DIE SYMBIOSE VON KUNST UND NATIONALBEWEGUNG:
DER MYTHOS VOM „NATIONALKOMPONISTEN“
BEDŘICH SMETANA

Von Christopher P. Storcck

Bedřich Smetana (1824–1884) nimmt bis heute eine Sonderstellung in der musikalischen Theorie und Praxis der tschechischen Gesellschaft ein. Er selbst hat sich gegen Ende seines Lebens den Ehrentitel „Nationalkomponist“ zugelegt, und seine Anhänger haben ihn endgültig dazu stilisiert. Sie haben nach dem Tod des Komponisten mit dem Aufbau eines nationalen Kults nicht nur um sein Werk, sondern auch um seine Person begonnen. Obwohl sich neben den acht Opern Smetanas 1884 bereits 37 Stücke anderer tschechischer Komponisten im Repertoire des Nationaltheaters befanden, wurden die Werke des „Begründers der tschechischen Nationalmusik“ fast so häufig gespielt wie die aller übrigen nationalen Tonsetzer zusammen; noch 1948 behauptete Smetana einen Anteil von rund einem Viertel am Opernrepertoire des Nationaltheaters¹.

Einen ähnlichen Stellenwert gewannen seine Werke nach 1884 auf den Bühnen der nun auch in anderen Städten Böhmens und Mährens entstehenden tschechischen Opernhäuser. Smetanas Musik spielte so eine wichtige Rolle beim Hinauswachsen der tschechischen Hochkultur über Prag hinaus, beim Zusammenwachsen der Nation, wofür erst in den achtziger Jahren die sozialen, ökonomischen und politischen Strukturen vorlagen². 1892 gelang Smetana mit dem sensationellen Erfolg der Oper *Die verkaufte Braut* auf der Wiener Theaterausstellung schließlich der internationale Durchbruch³.

Der wohl entscheidende Faktor dafür, daß Smetana als Komponist eine solche Ausnahmestellung in der tschechischen Gesellschaft erreichen konnte, war die Verschmelzung von Politik und Kultur im Rahmen der Nationalbewegung. Wie bei den meisten der „verspäteten“ europäischen Nationen war auch der 1860 begonnene Aufbau der tschechischen Gesellschaft zunächst eine vornehmlich sprachlich-kulturelle Bewegung. Angesichts der weitgehenden politischen Handlungsunfähigkeit der Nationalbewegung war bis in die achtziger Jahre hinein allein die Kunst in der Lage, bedeutende nationale Symbole zur Verfügung zu stellen. Ereignisse wie die Grundsteinlegung für das Nationaltheater, die Einweihung von dessen erstem und zweitem Gebäude, die Uraufführung von Smetanas Werken *Die verkaufte Braut*, *Libuše* und

¹ Pražák, Přemysl: Smetanovy spěvohry [Smetanas Opern]. Bd. 4. Praha 1948, 320f.

² E b e n d a IV, 324–329.

³ H o s t i n s k ý, Otakar: Smetana a jeho boj o moderní českou hudbu. Vzpomínky a úvahy [Smetana und sein Kampf um die moderne tschechische Musik. Erinnerungen und Betrachtungen]. Praha²1941, XII f.

Mein Vaterland stellen wichtige identifikationsstiftende Orientierungspunkte dar; denn die tschechischen Politiker beteiligten sich bis 1879 wegen der ablehnenden Haltung Wiens gegenüber einem Ausgleich mit den Ländern der böhmischen Krone weder an der Reichs- noch an der Landespolitik. Solange das so war, konnte die sich emanzipierende tschechische Gesellschaft die beanspruchte Gleichrangigkeit mit den etablierten europäischen Nationen im allgemeinen und den in der Donaumonarchie dominierenden Deutschen im besonderen nur durch künstlerische Leistungen demonstrieren⁴.

Smetana war nicht nur der erste Komponist von internationaler Bedeutung, den die junge tschechische Gesellschaft hervorbrachte; die Nationalbewegung konnte Smetana auch besonders deshalb gut instrumentalisieren, weil er sich für sie seit 1861 bewußt engagierte. Seine Kompositionen enthalten – viel stärker als beispielsweise das *Œuvre Dvořáks* – zusätzlich zu der Bedeutung, die sie als Kunstwerke besitzen, einen nationalen Bestandteil, den das tschechische Publikum auch stets als Botschaft verstanden hat und dessen Aussagekraft sich in Krisensituationen immer wieder verstärkte.

Der Aufstieg Smetanas zu einem zentralen Symbol für den Gleichberechtigungsanspruch der tschechischen Nation förderte schon Ende der achtziger Jahre die Legendenbildung um seine Person und sein Wirken. Wichtige Voraussetzungen dafür waren die Vielfältigkeit seines Schaffens – er deckte nicht nur mit seinen Kompositionen alle Genres ab, sondern wirkte auch als Dirigent, Opernchef, Klaviersolist, Konzertveranstalter und Musikkritiker. Von nicht geringer Bedeutung waren aber auch die tragischen Elemente in seinem Leben: Exil, Tod der geliebten Frau und Kinder, gegen ihn geführte Hetzkampagnen, Ertaubung und einsamer Tod im Irrenhaus. Hauptmotor des Prozesses, der Smetana als „Nationalkomponist“ fest im nationalen Bewußtsein verankerte, war Otakar Hostinský, einer der Begründer der tschechischen Ästhetik. Er entwickelte und etablierte eine nationale Musikgeschichte, in der das Schaffen Smetanas als Kulminationspunkt dargestellt wird. Er hat nicht nur Smetanas musikalische Ideen und seine daran anknüpfenden eigenen Vorstellungen propagiert, sondern zugleich die Richtung vorgegeben, in die sich die tschechische Smetana-Forschung anschließend entwickelt hat. Zdeněk Nejedlý, der bedeutendste seiner Schüler, ist bei der Glorifizierung Smetanas dann so weit gegangen, den Komponisten als musikalische

⁴ Střítecký, Jaroslav: Tadiče a obrození. Bedřich Smetana [Tradition und Wiedergeburt. Bedřich Smetana]. In: Povědomí tradice v novodobé české kultuře. Doba Bedřicha Smetany. Praha 1988, 65–76. – Urban, Otto: Otázka národní jednoty a politického stranictví v Čechách na počátku šedesátých let 19. století [Die Frage der nationalen Einheit und das politische Parteiwesen im 19. Jahrhundert]. In: K dějinám českých politických stran v druhé polovině 19. a začátkem 20. století. Praha 1982, 9–32, hier 14–18. – Garver, Bruce M.: The Young Czech Party, 1874–1901, and the Emergence of a Multi-Party System. New Haven-London 1978, 51 ff. – Pešková, Jaroslava: Divadlo jako způsob vědomí sebe [Das Theater als Form des Selbstbewußtseins]. In: Divadlo v české kultuře 19. století. Praha 1985, 10–16. – Stloukal, Karel: Legenda o budovateli Národního divadla [Die Legende von den Erbauern des Nationaltheaters]. ČsČH 41 (1935) 83–105 und 321–351, hier 100. – Hožák, Jan: Iluze a realita české velikosti [Illusion und Realität tschechischer Größe]. In: Proud české umělecké tvorby 19. století. Sen a ideál. Praha 1990, 125–130. – Kotlík, Jiří: Die tschechische Kunst auf dem Weg in die Moderne. In: Tschechische Kunst 1878–1914. Ausst.-Kat. Textband. Darmstadt 1984, 1–174, hier 5.

Inkarnation des tschechischen Geistes zu feiern – als die Verkörperung der tschechischen Entwicklung hin zur modernen Nation und als eine Art musikalischen Heiland. Diese Sehweise ist dann in der Zwischenkriegszeit zu einem Dogma erhoben worden, das jeder berücksichtigen mußte, der erfolgreich über Smetana schreiben wollte⁵.

Die Möglichkeit, daß Smetanas Handeln gar nicht primär von den ihm unterstellten hehren nationalen Zielen bestimmt war, sondern vielmehr von ganz praktischen Erwägungen abhing, ist dagegen nie in Betracht gezogen worden. Die Häufigkeit der Bemerkungen, die in seinen Tagebüchern und Kalendern der eigenen finanziellen, beruflichen oder gesellschaftlichen Situation gelten, läßt jedoch darauf schließen, daß diese existenziellen Fragen sein Denken und Handeln entscheidend geprägt haben⁶. Smetana strebte eine berufliche Position an, in der er sich ganz seinem künstlerischen Vorhaben widmen konnte, wobei sich seine Vorstellungen von einer solchen Position am Musikleben der deutschen Metropolen orientierten. Nachdem seine in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre unternommenen Versuche, eine Karriere als Dirigent oder Konzertpianist im Ausland zu starten, gescheitert waren, sah Smetana die einzige Chance, sein Lebensziel zu erreichen, in der Entwicklung eines modernen Musiklebens in Prag⁷. Dies war zu der damaligen Zeit aber nur von der tschechischen Gesellschaft zu erwarten – die deutschböhmisches Kultur orientierte sich längst nach Wien –, so daß es für Smetana nahelag, sich an dem Vorhaben zu beteiligen, Prag als Zentrum der tschechischen Kultur auszubauen.

Zwar läßt sich sein Handeln seit 1860 nicht allein auf diese pragmatischen Beweggründe zurückführen – dagegen sprechen sein früh ausgeprägtes Nationalbewußtsein, seine Anteilnahme an der tschechischen Politik und das nationale Pathos, das in einigen seiner Werke zum Ausdruck kommt –, aber diese persönlichen Motive waren doch wichtig für sein Vorgehen. Von dieser gesellschaftlichen Situation ist Smetana auch als Komponist entscheidend geprägt worden. Seine künstlerische Entwicklung und sein beruflicher Werdegang sind auf jeden Fall eng verknüpft mit dem Entwicklungsprozeß der tschechischen Nation, ohne den weder die Karriere als Kapellmeister und Opernchef noch der Aufstieg zu einem weltberühmten Komponisten möglich gewesen wären.

Smetana hatte angesichts der provinziellen Enge im kulturellen Leben der böhmischen Landeshauptstadt keine Möglichkeit gesehen, sich als Berufsmusiker zu etablie-

⁵ Střítecký: *Tradice* 65 und 74f. – Ottlová, Marta/Pospíšil, Milan: *K motivům wagnerismu a antiwagnerismu* [Zu den Motiven von Wagnerianismus und Antiwagnerianismus]. In: *Povědomí tradice v novodobé české kultuře. Doba Bedřicha Smetany*. Praha 1988, 137–154. – Nejedlý, Zdeněk: *Bedřich Smetana*. Praha 1924, 36 ff. – Šilhan, Antonín: *Hudební odbor v prvním půlstoletí „Umělecké besedy“* [Die Musikabteilung im ersten halben Jahrhundert der „Umělecká beseda“]. In: *Padesát let Umělecké besedy 1863–1913*. Praha 1913, 82f. – Hostinský: *Smetana*.

⁶ Smetana, Bedřich: *Tagebuch 1856–1862*. Muzeum české hudby, Prag. – Ders.: *Tagebuch 1861–1875*. Muzeum české hudby. – Ders.: *Notizen in Kalendern 1862–1883*. Muzeum české hudby. – Pražák: *Smetanovy spěvohry I*, 39f. – Bartoš, Fantůšek (Hrsg.): *Smetana in Briefen und Erinnerungen*. Praha 1954, 48.

⁷ Smetana: *1856–1862*. – Helfert, Vladimír: *Die schöpferische Entwicklung Friedrich Smetanas*. Leipzig 1956, 146f. – Pražák: *Smetanovy spěvohry I*, 31f. – Bartoš: *Smetana* 49 und 78.

ren, bevor das Oktoberdiplom 1860 die Voraussetzungen für den Aufbau einer eigenständigen tschechischen Gesellschaft schuf. Die für ganz Österreich proklamierten Liberalisierungen lösten bei den Tschechen eine gewaltige Aufbruchstimmung aus. Wie Pilze schossen die verschiedensten kulturellen, politischen und wirtschaftlichen Vereinigungen aus dem Boden. Von Prag aus wurde die Institutionalisierung einer modernen tschechischen Nation mit so großer Energie betrieben, daß bereits Anfang der neunziger Jahre die strukturellen Voraussetzungen für die Existenz einer eigenständigen Industriegesellschaft geschaffen waren⁸.

Zu den damals begonnenen Projekten gehörte auch der Bau eines tschechischen Theaters. Als Smetana erfuhr, daß auf dieser Bühne auch Musiktheater gespielt werden sollte, sah er seine Chance. Er kehrte 1861 nach Prag zurück und nahm unverzüglich den Kampf um das Kapellmeisteramt am Interimstheater auf, das seinem Inhaber die zentrale Position im entstehenden nationalen Musikleben garantierte⁹.

Die biographischen Beschreibungen der fünf Jahre, die zwischen Smetanas Rückkehr nach Prag und seiner Berufung zum Kapellmeister vergingen, erschöpfen sich in der Empörung über die Mißachtung des Genies durch das Establishment, im Beweis der mangelnden Kompetenz von Kulturfunktionären und Konkurrenten sowie in Darstellungen der Leistungen, die Smetana bis 1866 erbrachte. Berücksichtigt man jedoch, daß die geschmähten Komponisten und Musiker keineswegs – wie Hostinský und seine Schüler das dargestellt haben – ausnahmslos Dilettanten waren, daß Smetana sich bis 1861 durch nichts einen Namen gemacht hatte, und begreift die Unternehmungen des Rückkehrers als Teile eines Gesamtplans zur Eroberung des tschechischen Musiklebens, dann ergibt sich ein ganz neues Bild.

Aus diesem Blickwinkel heraus erweist sich Smetana geradezu als Prototyp des um sozialen Aufstieg bemühten „Bildungskleinbürgers“¹⁰, wie ihn Miroslav Hroch als Hauptträger der Agitations- und Massenphase der „verspäteten“ europäischen Nationalbewegungen herausgestellt hat¹¹. Danach ist es für die nationalen Vorkämpfer typisch, daß sie die von ihnen angestrebten gesellschaftlichen Positionen besetzt finden; in der Regel von Angehörigen einer anderen, der politisch dominierenden Nationalität. In dieser Situation beginnt die in ihrem sozialen Aufstieg gehemmte Intelligenz mit dem Aufbau einer alternativen Gesellschaft um sich herum. Sie plant, propagiert und verwirklicht mit der neuen Nation eine soziale Großgruppe, in der sie ihre Zielpositionen möglichst schon in der Aufbauphase besetzen kann. Damit soll die emotionale Komponente des Nationalbewußtseins nicht geleugnet werden, doch ist

⁸ Kořalka, Jiří: Tschechen im Habsburgerreich und in Europa. Sozialgeschichtliche Zusammenhänge der neuzeitlichen Nationsbildung und der Nationalitätenfrage in den Böhmisches Ländern. Wien-München 1991, 97–125. – Urban, Otto: Česká společnost 1848–1918 [Die tschechische Gesellschaft]. Praha 1982, 357–362.

⁹ Smetana: 1856–1862, 20. 10. 1860, 1. 1. 1861 und 31. 3. 1861. – Helfert: Die schöpferische Entwicklung 162. – Bartoš: Smetana 77. – Hostinský: Smetana 123 und 132, Anm. 1.

¹⁰ Kořalka, Jiří: Tschechische Bildungsbürger und Bildungskleinbürger um 1900. „Durch Arbeit, Besitz, Wissen und Gerechtigkeit“. Hrsg. v. Hannes Stekl u. a. Wien-Köln-Weimar 1992, 210–221 (Bürgertum in der Habsburgermonarchie 2).

¹¹ Hroch, Miroslav: Das Erwachen kleiner Nationen als Problem der komparativen Forschung. In: Nationalismus. Hrsg. v. Heinrich Winkler. Königstein 1978, 155–172.

sie nur ein – wenn auch für den Erfolg der Nationalbewegung unverzichtbares – sekundäres Phänomen.

Smetana fand 1861 kein institutionalisiertes Musikleben in Prag vor. Einerseits scheint das Interesse an Konzerten und Operaufführungen nicht besonders groß gewesen zu sein, andererseits fuhren jene Prager, denen der Besuch musikalischer Veranstaltungen ein Bedürfnis war, lieber gleich nach Wien, Dresden oder München. Der Aufbau eines tschechischen Musiklebens in der böhmischen Landeshauptstadt war vor allem ein Politikum. Das sollte sich später zeigen, als eine heftige Debatte darüber ausbrach, wie die spezifisch tschechische Musik eigentlich beschaffen sein sollte. Doch zunächst ging es nur darum, überhaupt einen Opern- und Konzertbetrieb zu etablieren – und zwar einen größeren und besseren, als ihn das offizielle, das deutsche Prag unterhielt¹².

Smetana orientierte sich jedoch nicht an der örtlichen deutschen Konkurrenz, sondern am Niveau der bedeutenden Opernhäuser und Konzertsäle, die er in den deutschen Kulturmetropolen besuchte hatte. Die zu Beginn der sechziger Jahre führenden Kulturpolitiker um Rieger und Palacký lehnten seine hochfliegenden Pläne aber ab. Sie wußten, daß der jungen tschechischen Gesellschaft noch die finanziellen Mittel und die strukturellen Voraussetzungen fehlten, um einen Kulturbetrieb von europäischem Niveau aufzubauen. Ihrer Ansicht nach konnten die Tschechen froh sein, daß sie mit dem 1861 eröffneten Interimstheater überhaupt erstmals eine eigene Bühne mit regelmäßigem Spielbetrieb besaßen. Für einen namenlosen Störenfried mit überzogenen Vorstellungen war da kein Platz¹³.

Doch der unbequeme Neuerer fand Verbündete. Er schloß sich einem Kreis junger Schriftsteller um Jan Neruda und Vítězslav Hálek an, zu der kurz zuvor auch Karel Sladkovský und andere Bekannte Smetanas aus den vierziger Jahren gestoßen waren¹⁴. Diese Keimzelle der späteren „Jungtschechen“ war zwar 1861 politisch noch völlig bedeutungslos, dies sollte sich aber im Laufe der folgenden vier Jahre grundlegend ändern: Neben dem schon seit Ende 1860 bestehenden *Hlahol*, dem Nukleus der tschechischen Gesangsvereinsbewegung, riefen sie 1862 die Turnerschaftsbewegung *Sokol* und Anfang 1863 die Künstlerorganisation *Umělecká beseda* ins Leben. Nachdem die Jungtschechen im selben Jahr auch die führende tschechische Tageszeitung *Národní listy* und Anfang 1865 das *Komitee für den Bau des Nationaltheaters* sowie im folgenden Jahr die Betreibergesellschaft des Interimstheaters unter

¹² Bartoš, Josef: Prozatímní divadlo a jeho opera [Das Interimstheater und seine Oper]. Praha 1938, 9. – Hostinský: Smetana 16–19. – Pražák: Smetanovy spěvohry I, 46f.

¹³ Nejedlý und seine Nachfolger sehen völlig an den Realitäten der 1860er Jahre vorbei, wenn sie hinter der Haltung Riegers und anderer Kulturfunktionäre persönliche Abneigung und Intrigen ausmachen wollen. Vgl. dazu Nejedlý, Zdeněk: Bedřich Smetana a kulturní politika F. L. Riegra [Bedřich Smetana und die Kulturpolitik F. L. Riegers]. In: *Z české literatury a kultury*. Praha 1972, 112–163. – Bartoš: Smetana 108f. – Pražák: Smetanovy spěvohry I, 35f. – Bartoš, Jan: Národní divadlo a jeho budovatelé [Das Nationaltheater und seine Erbauer]. Praha 1933. – Allerdings hat auch Smetana selbst diese Auffassung geäußert. Smetana: 1861–1875.

¹⁴ Hostinský: Smetana 15 und 24f.

ihre Kontrolle gebracht hatten, besaßen sie entscheidenden Einfluß auf die nationale Kulturpolitik und die Organisation des tschechischen Kulturlebens¹⁵.

Mit Ausnahme des *Sokol* bedeutete jede dieser Gründungen oder Übernahmen nationaler Organisationen durch die Jungtschechen für Smetana eine wichtige Etappe auf seinem Weg an die Spitze der tschechischen Oper. Als künstlerischer Leiter des *Hlahol* bewies er seine Fähigkeiten als Dirigent¹⁶. Der mitgliederstarke Gesangsverein wurde genauso zu seiner Hausmacht wie die *Umělecká beseda*, an deren Gründung und Aufbau Smetana entscheidenden Anteil hatte¹⁷.

In den Jahren 1864/65 war Smetana Musikreferent der *Národní listy*. Schon 1862 hatte er sich mit einer schonungslosen Analyse des Prager Musiklebens, verbunden mit einem Programm für den Aufbau eines modernen Konzertwesens, in der Presse zu Wort gemeldet¹⁸. Daran knüpfte eine 1864 in der *Národní listy* erschienene Artikelserie an. Smetana unterzog darin Spielplangestaltung, Inszenierungen, Probenarbeit, Ensemblepolitik und künstlerische Leitung der Oper einer harschen Generalkritik und stellte den beschriebenen Zuständen erneut ein detailliertes Programm zur Schaffung eines modernen Opern- und Konzertbetriebs in Prag vor. Dabei machte er sich auch zum Sprecher der jungtschechischen Kritik an der räumlichen Enge des Interimstheaters und verlangte die Forcierung des Baus eines repräsentativen Theatergebäudes¹⁹.

¹⁵ Zum *Hlahol* vgl. Balthasar, Vladislav: Bedřich Smetana. Praha 1924, 104. – Srb-Debrnov, Josef: Smetanovy styky s Hlaholem [Smetanas Beziehungen zum Hlahol]. Dalibor 8 (1886) 176. – Pražák: Smetanovy spěvohry I, 22f. – Hostinský: Smetana 3. Zum *Sokol* vgl. Kruppa, Erika: Das Vereinswesen der Prager Vorstadt Smíchov 1850–1875. München 1992, 189f. – Zur *Umělecká beseda* vgl. Padesát let Umělecké besedy 1863–1913 [Fünfzig Jahre Umělecká beseda 1863–1913]. Hrsg. v. Hanuš Jelínek. Praha 1913. – Patera, Jaroslav: Smetana v Umělecké besedě [Smetana in der Umělecká beseda]. Listy Hudební matice 3 (1924) 271–280. – Hostinský: Smetana 3 und 12f. – Pražák: Smetanovy spěvohry I, 23f. – Zum wachsenden Einfluß der *Jungtschechen* auf das nationale Kulturleben vgl. Pešat, Zdeněk: Místo Sládkova Lumíru v rozvoji české literatury i ve sporech devadesátých let [Der Stellenwert von Sládeks Lumír für die Entwicklung der tschechischen Literatur und für die Auseinandersetzungen der neunziger Jahre]. In: Prameny české moderní kultury. Bd. 1. Praha 1988, 141–155. – Goll, Jaroslav: Několik vzpomínek [Einige Erinnerungen]. In: Padesát let 271 ff. – Garver: The Young Czech Party 116–120. – Besonders aufschlußreich ist das Verzeichnis der Funktionäre der *Umělecká beseda* in Padesát let LXIII–LXXII.

¹⁶ Smetana war von Oktober 1863 bis Juli 1865 Chormeister des *Hlahol*. – Teige, Karel: Skladby Smetanovy. Kommentovaný katalog všech skladeb mistrovských v chronologickém postupu [Smetanas Kompositionen. Das kommentierte Verzeichnis aller Meisterwerke in chronologischer Reihenfolge]. Praha 1893, 18. – Smetana: 1862–1883, 23./30. 10. 1863. – Ders.: 1861–1875, X/1863. – Bartoš: Smetana 105 und 110f. – Srb-Debrnov: Smetanovy styky 176. – Pražák: Smetanovy spěvohry I, 145. – Bartoš: Prozatímní divadlo 205f.

¹⁷ Smetana gehörte 1863–1865 und 1869/70 dem Vorstand der *Umělecká beseda* an und leitete ihre Musikabteilung. Padesát let LXIII–LXVII. – Kurz nach ihrer Gründung verlangte diese Abteilung bereits in einem Memorandum die Berufung ihres Vorsitzenden zum Kapellmeister. Hostinský: Smetana 26f. – Bartoš: Prozatímní divadlo 277f. – Šilhan: Hudební odbor 86f. – Patera: Smetana 273f. – Pražák: Smetanovy spěvohry I, 59f.

¹⁸ Smetana, Bedřich: O našich koncertech [Über unsere Konzerte]. Slavoj 1 (1862). Zit. n. Hostinský: Smetana 16ff.

¹⁹ Smetana, Bedřich: Veřejný život hudební v Praze [Das öffentliche Musikleben in Prag]. Národní listy vom 24. 6., 15. 7. und 22. 7. 1864. Zit. n. Hostinský: Smetana 37–45.

Auf diese Weise wurde Smetanas Kampf um das Kapellmeisteramt zu einem Bestandteil des Ringens der Jungtschechen um die Führung in der Nationalbewegung²⁰. Smetana tat auch sonst viel, um sich ins Gespräch zu bringen: Er veranstaltete eine Reihe mit Abonnementskonzerten und trat mit wachsendem Erfolg als Dirigent und Pianist auf. Im Frühjahr 1866 gewann er mit seiner in Prag außerordentlich erfolgreichen Erstlingsoper *Die Brandenburger in Böhmen* den Harrach-Preis für die beste tschechische Oper. Entscheidend für seine Berufung an das Interimstheater am 15. September 1866 war jedoch die Übernahme der Leitung des Interimstheaters durch eine Betreibergesellschaft, in der erstmals die Jungtschechen die Mehrheit hatten²¹.

Nur wenn man sich des politischen Charakters dieser Entscheidung bewußt ist, wird das weitere Schicksal Smetanas bis hin zu seinem Aufstieg zum „Nationalkomponisten“ verständlich. Bis zum Ende der achtziger Jahre, in abgeschwächtem Maße sogar bis zur Staatsgründung 1918, war jeder Vorgang im tschechischen Gesellschaftsleben immer auch ein politisches Ereignis, war jede kulturelle Veranstaltung eine nationale Demonstration. Wie sehr die Nationalbewegung Politik und Kultur miteinander verzahnte, zeigte die wütende Debatte, die zu Beginn der siebziger Jahre darüber entbrannte, ob und welche spezifischen Merkmale für die tschechische Musik verbindlich sein sollten – ein Streit, der phasenverschoben in allen Kunstgattungen ausgefochten wurde. Neben persönlichem Konkurrenzkampf ging es dabei vor allem darum, eine Balance zu finden zwischen den konträren kulturpolitischen Stoßrichtungen des weltoffenen Kosmopolitismus und der sich gegen Fremdeinflüsse abschottenden Nationalkunst – zwei Extrempositionen, die sich nicht auf die einfache Formel von Progressivität und Fortschrittsfeindlichkeit reduzieren lassen. Vielmehr stellte das Spannungsfeld, das sich zwischen ihnen aufbaute, das dynamische Element der tschechischen Kunstentwicklung im 19. Jahrhundert dar²².

Dies war kein spezifisch tschechisches Phänomen: Die Nationalisierung der Musik war typisch für jene Nationen, die sich in Europa zwischen 1789 und 1920 herausgebildet haben. Eine ähnliche nationale Funktion wie Smetana bei den Tschechen hatten Verdi (Italien), Grieg (Norwegen), Wagner (Deutschland) und Bartók (Ungarn). Sogar die US-Amerikaner strebten Ende des 19. Jahrhunderts die Herstellung einer eigenen „Nationalmusik“ an, zu welchem Zweck sie Antonín Dvořák die Leitung des National Conservatory in New York übertrugen²³.

Die Vereinnahmung durch die Nationalbewegung des 19. Jahrhunderts wirkte sich auf die Kunst dieser Zeit sowohl positiv als auch negativ aus. Sie profitierte davon, daß die „verspäteten Nationen“ ihren Anspruch auf Eigenständigkeit vor allem durch

²⁰ Bartoš: Národní divadlo 153ff. und 170f.

²¹ Šubert, František Adolf: Národní divadlo v Praze. Dějiny jeho i stavba dokončena [Das Nationaltheater in Prag. Seine Geschichte und der Bauabschluß]. Praha 1881, 160–207. – Hostinský: Smetana 14–23 und 96–104. – Pražák: Smetanovy spěvohry I, 40, 46f., 60f. und 112. – Šilhan: Hudební odbor 86–91. – Bartoš: Prozatímní divadlo 103–106. – Patera: Smetana 277f. – Smetana: 1861–1875. – Ders.: 1862–1883. – Bartoš: Národní divadlo 122f.

²² Pešat: Místo 154f. – Hostinský: Smetana 4f.

²³ Anderson, Benedict: Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines erfolgreichen Konzepts. Frankfurt/M. 1991, 80.

kulturelle Leistungen zu untermauern suchten²⁴. Dadurch wurden neue Kräfte freigesetzt, größere Gestaltungsräume erschlossen und zusätzliche finanzielle Mittel bereitgestellt, die in dieser Zeit sonst wohl kaum für künstlerische Zwecke hätten genutzt werden können. Die Symbiose mit den Nationalbewegungen engte aber gleichzeitig den kreativen Spielraum der Kunst ein, da viele Kulturpolitiker die Künstler direkt für ihre nationalpolitischen Ziele einspannten, ihnen also die Form und den Inhalt ihres Schaffens vorschreiben wollten.

Bedeutende Kunst resultiert seit der Renaissance in der Regel aber nicht aus vorgegebenen Programmen. Vielmehr entspringt sie der schöpferischen Kraft einzelner Persönlichkeiten, die ihre Werke nicht selten im Widerspruch zu den gegebenen Tatsachen und vorgeschriebenen Verhaltensweisen entwickeln, weil ihnen daran gelegen ist, feststehende Wirklichkeitsbilder immer wieder in lebendigen Formen aufzulösen und neu zu gestalten, um Ursprüngliches im Gegenwärtigen, Selbst-Wahr-Genommenes im Allgemeinen zum Ausdruck zu bringen. Politische Ziele können dabei durchaus zu Antriebskräften oder Impulsgebern künstlerischer Arbeit werden, wenn sie mit persönlichen Erfahrungen im Einklang stehen; als bloße formale oder inhaltliche Forderungen vorgetragen, berühren sie jedoch schon deshalb nie den Gestaltungsgrund wirklicher Kunst, weil hier das Was (der Inhalt) und das Wie (die Form) so untrennbar miteinander verknüpft sind, daß erst infolge des Werkprozesses der Inhalt durch die Form und die Form durch den Inhalt Konturen gewinnen.

Deshalb ist es geradezu abwegig, wie dies in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts – unter extremen Bedingungen gerade aber auch in unserem Jahrhundert – geschehen ist, von den Künstlern Werke mit nationalem Charakter einzufordern und die Qualität ihrer Arbeiten daran zu messen, inwieweit sie dieser Forderung nachgekommen sind oder nicht.

Wie jede andere Kunstgattung kann auch die Musik *ihrem Wesen nach* nicht „national“ sein. Sie vermag lediglich *nebenher* zur Entwicklung und Etablierung einer nationalen Gesellschaft beizutragen. Da der Besitz einer eigenen Musikkultur eines der Elemente war, mit denen die Tschechen ihren Anspruch auf Gleichstellung mit den bereits etablierten Nationen zu bekräftigen suchten, betätigten sich die tschechischen Kompositionen automatisch als „Botschafter“ ihrer Nation, wenn sie Werke von internationalem Rang schufen, die auch im nichtslavischen Ausland Anerkennung fanden. Die übrigen europäischen Gesellschaften wußten Anfang der sechziger Jahre fast gar nichts über die Tschechen; oft wurden diese für Deutsche gehalten. Durch die Vermittlung der österreichischen Publizistik sahen die Westeuropäer sie als den kümmerlichen Rest eines untergegangenen Volkes an, das keine Existenzberechtigung mehr hatte. Wenn die Tschechen überhaupt zur Kenntnis genommen wurden, sah man herab auf ihre ländlichen Bräuche, die man mit primitiver Lebensform gleichsetzte, und ihre nicht an die Moderne angepaßte Sprache, die angeblich „für eine höhere Entwicklung ungeeignet“ war. So war die Ansicht weit verbreitet, die Germanisierung sei das Beste, was den Tschechen passieren könne²⁵. Vor diesem Hinter-

²⁴ Pražák: Smetanovy spěvohry IV, 286f. – Bartoš: Prozatímní divadlo 14. – Nejedlý: Smetana 61.

²⁵ Urban: Česká společnost 155ff. – Ders.: Otázka 10f. – Bartoš: Prozatímní divadlo

grund müssen die tschechischen Anstrengungen, die kulturelle Gleichwertigkeit ihrer Nation zu demonstrieren, gesehen werden. Gelungen ist das bis 1918 nur den Kompositionen von Smetana und Dvořák, die seit 1892 mit wachsendem Erfolg im Ausland aufgeführt wurden.

In den sechziger und siebziger Jahren wurde die Hauptaufgabe des tschechischen Musiklebens darin gesehen, einen Beitrag zur inneren Konsolidierung der Nation und zu ihrer Abgrenzung nach außen zu leisten. Infolge der politischen Ohnmacht der Nation fiel die Aufgabe, den Emanzipationsprozeß voranzutreiben, fast ausschließlich der Kultur zu. Das geschah in erster Linie durch den Ausbau Prags zur tschechischen Kulturhauptstadt, wobei regelmäßige Konzert- und Opernaufführungen eine entscheidende Rolle spielten.

Die Musik förderte die Entwicklung hin zur nationalen Identität vor allem durch den Aufbau eines breiten Repertoires an tschechischen Singspielen und Chören. Die Instrumentalmusik stand bis zur Uraufführung von Smetanas *Mein Vaterland* im Jahre 1882 ganz im Schatten der Vokalmusik, was vor allem daran lag, daß die „sprachlosen“ Musikformen nicht ohne weiteres für sich in Anspruch nehmen konnten, nationale Kunstwerke zu sein. Die Kulturpolitiker hatten deshalb an Opern und Chören das größte Interesse und gaben hier den Komponisten drei Muster vor: die große historische Oper, das volkstümliche Singspiel und den Männerchor. Um die Tonkünstler stärker zu motivieren, Werke dieser Art zu schaffen, setzte Graf Jan Harrach Anfang 1861 zwei Preise in Höhe von je 600 Gulden für die Komposition der besten historischen bzw. volkstümlichen (*prostonárodní*) Oper aus²⁶.

Der historischen Oper wurde die Aufgabe zugeteilt, Ereignisse aus der von den Tschechen vereinnahmten Geschichte des Königreiches Böhmen darzustellen, um auf diese Weise zur Entwicklung der nationalen Identität beizutragen. Von den zweiundvierzig Opern mit tschechischen Libretti, die zwischen 1862 und 1884 in Prag zur Aufführung gelangten, behandeln aber nur neun ein Thema aus der böhmischen Geschichte oder Mythologie. Da aber die Qualität und der Erfolg dieser Werke insgesamt nur gering waren, haben sie zur Entwicklung und Etablierung der Nationalgeschichte kaum etwas beigetragen²⁷.

Dagegen entwickelte sich die volkstümliche Oper zum bevorzugten Genre des tschechischen Musiktheaters, wobei Smetanas *Verkaufte Braut* zum Prototyp dieser Kunstgattung wurde. Im Sog ihres Erfolges – sie erlebte 1882 bereits ihre hundertste und 1927 die tausendste Prager Aufführung – entstanden viele Werke von ähnlichem Zuschnitt²⁸. Der Aufstieg dieses Werks zum Leitbild für die tschechische Opern-

16. – Garver: *Young Czech Party* 9f. – Rosdolsky, R.: Friedrich Engels und das Problem der geschichtslosen Völker. *Archiv für Sozialgeschichte* 4 (1966) 87–282.

²⁶ Der Text der Ausschreibung ist abgedruckt in *Kritické dílo Bedřicha Smetany 1858–1865* [Das kritische Werk Bedřich Smetanas 1858–1865]. Hrsg. v. V. Jarka. Praha 1948, 26f. – Zu den Schwierigkeiten bei der Funktionalisierung von Instrumentalmusik im nationalen Sinne vgl. Vít, Petr: *Hudba v programu českého národního hnutí doby předběžnové a po Říjnovém diplomu* [Die Musik im Programm der tschechischen Nationalbewegung im Vormärz und nach dem Oktoberdiplom]. In: *Povědomí tradice v novodobé české kultuře*. Doba Bedřicha Smetany. Praha 1988, 54–64.

²⁷ Pražák: *Smetanovy spěvohry passim*. – Hostinský: *Smetana* 94f.

²⁸ Pražák: *Smetanovy spěvohry I, 190f., IV, 116f.* – Nejedlý: *Smetana* 145, 153–158.

komposition hat das Übergreifen der Auseinandersetzungen über das Wesen der nationalen Kunst von der Literatur auf die Musik begünstigt²⁹.

Die Dominanz des volkstümlichen Elements in der Kunst war von Anfang an eine der beiden heiß umstrittenen Grundpositionen innerhalb der kulturpolitischen Richtungskämpfe, die bereits 1836 nach dem Erscheinen von Karel H. Máchas Gedichtband *Máj* aufgeflammt, infolge der Revolution von 1848 zunächst aber wieder in den Hintergrund getreten waren. Seitdem schwelte dieser Meinungsstreit in der tschechischen Gesellschaft, bis er Ende der sechziger Jahre erneut ausbrach und nun in der Presse mit großer Heftigkeit ausgetragen wurde. Erst in den achtziger Jahren konnten sich immer mehr die Befürworter einer weltoffenen Kunstauffassung durchsetzen. In dem Maße, wie sich die tschechische Gesellschaft wirtschaftlich, sozial und politisch konsolidierte, fand sie zunehmend zu einer Selbstverständlichkeit, die es ihr ermöglichte, sich auch auf kulturellem Gebiet für die internationalen Entwicklungen zu öffnen. Ein wichtiger Meilenstein auf diesem Weg war die Veröffentlichung des *Manifestes der Tschechischen Moderne* im Jahre 1895³⁰.

Der Streit über die Gestaltungsgrundlagen der tschechischen Musik war Teil dieser allgemeinen Auseinandersetzung. Die „Isolationisten“ wollten den besonderen Charakter der tschechischen Musik stärken, um sie vor „Überfremdung“ zu schützen; Einflüsse von außen hielten sie nur dann für zulässig, wenn sie aus einer anderen slavischen Kultur stammten. Ihre Gegner, für die es nur eine einzige „Weltkunst“ gab, verfolgten statt dessen das Ziel, die tschechische Musik dem westeuropäischen Niveau anzupassen. Das war aber nur möglich, wenn sich die Komponisten gegenüber allen wichtigen Neuerungen im Musikleben offen zeigten. Das brachte ihnen seitens der „Nationalpuristen“ den Vorwurf ein, nach einer „kosmopolitischen“ Kunst zu streben und die Nation in ihrer Entwicklung hin zur Eigenständigkeit zu behindern. Die Vertreter des Modells einer offenen Kultur wollten aber gerade umgekehrt durch die Produktion von Kunstwerken internationalen Ranges zeigen, daß die Tschechen in dieser Hinsicht ein gleichwertiges Mitglied in der Gemeinschaft der europäischen Kulturnationen wären. Die konsequente Abschottung des Musiklebens hätte dagegen nur zu einem abgestandenen Provinzialismus und zur Bestätigung des weitverbreiteten Vorurteils geführt, daß die Tschechen zu herausragenden Kunstleistungen nicht fähig seien³¹.

Die Vorstellung, daß die Tschechen ohne jeglichen Einfluß von außen eine nur ihrem Wesen entsprechende Hochkultur entwickeln müßten, hatte ihre Wurzeln im Denken Johann Gottfried Herders, der in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts davon ausgegangen war, alle Menschen, die über eine gemeinsame Muttersprache ver-

²⁹ Kritické dílo 26f. – Pražák: Smetanovy spěvohry I, 92ff.

³⁰ Helfert: Die schöpferische Entwicklung 112f. – Vít: Hudba 60f. – Viktora, Viktor: Česká literatura v souvislosti 80. a 90. let 19. století [Die tschechische Literatur im Zusammenhang der 80er und 90er Jahre des 19. Jahrhunderts]. Sborník referátů druhého Symposia o českém architektu, staviteli, zakladateli nadání a podporovateli věd a umění Josefu Hlávkoví. Bd. 1. Praha 1990, 81–86. – Urban: Česká společnost 132ff.

³¹ Helfert: Die schöpferische Entwicklung 108f. – Garver: The Young Czech Party 368, Anm. 10.

fügten, seien auch Teil desselben *Volkes*. Jede dieser Gemeinschaften hatte seiner Meinung nach einen Anspruch darauf, sich in einem eigenen Staatswesen, dem *Nationalstaat*, frei entfalten zu können. Denn für Herder besaß jedes Volk einmalige Voraussetzungen für eine eigenständige Entwicklung. Dazu gehörten neben der Sprache auch die unterschiedlichen geographischen, klimatischen, genetischen und historischen Gegebenheiten. Der aus all diesen Faktoren gemeinsam bestehende „code“ sollte schließlich bestimmend dafür sein, welchen spezifischen historischen Auftrag eine Nation zu erfüllen hatte. Der Menschheitsgeschichte lag nach Herders Ansicht ein göttlicher Plan zugrunde, zu dessen Verwirklichung jedes Volk durch seine nationale Eigenart einen Beitrag zu leisten hatte. Dadurch blieb sein Eigenwert unabhängig von der erreichten kulturellen Entwicklungsstufe, weil diese jetzt nur den zeitlichen Abstand bis zum Eintritt jener Phase verdeutlichte, in der es selbst dazu in der Lage sein würde, gestaltend in den Geschichtsprozeß einzugreifen. Das Bewußtsein, eine historische Mission zu besitzen, die von keiner anderen sprachlich-kulturellen Gemeinschaft übernommen werden konnte, erhöhte das Selbstwertgefühl der Ethnien, die noch um ihre Anerkennung als Nation kämpfen mußten. Das galt besonders für die slavischen Völker, denen, wie Herder in seinem „Slavenkapitel“ erläutert hatte, die Zukunft gehören werde, weil seiner Meinung nach die europäischen Nationen, die bislang eine führende Rolle gespielt hatten, schon bald von der Bühne abtreten würden³².

Diese Ideen haben die „Erwecker“ – und hier vor allem Dobrovský, Kollár und Šafařík – den Tschechen vermittelt. Von Palacký und Havlíček ist daraus dann eine Art Naturrecht auf staatliche Selbständigkeit für ihre Nation konstruiert worden. Zur Durchsetzung dieses Anspruchs griff die tschechische Politik zwar bis zur Jahrhundertwende hauptsächlich auf den Staatsrechtsgedanken zurück, der Inhalt des tschechischen Nationalbewußtseins war aber in viel stärkerem Maße von den Vorstellungen Herders geprägt. Das wird nicht zuletzt durch den Aufwand deutlich, mit dem die Erforschung der sprachlich-kulturellen Besonderheiten und deren Propagierung im Rahmen des Nationsbildungsprozesses betrieben wurden³³.

Das isolationistische Kulturmodell war also die Folge der Übertragung von Herders Ideen auf die Kunst. Indem man davon ausging, daß jede Nation über ein eigenes Potential für eine kulturelle Leistung verfüge, die nur von ihr erbracht werden könne und für die Weltkultur unverzichtbar sei, gelangte man fast automatisch zu der Schlußfolgerung, jedes Volk habe diesen seinen ganz spezifischen Beitrag zu leisten und dürfe nicht wiederholen, was andere Nationen schon vor ihm geschaffen hatten. Für Herder waren vor allem die Gesänge, Erzählungen und Tänze eines Volkes der Schlüssel zu seiner Kultur. Er sah darin das „Archiv des Volkes“, in dem sich sein Charakter, seine Empfindungen und seine Geschichte widerspiegelten. Die Vor-

³² Sundhaussen, Holm: Der Einfluß der Herderschen Ideen auf die Nationsbildung bei den Völkern der Habsburger Monarchie. München 1973, 26–53.

³³ Sundhaussen: Einfluß 33f. – Masaryk, T. G.: Die Weltrevolution. Erinnerungen und Betrachtungen 1914–1918. Berlin 1925, 517 und 524. – Renner, Hans: Studien zum tschechischen Frühnationalismus. Motivationen, Anfänge und Initiatoren der tschechischen Wiedergeburt. Erlangen-Nürnberg 1974, 241.

denker der tschechischen Nationalbewegung leiteten daraus die Vorstellung her, daß die Erforschung der Volkskultur die Voraussetzung für die Entwicklung der eigenen nationalen Identität sei und die Kunst einer Nation die für sie spezifischen volkstümlichen Elemente zu verarbeiten habe³⁴.

Zu Beginn der sechziger Jahre war es die unumstößliche Meinung aller maßgeblichen tschechischen Kulturpolitiker, daß sich die Entwicklung der nationalen Musik an den Volksliedern orientieren müsse³⁵. Sie wurden darin unterstützt von den vielen mittelmäßigen Tonsetzern und komponierenden Dilettanten, die das Aufblühen der tschechischen Gesellschaft zutage förderte. Diese wollten die Nachahmung slawischer Volkslieder zum Primat der tschechischen Kunstmusik erheben. Die Führer der Nationalbewegung waren damit einverstanden, ging es ihnen doch nicht um die Förderung der Kunst an sich, sondern um ein zusätzliches Propagandamittel. Durch die Symbiose mit der nationalen Politik beherrschte die provinzielle Kunstauffassung, die sich an der Volksmusik orientierte, bereits Anfang der sechziger Jahre derart die Kunstszene, daß jene Komponisten, die einen internationalen Standard forderten, fast zwei Jahrzehnte benötigten, um ihre Vorstellungen durchsetzen zu können³⁶.

Das hing nicht zuletzt damit zusammen, daß sich im Herbst des Jahres 1871 die Träume der Tschechen von einer Wiederherstellung des böhmischen Königreichs im letzten Moment zerschlagen hatten und sich die föderalistischen Tendenzen seitdem wieder verstärktem Druck aus Wien ausgesetzt sahen. In dieser schwierigen, von Enttäuschung und Kleinmut geprägten Situation schraubte die tschechische Gesellschaft ihre kulturpolitischen Absichten wieder stark zurück. Die enggefaßten und provinzialistischen Ziele, die in Konkurrenz zum deutschen Kulturleben in Prag entwickelt worden waren, gewannen wieder an Attraktivität, da sie leichter zu erreichen waren als das kulturelle Niveau der etablierten europäischen Nationen³⁷.

Die starken Spannungen, die in diesen Jahren die tschechische Gesellschaft beherrschten, entluden sich immer wieder auch in endlosen Wortgefechten über die Grundlagen einer nationalen Opernproduktion. Die Auseinandersetzungen über den Charakter der Nationalmusik, die zu Beginn der sechziger Jahre in den Salons und Casinos geführt worden waren, wurden nun von zwei kulturpolitischen Lagern in verschärfter Form über die Presse ausgetragen, wodurch sie zur Angelegenheit der seit 1860 immer intensiver kommunizierenden nationalen Öffentlichkeit wurden³⁸.

³⁴ Sundhausen: Einfluß 29–43.

³⁵ Nejedlý und Pražák vermitteln den Eindruck, als hätten die Altschechen den Primat des Volksliedes vertreten, während die Jungtschechen für eine weltoffene Kunst eingetreten seien. Das stellt eine grobe Vereinfachung dar. Die Grenze verlief vielmehr quer durch die Parteien und auch durch die *Umělecká beseda*. Garver: *The Young Czech Party* 65 f. – Pešat: *Místo* 141 f. und 148. – Urban: *Česká společnost* 362 f. – Viktora: *Česká literatura* 83. – Vít: *Hudba* 57.

³⁶ Pražák: *Smetanovy spěvohry I*, 70 ff. – Sundhausen: *Einfluß* 139, Anm. 555–559. – Pečman, Rudolf: *Obrozené myšlenky o slovanském zpěvu* [Gedanken im Rahmen der Wiedergeburt über den slavischen Gesang]. In: *Svazky – vztahy – paralely. Ruská a česká hudba*. Brno 1973, 123–126. – Vít: *Hudba* 57. – Helfert: *Die schöpferische Entwicklung* 111–114.

³⁷ Bartoš: *Národní divadlo* 232 f. – Bartoš: *Prozatímní divadlo* 293.

³⁸ Vít: *Hudba* 60 f. – Hostinský: *Smetana* 152 f. und 286 f. – Bartoš: *Prozatímní divadlo*

Erst als diese Debatte Mitte der siebziger Jahre in einer Diskussion über die Gestaltungsprinzipien der tschechischen Kunst insgesamt aufging, flauten die Richtungskämpfe im Musikbereich allmählich ab. Das lag daran, daß im Mittelpunkt dieser Diskussion von Anfang an literarische Fragen gestanden hatten; allein die an Reibungsflächen reiche Persönlichkeit und das engagierte Wirken Smetanas machten den Streit über das tschechische Musikleben für vier Jahre zu einem Gegenstand öffentlichen Interesses. Smetanas Rücktritt vom Kapellmeisteramt und sein Fortgang aus Prag entzogen dieser ganz auf ihn zugeschnittenen Kontroverse ihre Grundlage; eine derart beherrschende Stellung im Kulturbetrieb der böhmischen Hauptstadt erreichte in den folgenden Jahren kein anderer Musiker mehr³⁹.

Mit der gesundheitlich bedingten Aufgabe seiner Leitungstätigkeit an der Oper des Interimstheaters am 31. Oktober 1874 – Smetana war binnen drei Monaten völlig ertaubt – schien seine Karriere beendet zu sein. Doch es kam anders. Die plötzliche Krankheit, der Verlust der hart erkämpften beruflichen und gesellschaftlichen Stellung sowie der von materieller Not erzwungene Rückzug aufs Land machten Smetana zur tragischen Figur. Seine Fähigkeit, trotzdem weiterzukomponieren, trug ihm bald die Anerkennung als Genie ein – der Vergleich mit Beethoven drängte sich geradezu auf. Seine Freunde und Bewunderer nutzten diese Ausgangsbasis für eine Kampagne, die Smetana an zentraler Stelle im nationalen Bewußtsein verankern sollte. Sie konnten dabei auf den unbestreitbaren Aufschwung verweisen, den das Prager Musikleben während seiner Kapellmeistertätigkeit genommen hatte⁴⁰. Otakar Hostinský verlieh ihm darüber hinaus die Aura eines Märtyrers, indem er einen direkten Zusammenhang zwischen der von einem Nervenleiden ausgelösten Ertaubung und den jahrelangen permanenten groben Attacken auf Smetana herstellte⁴¹.

Smetana profitierte auch von der sich seit dem Tode Palackýs im Jahre 1876 abzeichnenden Versöhnung zwischen Jung- und Altschechen. Deren 1873 offen ausgebrochener Streit hatte sich nachteilig auf das kulturelle Leben der Tschechen in Prag ausgewirkt⁴². Die Erfolge, die seit 1879 aus der Beteiligung an der Regierungspolitik resultierten, riefen bei den Tschechen ein Gefühl der nationalen Stärke hervor, das sich in symbolischer Form zu artikulieren suchte. Dieser Wunsch, das gestiegene Selbstbewußtsein in herausragenden nationalen Leistungen zu spiegeln, war eine wichtige Voraussetzung für Smetanas Aufstieg zum „Nationalkomponisten“.

Dieser Prozeß wurde von seinen in der *Umělecká beseda* konzentrierten Anhängern gesteuert. Deren Musikabteilung veranstaltete zahlreiche Konzerte und Vortragsabende, die vorrangig der Verbreitung von Smetanas Werken und Ideen dienten⁴³. Auch hier war Otakar Hostinský, der den Komponisten während des „Opernkampfes“ gemeinsam mit Jan Neruda und Ludevít Procházka in den Zeitschriften *Dalibor* und *Lumír* verteidigt hatte, die treibende Kraft. Hostinský, der 1883 zum

302ff. – Pečman: Obrozenské myšlenky 125. – Helfert: Die schöpferische Entwicklung 114.

³⁹ Vít: Hudba 60f. – Urban: Česká společnost 362f. – Bartoš: Prozatímní divadlo 315.

⁴⁰ Bartoš: Prozatímní divadlo 317. – Pražák: Smetanovy spěvohry III, 260.

⁴¹ Hostinský: Smetana 307. – Smetana: 1861–1875.

⁴² Pražák: Smetanovy spěvohry III, 157, 168–72.

⁴³ Padesát let LXXIII. – Šilhan: Hudební odbor 106ff. und 169. – Hostinský: Smetana 13.

Professor für Ästhetik an die Karls-Universität berufen wurde, hat sich bis zu seinem Tod im Jahre 1910 immer wieder darum bemüht, der Person und dem Werk Smetanas Geltung zu verschaffen. Wenn ihn dabei auch andere Freunde des Komponisten unterstützt haben, so muß doch Hostinský als der eigentliche Urheber des Mythos von Smetana als dem „Begründer der tschechischen Nationalmusik“ angesehen werden. Er hat ihn zum Symbol für den musikalischen Fortschritt erhoben und unermüdlich für dessen Kunstauffassung geworben, die er freilich auch mit seinen eigenen Ideen anreicherte⁴⁴.

Die Weichen dafür, daß ihn seine Anhänger zum „Nationalkomponisten“ stilisieren konnten, hat Smetana mit seinem Spätwerk gestellt. Bis auf die letzte Oper *Die Teufelswand* fanden alle seine Stücke, die zwischen 1875 und 1884 uraufgeführt wurden, beim Publikum begeisterte Aufnahme⁴⁵. Dadurch stieg sein Ansehen als Komponist in der zweiten Hälfte der siebziger Jahre bereits so sehr, daß die gesellschaftlichen Ehrungen immer mehr zunahmen; Smetana wurde Ehrenbürger zahlreicher Gemeinden, viele nationale Vereine erklärten ihn zu ihrem Ehrenmitglied, und 1880 feierte seine Geburtsstadt Leitomischl ihren berühmten Sohn mit der Enthüllung einer Gedenktafel⁴⁶.

Die Erfolge der achtziger Jahre, insbesondere die Einweihung beider Nationaltheatergebäude mit seiner Oper *Libuše*, brachten Smetana den endgültigen Durchbruch. Nach dem Triumph, den er 1881 mit dieser nationalen Festoper hatte feiern können, sah er sich bereits als „Nationalkomponist“⁴⁷. Smetanas gestiegene Popularität zeigte sich auch an der Feier der hundertsten Aufführung der *Verkauften Braut* am 5. Mai 1882, der Gründung der *Gesellschaft der Smetana-Verehrer* im selben Jahr⁴⁸ und der offiziellen Ernennung zum Komponisten des Nationaltheaters 1883⁴⁹. Entscheidenden Anteil daran, daß Smetana bereits zu Lebzeiten in die Rolle des „Nationalkomponisten“ hineinwachsen konnte, hatte schließlich der Zyklus *Mein Vaterland*, der als Gesamtstück erstmals am 5. November 1882 zur Aufführung gelangte⁵⁰.

Das nationale Pathos, das diese sechs sinfonischen Dichtungen, aber auch die Opern *Die verkaufte Braut* und *Libuše* tschechischen Zuhörern heute noch vermitteln, hat Smetana zu einem Symbol werden lassen für das moderne tschechische Kunstschaffen. Mit diesen drei Werken erfüllte er die beiden Hauptforderungen, die von der Nationalbewegung an die Entwicklung der neuen Hochkultur gerichtet wurden: sie standen auf einem hohen künstlerischen Niveau und brachten gleichzeitig im höchsten Maße nationale Inhalte zum Ausdruck.

Die verkaufte Braut vermittelte den nach ihren Wurzeln suchenden Prager Intellektuellen eine romantische Verklärung des Lebens auf dem Lande, wo sich ihrer

⁴⁴ Ottův slovník naučný. Ilustrovaná encyklopaedie obecných vědomostí. Bd. 11. Praha 1889–1943, 676. – Československý biografický slovník. Praha 1992, 232.

⁴⁵ 1875: *Vyšehrad* und *Moldau*; 1876: *Aus Böhmens Hain und Flur* sowie *Der Kuß*; 1877: *Šárka*; 1878: *Das Geheimnis*; 1879: Streichquartett Nr. 1 *Aus meinem Leben*; 1880: *Tábor* und *Blaník*; 1881: *Libuše*; 1882: Der gesamte Zyklus *Mein Vaterland*; 1884: Streichquartett Nr. 2 und *Prager Karneval*. – Bartoš: Prozatímní divadlo 383–396.

⁴⁶ Pražák: Smetanovy spěvohry IV, 25 ff. – Bartoš: Smetana 105 und 110 f.

⁴⁷ Ebenda 301.

⁴⁸ Šilhan: Hudební odbor 105 f.

⁴⁹ Šubert: Národní divadlo, Anhang.

⁵⁰ Bartoš: Smetana 319 f.

Ansicht nach die tschechische Eigenart über die gesamte dreihundert Jahre dauernde Zeit der nationalen „Finsternis“ hinweg unverfälscht hatte erhalten können.

Mit *Mein Vaterland* brachte Smetana den Anspruch der Tschechen auf Böhmen, seine Geschichte und seine Landschaften, durch die Musik für jedermann verständlich zur Sprache: Das Klangbild *Vyšehrad* beschreibt das Burgleben zur Zeit der mythischen Begründer des Přemyslidengeschlechts. Das zweite Tongedicht schildert den Lauf der *Moldau* durch Böhmen von der Quelle bis zur Mündung. *Šárka* erzählt die Geschichte einer tschechischen Amazone, die in den Wäldern südlich der noch jungen Burg Vyšehrad ihr Unwesen getrieben haben soll. *Aus Böhmens Hain und Flur* ist eine Hommage an die heimatliche Natur und Landschaft. *Tábor* schildert den Untergang des Hussitenheeres in der Schlacht von Lipany, das der Sage nach aber nicht vernichtet wurde, sondern sich in den Berg *Blaník* retten konnte, wo es seitdem überdauert, um in der Stunde der höchsten Not unter Führung Wenzels des Heiligen die Heimat zu retten; im Schlußsatz der sinfonischen Dichtung hört man diese Streitmacht heranzuschreiten.

Ausdrucksvollstes Manifest nationaler Zuversicht, das die tschechische Kunst hervorgebracht hat, und Höhepunkt der gleichnamigen Festoper ist die Prophezeiung der *Libuše*:

Und weiter? Das verhüllt dem Aug' ein Nebelschleier / und vieles bringt er dem betrübten Blicke, / düst're Geheimnisse – Verdammnis! / Doch was sich auch begeben mag, / das fühl' ich in der Seele tiefsten Tiefen: / Mein teures Tschechenvolk wird niemals untergeh'n, / der Hölle Schrecken wird es glorreich Sieger sein!

Smetana hat nicht nur im Rahmen der Nationalbewegung an führender Stelle das tschechische Musikleben mitorganisiert, sondern mit seiner Musik auch zur Entwicklung einer neuen, nationalen Gefühlslage beigetragen, die den Rahmen für die Konsolidierung der tschechischen Gesellschaft am Ende des 19. Jahrhunderts gebildet hat. Durch den Erfolg einiger seiner Werke im Ausland trug er außerdem maßgeblich zur internationalen Anerkennung der Existenz einer tschechischen Nation bei. Ungeachtet der Tatsache, daß Smetanas Rolle bei der „Begründung der tschechischen Musik“ vorrangig von seinem Streben nach beruflichem Erfolg und sozialer Absicherung geprägt war, wurde er von der tschechischen Politik vereinnahmt und von seinen Anhängern zum nationalen Symbol stilisiert.

Eine solche Symbiose von Politik und Kunst war nur möglich, weil sich in der Zeit zwischen Oktoberdiplom und Staatsgründung die Massenphase der Nationalbewegung mit der Hochphase der musikalischen Romantik deckte. Denn allein diese Art von Musik konnte das nationale Pathos angemessen vermitteln.

Während des Ersten Weltkrieges mobilisierte die tschechische Nation all ihre Kräfte – auch die der Kunst – für das Ziel der Eigenstaatlichkeit. Da die österreichischen Behörden andere nationale Kundgebungen nicht zuließen, entwickelten sich Smetanas Kompositionen aufgrund der mit ihnen transportierbaren Inhalte zu einem zentralen Propagandamittel für die tschechische Bewegung. In diesen Jahren etablierte sich Smetana endgültig als „Nationalkomponist“, und seine Musik wurde ein fester Bestandteil des tschechischen Nationalbewußtseins⁵¹.

⁵¹ Nejedlý: Smetana 77f.