von Gesang und Wort kommt, ist der Komponist, ja auch der Interpret, vor die unüberwindliche Schwierigkeit gestellt, die begriffliche Logik von Wort und Text mit der nichtbegrifflichen und frei fließenden Melodie (Musik) zu verschmelzen. Die Bindung von Text und Melodie ist reichlich locker, was man folgendermaßen beweisen kann: Wird eine Vokalmelodie auf einem Instrument (ohne Text) gespielt, verliert sie — nach Durdíks Ansicht — ihren Vokalcharakter und wird zur Instrumentalmelodie. Diese Behauptung ist allerdings nicht in alle Konsequenzen durchdacht. Die jüngsten Forschungen beweisen im Gegenteil, daß sich der Vokalcharakter der Gesangsmelodie auch bei instrumentalem Vortrag nicht verwischt. Die Entwicklung der Instrumentalmusik vor ihrer Selbstverwirklichung als Gattung (z. B. im 13. — 16. Jahrhundert) zeichnet sich durch die absolute Unselbständigkeit der instrumentalen Stimmenführung aus, weil diese Stimmen damals noch nichts anderes waren als Vokalstimmen, die man vor der Epoche der Florentiner *camerata* auf verschiedenen Instrumenten vorzutragen pflegte. Dabei blieb ihr Charakter ausgesprochen vokal, ohne Rücksicht darauf, daß sie Instrumente vortrugen. Über diesen Fragenkreis belehren uns in der letzten Zeit die Forschungen auf dem Gebiet der sogenannten Musikhistorik.⁷¹ Damit verliert aber auch Durdíks Polemik mit der Ansicht, die vokale Komponente der Musik, der Gesang, sei potenzierte Sprache, ihre Berechtigung. So sehr diese Ansicht in Durdíks Zeiten von der Inhaltsästhetik geformt zu sein schien, wird es heute immer klarer, daß sie gerade in diesem Punkt recht hatte; war es doch schon in alten Zeiten Aufgabe der Musik, die sogenannten rhetorischen Figuren anzuwenden und zu entwickeln, mit deren Hilfe man menschliche Affekte ausdrücken konnte.⁷²

⁶⁹ „I nejkrásnější zjev pozemský jest tak daleko vzdálen čistoty ideje, že jej můžeme považovati za pouhý nedokonalý zákal její; nikdy ideje nedostihneme — jen ona jest krásná, a krása jest jen jedna.“ (Ebd., 113.)

⁷⁰ *Poetika*, 45.

⁷¹ Vergl. besonders: Hans Heinrich Eggebrecht, *Zum Figur-Begriff der Musica Poetica*, in: *AfMw* XVI, 1959, Nr. 1/2, 57–69. Auf die Bedeutung der Rhetorik in der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts hat Nikolaus von Harnoncourt, *Das quasi Wort-Ton-Verhältnis in der instrumentalen Barockmusik*, treffend aufmerksam gemacht. In: *Colloquium Music and Word*, Brno 1969, erschienen Brno 1973, 225–228 (Red. Rudolf Pečman). Die Studie ist auch in der Übersetzung R. Pečmans in *Hudební rozhledy* XXIX, 1976, Nr. 10, 467–468, in tschechischer Sprache erschienen.

⁷² Joachim Burmeister, *Hypomnematum Musicae Poeticae* [...], Rostock 1599; derselbe, *Musica Poetica*, Rostock 1606. Weitere Arbeiten über dieses Thema schrieben J. Lippius, J. Nucius, A. Herbst, Chr. Bernhard, J. G. Ahle u. a. Vergl. Arnold Schmitz, *Musikalisch-rhetorische Figuren*. In: *MGG* IV, 1955, Sp. 176–183. Pavol Polák, *Hudobnoestetické náhľady v 18. storočí. Od baroka ku klasicizmu* (Musikästhetische Ansichten im 18. Jahrhundert. Vom Barock zur Klassik). Bratislava 1974, 65 f. (slowakisch).

Die Theorie von der Übertragung rhetorischer Figuren in die Musik will natürlich keine sklavische Abhängigkeit der Musik von der gesprochenen bzw. poetischen Äußerung proklamieren. Trotz allen Zusammenhängen zwischen Musik und Rede bleibt die Musik immer eigenberechtigt, das heißt, sie richtet sich nach den Gesetzen der musikalischen Architektonik und musikalischen Entwicklung von Motiven, Themen, harmonischen, rhythmischen Strukturen usw. Wie Wilhelm Wundt⁷³ bewiesen hat, regt die Musik kombinierte Vorstellungen und Assoziationen an, wobei sämtliche Empfindungselemente Hand in Hand mit den Gefühlselementen ein wahrhaft untrennbares Ganzes bilden. Diese Feststellung Wundts, die in den Böhmisches Ländern Otakar Zich mit seinen Untersuchungen über die ästhetische Wahrnehmung der Musik stützte,⁷⁴ beleuchtete Durdíks Ästhetik von anderen Positionen. Im Laufe der Zeit nahm sie zwar ausgesprochen akademische Züge an und hatte anfangs kaum einen Einfluß auf die Entstehung neuer Ansichten über die Kunst und Musik. Erst nach Jahren knüpften an sie jene an, die die Frage der Zeichenhaftigkeit auf dem Gebiet der verschiedenen Kunstgattungen durchdachten.⁷⁵ Zichs Projekt einer Verbindung semantisch-psychologischer Analysen und Verfahren der deduktiv exakten Wissenschaften fand bei Volkelt⁷⁶ sein Vorbild und hätte die neuzeitliche heimische und ausländische Ästhetik anregen können, wäre es nicht so wenig beachtet worden.

Interessanterweise hat Durdík auch Leoš Janáčeks Aufmerksamkeit erweckt und damit einen befruchtenden Einfluß auf das musikalische Denken dieses Komponisten ausgeübt.⁷⁷ Janáček tendierte ja sozusagen von den ersten Schritten als Komponist zu einer philosophischen und ästhetischen Produktion, die den Schaffensprozeß beleuchtete und das Wesen der Struktur des Kunstwerks enthüllte. Deshalb zogen ihn Durdíks psychologische Ausführungen an, die sich auf mathematisch-naturwissenschaftliche Erkenntnisse stützten. Gleich nach dem Erscheinen der Allgemeinen Ästhetik Durdíks vertieft sich Janáček in das Studium dieses Werks und las dort⁷⁸ wichtige Abschnitte über die Beziehung der Musik zu außermusikalischen Klangqualitäten. Es ist gut möglich, daß ihn auch folgende Worte Durdíks zum tieferen Studium der Affekte und Fragen der Mitteilungsfähigkeit der Musik angeregt haben mochten: „*Es ist genug bekannt, daß Frage, Ausruf, Lachen und andere ihre besonderen Tongebilde haben, die sich in der*

⁷³ Wilhelm Wundt, *Grundzüge der physiologischen Psychologie*, Leipzig 1874. Derselbe, *Grundriß der Psychologie*, Leipzig 1896. Derselbe, *Völkerpsychologie*, Bd. III (*Die Kunst*). Leipzig 1908.

⁷⁴ Vergl. Otakar Zich, *Estetické vnímání hudby* (Ästhetische Wahrnehmung der Musik), I, in: *Česká mysl* 1910; II, in: *Věstník Královské české společnosti nauk* 1910.

⁷⁵ Vergl. Jan Mukařovský, *Úkoly obecné estetiky* (Aufgaben der allgemeinen Ästhetik), s. Anm. Nr. 17.

⁷⁶ Johannes Volkelt, *System der Ästhetik*, I. Vergl. Anm. Nr. 52.

⁷⁷ Rudolf Pečman, *Janáčkův umělecký názor* (Janáčeks künstlerische Anschauung). In: *Opus musicum* VIII, 1976, Nr. 7/8, 226–230.

⁷⁸ *Všeobecná aesthetika*, 225 f. Janáčeks Beziehung zu Durdíks Ästhetik behandelt Vladimír Helfert, *Leoš Janáček*, sv. I.: *V poutech tradice* (Leoš Janáček, Bd. I.: In den Fesseln der Tradition). Brno 1939, 91–99. Vergl. auch Jan Raceks Einführung zur Edition: *Leoš Janáček, Hudebně teoretické dílo* (Leoš Janáček, Das musiktheoretische Schaffen), Bd. I, Praha 1968, 9–20 (Herausgeber des Bandes: Zdeněk Blažek).

*Musik ausführen lassen. Außerdem besitzen Naturlaute, wie Jauchzen, Seufzer, Weinen, Wehklagen ihre Farbigkeit, die man auch mit den Mitteln der Musik erzeugen kann. Die Instrumente selbst [. . .] gemahnen mehr oder weniger an die menschliche Stimme: manchmal den Klang des Waldhorns, dann wieder den wehmütigen Geigenton, der mit seiner Farbe, also mit seinen Obertönen, geradezu zu sprechen scheint. Wir besitzen nämlich in den Farben und dem Gefälle der menschlichen Rede ein weites Feld, auf dem die Aufgabe des Komponisten in der treuen Nachahmung beruhen kann.*⁷⁹ Durdík dachte hier gewiß nicht an die Möglichkeit, das Gefälle der menschlichen Rede musikalisch zu erfassen, also an irgendeine Vorwegnahme von Janáčeks Sprechmotivtheorie; dazu war er allzusehr der Tradition verhaftet und dieses Zitat aus seiner Allgemeinen Ästhetik verrät eher die Geistesverwandtheit mit der alten Affektentheorie und französischen Ästhetik. Davon abgesehen könnte man vielleicht doch annehmen, daß Janáček hier einen der Impulse zu seinem fruchtbaren Studium der Wort-Ton-Beziehung gewann, das in seine Sprechmotivtheorie mündete.

* * *

In der Zeit von Josef Durdíks zweifachem Jubiläum — er wurde vor hundertvierzig Jahren (1837) geboren und starb vor einem Dreivierteljahrhundert (1902) — ist es gut, seine Ansichten über die Musik in Erinnerung zu bringen, die bisher weder im In- noch im Ausland fruchtbare Beachtung gefunden haben. Aus unserer kurzen Erwägung geht hervor, daß Durdík aus der Entwicklung der tschechischen Musikästhetik kaum wegzudenken ist. Otakar Hostinský stand machen Gedanken dieses Forschers gar nicht fern. Es wäre deshalb angebracht, künftighin Hostinský und Durdík in keine scharfe Gegenposition der Ansichten zu stellen, sondern zu versuchen, diese beiden hervorragenden Erscheinungen der tschechischen Ästhetik im Lichte vergleichender und Entwicklungsaspekte zu sehen. Mit seinen Anregungen zur Erfassung der Struktur musikalischer Werke hat Josef Durdík unleugbare Verdienste um die Konstituierung mancher Methoden der tschechischen Musikästhetik zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts erworben.

Übersetzt von Jan Gruna

⁷⁹ „Známo dost, že otázka, výkřik, smích a jiné mají své zvláštní útvary tonové, jež možno v hudbě provést. Mimo to zvuky přirozené jako výskot, vzdech, pláč, úpění mají svou barvivosť, již možno zplodit též prostředky hudebními. Nástroje samy (. . .) více méně připomínají na hlas lidský: tak někdy zvuk lesního rohu, jindy tklivý ton houslový, jenž svou barvou, totiž svými svrchními tony, jak mluvíti se zdá. Máme tudíž v barvách a spádech mluvy lidské velké pole, na němž úlohou skladatele může ovšem býti věrné nápodobení.“ (Durdík, *Všeobecná aesthetika*, 239).

JOSEF DURDÍK A HUDBA

Josef Durdík (1837–1902) je první a dosud poslední systematik české estetiky. V době, kdy v Čechách vládly dva filozofické proudy, totiž idealistický proud Hegelův a proud Herbartův směřující k realismu, přiklonil se Durdík k Herbartovi, jehož učení poznal v Zimmermannově pojetí. Podmínky rozvoje Durdíkova herbartovství dlužno hledat mimo jiné v sociální motivaci. Durdík se snaží odlišit vlastenecké hodnoty umění od estetických (rozlišuje citovou a vůbec mimoestetickou hodnotu uměleckého projevu od estetické). Na Herbartu navázal Durdík také v pojetí hudební estetiky. Soustředil se na formu hudebního artefaktu a anticipoval zejména psychologickou estetikou. Durdíkův formalismus je specifickým druhem idealismu, jenž je odvozen z Leibnize a z osvícenského racionalismu, avšak také z Kanta, neboť akcentuje protimetafyzický přístup v oblasti estetického hodnocení. Josef Durdík, jenž vyšel i v hudební estetice z herbartovské empirie, si staví nejprve otázku o postavení hudby v systému věd. Vychází hlavně z Comtovy klasifikace věd (provádí i její kritiku) a reálně uvažuje také o včlenění humanitních věd do vědní soustavy. Vědu o umění, tedy i hudební estetikou, řadí Durdík mezi tzv. abstraktní nitrovědy. V praxi neměl Durdík kladný vztah k hudebním výbojům své doby a stavěl se negativně k Wagnerovi a Smetanovi. Teoreticky však, přes nedostatky odborného hudebního vzdělání, cenil Durdík hudbu velmi vysoko. Hudba mu byla výrazem klasické harmonie. Analyzuje její rytmickou, dynamickou a tvarovou stránku; považuje ji za „čisté“ umění, neboť hudba se nemůže mísit s jakýmkoli jiným obsahem. Hudba je Durdíkovi smyslovým uměním, avšak „krásno zvukové“ považuje za krásno duševního rázu; ve smyslovosti hudby vidí její sílu, neboť hudba může vést člověka i k pochopení hlubších uměleckých významů a poměrů, ač sama nemá pojmového obsahu. Působí jako umění vznešené, a proto je třeba – podle Durdíka – zabraňovat tomu, aby jí bylo zneužíváno k velebení podlých činů a k podněcování smyslých žádostí. Přes nedomyšlenost a prudérnost názorů však stojí Josef Durdík skoro na začátku vývoje, který směřoval k psychologickému rozboru vnímání hudby, neboť hudba má cosi společného s náladami mysli. Přesto je třeba varovat před nehlubokým popisem malířsko-básnického obsahu hudby a budovat její estetickou problematiku na základě analýz jednoduchých, avšak typických případů. Durdíkova polemika s „obsahovým“ výkladem hudební rétoriky jeví se v dnešním světle hudebně historických a hudebně estetických výzkumů jako překonaná. Je zajímavé, že Durdík plně zaujal i Leoše Janáčka např. psychologickým výkladem temperamentu opírajícím se o matematicko-přírodovědné poznatky. Je možné, že Durdík podněcoval Janáčka k hlubšímu studiu afektů a otázek sdělnosti hudby. Svým způsobem Durdík teoreticky (i když v naprosto abstraktní rovině) anticipuje Janáčkovu nápěvkovou teorii. Přes veškeré výhrady, zaměřené zejména proti abstraktnímu formalismu Josefa Durdíka, má tento systematik značný význam pro konstituování metod české hudební estetiky počátku dvacátého století.