

Rüdiger Ritter

MUSIK ALS ELEMENT DER LEGITIMIERUNG DER TSCHECHISCHEN NATIONALKULTUR IN DER ZWISCHENKRIEGSZEIT¹

Antonín Dvořák und die Zweckbestimmung der tschechischen Nationalmusik

Josef Bartoš, ein seinerzeit bedeutender tschechischer Musikkritiker, schrieb im Jahr 1913 über Dvořáks Stellung in der tschechischen Musik Folgendes:

Die Analyse von Dvořáks Werk ist für uns daher eine Erinnerung daran: die tschechische Musik, derer wir uns vor den Ausländern rühmen, darf nicht an der Oberfläche bleiben, darf sich nicht mit äußerem Exotismus begnügen, auch wenn das der Weg war, der zu Welterfolgen führte; unsere nationale Eigenart besteht in etwas viel Tieferem und als Preis für diese Wahrheit müssen wir für die Zukunft auch auf eine so markante Musikerpersönlichkeit verzichten, wie Antonín Dvořák es war.²

Es mag auf den ersten Blick erstaunen, dass einer der berühmtesten tschechischen Komponisten hier aus der nationalen Tradition ausgeschlossen wird. Sieht man sich jedoch in der tschechischen Musikpublizistik der damaligen Zeit etwas genauer um, so stellt man fest, dass Bartoš mit seiner Forderung keineswegs allein dastand und auch keiner marginalen Nebenströmung angehörte. Vielmehr repräsentierte er mit dieser Einschätzung einen Strang des Diskurses über die Zweckbestimmung der tschechischen Musik, der sich von der Entstehung der tschechischen Nationalmusik modernen Typs zur Zeit Smetanas bis in die Gegenwart nachweisen lässt.

Dabei ging es – diese beiden Facetten sind in dem Zitat gut erkennbar – zum einen um die Bestimmung dessen, was die „nationale Eigenart“ überhaupt sein sollte, zum anderen um deren Verhältnis zum Ausland. Die beiden Faktoren nationale Eigenart und Welterfolg standen für Bartoš wenigstens im Falle Dvořáks in einem offensichtlichen Gegensatz zueinander.

Hinter diesem erstaunlichen Phänomen verbirgt sich eine fest gefügte Ansicht über den Sinn und Zweck der tschechischen Kunstmusik: Diese sollte die „Kulturfähigkeit“ und damit die Berechtigung des tschechischen Volkes zur Nationswerdung und Staatsbildung vor dem internationalen Publikum unter Beweis stellen.³ Musik bildete somit einen integralen Teil der Legitimationsstrategie der tschechischen Nationalbewegung. Der Ausschluss Dvořáks aus der tschechischen nationalen

¹ Für seine hilfreichen Anmerkungen zum Thema danke ich Herrn Prof. Dr. Manfred Alexander (Köln).

² Bartoš, Josef: Antonín Dvořák. Kritická studie [Antonín Dvořák. Eine kritische Studie]. In: *Ders.: Kritické studie* [Kritische Studien] 3. Praha 1913, 427.

³ Vgl. Vít, Petr: Hudba v programu českého národního hnutí doby předbřeznové a po Říjnovém diplomu [Musik im Programm der tschechischen Nationalbewegung im Vormärz und nach dem Oktoberdiplom]. In: *Hudební věda* 16 (1984) 195-199.

Musiktradition, wie ihn Bartoř vornahm, war nur der erste spektakuläre Fall in einer Diskussion, die sich durch das gesamte 20. Jahrhundert zog und die sich mit der Frage auseinandersetzte, auf welche konkrete Weise die mit der tschechischen Nationalmusik verbundenen gesellschaftlichen Ziele erreicht werden sollten.

Im 20. Jahrhundert kristallisierten sich die Hauptargumente beider Seiten am Umgang mit dem Erbe Smetanas und Dvořáks einerseits und dem tschechischen Modernismus der Zwischenkriegszeit andererseits deutlich heraus. Weshalb die Diskussion der tschechischen musikalischen Intelligenz aber so engagiert geführt wurde und eine so große politische Breitenwirkung entfaltete, ist ohne die Kenntnis der Rolle der Deutschen und der deutschen Musik in der tschechischen Kultur und der Tschechoslowakei nicht zu verstehen. Doch bereits die oberflächliche Betrachtung dieser Zusammenhänge, bei der es in diesem Beitrag leider bleiben muss, macht nachvollziehbar, warum ein so beliebter Komponist wie Dvořák aus der eigenen Musikkultur ausgeschlossen werden konnte. Es wird zu zeigen sein, dass Dvořák für grundlegende Inkongruenzen des tschechischen Diskurses mit dem (vor allem) westlichen Ausland stand.

Die Musik, die auf den ersten Blick vielleicht unpolitisch und weltfern erscheinen mag, erweist sich hier als eng mit den zeitgenössischen gesellschaftlichen Diskursen verbunden.⁴ Für den Historiker öffnen sich damit neue Herangehensweisen unter Verwendung bisher kaum genutzter Quellen; für den Musikwissenschaftler ergibt sich die Möglichkeit einer sehr viel direkteren Verortung seiner Disziplin in einer breit angelegten Kulturgeschichte. Daher können die hier angestellten Überlegungen für beide Disziplinen gleichermaßen von Nutzen sein.

Smetana, Dvořák und die tschechische Musikästhetik

Die Grundlinien des tschechischen Musikdiskurses lassen sich an der Auseinandersetzung um Dvořák, die paradigmatischen Charakter hatte, gut verdeutlichen.⁵ Dabei ist zunächst zwischen einer musikästhetischen und einer die Rezeption betreffenden Dimension dieses Streites zu unterscheiden. In der Musikästhetik ging es vor allem um die Stellung, die man Dvořák im Verhältnis zu seinem „Vorgänger“ Smetana einzuräumen bereit war. Heute gelten Smetana und Dvořák gleichermaßen als Symbolfiguren und Exponenten der tschechischen Musik. Die Positionen, die man ihnen im Musikdiskurs des frühen 20. Jahrhunderts zusprach, unterschieden sich jedoch beträchtlich voneinander: Während man Smetana als Modell für die gesamte tschechische Nationalmusik ansah, war das bei Dvořák nur in eigentümlich eingeschränkter Form der Fall.

⁴ Eine musikimmanente Betrachtungsweise greift hier notwendigerweise zu kurz. Vgl. *Beckerman, Michael*: In Search of Czechness in Music. In: 19th-Century Music 10 (summer 1986) H. 1, 61-73. – Eine umfassende Einbettung der Musik in die kulturelle tschechische Konzeption des 19. Jahrhunderts liefert *Storck, Christopher P.*: Kulturnation und Nationalkunst. Strategien und Mechanismen tschechischer Nationsbildung von 1860 bis 1914. Köln 2001.

⁵ Die folgenden Ausführungen zum Streit um Dvořák am Vorabend des Ersten Weltkrieges habe ich in etwas erweiterter Form auf der Dvořák-Konferenz in Prag 2004 dargestellt (Druck in Vorbereitung).

Um die Wende zum 20. Jahrhundert hatte sich bereits ein Kanon von Werken Smetanas seinen festen Platz in der nationalen Kultur erobert.⁶ Als Inbegriff tschechischer nationaler Kunstmusik repräsentierten etwa die sinfonische Dichtung „Má Vlast“ (Mein Vaterland) und die Festoper „Libuše“ (Libussa) deren ernste, hehre Spielart; die Komische Oper „Prodaná nevěsta“ (Die verkaufte Braut) hingegen die heitere Variante. Wie exemplarisch an der Oper „Libuše“ zu sehen ist, war mit der Kanonisierung dieser Werke auch ein bestimmtes, die Kultur prägendes Geschichtsbild verbunden, nämlich die Orientierung an einem lange zurückliegenden „Goldenen Zeitalter“.⁷

An Dvořák entspann sich indessen alsbald ein musikästhetischer Streit.⁸ Ausgehend von der These, der musikalisch-stilistische Fortschritt könne ausschließlich linear verlaufen, sprachen Otakar Hostinský und Zdeněk Nejedlý Dvořák jegliche Progressivität ab, da sie in seiner Musik eine Weiterentwicklung der Gedanken Smetanas vermissten. Die Idee der Linearität der Musikentwicklung ließ es auch nicht zu, beide Komponisten als Exponenten bestimmter Facetten der tschechischen Musik gleichermaßen wertzuschätzen. Vielmehr war es gerade der sich festigende Mythos um Smetana, der dem jüngeren Musiker sozusagen keinen Platz mehr ließ. So kristallisierte sich im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts eine Sicht heraus, der zufolge Smetana und Dvořák antagonistische Gegensätze bildeten und die tschechische Nationalmusik auf der Basis der Werke Smetanas und nicht auf denen Dvořáks aufbauen sollte. Dabei meinte man, auf die Ansichten und Vorlieben des Publikums keine Rücksicht nehmen zu dürfen.

Der „falsche“ Erfolg

Die tschechische Intelligenz des beginnenden 20. Jahrhunderts ordnete der Kunstform Musik einen philosophisch-metaphysischen Gehalt zu. Dieser war im Denken der Zeitgenossen – aber auch später noch – entscheidend für den Stellenwert, den Musik in der Gesellschaft einnehmen sollte. Eine eigenständige Musik schien in besonderem Maße dazu geeignet, das kulturelle Niveau der tschechischen Kultur zu demonstrieren. Dabei ging es nicht um einfaches Musizieren, sondern um eine „vergeistigte Kunst“. Hinter dieser Ansicht stand keineswegs intellektuelle Arroganz, vielmehr war sie eine Folge der Einsicht in den Grundcharakter der Musik als einer einerseits ungegenständlichen, körperlosen, andererseits anspruchsvollen Kunst. Eine Nation, die etwas so Kompliziertes wie eine lebendige eigene Musik vorweisen

⁶ Einführend *Storck*, Christopher: Bedřich Smetanas Weg zum „Nationalkomponisten“ und „Begründer der tschechischen Musik“. In: *Mojžíšová*, Olga/*Ottlová*, Marta (Hgg.): Bedřich Smetana 1824-1884. Report of the International Musicological Conference Praha 24.-26.5.1994. Praha 1995, 76-90.

⁷ *Karbusický*, Vladimír: Libussa/Libuše. Das mythische Symbol des Patriotismus und seine Rolle in der böhmischen Opernrepräsentation. In: *Loos*, Helmut/*Möller*, Eberhard (Hgg.): Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa. Mitteilungen der Internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Technischen Universität Chemnitz. Heft 3. Chemnitz 1998, 150-176.

⁸ Vgl. *Ottlová*, Marta: The „Dvořák Battles“ in Bohemia: Czech Criticism of Antonín Dvořák 1911-1915. In: *Beveridge*, David R. (Hg.): Rethinking Dvořák: Views from five Countries. Oxford 1996, 125-134.

konnte – so der Argumentationsgang –, musste also über hoch spezialisiertes Personal in ausreichender Zahl verfügen. So galt allein die Existenz einer Nationalmusik als untrüglicher Beweis für die Leistungsfähigkeit der eigenen Intelligenz.

Wesentlich war es dabei, die Anerkennung der eigenen Musik von Vertretern der „führenden Musiknationen“ zu erlangen.⁹ Die wichtigste Rolle spielte hierbei die Bewertung in Deutschland, durch die tschechische Musikerzeugnisse „geadelt“ oder abgewertet werden konnten. In Deutschland jedoch wurde Dvořák keineswegs kritiklos oder gar überschwänglich aufgenommen.¹⁰ Das illustriert zum Beispiel das Urteil über den Komponisten, das Alfred Heuss im „Musikalischen Wochenblatt“ von 1904 abgab:

Dvořák brachte, gerade wegen seines echten, prächtigen Musikantentums, zu wenig oder sozusagen gar keine philosophischen Werte mit in die Musik, er war kein ‚tiefsinniger‘ Meister; das Kriterium, ihn zu verstehen, ist lediglich das musikalische. Rein musikalisch unsere Kunst zu genießen, ist aber in unserer Zeit zugunsten eines außermusikalischen Genusses und Verständnisses ziemlich stark abhanden gekommen [...].¹¹

Weitere, gerade von Deutschen formulierte Vorbehalte gegenüber Dvořáks Musik lauteten, diese sei zu wenig ernsthaft; man warf dem Komponisten „Naivität“, ja sogar „Primitivität“ vor.¹² Als besonders verhängnisvoll für die tschechische Rezeption Dvořáks erwies sich das Stereotyp des „böhmischen Musikanten“, mit dem der Komponist immer wieder belegt wurde. Dass Dvořáks Musikwerke trotz allem beliebt waren, konnte die Kritiker in ihrem Urteil nicht milder stimmen. Ein zeitgenössischer Rezensent war gerade stolz darauf, aus seiner überlegenen Fachkenntnis heraus zu urteilen und sich nicht der Akklamation des durchschnittlichen Konzertbesuchers zu unterwerfen.

Diese Urteile hatten entscheidenden Einfluss auf die Bewertung Dvořáks in seinem Heimatland. Sie ließen den Kurswert, der Dvořák im Vergleich zu seinem Landsmann Smetana zugesprochen wurde, erheblich sinken. Auch seine Beliebtheit beim Publikum war nicht geeignet, das Urteil der gestrengen tschechischen Musikkritiker – die sich als ähnlich elitär erwiesen wie ihre deutschen Kollegen – abzumildern. Otakar Hostinský etwa, der sein musikästhetisches Denken ganz nach den Prämissen deutscher Geistesgrößen ausrichtete, konnte im Publikums-geschmack nur eine mit Vorsicht zu betrachtende Verfälschung des künstlerischen

⁹ Clapham, John: The Dissemination Abroad of Czech Music Towards the End of the 19th Century: its Extent and its Limitations. In: Pečman, Rudolf (Hg.): Music of the Slavonic Nations and its Influence upon European Musical Culture: Musicological Symposium. Brno 1981, 119-125.

¹⁰ Stöckl-Steinebrunner, Karin: Der unbequeme Dvořák. Reaktionen der Musikkritik auf die ersten Aufführungen der Sinfonischen Dichtungen im deutschsprachigen Raum. In: Döge, Klaus/Jost, Peter (Hgg.): Dvořák-Studien. Mainz 1994, 190-196.

¹¹ Heuss, Alfred: Anton Dvořák. In: Musikalisches Wochenblatt 35 (12.5.1904), 369.

¹² Diese Frage diskutiert Černý, Miroslav K.: War Dvořák ein naiver Komponist? In: Döge/Jost (Hgg.): Dvořák-Studien 34-39 (vgl. Anm. 10). – Vgl. auch Plantinga, Leon: Dvořák and the Meaning of Nationalism in Music. In: Beveridge (Hg.): Rethinking Dvořák 117-124, hier 117 f. (vgl. Anm. 8). – Botstein, Leon: Reversing the Critical Tradition: Innovation, Modernity, and Ideology in the Work and Career of Antonin Dvořák. In: Beckerman, Michael (Hg.): Dvořák and his World. Princeton 1993, 11-55.

Ideals sehen. In der Konsequenz verzichtete man in dem Lager, für das Josef Bartoš im Jahr 1913 sprach, bei der Konstruktion der tschechischen Nationalkultur bewusst auf Dvořák und seine Musik. Hätte man Dvořák in Deutschland als wegweisenden Komponisten und nicht nur als „böhmischen Musikanten“ geehrt, wäre das tschechische Urteil wohl anders ausgefallen. Seine Erfolge in England¹³ und den USA¹⁴ blieben zwar nicht ohne Rückwirkung auf die Rezeption des Komponisten in seinem Heimatland, vermochten das Stigma des „böhmischen Musikanten“ aber nicht zu tilgen.¹⁵ Paradoxiertweise war es gerade die Vitalität des „Musikanten“ Dvořák, die zur Abwertung seines Schaffens führte. Denn im Wirkungsmodell der tschechischen Nationalmusik wurden Smetana und Dvořák als Antipoden verortet: Galt der erste als nationales Aushängeschild, wurde der zweite als eine Art unliebsame Entgleisung verstanden.

Das Fortwirken des Funktionsmodells in der Zwischenkriegszeit

Die Entstehung des unabhängigen tschechoslowakischen Staates nach dem Ersten Weltkrieg führte keineswegs zu allseitiger Zufriedenheit in Kunst und Kultur. Vielmehr geriet das Musikleben in eine Orientierungskrise. Denn nachdem die Musik im 19. Jahrhundert ein wichtiges Medium gewesen war, die tschechische Nation als Kulturvolk zu präsentieren, stand sie nunmehr vor der Herausforderung, diesem Anspruch auch gerecht zu werden und zwar auf zweifache Weise: Einerseits galt es, die tschechische Nation als eigenständig und unverwechselbar zu präsentieren, andererseits den Nachweis zu erbringen, dass sie ein gleichwertiges Glied in der Reihe europäischer Kulturnationen darstellte. Emil Axman,¹⁶ seinerzeit Schriftführer des Vereins für moderne Musik, charakterisierte den Zustand der tschechischen zeitgenössischen Musik im Jahre 1921 folgendermaßen:

Sie steht im Zeichen der Krise. Am 28. Oktober 1918, als die Throne fielen und die Säulen der alten physischen Welt stürzten, flammte der Kampf im Reiche der Gedanken auf. [...] Die politische Selbständigkeit des tschechischen Volkes, welche Smetana in seinen Werken prophezeit, war durch den Umsturz erreicht, somit der Idee Volk und Heimat wenigstens in ihrer einfachen Forderung Genüge getan. Daher mußte nun eine Neuorientierung eintreten und dies wäre eine der Ursachen der Krise.¹⁷

In den ersten Jahren nach der Staatsgründung herrschte offensichtlich ein starkes Bewusstsein, der errungenen politischen Souveränität durch besondere kulturelle

¹³ Clapham, John: Dvořák's First Contacts with England. In: *Music and Time* 119 (1978) 758–761. – Slavíková, Jitka: Dvořák a Anglie aneb země, které mnoho dlužím [Dvořák und England oder das Land, dem ich viel verdanke]. Praha, Litomyšl 1994.

¹⁴ Tibbets, John C. (Hg.): *Dvořák in America*. Portland 1993.

¹⁵ Auf die Janusköpfigkeit von Dvořáks Erfolgen in den angelsächsischen Ländern für die Einschätzung durch die Tschechen weist Antje Buchholz hin. *Buchholz, Antje: Antonín Dvořák und die tschechische Nationalbewegung*. Unveröff. Magisterarbeit. Köln 1998, 91.

¹⁶ Über Axman und seine Funktion im damaligen tschechischen Musikleben vgl. *Benetková-Reittererová, Vlasta: Die tschechische Moderne im Spiegel der publizistischen Tätigkeit von Emil Axman*. In: *Březina, Aleš (Hg.): Prager Musikleben zu Beginn des 20. Jahrhunderts*. Bern u. a. 2000, 27–38 (Jahrbuch der Bohuslav Martinů-Stiftung 1/1996).

¹⁷ Emil Axman. In: *Musikalmanach für die tschechoslowakische Republik*. Prag 1922, 18.

Leistungsfähigkeit entsprechen zu müssen. Wie schon vor dem Krieg kam der Musik dabei eine wichtige Rolle zu: Sie war ein „Exportartikel“, mit dem man für die eigene Sache zu werben gedachte. Otakar Šourek erklärte in seinem Aufsatz „Siegreiche Expansion tschechischer Musik auf fremdem Boden“ aus dem Jahre 1919, es sei „klar, dass das Erste, womit wir in die Welt aufbrechen werden, um unsere kulturelle Reife zu beweisen, die tschechische Musik sein wird.“¹⁸

Zunächst versuchte man, möglichst nahtlos an die bekannten Funktionsmuster anzuknüpfen. Folgerichtig wurde der Smetana-Mythos, der sich zu Beginn des Jahrhunderts gebildet hatte, weiter ausgebaut, Dvořák hingegen weiter in den Hintergrund gedrängt. Im Jahre 1924 wurden in Prag und in anderen Städten der Tschechoslowakei Smetana-Festivals veranstaltet, die Smetanas Bedeutung als „Nationalkomponist“ unterstrichen. Es entstand eine Zeitschrift, die sich kurz und bündig „Smetana“ nannte. Dvořák erfuhr keine vergleichbare Wertschätzung.

In der Folge der Smetana-Dvořák-Kontroverse gerieten aber auch andere Komponisten wie Josef Suk, den man der Dvořák-Richtung zugeordnete, ins Kreuzfeuer der Kritik.¹⁹ Mitunter nahmen die Angriffe von Seiten der Kritiker groteske Züge an, etwa wenn gerade die besonderen Fähigkeiten und kompositorischen Stärken Suks – so z. B. seine Instrumentation – allein wegen ihrer Nähe zur Ästhetik Dvořáks abgelehnt wurden. So urteilte Josef Bartoš über Dvořáks und Suks Werke, dass

[...] Dvořáks Slawische Tänze erst dann ihren riesigen Erfolg erreichten, nachdem sie instrumentiert worden waren, und dies aus dem Grunde, weil ihre Instrumentation wohl nicht so sehr die Intensität der musikalischen Idee verstärkt, sondern hauptsächlich ihre Armut zu verhüllen vermag. Eben darin waren Dvořák und Suk wahre Meister, und vor allem deshalb waren (und sind) sie große Instrumentatoren.²⁰

Suk konnte machen, was er wollte, ihm wurde keine Anerkennung zuteil. Auch Eigenschaften, die allgemein als positiv gelten, ließen sich nach Belieben umdeuten und abwerten. Zudem war Suk der Schwiegersohn Dvořáks. Vor diesem Hintergrund erscheint die Frage berechtigt, ob nicht in seinem Fall persönliche Gegensätze durch konstruierte kunstästhetisch-philosophische Theorien kaschiert und „objektiviert“ werden sollten.²¹

Versuch einer künstlerischen Lösung: Der Modernismus

Der Diskurs über die tschechische Musik erschöpfte sich während der Zwischenkriegszeit jedoch keineswegs darin, Smetana als Helden und Dvořák als Antihelden

¹⁸ Šourek, Otakar: Vítězný výboj české hudby na cizí půdu [Siegreiche Expansion tschechischer Musik auf fremdem Boden]. In: *Hudební revue* 12 (9.-10. Juni 1919) 388 f.

¹⁹ Nouza, Zdeněk: Suks Schaffen im Spiegel der zeitgenössischen tschechischen Musikkritik – die tschechische Musikkritik im Spiegel der Musik von Josef Suk. In: *Březina* (Hg.): *Prager Musikleben* 153-176 (vgl. Anm. 16).

²⁰ Bartoš, Josef. In: *Smetana* 3 (1913) 156. – Zur Orchestertechnik Suks auch *Gabrielová, Jarmila*: Die Orchestertechnik Josef Suks. In: *Březina* (Hg.): *Prager Musikleben* 39-60 (vgl. Anm. 16).

²¹ So vermuten Otrlová und Pospíšil, dass mit dem Streit Nejedlýs auch kulturpolitische Argumente getarnt werden sollten. *Otrlová, Marta/Pospíšil, Milan*: *Motive der tschechischen Dvořák-Kritik*. In: *Döge/Jost* (Hgg.): *Dvořák-Studien* 211 f. (vgl. Anm. 10).

zu stilisieren. Schließlich sahen sich die Musiker und Komponisten nicht nur mit einer völlig veränderten politischen Situation konfrontiert, sondern standen auch vor künstlerisch-stilistischen Herausforderungen. Emil Axman sah „in dem Erlöschen der stilistischen Kunstepisode Impressionismus“ eine weitere Ursache der Krise.²² Der Impressionismus sei eine – so Axman weiter – „der Musik fremde Methode, welche ihren Ursprung in der Kunst hat“ und der der „lebensspendende Gedanke“ fehle, wie er etwa in der Musik Smetanas vorhanden sei.²³

Das Ziel gerade der bedeutendsten Komponisten der Zwischenkriegszeit bestand nun darin, eine Musik zu schaffen, die einerseits nationale Eigenart repräsentieren und andererseits dem aktuellen Stand der Stilentwicklung zumindest entsprechen – wenn diese nicht sogar maßgeblich mitgestalten – sollte. Gerade dieser zweite Aspekt hatte eine politische Dimension, ging es doch hier einmal mehr um den Nachweis der künstlerischen Leistungsfähigkeit der Nation. Hinter Namen wie Josef Bohuslav Foerster, Vítězslav Novák, Otakar Ostrčil und Leoš Janáček stand nicht nur ein besonders intensives Bemühen um den Stil, sondern auch die Suche nach neuen kulturellen Orientierungen.

Ein weiteres Kennzeichen der Modernität der tschechischen Musikszene war die Begeisterung, mit der während der 1920er Jahre auch gerade „etablierte“ Komponisten den Jazz aufnahmen.²⁴ In diesem Zusammenhang sei nur an Alois Hába mit seinem Vierteltonklavier erinnert: Hába stand nicht unbedingt für die Hauptrichtung der tschechischen Moderne in der Musik, bildete aber sicher deren Spitze, die auch über die Grenzen der Tschechoslowakei hinaus Aufmerksamkeit hervorrief.²⁵

Reflexionen über die Existenz und Begrenztheit des Funktionssystems

In der tschechischen Musik hatte sich also nach der Gründung der Republik ein lebendiger Modernismus etabliert, der in Aufsehen erregenden avantgardistischen Experimenten wie der Musik Hábas gipfelte. Wenngleich diese Musik der internationalen Öffentlichkeit erfolgreich künstlerische Qualität und darüber die „Existenzberechtigung“ der Tschechen als souveräne Kulturnation vermittelte, war sie im eigenen Land nur sehr bedingt als Medium nationaler Identifikation geeignet. Gesellschaftliche Bindungskraft konnte sie nicht entwickeln, dafür fehlte ihr die emotionale Breitenwirkung,²⁶ die ein wesentliches Merkmal gesellschaftlich funktio-

²² Emil Axman. In: Musikalmanach 18 (vgl. Anm. 17).

²³ *Ebenda.*

²⁴ Vgl. Jiránek, Jaroslav/Kotek, Josef/Koštál, Arnošt: Jazzové okouzlení dvacátých let [Jazz-Hexereien der zwanziger Jahre]. In: Smetana, Robert u. a. (Hgg.): Dějiny české hudební kultury 1890/1945 [Geschichte der tschechischen Musikkultur 1890/1945]. Bd. 2: 1918/1945. Praha 1981, 450 f. – Poledník, Ivan: Jazz v kontextu české hudební kultury [Jazz im Kontext der tschechischen Musikkultur]. In: Opus musicum 16 (1984) 8, 247-253, hier 250.

²⁵ Jiránek, Jaroslav: Hábaův čtvrtónový klavír a jeho literatura [Das Vierteltonklavier Hábas und seine Literatur]. In: Smetana (Hgg.): Dějiny české hudební kultury, Bd. 2, 297 f. (vgl. Anm. 24).

²⁶ Der Stil der Romantik bzw. Nachromantik hingegen, der im 19. Jahrhundert europaweit dominierte, war offensichtlich für die gesellschaftliche Mobilisierung erheblich besser ge-

nalisierte Kunst bildet. Vor allem die experimentelle, avantgardistische Musik der Zeit wurde oft nicht verstanden; ein größeres Hindernis für die gesellschaftliche Wirksamkeit von Kunst lässt sich kaum denken. Dieses Unverständnis äußerte sich gelegentlich in mildem Spott, so stichelte zum Beispiel Emil Axman gegen die Vierteltonmusik der Schule Alois Hábas:

Heute sind wir wieder Zeugen des Musikfortschritts in Tongestalt. Falls dies der rechte Weg ist, dann wird der folgende Fortschritt Fünftel-, Sechstel-, Siebenteltöne bringen – hier geht eigentlich der Fortschritt ad infinitum, zum vollständigen Musiknebel.²⁷

Hier lässt sich eine Parallele zur Situation der tschechischen Literatur ziehen. Letizia Kostner weist darauf hin, dass es in der damaligen tschechischen Literatur zwei Richtungen gab, die scharf voneinander getrennt waren: eine konstruierte „hohe“ und eine an traditionellen Mustern orientierte Richtung, von denen „der erste Typus [...] kein Publikum [hatte], der andere keine Zukunft als Literatur europäischer Maßstäbe.“²⁸ Die modernistische Richtung in der Musik lässt sich mit dem ersten, die Idee der Smetana-Nachfolge mit dem zweiten Literaturtypus vergleichen. Die Orientierungskämpfe in der Musik waren also kein isoliertes Phänomen, sondern Ausdruck einer umfassenderen Kontroverse über den „Charakter“ der Nation und der neuen Republik.

Schon im Jahre 1924 sahen sich die Anhänger der modernistischen Richtung mit einem weiteren Problem konfrontiert: In diesem Jahr fand der Kongress der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik (IGNM) zum ersten Mal in Prag statt. Endlich hatte die tschechische Intelligenz Gelegenheit, die aktuellen Entwicklungen in der Musik direkt und vor Ort zu erleben. Dabei musste sie die schockierende Erkenntnis machen, dass sie von der tschechischen Musikpresse gezielt falsch informiert worden war. Diese hatte in ihren Berichten über das internationale Musikleben eine intensive Selbstbeweihräucherung betrieben und die tschechische Musik stets hochgelobt. Dieses Bemühen, der eigenen Musik auf diesem Wege die ihr angeblich gebührende und vorenthaltene Geltung zu verschaffen, hatte im Inland ein völlig illusionäres Bild von der Bedeutung der tschechischen Moderne für die internationale Musik entstehen lassen.²⁹

eignet. Der hier aufscheinende Zusammenhang zwischen Musikstil und gesellschaftlicher Wirkkraft der Musik stellt ein aussichtsreiches, aber erst ansatzweise bearbeitetes Forschungsfeld dar.

²⁷ Axman, Emil. In: Smetana 13 (1923) 5.

²⁸ Kostner, Letizia: Čtenář hledá autora (a naopak). Problémy komunikace v české literatuře raného obrození [Leser sucht Autor (und umgekehrt). Probleme der Kommunikation in der tschechischen Literatur der frühen Wiedergeburt]. In: Bláhová, Kateřina (Hg.): Komunikace a izolace v české kultuře 19. století. Sborník příspěvků z 21. ročníku symposia k problematice 19. století, Plzeň, 8.-10. března 2001 [Kommunikation und Isolation in der tschechischen Kultur des 19. Jahrhunderts. Sammelband der Beiträge des 21. Jahrgangs der Symposien zur Problematik des 19. Jahrhunderts, Plzeň, 8.-10. März 2001]. Praha 2002. 247-254, hier 254.

²⁹ Březina, Aleš: Die Darstellung des ausländischen Musiklebens in der tschechischen Musikpresse zu Beginn des 20. Jahrhunderts. In: Březina (Hg.): Prager Musikleben 36 (vgl. Anm. 16).

Die nun einsetzende Selbstreflexion berührte auch andere grundsätzliche Fragen. So wurde das Konzept der tschechischen Musik als patriotisches Projekt zum ersten Mal zumindest ansatzweise auf den Prüfstand gestellt. Boleslav Vomáčka, der Chefredakteur der „Listy Hudební matice“ (Zeitschrift des musikalischen Kulturvereins), schrieb dazu Folgendes:

Grundlage der tschechischen Musik ist ein ungeschriebener Moralkodex. Musik hat einen höheren Sinn, sie muß einer Idee dienen, es werden ihr nicht nur rein musikalische, sondern auch politische, nationale, repräsentative Aufgaben auferlegt. Nach der erschütternden Kriegserfahrung haben wir Gott weiß was erwartet, und dabei kamen nur musikalische Spielereien und Witze. Dagegen hat unsere Musik immer „Programm“, sie will etwas ausdrücken, es mangelt ihr absolut an dem von der IGNM geforderten musikalischen „Nichts“.³⁰

Gedanken wie diese ließen nicht nur den Smetana-Kult obsolet erscheinen, sie erschlossen auch zumindest eine Ahnung davon, dass Musik jenseits eines a priori gegebenen politischen Wirkungssystems existieren könnte. Das führte zur Revision von Ansichten, die sich seit Anfang des 20. Jahrhunderts kanonisch verfestigt hatten. Im Jahre 1930 verurteilte Vladimír Helfert den Standpunkt Otakár Hostinskýs, sagte sich von den ästhetischen Modellen der Jahrhundertwende los und erklärte den Stilpluralismus zum erstrebenswerten Prinzip der tschechischen Musik. Bedenkt man, mit welcher Unbedingtheit noch zu Beginn des Jahrhunderts das Argument der Linearität der Musikentwicklung vertreten worden war – nicht zuletzt um den im In- und Ausland so erfolgreichen Dvořák zu verurteilen – erschließt sich, was für einen gewichtigen Schritt diese Äußerung für die tschechische Musikkultur darstellte.³¹ So bemerkenswert Gedanken dieser Art auch waren, sie blieben Episode. Das zeigt die Fortsetzung der oben zitierten Äußerung Vomáčkas. Kaum war nämlich der Mangel in der Musik einmal ausgesprochen, nahm der Autor auch schon wieder Zuflucht zum althergebrachten Modell der Sinnstiftung:

Unsere Musik muß dem Musikgenie unseres Volkes treu bleiben, sie soll „dichterisch-musikalisch“ und „tief“ bleiben, wenn sie ihren besonderen Charakter bewahren will, für welchen allein sie auf dem Weltforum gefragt werden kann.³²

Die tschechisch-deutsche Problematik und die Politisierung der Musik

Das Projekt der Nationalmusik, so wie es im Kontext der nationalen Bewegungen des 19. Jahrhunderts in ganz Ost- und Ostmitteleuropa entstand, sah sich mit einem grundsätzlichen Widerspruch konfrontiert:³³ Die Idee der Nationalmusik beruhte

³⁰ Vomáčka, Boleslav: Der Zustand der zeitgenössischen tschechischen Musik im Strom der internationalen Musik. In: Listy Hudební matice (1. Oktober 1925) 1-4.

³¹ Dieser Schritt blieb allerdings folgenlos, da Nejedlý in der Nachkriegszeit wiederum das an Smetana orientierte lineare Funktionsschema der tschechischen Musik aufbauen konnte.

³² Vomáčka: Zustand der zeitgenössischen tschechischen Musik (vgl. Anm. 30).

³³ Eine detaillierte Darstellung dieser Problematik am Beispiel der polnischen Musik und des Komponisten Stanisław Moniuszko bei Ritter, Rüdiger: Musik für die Nation: Der Komponist Stanisław Moniuszko (1819-1872) in der polnischen Nationalbewegung des 19. Jahrhunderts. Frankfurt/M. u.a. 2005 (Mitteleuropa – Osteuropa. Oldenburger Beiträge zur Kultur und Geschichte Ostmitteleuropas 6). Hier insbesondere das Kapitel „Zwei Dilemmata der Standortbestimmung“, 446-484.

wesentlich auf dem Gedanken, die musikalischen Formen und das kompositorische Handwerkszeug der anerkannten Musiknationen der Zeit zu übernehmen, diese aber mit einem genuin eigenen Inhalt auszufüllen. Damit sollte eine Musik geschaffen werden, die zwar unverwechselbar eigen, den Vorbildern aber gleichwertig war. Das Verhältnis zwischen diesen beiden Faktoren musste genau austariert sein, denn enthielt die nationale Musik zu wenig „eigene“ Elemente, lief man Gefahr, der bloßen Nachahmung bezichtigt zu werden. War sie „zu eigenständig“, rechnete man mit abfälligen Kommentaren von Seiten der „anerkannten“ Musiknationen. Um deren Urteil aber ging es, schließlich wollte man mit Hilfe der Nationalmusik kulturelle und damit auch politische Gleichwertigkeit demonstrieren. Aus diesem Grund war die Orientierung an der Musik Italiens, Frankreichs und Deutschlands geradezu alternativlos.³⁴

Wie die europäische und insbesondere die ost- und ostmitteleuropäische Diskussion um Richard Wagner zeigt,³⁵ war das beileibe kein ausschließliches Problem der tschechischen Nationalbewegung. Im Falle der tschechischen Kultur gab es jedoch im Unterschied zu vielen anderen ost- und ostmitteleuropäischen Nationalmusikbewegungen noch einen zweiten Grund für diese fast zwanghafte Orientierung gerade am deutschen Element. Die tschechische Kultur stand nicht erst seit der so genannten nationalen Wiedergeburt, sondern bereits seit dem Mittelalter in einem symbiotischen Verhältnis zur deutschen. Im 19. Jahrhundert entwickelten sich in den böhmischen Ländern zwei Nationalismen, die einander strukturell überaus ähnlich waren. Beide Nationalbewegungen waren von ihrer sozialen Zusammensetzung her gleichermaßen kleinbürgerlich geprägt. Schon um die Wende zum 20. Jahrhundert bestanden in Böhmen zwei nationale Parallelgesellschaften – und eben nicht eine von der einen Nationalität dominierte Adels- und eine von der anderen Nationalität dominierte Bauern- oder Bürgerkultur wie in anderen ostmitteleuropäischen Län-

³⁴ Wie neuere Untersuchungen zeigen, handelte es sich auch im italienischen, französischen und deutschen Fall um Nationalmusiken mit politischer Funktion, die Legitimationsaufgaben waren hier freilich andere als in Ostmitteleuropa. Vgl. *Pauls*, Birgit: Giuseppe Verdi und das Risorgimento. Ein politischer Mythos im Prozeß der Nationsbildung. Berlin 1996 (Politische Ideen 4). – Gerade im deutschen Fall zeitigte jedoch der Aufbau eines Gegensatzes von deutscher „Weltmusik“ gegen „bloß nationale Musik“ seine Auswirkungen – ein Mythos, der bis ins letzte Jahrhundertdrittel gerade im östlichen Europa sehr wirkungsmächtig war. Die Zusammenhänge sind augenblicklich erst in den Anfängen aufgearbeitet. Vgl. einführend *Loos*, Helmut: Probleme der Musikgeschichtsschreibung zwischen Ost- und Westeuropa. In: *Niemöller*, Klaus Wolfgang/*Loos*, Helmut (Hgg.): Die Musik der Deutschen im Osten und ihre Wechselwirkung mit den Nachbarn. Ostseeraum – Schlesien – Böhmen/Mähren – Donauraum. [Symposion] vom 23. bis 26. September 1992 in Köln. Bonn 1994, 1-17 (Deutsche Musik im Osten 6).

³⁵ Vgl. dazu einführend *Maček*, Petr (Hg.): Das Internationale Musikwissenschaftliche Kolloquium. Richard Wagner – Nationalkulturen – Zeitgeschichte. 2.-4.10.1995, Brno. Praha 1996. – Speziell zum tschechischen Fall *Černý*, Miroslav K.: Ohlas díla Richarda Wagnera v české hudební kritice let 1847-1883 [Das Echo des Werks Richard Wagners in der tschechischen Musikkritik der Jahre 1847-1883]. In: *Hudební věda* 22 (1985) 216-235. – *Karbusický*, Vladimír: Zum „Wagnerianismus“ in der tschechischen Musikkultur. In: *Musik des Ostens* 11 (1989) 241-250.

dern. Das Ergebnis dieses spezifischen Nationsbildungsprozesses war ein besonders intensiver Konkurrenzkampf zwischen Tschechen und Deutschen.³⁶

Es ist davon auszugehen, dass die deutsche kulturelle Präsenz in Böhmen mit zunehmendem nationalem Ausdifferenzierungsprozess auch im tschechischen Musikdiskurs mit wachsender Unruhe gesehen wurde, konnten die Deutschen doch nicht nur auf ihre Leistungen in den böhmischen Ländern verweisen, sondern auch auf die Unterstützung von gleich zwei benachbarten deutschsprachigen Staaten. Zumindest in der Vorstellung national gesinnter tschechischer Intellektueller bildete dieses Potential eine Bedrohung.³⁷ Das Gefühl der Unterlegenheit hielt auch nach 1918 an, denn das Deutsche Reich und das „kleine“ Österreich galten in der tschechischen Wahrnehmung nicht minder als Gefahr. Für diese Befindlichkeiten spielte die Frage, inwieweit die Deutschen Böhmens sich tatsächlich als Teil der großen deutschen Kulturnation sahen, keine Rolle. In der Tat orientierten sich die böhmischen Deutschen erst in den 1930er Jahren im Gefolge von Konrad Henleins Sudetendeutscher Partei eindeutig am nunmehr nationalsozialistischen Deutschland. Zuvor war nicht einmal die Idee einer Zusammengehörigkeit der böhmischen und mährischen Deutschen Allgemeingut gewesen; die erst allmähliche Entstehung einer gemeinsamen Identität der in den böhmischen Ländern lebenden Deutschen zwischen 1918 und 1938 lässt sich z.B. an der Genese und Verbreitung des Begriffs „sudetendeutsch“ nachvollziehen.³⁸ Dass es den Deutschen in Böhmen und Mähren auch in der musikalischen Kultur nicht gelang, mit einer Stimme zu sprechen, zeigte die Situation auf dem Gebiet der Musikzeitschriften.³⁹

Die kulturellen Beziehungen zwischen Deutschen und Tschechen wurden von Zeitgenossen auch als Problem der tschechoslowakischen Kulturpolitik wahrgenommen. So beschreibt etwa der deutsch-böhmische Komponist und Pianist Erwin Schulhoff den Leiter der Prager tschechischen Philharmonie Václav Talich als „wichtigstes Bindeglied zwischen Prager Tschechen- und Deutschtum“ angesichts eines „Bodens, dessen politische Gegensätze unüberbrückbar erscheinen“ – und zwar

³⁶ So *Lemberg*, Hans: Tschechen, Slowaken und Deutsche in der Tschechoslowakischen Republik 1918-1938. In: *Storch*, Dietmar (Hg.): Tschechen, Slowaken und Deutsche. Nachbarn in Europa. Bonn 1995, 30-49, hier 30.

³⁷ Interessant ist die Parallele zum polnischen Musikdiskurs: Mit der Entstehung des unabhängigen Staates setzte hier in noch erheblich stärkerem Maße eine Sinndiskussion ein, da nun die Forderungen erfüllt waren und es keine Gegner mehr gab. Vgl. *Demśka-Trębacz*, Mieczysława: Wokół problemów polskości (1918-1939). W Polsce połączonej, zjednoczonej... [Über Probleme des Polentums (1918-1939). Im vereinten, geeinten Polen...] In: *Zeszyty Naukowe* 23 (1989) 43-116. – Für die tschechische musikalische Intelligenz hingegen stellte nach wie vor das deutsche Element eine präsenste Bedrohung dar, die dem Kampf um Eigenständigkeit auch in der Zwischenkriegszeit seine Berechtigung verlieh.

³⁸ Keineswegs nämlich verstanden sich bereits zur Zeit der Gründung der Tschechoslowakischen Republik alle in diesem Land lebenden Deutschen als „Sudetendeutsche“. Die Ausweitung dieses Begriffs, der den vorherigen Begriff der „Böhmerland-Bewegung“ ersetzte, war vielmehr ein Prozess, der mit der fortschreitenden Ethnisierung der Minderheiten in der Tschechoslowakei und speziell der Entwicklung im Deutschen Reich einherging. Vgl. *Lemberg*: Tschechen 40 (vgl. Anm. 36).

³⁹ *Ludvová*, Jitka: Das deutsche Musikzeitschriftenwesen in Böhmen 1860-1945. In: *Březina* (Hg.): Prager Musikleben 123-140 (vgl. Anm. 16).

deswegen, weil Talich „in der Landeshauptstadt der Einzige [ist], der in seinen Konzerten von einheimischen Komponisten tschechische und deutsche Werke gleichzeitig aufführt.“ Schulhoff bezeichnet die Konzerte Talichs als

[...] Kundgebungen, [...] welche demonstrativen Charakter tragen und für das kulturelle Annäherungsbedürfnis beredtes Zeugnis ablegen. Die Individualität Talichs, welche sich solcherart als Vermittler zwischen zwei Nationen betätigt, stellt für Prag eine Besetzung dar, dessen Wert überhaupt nicht abzuschätzen ist und dessen Taten kulturpolitisch von unübersehbarer Tragweite sind.⁴⁰

Auch Schulhoff selbst trat als Vermittler in Erscheinung. So wirkte er zum Beispiel entscheidend an der Sondernummer der „Musikblätter des Anbruch“ mit, die aus Anlass des Prager Musikfestes der IGNM erschien. Für dieses Heft, das der aktuellen tschechoslowakischen Musikszene gewidmet war, und in dem auch sein Beitrag über Talich erschien, hatte er die Prager Autoren angeworben.⁴¹

Trotz solcher hoffnungsvoller Ansätze für einen Dialog innerhalb der deutsch-tschechischen „Konfliktgemeinschaft“⁴² auf dem Gebiet der Kultur,⁴³ und obwohl die herausragende Stellung der tschechischen Musik in Böhmen keinesfalls gefährdet war, herrschte in der tschechischen Musikszene Misstrauen gegenüber den Deutschen und ihren Aktivitäten. Als ein frühes Beispiel für die Folgen dieser missgünstigen Atmosphäre lässt sich die Trennung des bis dahin gemeinsamen Musikerverbandes in ein tschechisches und ein deutsches Pendant im Jahr 1909 anführen.

Auch auf deutscher Seite sah man sich durch tschechische Konkurrenz herausgefordert: So erwarteten Vertreter der deutschböhmischen musikalischen Intelligenz um Richard Batka einen deutschböhmischen Heimatkomponisten.⁴⁴ Doch ein Künstler, der als personelle Antwort der Deutschen in der Tschechoslowakei auf die alten und neuen „großen Namen“ der tschechischen Musikkultur hätte gelten können, erschien auch in der Zwischenkriegszeit nicht.

Dennoch reagierte die tschechische Öffentlichkeit und reagierten staatliche Stellen äußerst empfindlich auf alle Anzeichen für deutsche kulturelle Hegemoniebestre-

⁴⁰ Schulhoff, Erwin: Václav Talich. In: Musikblätter des Anbruch 7 (1925) H. 1, 254 f., hier zitiert nach Widmaier, Tobias (Hg.): Erwin Schulhoff. Schriften. Hamburg 1995, 55 (Verdrängte Musik 7).

⁴¹ Widmaier, Tobias: Nachwort und Kommentare. In: *Ebenda* 118.

⁴² Der Begriff stammt von Křen, Jan: Die Konfliktgemeinschaft. Tschechen und Deutsche 1780-1918. München 1996 (VCC 71).

⁴³ Die unterschiedlichen Wertungen in der Literatur weisen darauf hin, dass die Beziehungen zwischen Deutschen und Tschechen in der Tschechoslowakei durch Konflikte wie Gemeinsamkeiten gleichermaßen geprägt waren. Vgl. dazu Lemberg: Tschechen (vgl. Anm. 36), Abschnitt „Begegnungen von Tschechen und Deutschen in der Ersten Republik“, 41-43. – Schamschula, Walter: Geschichte der tschechischen Literatur. Bd. 3: Von der Gründung der Republik bis zur Gegenwart. Köln u.a. 2004. Schamschula kennzeichnet die „intellektuelle Kultur der Ersten Republik“ als „letzte Kultur auf dem Boden der Kronländer, deren nationale Gruppen sich noch in einem Gespräch miteinander befanden“. *Ebenda* 13.

⁴⁴ Koch, Klaus-Peter: Richard Batkas vergebliches Warten auf einen deutsch-böhmischen Heimatkomponisten. In: Loos, Helmut/Keym, Stefan (Hgg.): Nationale Musik im 20. Jahrhundert. Kompositorische und soziokulturelle Aspekte der Musikgeschichte zwischen Ost- und Westeuropa. Konferenzbericht Leipzig 2002. Leipzig 2004, 106-117.

bungen – oder auf das, was sie dafür hielten. Gleich in den Anfangsjahren der tschechoslowakischen Republik suchte man das Musikleben und die Musik des Staates zu „entdeutschen“. Dieses Bestreben, der als Nationalstaat verstandenen Neugründung eine dementsprechende nationale Musik zu geben, spielte in den Schriften zeitgenössischer Theoretiker wie etwa J. M. August oder Václav Zubař ebenso eine Rolle wie in den Werken der Komponisten.⁴⁵ Ereignisse wie die Prager Tonfilmaffäre⁴⁶ sind möglicherweise ebenfalls in diesen Zusammenhang einzuordnen.⁴⁷

Zugleich – und gegenläufig zu den politischen Missklängen – bestand die Symbiose von deutscher und tschechischer Musikszene weiter. Ein Beispiel für dieses Zusammenwirken ist die Tatsache, dass die Viertelton-Musik von Alois Hába und seiner Schule – die Verkörperung des tschechischen Modernismus schlechthin – von Erwin Schulhoff eingeführt und dadurch erst bekannt gemacht wurde. In privater Runde äußerte sich Schulhoff ebenso positiv über die Idee der Vierteltönigkeit wie negativ über die Kompositionsfähigkeit Hábas, dessen Künste er als „schlechtesten Dilettantismus, Lächerlichkeit, ja sogar Kompositionsschwindel“ bezeichnete.⁴⁸ Angesichts der Heftigkeit und Emotionalität, in der diese und andere Vorwürfe geäußert wurden, ist es höchst bemerkenswert, dass Schulhoff nicht auf diffamierende Klischees über das Tschechische bzw. das Deutsche zurückgriff. Damit schwamm Schulhoff eindeutig gegen den Strom der Zeit, denn meist perpetuierten die böhmischen Deutschen in ihren Äußerungen über die tschechische Musik Stereotype aus dem 19. Jahrhundert – wie zum Beispiel die Vorstellung von der primitiven tschechischen Volksmusik – und werteten damit die tschechische Musik insgesamt ab. Auch und gerade im Fall eines Komponisten wie Antonín Dvořák trug das zusätzlich zur Sensibilisierung der Tschechen bei.

Selbst Erwin Schulhoff, intimer Kenner der deutschen und tschechischen Musik, war bei der Beurteilung tschechischer Musiker von den Nachwirkungen romantischer Stereotypik nicht ganz frei, auch wenn er letztlich zu positiven Urteilen gelangte. So machte er als wesentlichen Grund für die Qualität der Musik Leoš Janáček's dessen Verbundenheit mit der „heimatlichen Scholle“ aus, nämlich der „mährischen Erde, welche für ihn Klang bedeutete“, und behauptete, „gerade das ist

⁴⁵ Jiránek, Jaroslav/Pukl, Oldřich/Bek, Josef/Černý, Miroslav K.: Ideová koncepce „odněmčeni“ českého hudebního života [Die Konzeption der „Entgermanisierung“ des tschechischen Musiklebens]. In: Smetana u. a. (Hgg.): Dějiny české hudební kultury, Bd. 2, 72 f. (vgl. Anm. 24).

⁴⁶ Am 24. November 1924 kam es anlässlich der Vorführung deutschsprachiger Tonfilme in Prag zu Ausschreitungen der Tschechen, was zu einem Notenwechsel tschechoslowakischer und deutscher offizieller Stellen führte. Vgl. Alexander, Manfred (Hg.): Deutsche Gesandtschaftsberichte aus Prag. Innenpolitik und Minderheitenprobleme in der Ersten Tschechoslowakischen Republik. Bd. 3: Von der ersten übernationalen Regierung bis zum Vorabend der nationalsozialistischen Machtergreifung in Deutschland, 1926-1932. Dokumente 100-102, München (im Druck), 292-299 (VCC 49/3).

⁴⁷ Bemerkenswert ist die Parallele des Konzepts der „Entgermanisierung“ zu einigen Positionen der Diskussion um Gerd Albrecht als Dirigent der Tschechischen Philharmonie zu Beginn der 1990er Jahre, als ebenfalls die bloße Tatsache eines Deutschen am tschechischen Dirigentenpult geeignet war, die Idee einer nationalen Abgrenzung gegenüber den Deutschen wieder aktuell werden zu lassen.

⁴⁸ Widmaier (Hg.): Schulhoff 121 (vgl. Anm. 40).

es, was dem pathologisch kompliziert empfindenden Europäer fern liegt und das innige Verständnis für ‚fromme Einfalt‘ abgehen läßt.“⁴⁹

Bei der Tradierung von Stereotypen im zeitgenössischen Musikdiskurs konnten sich die Deutschen Böhmens und Mährens der Unterstützung der aus dem Deutschen Reich und Österreich sicher sein. Unabhängig von eigener Erfahrung beurteilte man hier die tschechische Musik nach wie vor auf der Basis gängiger Slawen- und Tschechenstereotypen, etwa im Gefolge von Ernst Moritz Arndt. Insbesondere Dvořák musste für deutsche Kommentatoren als Beleg tschechisch-slawischer Primitivität, Naivität und einfachen Musikantentums herhalten.⁵⁰ Ihre Übersteigerung erfuhren diese Urteile schließlich von nationalsozialistischen Autoren.

Die tschechische Musikkultur befand sich also in mehrfacher Hinsicht in einer schwierigen Lage: Die eigene Musik sollte gerade bei der Nation Anerkennung finden, die erstens die tschechische Musik aufgrund von Voreingenommenheiten beurteilte, zweitens den Tschechen nicht nur in einem Konflikt zu benachbarten Staaten, sondern auch in innerstaatlichen Streitigkeiten und Konkurrenzen gegenübertrat, und die drittens ihr ablehnendes Urteil in der sich ausbreitenden nationalsozialistischen Ideologie bis ins Absurde steigerte. Diese Dilemmata erwiesen sich in der Zwischenkriegszeit als nicht lösbar.

Mit dem Ende der nationalsozialistischen Okkupation und der folgenden Vertreibung der Deutschen aus den böhmischen Ländern entstand eine völlig neue Situation, in deren Folge sich auch die deutsch-tschechischen Musikbeziehungen neu ordneten. Bis es jedoch abermals zu einer Umwertung der Rolle Dvořáks kam, mussten viele Jahrzehnte vergehen. Denn nach 1945 wurde Zdeněk Nejedlý Kulturminister, damit wurde eine national-kommunistische Sicht der Dinge zur Staatsideologie erhoben.⁵¹

Der Ausweg: Flucht vor der deutschen Kultur?

Das oben erwähnte Verdikt gegen den Impressionismus war jedoch nicht nur durch stillkritisches Betrachten zustande gekommen, sondern ging auch mit Grundsatzentscheidungen über die kulturelle Ausrichtung der Ersten Republik einher, die die nationale tschechische Musik neu verorten und so deren Eigenständigkeit gegenüber der nach wie vor als Bedrohung empfundenen deutschen Präsenz sichern sollten. Explizit ausgesprochen wurde dieser Gedankengang einmal mehr von Emil Axman, der einen Gegensatz zwischen der „philosophisch belasteten deutschen Kultur“, der „dem slawischen Geist sympathischen Leichtigkeit, [...] der französischen Kulturinspirationen“ und der „Idee des Panslawismus“ aufbaute.⁵²

⁴⁹ Schulhoff, Erwin: Leoš Janáček. In: Musikblätter des Anbruch 7 (1925) 5, 237, hier zitiert nach Widmaier (Hg.): Schulhoff 51 (vgl. Anm. 40).

⁵⁰ Vgl. den Überblick über die Dvořák-Rezeption bei Döge, Klaus: Dvořák. Leben, Werke, Dokumente. Mainz 1991, Kapitel „Ein Blick in die Geschichte der Dvořák-Rezeption“, 423-431, bes. 429.

⁵¹ Hudec, Vladimír: Zu Nejedlýs Auffassung der tschechischen nationalen Musikkultur. In: Pečman, Rudolf (Hg.): Colloquium Czech Music, Brno 1974. Brno 1985, 134b-140.

⁵² Hier zitiert nach Benetková-Reittererová: Die tschechische Moderne 15 (vgl. Anm. 16).

In gewisser Hinsicht kann man also die vermehrte Auseinandersetzung der tschechischen Musikszene mit slawischem (Janáček) oder französischem Gedankengut (Martinů) in der Zwischenkriegszeit als Reaktion auf die empfundene Bedrohung der Selbstständigkeit der tschechischen Musik auffassen. Gerade die jüngere Komponistengeneration entdeckte die französische Kunst und Kultur als Mittel gegen den „deutschen Kulturimperialismus“.⁵³ Das Ergebnis waren oftmals Brüche mit bisherigen Traditionen. So findet sich in Bohuslav Martinůs „Česká rapsodie“ (Tschechische Rhapsodie) an der Stelle, an der bisher stets ein Hussitenchoral in Erscheinung getreten war, ein Choral der Böhmisches Brüder. Hier lässt sich zugleich auch ein verändertes Geschichtsbild erkennen. Nicht zufällig war es gerade der seit 1923 in Paris lebende Martinů, der die tschechische Musik von ihrer romantischen Ideologie lösen wollte, die er als „deutsche Metaphysik“ verstand, und an deren Stelle er eine neoklassizistische Ausrichtung propagierte.⁵⁴

Resümee: Inkongruenz des tschechischen Selbst- und Fremdbildes

Die Gründe für den Ausschluss Dvořáks aus der tschechischen Musiktradition sollten hier deutlich geworden sein: Seit den Tagen Smetanas wurde Musik in der tschechischen Kultur als etwas verstanden, das auch politischen Zielen dienen sollte. Mithilfe der Musik sollte der Anspruch untermauert werden, zu den kulturell hoch stehenden Nationen zu gehören. Gerade die Musik schien dafür besonders geeignet zu sein. Wer etwas so Kompliziertes, Filigranes, vom gewöhnlichen Alltagsleben so weit Entferntes wie eine hochstehende Musikkultur aufzuweisen hatte, der musste auch über eine weit entwickelte Kultur in allen anderen Bereichen verfügen.

Die Instanz, auf deren Urteil es hier in besonderer Weise ankam, waren deutsche Komponisten und Musikkritiker, was die Angelegenheit umso schwieriger machte, verband Tschechen und Deutsche doch eine jahrhundertealte Konfliktsymbiose. Das Grundproblem, vor dem jede ostmitteleuropäische Musiknationalbewegung des 19. Jahrhunderts stand, stellte sich im tschechischen Fall also auf verschärfte Weise.

Das eigentliche Problem bestand darin, dass gerade in Bezug auf die tschechische Musik im Ausland bereits feste Heterostereotypen existierten. Die tschechischen Kommentatoren sahen sich mit einem Bild der Tschechen und der tschechischen Musik konfrontiert, das die Funktionalisierung der Musik als Ausdruck eigener kultureller Hochwertigkeit entscheidend behinderte, und das, obwohl – oder gerade weil – es sich dabei um kein negatives Bild handelte, da es Böhmen als ein „Musikland“ und die Tschechen als talentierte Musiker beschreibt. Bekannt wurde der Ausdruck von Böhmen als dem „Konservatorium Europas“.

⁵³ Halbreich, Harry: Werke französischer Komponisten in den Konzerten von Václav Talich und der Tschechischen Philharmonie bis 1923. In: *Březina* (Hg.): Prager Musikleben 62 (vgl. Anm. 16).

⁵⁴ Fukač, Jiří: Die Last des Nationalismus und die Suche nach den „überzeugend tschechischen“ Stilparadigmen. In: *Loos/Keym* (Hgg.): Nationale Musik im 20. Jahrhundert 104 f. (vgl. Anm. 44). – Vgl. auch Horská, Pavla: Relations franco-tchèques avant et après la première guerre mondiale. In: *Březina* (Hg.): Prager Musikleben 67-76 (vgl. Anm. 16). – Labelle, Nicole: Roussel, Martinů et la presse musicale tchèque. In: *Ebenda* 99-122.

Dieses Image, so positiv es auch gemeint sein konnte, war jedoch nicht dasjenige, das die Vertreter der tschechischen musikalischen Intelligenz sehen wollten; vielmehr widersprach es ihren Bemühungen sogar gänzlich. Denn man wollte eben nicht als Volk von „fiedelnden Dorfmusikanten“, sondern als eine auf höchster Stufe stehende Kulturnation wahrgenommen werden. Für die tschechischen Kommentatoren bestand das Grundübel des im Ausland gängigen Bildes von tschechischer Musik also in der Zentrierung auf einen Folklorismus, dem zugleich etwas Primitives anhaftete. So galt die ausländische Wertschätzung Dvořáks in der tschechischen Diskussion als Beleg für die Dominanz eines auf pittoresken Folklorismus reduzierten Images der tschechischen Musik. Dvořáks Musik schien somit im Ausland – so sahen es seine tschechischen Gegner – eher Stereotype tschechischer Rückständigkeit zu bestätigen als den hochkultivierten Charakter der tschechischen Kultur zu dokumentieren. Angesichts des unbedingten Willens der tschechischen Intelligenz, die Musik zur Demonstration eines hohen kulturellen Niveaus zu funktionalisieren, musste Dvořáks Werk folgerichtig als ungeeignet für nationale Legitimierungszwecke erscheinen.

Dem Versuch, diesem Problem in der Zwischenkriegszeit durch die Propagierung des tschechischen Modernismus zu entfliehen, war ebenfalls kein Erfolg beschieden. Der tschechische Modernismus blieb im Ausland bis auf wenige Ausnahmen einem breiteren Publikum so gut wie unbekannt: Die Komponisten, die Axman als Hoffnungsträger ansah, sind im heutigen tschechischen Musikleben und auch im Ausland nur Kennern bekannt und vermochten somit auch in der Rückschau die Erwartungen Axmans nicht zu erfüllen.⁵⁵

Das Dilemma des tschechischen Musikdiskurses bestand also darin, dass der Wille zur Konsolidierung der eigenen Nation zu einer Isolation führte, da Ansichten propagiert und Urteile gefällt wurden, die international auf Unverständnis stoßen mussten: So erschien es ohne Kenntnis der tschechischen Diskussionszusammenhänge unsinnig, einen so erfolgreichen Botschafter des Tschechentums wie Dvořák aus der Nationalkultur verbannen zu wollen. Andererseits hätte die Bereitschaft zur Kommunikation mit dem Ausland, d. h. die Annahme des Fremdbildes, automatisch die Aufgabe wesentlicher Punkte der eigenen Standortbestimmung nach sich gezogen. Grundpfeiler wie die Idee der Vorbildhaftigkeit Smetanas und die Rückstufung Dvořáks wären dann nicht mehr zu halten gewesen.⁵⁶ Erst in der allerjüngsten Zeit, d. h. nach 1989, beginnt dieses Funktionsmodell wirkungslos zu werden.⁵⁷

Das Dilemma des tschechischen Musikdiskurses verweist zugleich auf ein Vermittlungsproblem: Die Grundidee, mithilfe der Musik das eigene hohe kulturelle

⁵⁵ Axman nennt Namen wie Otakar Zich, Rudolf Karel, Jan Kunc und viele andere mehr. Vgl. *Benetková-Reittererová*: Die tschechische Moderne 15 (vgl. Anm. 16).

⁵⁶ Ich übernehme hier das Beschreibungsmodell „Kommunikation – Isolation“ für die tschechische Kultur, das in den Beiträgen einer Pilsener Tagung aus dem Jahr 2001 überzeugend begründet und illustriert wurde. Vgl. *Bláhová* (Hg.): *Komunikace a izolace v české kultuře 19. století* (vgl. Anm. 28).

⁵⁷ Eine bemerkenswerte Nachwirkung ist die Tatsache, dass die Dvořák-Forschung weitaus weniger entwickelt ist und deutlich weniger Titel hervorgebracht hat als die wissenschaftliche Beschäftigung mit Smetana.

Niveau zu beweisen, scheiterte, da man im Ausland die tschechische Musik nicht auf der Grundlage der kunstästhetischen Ansichten tschechischer Kritiker, sondern auf der Grundlage eigener Stereotype über die tschechische Kultur wahrnahm. Ganz offensichtlich war es den musikalischen Eliten nicht gelungen, das Bild einer modernen, leistungsfähigen, flexiblen tschechischen Musikkultur im Ausland zu verankern.