

Vysloužil, Jiří

Václav Jan Křtitel Tomášeks Stellung in der tschechischen Musikkultur

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H, Řada hudebněvědná. 1975, vol. 24, iss. H10, pp. [7]-18

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/112408>

Access Date: 29. 11. 2024

Version: 20220831

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

JIŘÍ VYSLOUŽIL

VÁCLAV JAN KRÁTIL TOMÁŠEK STELLUNG IN DER TSCHECHISCHEN MUSIKKULTUR

Das Leben und Schaffen des tschechischen Komponisten, Pianisten und Pädagogen V. J. Tomášek (geb. 17. April 1774 in Skuteč, gest. 3. April 1850 in Prag) fällt in die Dämmerung der feudalen Gesellschaft Mitteleuropas, in eine Zeit, die zugleich den strengsten staatsrechtlichen, politischen und kulturellen Zentralismus der kaiserlichen Residenzstadt Wien brachte. Alle Länder und Staaten der multinationalen Habsburgermonarchie sollten zu bloßen Verwaltungseinheiten — Gubernien — herabsinken und waren vom Jahr 1763 an tatsächlich dem kaiserlichen Hof und seinem bürokratischen Apparat unmittelbar unterstellt.¹

Der Adel, der hohe katholische Klerus und das wohlhabende Bürgertum der Staaten, Länder und königlichen Städte der Habsburgermonarchie, mit denen der Monarch bisher die Herrschaft geteilt hatte und deren Rechte er nicht ohne weiteres umgehen konnte, wurden zur „guberniellen“ Leitung der staatlichen und öffentlichen Angelegenheiten nur insoweit zugelassen, als sie bereit und fähig waren, das absolute monarchistische Regime bedingungslos zu unterstützen, das nach den Niederlagen gegen Bayern, Frankreich und vor allem Preußen durch eine zentralistische bürokratische Regierung und Verwaltung die wirtschaftliche und militärische Macht, die politische Einheit der Monarchie wiederherstellen wollte.² Der Kaiser und sein Hof waren in dieser Entwicklungs-

¹ Im österreichischen Teil der Habsburgermonarchie entstanden elf Gubernien, die allerdings im Hinblick auf ihre Bevölkerungszahl, Kulturtraditionen und frühere staatspolitische Bedeutung nicht denselben Rang einnahmen. In diesem Sinn ist beispielsweise die Sonderstellung des böhmischen und mährischen Guberniums (mit Teilen Schlesiens) zu beurteilen, auch in der Ära des monarchistischen Absolutismus (etwa 1763–1860) Länder der böhmischen Krone (das Königreich Böhmen).

² Der Streit Österreichs und Preußens um Schlesien, der durch die Teilung Schlesiens beigelegt wurde, betraf auch die territoriale Unversehrtheit der böhmischen Länder. Außerdem bedeutete der ausdehnungslustige preußische Staat eine ständige Bedrohung dieser Länder, die sich des starken nördlichen Nachbarn nur im Verband des Habsburgerreiches erwehren konnten.

phase des österreichischen Staatenbundes die einzige und höchste Autorität, der sich jeder zu beugen hatte. Dafür waren alle Bürger, zumindest nach dem Buchstaben des Gesetzes, gleichgestellt,³ was nach den Reformen der Aufklärung auch die sozial und materiell niedrigste Klasse, das werktätige Landvolk betraf, das die Patente über Frondienst und Leibeigenschaft aus der Untertänigkeit befreit hatten.

Die Stabilität und Einheit der Habsburgermonarchie mußten auch Reformen auf kulturellem Feld stärken und manifestieren. Neben einer Reihe von Maßnahmen, die die bisherige Machtstellung des gegenreformatorischen Katholizismus⁴ einschränkten, war die Einführung des Deutschen⁵ als einziger Amts-, Verwaltungs-, Schul- und öffentlicher Sprache in allen Gubernien (statt des Lateinischen und der Nationalsprachen), die einschneidendste Neuerung, die zu einem einheitlichen österreichischen Staatsvolk auf deutscher Sprachgrundlage führen sollte.

Die böhmischen Länder, die wirtschaftliche, soziale, kulturelle und nationale Entwicklung ihrer Bevölkerung, trafen diese Maßnahmen des Wiener Kaiserhofes wahrscheinlich härter als jedes andere Land der Monarchie. Die seit Jahrhunderten zwischen dem böhmischen Ständestaat (den Ländern der böhmischen Krone) und den Habsburgern schwelende politische Spannung, die in der Monarchie und den böhmischen Ländern herrschenden sozialen Gegensätze, konnte die aufklärerische und zugleich reaktionäre „guberniale“ Lenkung der staatlichen und öffentlichen Angelegenheiten natürlich nicht beseitigen. Im Gegenteil, es war vor allem die gewaltsame Germanisierungspolitik der Habsburger, die schließlich zum Instrument der volksfeindlichen und antitschechischen Politik reaktionärer Regierungen wurde und damit neue und neue Konflikte beschwor, in deren Feuer schließlich eine neuartige Gesellschaft entstand, die moderne tschechische Nation. Die Zeit von Tomášeks künstlerischem Wirken, die man meist als tschechische nationale Wiedergeburt bezeichnet, brachte den Anfang dieses geschichtlichen Vorgangs.

Die bürokratisierten böhmischen Stände, deren frühere Rechte Theresianische und Josefinische Reformen arg zugestutzt hatten,⁶ verloren zwar

³ Nach dem Bürgerlichen Gesetzbuch, das im Jahr 1811 erschien, aber schon seit dem Jahr 1753 vorbereitet wurde.

⁴ Eine Reihe von Reformen schränkte die bisherigen Machtbefugnisse der hohen Kirchenhierarchie in Fragen der Druckveröffentlichung und Auslandsbeziehungen ein. Die Macht der katholischen Kirche wurde auch durch die Auflösung jener Klöster erschüttert, deren Mönche sich nicht unmittelbar einer pädagogischen und sanitären Tätigkeit widmeten. Den folgenschwersten Eingriff in das Kulturgeschehen und die persönlichen Rechte der Bevölkerung der böhmischen Länder bedeutete aber die Ausgabe des sogenannten Toleranzpatentes (1781), das auch den nichtkatholischen Religionen beträchtliche Rechte zusprach.

⁵ Die Einführung des Deutschen an allen Schulstufen, die Elementarschule angenommen, erschwerte den Grundsichten der tschechischen Bevölkerung den Zutritt zur Bildung und schuf die Voraussetzungen der sprachlichen und nationalen Entfremdung. Gestärkt wurde aber dadurch nur der äußere Anstrich der böhmischen und mährischen Städte und ihres Kulturlebens.

⁶ Der böhmische Staat und seine politischen Repräsentanten, die böhmischen Stände, wurden von durchgreifenden Verfassungsänderungen schwer getroffen – von der

nicht ganz die Hoffnung, ihrem Land und sich selbst Namen und Gewicht eines politisch, historisch und kulturell relativ selbständigen Territoriums zu bewahren. Musik und kulturelle Einrichtungen, die ihren Betrieb sichern sollten, erfreuten sich bei vielen Angehörigen der böhmischen Stände besonderer Aufmerksamkeit und Unterstützung, zumal sie auch oft ihren persönlichen Neigungen und Vorlieben entsprachen (die Prager Grafen Nostiz und die mährischen Grafen Haugwitz waren aktive Musiker) und behilflich waren, das Bewußtsein aufrechtzuerhalten, Böhmen sei ein eminent kulturelles und musikalisches Land. Einrichtungen wie das Prager Ständetheater, das Musikkonservatorium, aber auch literarische Werke, wie Dlabáčs *Allgemeines historisches Künstlerlexikon für Böhmen und zum Theil auch Mähren und Schlesien* (1815), eine von den böhmischen Ständen finanzierte und gedruckte Editionstat, waren sicherlich Werte, die eines reifen Musikzentrums und Musiklandes würdig waren. Nichtdestoweniger bedeutete diese kulturelle Aktivität der böhmischen Stände historisch gesehen doch nur den letzten Schimmer von Macht und Kultur einer abtretenden Welt. Die böhmischen Stände finanzierten diese Aktivität; im Rahmen und auch außerhalb der prosperierenden Kultureinrichtungen begannen sich jedoch deutlich Angehörige einer neuen Klasse zu Wort zu melden — das vaterländische Bürgertum und die tschechischen nationalen Aufklärer, die ersten Verkünder einer neuzeitlichen tschechischen Nationalideologie und ihres demokratischen kulturpolitischen Programms.

Für die Dynamik und Breite dieser neuen sozialen, politischen und nationalen Bewegung in den böhmischen Ländern spricht am besten die Tatsache, daß sie sich nicht nur auf ihre eigenen Träger beschränkte. Manche aufgeklärte Mitglieder der böhmischen Stände begannen sich der historischen und aktuellen Bedeutung des tschechischen ethnischen Elements im Leben der Länder der böhmischen Krone bewußt zu werden. Nicht selten überwandnen sie ihre klassenmäßigen und ständischen Vorurteile und nahmen auf neuen Vertragsgrundlagen „patriotisch“ gesinnte Archivare-Historiker in ihre Dienste, aber auch Beamte, Erzieher und Musiker, die mit ihrer kulturellen, wissenschaftlichen, künstlerischen und pädagogischen Tätigkeit die Ansichten und das Wissen ihrer Brotgeber formten. Wenn beispielsweise ein Teil des böhmischen Adels schon im Vormärz die „patriotische Sprache“, also das Tschechische, als zeitgemäßen Ausdruck der tschechischen Nationalität und ihrer Kultur anerkannte oder gebrauchte (z. B. der Gönner Tomášeks Graf Lev Leopold Thun, die Grafen Šternberk u. a.) oder im Jahr 1848 gar die revolutionäre Barrikade bestieg (Tomášeks Arbeitgeber, der demokratische Graf Buquoy, auch „Jiří Bukva“ geschrieben), dann kann man nach diesen nur auf den ersten Blick untypischen Erscheinungen die wirkliche Kraft und Breite der tschechischen patriotischen Bewegung messen, der gegenüber nicht einmal manche Vertreter jener Klasse gleich-

Aufhebung der Böhmisches Hofkanzlei am Wiener Hof (1749) und der Einführung einer bürokratischen administrativen Gubernialverwaltung, die in politischen, Verwaltungs- und Wirtschaftsangelegenheiten an die Stelle des früheren Landtags traten.

gütig blieben, gegen deren Herrschaft sich diese Bewegung eigentlich richtete.⁷

Umso größer war der begeisterte Widerhall und die freudige Teilnahme, der die tschechische patriotische Bewegung bei den fortschrittlichen Komponenten der stärksten sozialen sogenannten Grundschicht der böhmischen Länder begegnete, bei der tschechischen Land- und Stadtbevölkerung, deren sozialen und kulturellen Interessen und Wünschen sie entsprach. Einen Beleg bietet unter anderem die musikalische und politische Produktion *Věnce ze zpěvů vlastenských* (Kränze aus patriotischen Liedern) 1835–1836, mit Unterbrechungen 1840–1842, das in quantitativer Hinsicht repräsentativste Musikdokument der Zeit vor Smetana, auf dessen Seiten man Lieder meist lebender tschechischer Komponisten, Amateure und Professionalmusiker, u. a. auch V. J. Tomášeks findet.⁸

Tomášek trug zu dieser Sammlung mit drei tschechischen Liedern zu Worten J. K. Chmelenskýs bei, deren stilistischer und ästhetischer Wert unvergleichlich tiefer steht als jener seiner Kammerlieder zu Worten deutscher und tschechischer Dichter (bei der Vertonung von Chmelenskýs Versen entschied sich Tomášek für das Zeitmaß, das seit der Ausgabe der anonymen Schrift *Počátky českého básnictví, zvláště prosodie* (Anfänge der tschechischen Dichtkunst, besonders der Prosodie) als das prosodische Prinzip der tschechischen Poesie galt. Das politische Lied *Píseň českého národu* (Lied der tschechischen Nation) aus *Věvec* (1835), verdient aber gerade wegen seines tendenziösen Textes und seiner zeitpolitischen Bedeutung Beachtung. Die Huldigung für Ferdinand V. klingt vielleicht auf den ersten Blick habsburgfreundlich (weshalb es Josef Plavec offenbar in die Neuausgabe aus dem Jahr 1960 nicht aufnahm). Der versteckte Sinn äußert aber eher einen oppositionellen politischen und tschechenfreundlichen Standpunkt, wie ihn im Vormärz die neue vaterländische tschechische Partei vertrat, der sich ein Teil des böhmischen Adels und des deutschen liberalen Bürgertums anschloß. Ferdinand V., auch der Gütige genannt, wird im Lied als „böhmischer Löwe“ angesprochen, als Symbol der Staatlichkeit und Kraft der böhmischen Länder, die nicht aufhörten ihre erblichen Rechte zu fordern, man verstehe: das Erbe der böhmischen Krone. Als Ferdinand V. im Jahr 1836 zum König Böhmens gekrönt wurde, widmete ihm Tomášek seine großartige Festliche Messe, in deren lateinischer Widmung zu lesen ist: „*Missa solemnis sacris Ferdinandii imperatori augustissimi regali Bohemorum corone decorandi devota*

⁷ Bekanntlich manifestierten manche Angehörige der böhmischen Stände ihre positive Beziehung zur tschechischen Musik und Kultur ihrer Stadt und ihres Landes auch in der Zeit nach dem Oktober: der vaterländische Graf Harrach zum Beispiel förderte die Entstehung einer tschechischen Nationaloper durch Ausschreibung eines Wettbewerbs, der demokratischen Graf Thurn-Taxis nahm sich Smetanas an, als dieser in Not geraten war.

⁸ Es ist bezeichnend, daß nicht einmal der bejahrte Vojtěch Jírovec den Lockungen der Herausgeber der Sammlung „*Věvec*“ widerstand, obwohl er sich selbst (in seiner *Biographie des Adalbert Gyrowetz*, Wien 1848) als „deutschen Komponisten“ bezeichnete, offenbar im territorialen Sinn dieses Wortes (für „deutsche Komponisten“ wurden auch oft Autoren erklärt, die aus dem Territorium des damaligen Deutschen Reiches stammten oder dort lebten).

a *W[enzeslao] J[ohanni] T[omášek] Bohemo*“ (Festliche Messe, geweiht dem erhabensten mit der Krone des Königreiches Böhmen geschmückten Kaiser Ferdinand, zugeschrieben von Václav Jan Tomášek – dem Böhmen). Tomášek hat also in der lateinischen Dedikation seiner Krönungsmesse nicht versäumt mit anderen Worten das in Erinnerung zu rufen, was er so eindeutig durch Vertonung des „Liedes der tschechischen Nation“ ausgedrückt hatte. Eine Mahnung an den König Böhmens, er habe das Symbol der böhmischen Staatlichkeit empfangen (und sollte deshalb auch als „erhabenster“ Herrscher ihre Rechte respektieren); Tomášek verfehlte nicht hinzufügen, das zur Ehre Ferdinands geschaffene Werk habe Bohemus komponiert.

Diese Sinnesdeutung des Wortes *Bohemus* und damit auch der Nationalität Tomášeks erfordert allerdings eine nähere Erklärung. Das Substantivum *Bohemus* oder sein italienisches Wertäquivalent *il Boëmo* fügten schon die tschechischen Meister des Barocks und der Klassik Zelenka, Černohorský, Zach, Mysliveček u. a. ihrem Namen bei. So bezeichneten sie auch auf den Kompositionen ihre Stammes- und Landesherkunft, zwei verschiedene Wertkategorien des Nationalitätsgriffs der späten Feudalzeit. Sie verwendeten ein Substantivum, mit dem in Matrikeln, Schulkatalogen und anderen amtlichen Schriftstücken die tschechischen Bewohner Böhmens bezeichnet wurden.⁹

Das Substantivum *Bohemus* war im 18. Jahrhundert vor allem Ausdruck eines Bewußtseins, das bei den tschechischen Musikemigranten nicht einmal immer an die Kenntnis der Muttersprache, also eines für die Bestimmung der Nationalität später so wichtigen Merkmals gebunden war. Tomášeks großer Zeitgenosse und Landsmann, Antonín Rejcha, hatte an seine Muttersprache ganz vergessen, hielt sich aber auch nach Annahme der französischen Staatsbürgerschaft und nach der kulturellen Anpassung an das französische Milieu für einen „Tschechen“ von Geburt und ethnischer Herkunft.¹⁰ Zu dieser Zeit beginnt man in Böhmen das Substantivum *Bohemus* und vor allem sein deutsches Äquivalent *Böhme* mit Rücksicht auf die Einführung des Deutschen als öffentliche und Amtssprache reichlich zu verwenden, es nimmt aber eine neue, vollere, qualitativ höhere Bedeutung an. *Bohemus Wenzeslaus Johannes Tomášek* war gewiß im Sinne des spätfudalen Nationalitätsbegriffs deshalb Tscheche, weil er in Skuteč als Sohn eines tschechischen, aus einem altangesessenen Bauerngeschlecht stammenden Leinwebers im eigenartigen böhmisch-mährischen Grenzland zur Welt kam (seine Muttersprache, die er nie verlernte, war also das Tschechische), er war Tscheche und auch Prager mit seinem vieljährigen künstlerischen und kulturellen Wirken, wie sein Vorgänger František Xaver Dušek. Mit Recht nannten ihn seine Zeitgenossen auch den „musikalischen Dalai-Lama Prags“¹¹ und

⁹ Die Literatur erwähnt bis jetzt kein Beispiel, daß sich irgendein aus Böhmen stammender deutscher Komponist mit dem Substantivum *Bohemus*, *il Boëmo* unterzeichnet hätte.

¹⁰ Vergl. dazu J. Vysloužil, *Antonín Josef Rejcha und die tschechische Musik*, SPFF UJEP in Brünn H 7 – 1972, 52–62.

¹¹ Eduard Hanslick, *Aus meinem Leben I*, Berlin 1894, 26.

die tschechischen nationalen Aufklärer hielten Tomášek für „ihren erhabensten vaterländischen Meister“, die Slawen sahen in ihm den „Glinka der tschechischen Musik“¹² und diese Bezeichnung kann man nicht nur für eine bloße epitheton ornans halten, es drückt vielmehr die Ansicht der Zeitgenossen über die Verwurzelung seiner künstlerischen Persönlichkeit im tschechischen und slawischen Bewußtsein in einer Zeit aus, die ungefähr von der Ausgabe der tschechischen Lieder Tomášeks im Jahr 1816 bis zur Drucklegung seiner Komposition *Čerkeská píseň* (Tscherkessisches Lied) zu Worten Puschkins in der Zeitschrift *Ost und West* (1839) reicht.¹³

Tomášeks Tschechen- bzw. Slawentum haben also offenbar neben seiner ethnischen und sozialen Abstammung noch andere Faktoren geformt — sein Schaffen und sein Beruf, aber auch das Milieu, in dem er lebte und arbeitete und das ihn aufnahm.

Das Nichtbegreifen des politischen Sinns der Revolution des Jahres 1848 und eine Art Erlahmen der patriotischen Begeisterung, hat — wie Marie Tarantová in ihrer Tomášek-Monographie schreibt¹⁴ — der um volle zwei Generationen jüngere Karel Havlíček Borovský Tomášeks Biographie (die 1845 zu erscheinen begann) vorgehalten und diese Tatsache warf einen Schatten auf das Maß von Tomášeks bürgerlicher Progressivität und nationalem Bewußtsein. Seine „Desertion“ zur austrophilen Regierungspartei, der sich auch der tschechische einst patriotische Graf Lev Leopold Thun, nicht aber Graf Jiří Bukva, anschloß, läßt sich wohl auch mit Tomášeks zunehmendem Alter, Krankheiten und den vielen Enttäuschungen seines persönlichen und künstlerischen Lebens erklären.

Die erwähnten Umstände motivieren zwar Tomášeks ablehnende Haltung gegenüber der tschechischen demokratischen Bewegung des Vormärz und ihrer revolutionärsten Phase, lassen sich aber aus seiner Biographie nicht ausmerzen. Trotzdem nehme ich an, daß man nur im Lichte dieser späten biographischen Tatsachen Tomášeks Fortschrittlichkeit oder Rückschrittlichkeit nicht richtig beurteilen kann und daß der national laue Ton der *Autobiographie*¹⁵ kein hinreichendes Argument bietet, um Tomášeks geschichtliche Bedeutung für die tschechische Musik in Zweifel zu stellen, wie dies schon die Prager deutsche Publizistik unter der Etikette einer einheitlichen „Böhmischen Nation“ der beiden (deutschen und tschechischen) Nationalitäten versucht hat¹⁶ und später — mit deutlich

¹² *Čechoslav* 1825, 159.

¹³ *Květy* 1839, 159.

¹⁴ M. Tarantová, *V. J. Tomášek*, Praha 1946, 43.

¹⁵ Ausgedrückt unter anderem durch den Satz, er habe nur deshalb Lieder zu Texten tschechischer Dichter geschrieben, um seine Muttersprache nicht ganz zu vergessen („Um nicht ganz an meine Muttersprache zu vergessen, habe ich sechs böhmische Lieder geschrieben, die bei Enders in Prag herauskamen, unter dem Titel, [Sestero písní v hudbu uvedených pro jeden hlas při fortepianu], *Sechs Lieder in Musik gesetzt für eine Stimme bei Fortepiano als opus 46*“), (Autobiographie des Václav Jan Tomášek, tschechisch, Praha 1941, 119). Authentische Dokumente aus früheren Jahren widerlegen aber den eindeutigen Sinn dieser späten Aussage Tomášeks.

¹⁶ In Wahrheit bereits E. Hanslick in der schon zitierten *Autobiographie*, nach ihm dann Franz Rudolph Prochazka im Buch *Das romantische Musik-Prag*, Saaz 1914.

tendenziöser Färbung — sudetendeutsche Autoren¹⁷ wiederholten, die ihren „Kultur- und Musiktraquismus“, das böhmische Musikantentum, einfach so auslegten, als sei es ein bloßer Ableger der sich unter deutscher Führung in den böhmischen Ländern entwickelnden abendländischen Kultur gewesen (K o m m a: „*Nach den verheerenden Auswirkungen der Hussitenkriege und dem jagellonischen Zwischenspiel begannen die Habsburger in Böhmen wieder eine Kultur im Sinne des abendländischen Westens und unter deutscher Führung aufzubauen.*“)¹⁸

Die wohlhabende und durch die Germanisierungspolitik des Wiener Kaiserhofes letzten Endes doch präferierte deutsche Bevölkerung der böhmischen Länder (das industrielle Bürgertum und der deutsch empfindende böhmische Adel) nahm in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts im Leben des böhmischen und mährischen Guberniums Schlüsselstellungen ein. Als wirtschaftlich und politisch mächtigste soziale Gruppe beeinflussten die Deutschen den sprachlichen Charakter des Kulturgeschehens und Kulturbetriebs in Prag und den größeren böhmischen Städten. Trotz diesen günstigen Bedingungen hatte das Prager und Provinzdeutschtum in dieser Zeit keine eigene Musikkultur und Kunst, keine eigene schöne und wissenschaftliche (philologische und historische) Literatur, kein dramatisches und musikalisches Schaffen zu verzeichnen. Die Prager Stände und Deutschen konnten zwar an die Spitze des im Jahr 1811 neuerrichteten Musikkonservatoriums den aus dem damals deutschen Karlsbader Gebiet stammenden Friedrich Dionys Weber (gegen die mögliche Kandidatur des „Patrioten“ Tomášek) stellen, aber gerade dieser Mann demonstriert klar den tatsächlichen Rang der Deutschen Böhmens im Musikschaffen der Zeit: Weber, damals die erste musikalische Persönlichkeit seiner Nationalität in Böhmen, hatte als Komponist nichts Wesentliches zu sagen und verfiel schließlich der Vergessenheit.

In dieser Zeit trat eine Generation nationalbewußter Männer an, die in den neunziger Jahren des 18. Jahrhunderts an der vom Geiste der Aufklärung erfüllten Prager Universität studiert hatten (auch Tomášeks Ansichten sich dort ausprägten); im Zuge der Josefinischen Reformen war die Prager Hochschule den Fesseln des Jesuitischen Dogmatismus entkommen. Diese Generation nahm das Werk der Erneuerung der tschechischen Nation und seiner Kultur in Angriff. Ihr Vorsatz war umso intensiver und begeisterter, als es das von der reaktionären und bürokratischen Einstellung des Absolutismus genährte Erbe der sozialen und materiellen Ungleichheit der tschechischen Sozietät noch immer verwehrte, den ihr zustehenden „Platz an der Sonne“ der sich entfaltenden industriellen Produktion des Landes einzunehmen (das tschechische Bürgertum begann sich an der kapitalistischen Industrieproduktion und Marktwirtschaft praktisch erst nach der Verkündung des Oktoberdiploms, also nach 1860 zu beteiligen).

Das Wiedererwachen der tschechischen Sprache, Literatur und Wissenschaft (vor allem der Historie), und des im Historischen und Kulturellen

¹⁷ Rudolph Quoika, *Die Musik der Deutschen in Böhmen und Mähren*, Berlin 1956 und Michael K o m m a, *Das böhmische Musikantentum*, Kassel 1960.

¹⁸ L. c., 142.

wurzelnden Kontinuitätsbewußtseins der tschechischen Nationalität und Staatlichkeit war das Werk patriotisch gesinnter Männer, Pelcls, Dobrovskýs, Jungmanns, Palackýs, Hankas, Čelakovskýs, Safaříks und vieler anderer weniger bekannter Persönlichkeiten.¹⁹ Es ist aus wissenschaftlichen Monographien, Lehrbüchern und sogar aus der schönen Literatur wohlbekannt. Die Musik suchte und fand den Anschluß an diese Bewegung wesentlich schwerer als beispielsweise die Poesie. Die tschechischen Musiker, noch immer von dem böhmischen Adel abhängig, blieben viel länger im Bann der sich überlebenden ästhetischen Ansichten und universalistischen Konventionen des Barocks und der Klassik.

Auch Tomášek begann seine musikalische Laufbahn als „gräflicher“ Musiker und seine ersten Kompositionen waren den eingebürgerten klassischen Musikformen verpflichtet. Eine Reihe von Kirchenkompositionen läßt sogar erkennen, daß er nicht einmal auf Musikformen verzichtete, deren Domäne das Barock gewesen war. Tomášeks offizieller Titel lautete „*skladatel hudby u pana hraběte Jiřího Bukvy*“ (Tonsetzer bei Herrn Grafen George Buquoi), sank aber bald zum schmückenden Attribut seines Namens herab, seiner tatsächlichen sozialen Stellung und dem Charakter seines Schaffens nicht mehr entsprechend. Tomášek macht sich dann um das Jahr 1815 selbständig und gründet eine eigene Kompositions- und Klavierschule, in der er Angehörige des Mittelstandes, also der bürgerlichen Schicht ausbildet. Zdeněk Nejedlý schreibt in seiner frühen Monographie über die tschechische Musik (*Česká hudba*, 1903), Tomášek habe bei Jiří Bukva einen schriftlichen Vertrag ausbedungen,²⁰ der ihn für Lebenszeit finanziell sicherstellen sollte, und erblickt darin ein Zeichen von Tomášeks Sinn für praktische Lebensfragen. Zweifellos gehörte der Brotgeber des Komponisten zu den großzügigsten Gönnern der Kunst, und trotzdem war diese existentielle Vorsorge Tomášeks viel eher der Ausdruck bürgerlicher Bewußtheit und Aktivität, die sich ein Schloßmaestro der Feudalzeit kaum hätte erlauben können. Schon die Tatsache, daß ein „Vertrag“ verfaßt wurde, ist ein Zeichen der geänderten Verhältnisse, die auch die Musiker aus der feudalen Abhängigkeit befreit hatten.

Der Niederschlag dieses neuen bürgerlichen Bewußtseins sind Kompositionen, die man als Belege für Tomášeks frühromantische Einstellung zu klassifizieren pflegt. Diese Linie leitet die Vertonung von Bürgers Lenore ein (einige Jahre früher als A. Rejcha), einer Ballade, die wegen ihres antifeudalen und aufklärerischen Geistes von der österreichischen Staatszensur verboten worden war. Die erste Version der Vertonung stammt schon aus der Zeit von Tomášeks Universitäts-

¹⁹ Die erste bedeutsame Erwähnung dieses Bewußtseins in der Sphäre der musischen Kultur bedeutete wohl die berühmte *Akademische Antrittsrede über den Nutzen und die Wichtigkeit der böhmischen Sprache* (1793) des tschechischen Historikers und Philologen František Martin Pelcl (1734–1801), der auf dem Boden der altherwürdigen Prager Universität die Musikalität der tschechischen Sprache (und damit auch ihre Verwendbarkeit als Sprache der Kunst und Musik) in Erinnerung brachte und auf eine Reihe tschechischer Komponisten (tschechisch im Sinne der ethnischen und sprachlichen Zugehörigkeit) aufmerksam machte.

²⁰ Veröffentlicht in tschechischen Übersetzung bei M. Tarantová, 1. c., 21.

studien 1797–98, die endgültige Fassung, op. 12, aus dem Jahr 1805. An diese Entwicklung knüpfen seit dem Jahr 1807 Tomášeks poetische Charakterstücke für Klavier an — seit dem Jahr 1806 vertonte er auch Lieder und Liederzyklen zu Worten Schillers und seit 1815 auch Goethes. Diese Vertonungen bieten u. a. schöne Beweise des geistigen Niveaus ihres Schöpfers, ganz abgesehen von der Tiefe des Ideellen, Stilmäßigen und Dynamischen seiner Musik, Eigenschaften, die damals unter den tschechischen Komponisten durchaus vereinzelt waren. Zugleich verraten sie Tomášeks freisinnige Haltung, seinen Sinn für Gleichberechtigung der Menschen, zu der er sich zeitlebens offen bekannte. In seiner *Autobiographie* lesen wir, er habe schon von Kindheit an „entschiedenen Widerwillen gegen alles gehegt, was ihm eine Anmaßung von Rechten oder tyrannisch und unbillig zu sein schien.“²¹

Diese Unbill trug Tomášek schwer, weil sie sein Volk und seine Sprache betraf, die Muttersprache als Voraussetzung einer tschechischen Nationalkultur. Und wenn Tomášek als einer der ersten tschechischen Komponisten Lieder zu Texten tschechischer Dichter zu schreiben begann, dann tat er dies sicher auch aus nationalem und humanem Gerechtigkeitsgefühl. Er war begeistert, daß ein Teil des böhmischen Adels zur Sprache seiner Vorfahren zurückzukehren begann und widmete ihm Sammlungen tschechischer Lieder.²² Sein patriotisches chef d'oeuvre *Starožitné písně Královédvorského rukopisu* op. 82 (Altböhmische Lieder der Köninginhofer Handschrift) widmete er um das Jahr 1836 „vysoce urozenému pánu, panu Lvovi hraběti Thunovi z Hohenštejna na důkaz upřímné pocty“ (dem hochwohlgeborenen Herrn, Herrn Lev Grafen Thun von Hohenstein zum Zeichen der aufrichtigen Achtung). Sein erstes tschechisches opus *Šestero písní v hudbu uvedených* op. 48 (Sechs Lieder in Musik gesetzt) zu Worten V. Hankas, A. Mareks und V. Nejedlýs widmete er im Jahr 1816 „vysoce urozeným slečnám Augustě a Krystýáně, hraběnkám ze Sternberků, okrasám jazyka vlastenského“ (den hochwohlgeborenen Fräulein Augusta und Krystýána, Gräfinnen Sternberg, Zierden der vaterländischen Sprache). Des Autors Vorwort zu dieser Sammlung *Slovo k vlastencům* (Ein Wort an die Patrioten) motiviert die humane, der Verteidigung dienende Sendung seines Tschechentums und seiner Liebe zur Muttersprache. Das Vorwort ist nicht so lang, daß ich es nicht wörtlich zitieren könnte: „Povinen jazyku svému, dávno již po nějaké oběti toužím a děkuji neodrodilým jinochům Vlasti své, že mně podali příležitost vykonati povinnosti té, zvlášť v nynější době, an cizozemci vzdělávající a vychvalující jazyky své, každému svůj donutiti usilovali. Blaze, že spisovatelé naši, cizích jazyků znali, důkladnost a zvučnou líbeznost svého jazyka seznali a se přesvědčili, že jazykové cizinců líbeznosti toliko od hudby vypůjčují; jazyk ale český v hudbu uvedený, sladkost se sladkostí spojuje. W. J. Tomášek“. (Meiner Sprache verpflichtet, sehne ich mich schon lange

²¹ *Autobiographie* V. J. Tomášeks, 12.

²² Drei tschechische Liedersammlungen Tomášeks (op. 50, 72 und 82) erschienen mit deutschen Übersetzungen. Das Adjektivum český (= tschechisch) wurde in den Titeln mit böhmisch übersetzt (= tschechisch). Damals bezeichnete man tschechische Sprachphänomene, Literatur, Grammatik usw. laufend als böhmisch.

danach ihr ein Opfer zu bringen und danke den ihrem Vaterland nicht abtrünnig gewordenen Jünglingen dafür, daß sie mir Gelegenheit geboten haben, diese Pflicht zu erfüllen, besonders in der heutigen Zeit, wo Fremdländer, ihre Sprachen unterweisend und dieselben rühmend, bemüht sind sie einem jeden aufzuzwingen. Ein Glück nur, daß unsere Schriftsteller, fremder Sprachen mächtig, die Gründlichkeit und den klanglichen Wohlklang ihrer Sprache erkannt und sich davon überzeugt haben, daß die Sprachen der Fremden ihre Lieblichkeit bloß von der Musik ausleihen; die tschechische Sprache aber in Töne gesetzt, paart das Süße mit dem Süßen. (W. J. Tomášek).

Tomášeks Wort an die Patrioten ist auch durch seine fortschrittliche Ansicht über die künstlerische Funktion des Tschechischen bemerkenswert. Bereits in seinem ersten tschechischen opus (schon vorher hatte V. A. Svoboda Tomášeks *Vier italienische Canzonetten* op. 28 mit einer tschechischen Übersetzung versehen) stellte sich der Komponist eindeutig auf die Seite Pelcls und Jungmanns, der sich später bei der Beurteilung von Fragen der Prosodie und Deklamation auf Tomášeks Autorität berief.²³ Im deutschen und tschechischen Vorwort seines opus 49 *Loučení Marie Stuartovny s Francií a Nářek ze žaláře* (Abschied Marie Stuarts von Frankreich und Klage aus dem Kerker), dessen ursprünglich französischen und englischen Text Josef Rudolf Hanslick, der Vater des Ästhetikers Eduard Hanslick, ins Deutsche und Václav Hanka ins Tschechische umgedichtet hatten, motivierte Tomášek seine bewußte Beziehung zum Tschechischen als Sprache der Kunst auch in gesellschaftlicher Hinsicht: er sah im Tschechischen ein Mittel der Verständigung mit allen slawischen Völkern, nicht nur mit den Tschechen. Im Vorwort zu dieser Komposition schrieb Tomášek u. a.: „Die deutsche Übersetzung von Herrn Hanslick, die tschechische von Herrn Hanka, ist schön und treu. Ich habe sie gewählt, damit das schöne Vermächtnis allen, besonders aber den für die Musik so empfindlichen slawischen Völkern bekannt werde.“

Tomášeks beide letzten Sammlungen tschechischer Lieder, die bereits genannten *Starožitné písně Královédvorského rukopisu* op. 82 und *Sechs Gesänge aus dem böhmisch-nationalen Heldengedicht Wlasta* op. 74 zum deutschen Text seines Schwagers, des Prager deutschen Schriftstellers Karl Egon Ebert, entstanden in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre. Die Nachbarschaft dieser beiden Liedersammlungen fällt in die Zeit der engen Freundschaft Tomášeks mit dem Historiker František Palacký und ist vielleicht nicht einmal so wichtig, wie die Tatsache, daß die Texte im Geiste der alttschechischen Lyrik (Starožitné písně) und zu einem Stoff der tschechischen Mythologie (Wlasta) vertont wurden, in der die Zeit der nationalen Aufklärung und ihre Literatur einen Ersatz für die nicht existierenden Gegenstücke zu germanischen und anderen epischen Dichtungen der europäischen Vergangenheit suchte.²⁴

²³ In der Rezension *Zlomky v českém básnictví zvláště prosodii od Seb. Hněvkovského*, in: Krok II — 1822, 151.

²⁴ Als historische Quellen dieser poetischen Werke der tschechischen nationalen Wiedergeburt dienten böhmische mittelalterliche Chroniken, in Eberts Fall vor allem Hájeks Chronik, die schon im 16. Jahrhundert ins Deutsche übersetzt worden war und im deutschen Sprachmilieu weite Verbreitung fand.

Aus Tomášeks Schreiben an V. Hanka, das der edle Verteidiger von Tomášeks Tschechentum Pavel Alois Klár am Vorabend der Kundmachung des Oktoberdiploms (*Denkblatt V. J. T. Libussa* 1859) veröffentlichte, erfahren wir, wie stolz der Autor der *Starožitné písně* darauf war, daß er imstande ist einen „*tschechischen Text aus der Königinhofer Handschrift anzupassen und mit einer ebenfalls spezifisch tschechischen Melodie und Harmonie zu unterlegen.*“²⁵

Vielleicht ist es Tomášek tatsächlich gelungen, Hankas kunstvoll in Reime gesetzte Imitationen der altschechischen Lyrik mit Musik „zu unterlegen“, deren weicher, immer nach dem klaren Dur führender melodischer Mollduktus eine Art slawische Wärme und Innigkeit atmet. Die Liedersammlungen *Wlasta* und *Starožitné písně* lassen keine Zweifel an Tomášeks Liebe zum kulturellen Erbe seiner Volkes offen (wie es zu seiner Zeit literarisch und historisch dargestellt wurde). Dieses Erbe war ja ein unabdenkbarer Bestandteil des im Entstehen begriffenen Nationalbewußtseins und der nationalen Ideologie, zu der sich sogar Prager deutsche Dichter und Musiker aus Palackýs und Tomášeks Kreis bekannten, vor allen K. E. Ebert und Tomášeks Schüler Josef Dessauer, der Schöpfer einer romantischen Krönungsoper mit tschechischem Sujet zu Eberts Text *Lidwina* (1836) und *tschechischer und slawischer Liedersammlungen* zu Worten F. L. Čelakovskýs.²⁶

Der Historiograph der böhmischen Stände, Autor der *Geschichte der böhmischen Nation in Böhmen und Mähren* und ihr politischer und geistiger Führer, František Palacký, sah den Sinn und die treibende Kraft der Existenz seines Volkes im Wettstreit mit dem Deutschtum. Als sich damals in Mitteleuropa neue Nationen formten, trat dieser Wettstreit in eine entscheidende Phase. Und gegen Ende des 19. Jahrhunderts war es klar geworden, daß die Idee einer „*utraquistischen*“ böhmischen Nation, zu der sich die national indifferenten böhmischen Stände bekannten,²⁷ und die auch die Prager und böhmischen Deutschen eklektisch übernahmen, undurchführbar ist. Die Aussichtslosigkeit dieser Idee beruhte nicht nur darin, daß sie zwei Völker verschiedenen ethnischen, mentalen und sprachlichen Charakter zu einer Nation verschweißen sollte. Sie wollte diese merkwürdige Symbiose überdies von falschen klassenmäßigen Positionen durchsetzen, Positionen, die das eine Volk gegenüber dem anderen privilegierten und die soziale und kulturelle Dynamik der Grundnation der böhmischen Länder, ihrer tschechischen Bevölkerung, unterschätzten. Das hat sicherlich vor allem die politische, kulturelle und nationale Entwicklung der böhmischen Länder nach der Erneuerung der Verfassung im Jahr 1860 gezeigt. Aber schon die von den umstürzenden sozialen und kulturellen Reformen der Aufklärungszeit ausgehenden Tendenzen hatten dorthin gezielt. Der tschechische Komponist, Pianist und Pädagoge

²⁵ *Autobiographie* V. J. Tomášeks, 286.

²⁶ Zu diesem Dichterkreis gehörte auch der künftige Librettist Smetanas Josef Wenzig, der im Jahr 1836 mit einer dramatischen Bearbeitung des Epos *Wlasta* an die Öffentlichkeit trat.

²⁷ Ganz im Sinne des Ausspruchs von Josef Mathias Thun, der auf die Frage, welcher Nationalität er eigentlich angehöre, antwortete: „*daß ich weder ein Čech noch ein Deutscher, sondern ein Böhme bin*“, in: *Der Slawismus in Böhmen*, 1845.

Václav Jan Křtitel Tomášek stand fest in dieser Entwicklung als Schöpfer von Kompositionen, die der Idee einer modernen tschechischen Nation huldigten. Daß er dies als zukunftsorientierter und national durchaus nicht voreingenommener Meister seiner Zeit getan hat, vermag das Gewicht seines Schaffens nur zu erhöhen. Und das hat Tomášek wohl zum größten Vorgänger Bedřich Smetanas gemacht, der die Fundamente der nationalen Musikkultur seines Volkes legen sollte.

Deutsch von Jan Gruna

VÁCLAV JAN KRŽTITEL TOMÁŠEK V ČESKÉ HUDEBNÍ KULTUŘE

V. J. Tomášek, autor více než 50 písní na texty německých básníků i autor německy psané autobiografie (1845 ad.), figuruje v reprezentativní muzikologické literatuře jako typický jazykový a národnostní utrakvista. Takto Tomáška chápe německá respektive rakouská muzikologická literatura (počínaje Hanslickem a Quoiikou konče), pro hledání Tomáškovy místa ve vývoji hudby v českých zemích však není nezajímavý názor Z. Nejedlého, který Tomáška ve své velké smetanovské monografii považuje za českého skladatele ve smyslu zemského stavovského češství, a nikoliv ve smyslu národnostním. Takový výklad má nesporně své opodstatnění potud, pokud se opírá o jazykový základ Tomáškovy tvorby, který je opravdu utrakvistický (Tomášek zhudebnil texty českých i německých básníků). Pro Tomáškův utrakvismus hovoří i jeho národnostně indiferentní autobiografie, za niž Tomáška ostře napadl K. Havlíček-Borovský. Konečně i Tomáškovy osobní i umělecké vztahy k české šlechtě ukazují, že srostl s jejím životním názorem a politickým programem, který se bránil politické, správní i kulturní integritě hlášané Habsburky pod heslem jednotného rakouského národa. Tomášek byl ve smyslu zemského vědomí Čechem. Rada Tomáškových výroků i jeho tvorba ze středního údobí (někdy v letech 1816 až 1838) však ukazuje, že měl blízko k českému vlastenskému hnutí, že byl tedy Čechem i ve smyslu národnostním. To dokazují čtyři sešity Tomáškových komorních písní a to dokazuje i Tomáškův uvědomělý vztah k prozodickým a deklamačním otázkám a vůbec k češtině, kterou společně s osvícenskými českými vlastenci Polclem, Jungmannem ad. považoval za jazyk stejně vhodný pro hudbu jako jiné národní jazyky. Tomáškovu příslušnost k vlastenskému táboru dokazují ostatně i jeho mnohaleté přátelské vztahy k V. Hankovi a k F. Palackému, které se nepřímou promítly i do jeho tvorby. Tomášek zhudebnil několik Hankových textů (op. 48, 50, 71), za produkt uměleckého přátelství Tomáškovy, Hankova a Palackého můžeme považovat i zhudebnění hrdinského českého eposu Vlasta (op. 74) a proslulého Královédvorského rukopisu (op. 82). O hudbě svého op. 82 se sám Tomášek vyjádřil, že v ní chtěl prostředky melodie a harmonie zvýraznit národního českého ducha, což se mu snad do jisté míry podařilo. I tento umělecky uvědomělý Tomáškův vztah k češství ukazuje, že patřil k vlastenskému hnutí nejenom svým občasným vyznáním, ale i svými tvůrčími záměry.