

*Koldau, Linda Maria: Die Moldau. Smetanas Zyklus „Mein Vaterland“.*

Böhlau, Köln u.a. 2007, 197 S., zahlreiche Notenbeispiele.

Eine Werkeinführung in Smetanas Orchesterzyklus „Mein Vaterland“ – da können gleich zwei Vorurteile aufkommen: Einerseits scheint das eigentlich eher etwas für den engeren Kreis der Spezialisten zu sein, die auch noch die letzte Einzelheit über das Werk erfahren möchten, andererseits fragt man sich bei dem sehr populären Zyklus „Mein Vaterland“, warum denn ausgerechnet für dieses Werk eine Einführung notwendig soll, wo doch wenigstens die „Moldau“ im deutschsprachigen Raum alles andere als unbekannt ist. Allzu genau darf man allerdings hierzulande nicht nachfragen. Kaum bekannt ist nämlich, aus welchen einzelnen Teilen der Zyklus besteht (Vyšehrad, Die Moldau, Šárka, Aus Böhmens Hain und Flur, Tábor, Blaník) und dass dieser keineswegs in einem Zug komponiert wurde, sondern in mehreren Schüben zwischen 1875 und 1880, der Zusammenhang zwischen den einzelnen Teilen folglich also relativ locker ist.

Es ist das Verdienst von Linda Maria Koldau zu zeigen, dass man Smetanas „Mein Vaterland“ ganz anders hören kann als nur als Sammlung schön klingender Orchestermelodien, nämlich auch und vor allem als zeitgenössischen Diskussionsbeitrag zur nationalen Frage, dem damals zentralen Problem in der tschechischen Kultur. Die Autorin leitet ihre Einführung mit einem Kapitel über „Nationale Musik im Vielvölkerstaat“ ein und situiert die Musik damit im gesellschaftlichen Kontext der Habsburgermonarchie des ausgehenden 19. Jahrhunderts, als die tschechische Nationalbewegung in Böhmen ihre Forderungen immer energischer vorbrachte. Sie macht dabei auch darauf aufmerksam, dass die tschechischen Bestrebungen nach nationaler Selbstständigkeit auch mit einer Mobilisierung der Deutschen in Böhmen einhergingen, was der Lage die charakteristische Spannung verlieh, die Jan Křen in der Formel von der „deutsch-tschechischen Konfliktgemeinschaft“ in Böhmen zu

fassen versucht hat. Diese Spannung schlug sich auch dort nieder, wo man sie zunächst nicht vermuten würde, nämlich in einem der Hauptwerke der tschechischen Nationalmusik, wie es „Mein Vaterland“ darstellt.

Überraschend sind vor diesem Hintergrund insbesondere die Passagen in Koldaus Werkbetrachtung, in denen sie das Werk nicht nur zur tschechischen, sondern auch zur deutschen Kultur Böhmens in Beziehung setzt und einleitend die Bedeutungsebenen des tschechischen „Má Vlast“ vom deutschen „Mein Vaterland“ abgrenzt. Sie führt damit in die spezifische Rezeptionssituation des tschechischen Hörers ein, weist aber auch auf die verbindenden Elemente hin: Einerseits wurde das Bekenntnis Smetanas zu seiner Nationalität von seinen Zuhörern auch so aufgenommen, andererseits erlaubte es seinerzeit die Idee des böhmischen Landespatriotismus auch Deutschen und Österreichern, mehr mit dem Werk zu verbinden als einfach nur schöne Musik.

Großes Geschick beweist Koldau darin, komplizierte musikästhetische Gedanken und fachwissenschaftliche Zusammenhänge so zu erläutern, dass sie auch für den Nichtfachmann gut verständlich, aber keinesfalls simplifizierend sind. Sie selbst weist einleitend darauf hin, dass die zahlreichen Notenbeispiele keine abschreckende „Geheimsprache“ sein sollen, sondern auch dann von Nutzen sein können, wenn man keine Noten lesen kann, da man aus dem Auf und Ab der Noten die Struktur der Musik wie etwa lange Melodielinien, große Sprünge oder Wellenbewegungen gut erkennen könne. Tatsächlich vermögen die Notenbeispiele genau das zu leisten.

Dabei zeichnet sich die Autorin durch ein sicheres Urteil aus, das keineswegs immer auf eine uneingeschränkt affirmierende Haltung gegenüber der Musik Smetanas hinausläuft, aber durchweg von einem tiefen Verständnis des Werks bestimmt ist. Auch vor dem bekanntesten Teil des Zyklus, der berühmten und Kultstatus genießenden „Moldau“, macht Koldaus verständnisvolles, aber klares Urteil nicht halt. Wozu, so fragt sie, dient bei diesem Stück ein derart markanter Schlusspunkt, wo das Programm des Stücks doch die Darstellung des langsamen Einfließens der Moldau in die Elbe fordert, was viel besser durch ein allmähliches Verklingen zu realisieren wäre? Koldau erklärt dies mit dem Hinweis, dass Smetana sich hier der Konvention beugen musste, nach der der Schluss eines Orchesterstücks immer ein „klar markierter Dominant-Tonika-Knall“ (S. 68), wie sie es respektlos nennt, zu bilden habe, und äußert Verständnis für die Praxis, bei einer heutigen Aufführung im Konzert diesen Schluss einfach wegzulassen – für Puristen ein Verbrechen, für Koldau aber ganz im Sinne des Komponisten.

Am interessantesten ist die Lektüre immer dann, wenn die Autorin die Musik selbst mit den zugrunde liegenden Gedanken in Beziehung setzt: „Šárka“ gilt ihr nicht nur als eine Vertonung einer altschechischen Amazonen-Saga, sondern als musikalische Demonstration von Smetanas Frauenbild – also ein Thema, das nicht nur auf die Vergangenheit, sondern auch auf Smetanas eigene Zeit verweist und zeigt, dass es Smetana eben nicht ausschließlich um die Thematisierung des Nationalen ging, was man gerade angesichts dieses Stückes leicht vergisst. Überhaupt ist es Koldaus Anliegen, das Bild von Smetana als romantischem Nationalkomponisten etwas gegen den Strich zu bürsten, etwa wenn sie immer wieder verdeutlicht, wie viele in die Zukunft weisende und ganz moderne Kompositionstechniken Smetana

anwendete, wie etwa die Technik des langsamen Ausblendens, die Koldau mit typischen Gestaltungsmitteln des Films im 20. Jahrhundert in Beziehung setzt.

Gleichsam ein Kabinettstück ist die Besprechung des fünften Teils des Zyklus, „Tábor“. Die Darstellung der inhaltlichen Grundlage dieses Teils gibt nicht einfach die Mythen der Nationalbewegung wieder, die man allerorten nachlesen kann, vielmehr geht Koldau mit der nationaltschechischen Tábor-Interpretation kritisch um und erläutert, dass hier ein religiöses Problem zu einem Teil der nationalen Mythologie umgedeutet wurde. Die Musik kennzeichnet sie als modern, ja minimalistisch, was sie zu einem interpretatorischen Ausflug in die Gedankenwelt des 20. Jahrhunderts veranlasst. Koldau begreift das Stück als Schlachtenmusik, was sie schlüssig mit der Tábor-Interpretation begründet. Die Modernität der Musik und die von ihr beobachteten minimalistischen Stilelemente setzt Koldau dann mit Gedanken des frühen 20. Jahrhunderts zum Krieg in Beziehung, so etwa mit Edlef Köppens „Heeresbericht“ von 1922 und dem Abschnitt „Schnellfeuer“ daraus, dessen monotones Hämmern der Geschütze „ohne Punkt und Komma“ sie mit Smetanas Musik vergleicht. Diese gedankliche Verbindung erscheint ungewöhnlich, aber umso überzeugender, als Koldau herausstellt, dass es Smetana weniger um eine naturalistische Darstellung als vielmehr um die Nachzeichnung der psychologischen Situation der tabornischen Unnachgiebigkeit geht, die überzeitlichen Charakter beanspruchen kann.

Nach diesen Ausführungen stellt die Autorin die Gretchenfrage, was denn nun das „Tschechische“ an der besprochenen Musik sei. Ihre Antwort auf diese immer wieder zu hörende Frage ist zugleich eine Absage an alle Versuche, das „Tschechische“ musikimmanent, d. h. als Akkordfolgen, Melodielinien oder andere musikalische Parameter zu fassen, als auch eine Rechtfertigung für die Anlage ihrer Werkeinführung: Die international gebräuchlichen Kompositionsmittel erhalten für Koldau ihren tschechischen Charakter dadurch, dass sie auf die beschriebene Weise in den Kontext ihrer Zeit eingewoben sind. Die Folge davon ist logischerweise, dass man ohne Grundkenntnisse dieses Kontexts – und das heißt: der tschechischen Kultur des 19. Jahrhunderts – den nationalen Charakter und den eigentlichen Sinn der Komposition nicht erfassen kann. Im Unterschied zur nationalistischen Argumentation des 19. und 20. Jahrhunderts, nach der man die Musik eben „im Blut haben“ müsse, werden hier Ausländer nicht vom Verständnis der Musik ausgeschlossen, denn sie können sich den Kontext aneignen.

Die Rezeption des Werks im deutschsprachigen Raum ist vor diesem Hintergrund ein Paradebeispiel dafür, was passiert, wenn die Kenntnis des kulturellen Kontexts fehlt. Kein Geringerer nämlich als der seinerzeit nicht nur in Wien meinungsführende Kritiker Eduard Hanslick war es, der Smetanas Musik zwar unter kompositionstechnischen Gesichtspunkten lobte, aber ihr die Ernsthaftigkeit absprach. Insbesondere ließ Hanslick jede Bereitschaft vermissen, sich mit Belangen der tschechischen Kultur in irgendeiner Weise auseinanderzusetzen, was schon seine ätzende Kritik daran zeigt, dass auf dem Programmzettel der von ihm besuchten Aufführung das tschechische „Vltava“ und nicht etwa das deutsche „Moldau“ stand. Hanslick legte damit die Grundlage für eine Rezeption des Werks im deutschsprachigen Bereich, die bis heute von einer Diskrepanz zwischen der Popularität der Musik und der Ignoranz gegenüber ihrem Hintergrund gekennzeichnet ist, selbst wenn heute

nicht mehr antitschechische Stereotypen im Vordergrund stehen wie noch zu Hanslicks Zeiten.

Zu welchen teilweise skurrilen Erscheinungen diese Diskrepanz führte, zeigt Koldau am Beispiel des Umgangs mit dem Werk zur NS-Zeit auf, als Veit Harlan, der Regisseur des Films „Jud Süß“, Smetanas Klänge zur Untermalung seines Films „Die Goldene Stadt“ benutzte, die Prag als rein deutsch darstellen sollte. Der Zyklus konnte im Jahr 1944 sogar von KZ-Häftlingen im Lager Mauthausen aufgeführt werden, da die Bewacher vom tschechisch-nationalen Gehalt der Musik keine Ahnung hatten und ihnen die harmlosen und gefälligen Musikstückchen keine Gefahr darzustellen schienen – auch wenn die tschechischen Musiker aus ebendieser Musik Kraft zum Widerstand schöpften. Vor diesem Hintergrund ist es Koldaus Werkeinführung zu wünschen, dass sie die Diskrepanz zwischen der Bekanntheit des musikalischen Werks und seinen historisch-politischen Hintergründen beseitigt und gerade bei den nicht professionell mit tschechischen Belangen befassten Musikliebhabern das Verständnis für die tschechische Kultur insgesamt verbreitert.