



MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Von gefälschten Schriften und konstruierten Identitäten
Zur Rezeption der Königinhofer und Grünberger Handschrift im
19. Jahrhundert und deren Beitrag zur Konstruktion einer
musikalischen Nationalidentität Böhmens

verfasst von | submitted by
Lukas Reinhard Mantovan

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2025

Studienkennzahl lt. Studienblatt | Degree
programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 066 836

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree
programme as it appears on the student
record sheet:

Masterstudium Musikwissenschaft

Betreut von | Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Michele Calella

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	3
Einleitung.....	4
I Eine kleine politische Geschichte von Böhmen.....	9
1 Böhmen und Tschechien – zwei verschiedene Regionen?	9
2 Die nationale Wiedergeburt und die Radikalisierung bis zur Revolution.....	11
3 Institutionalisierung und Nationalisierung des böhmischen Kulturlebens	17
II <i>Rukopisy královédvorský a zelenohorský</i> [Handschriften von Königinhof und Grünberg].....	30
4 Inhaltsübersicht und Zusammenhänge	30
5 Entdeckungseuphorie und Konstruktion als nationales Denkmal – die Diskurse bis 1850.....	34
6 Von den ersten Zweifeln bis zum Falsifikat – die Diskurse von 1850 bis 1888	38
III Die Handschriften als Vorlagen und Inspiration für eine böhmisch-tschechische Nationalmusik ...	46
7 Nationale Identität und biographische Hintergründe der Komponisten	46
8 Poetik ‚nationaler‘ Musik.....	63
8.1 Bedřich Smetana – Basis und Etablierung der ‚böhmischen Nationalmusik‘	64
8.2 August Wilhelm Ambros – Zwischen Universalismus und Nationalismus	66
8.3 Josef Leopold Zvonař – Anleitung für die ‚nationale Komposition‘	68
8.4 Václav Jan Tomášek – Über die Erfindung des ‚nationalen Kunstlieds‘	70
8.5 Analyse katalog.....	71
9 Die Werke unter der Lupe	73
9.1 Lied	73
9.2 Oper	97
9.3 Sinfonische Dichtung und die Ouvertüre <i>Libuřin soud</i>	119
IV Resümee und Schlusswort	125
10 Synthese und Besprechung der musikalischen Analysen.....	125
11 Schlusswort.....	128
Quellenverzeichnis	130

Abbildungsverzeichnis.....	145
Anhang	147

Vorwort

Die Masterarbeit stellt in der akademischen Karriere einer*s Wissenschaftler*in tatsächlich eine Art Januskopf dar: Einerseits ist es die erste wichtige Qualifikationsarbeit, die den Endpunkt der regulären universitären Laufbahn definiert, andererseits ist sie mitunter das Sprungbrett, welches den nächsten Schritt in eben jener Laufbahn bereitet, die auf ein Leben in der Forschung und Wissenschaft hindeutet.

Der Weg wäre mir ohne die dementsprechende Unterstützung natürlich nicht möglich gewesen. Bedanken möchte ich mich bei meinem Betreuer Prof. Calella, der mit viel Engagement, zahlreichen Hinweisen und Vorschlägen diese Arbeit mitgeformt hat. Mein Dank gilt außerdem besonders der Kuratorin des Musikarchivs im Prager Musikmuseum Marie Štastná, die mich während meines zweitägigen Aufenthalts in Prag im Juli 2024 sprichwörtlich mit Händen und Füßen unterstützt hat, und der ich für die Bereitstellung der Manuskripte und Drucke zu danken habe – die Wiedergabe aller Abbildung erfolgt mit der ausdrücklichen Genehmigung des Museums für wissenschaftliche Zwecke. Der Leiterin des Museums Marketá Kabelková danke ich für die freundliche Aufnahme und jegliche Hintergrundinformationen und Inputs zur tschechischen Musikgeschichte, die ich während meiner Archivarbeit wie ein Schwamm aufsaugen durfte.

Schließlich gilt mein Dank meinen Eltern, die mir überhaupt erst die Möglichkeit zu studieren aufgetan haben, und nicht vollends verzweifelt sind, als ich mich von der Praxis ab- und der Wissenschaft zugewandt habe. Außerdem meiner Frau, die jegliche Wochenendarbeiten und Wissensereignisse der eremitischen Art ertragen hat, und mich durch herzliche Sticheleien immer wieder daran erinnert hat, die Arbeit jetzt doch endlich einmal fertig zu schreiben.

Einleitung

Am 11. März 1882 stellte Ernest Renan, der französische Philosoph, Historiker und Schriftsteller, in seiner Rede an der Sorbonne die Frage: „Was ist eine Nation?“¹ Seine Antwort könnte die charakteristischen Merkmale des Nationalismus im 19. Jahrhundert nicht wahrheitsgetreuer widerspiegeln:

„Eine Nation ist also eine große Solidargemeinschaft, getragen von dem Gefühl der Opfer, die man gebracht hat, und der Opfer, die man noch zu bringen gewillt ist. Sie setzt eine Vergangenheit voraus, aber trotzdem faßt sie sich in der Gegenwart in einem greifbaren Faktum zusammen: der Übereinkunft, dem deutlich ausgesprochenen Wunsch, das gemeinsame Leben fortzusetzen.“²

Sämtliche Faktoren, die von zeitgenössischen und modernen Konzepten der Herausbildung von politischem und kulturellem Nationalismus zugeschrieben werden – Rezeption der Vergangenheit zur Konstruktion der Gegenwart, Konstruktion als Opfer und Wiedergeburt der nationalen Gemeinschaft und Identität, Bereitschaft des Volkes und Ausformung eines Willens zum gemeinsamen Handeln – sind hier vertreten.

Es gibt nicht ‚die eine Definition‘ von Nationalismus. Als ideologische Strömung, die im 19. Jahrhundert vermutlich alle Bereiche des Lebens erfasst hat, speist sie sich aus vielen verschiedenen Faktoren, welche eine Gemeinschaft konstituieren, sie unter ein gemeinsames Ziel subsumieren, oder durch kulturelle Charakteristika von anderen Gruppierungen unterscheiden. Die etymologische Herleitung des Wortes ‚Nation‘ erfolgt dabei aus dem Lateinischen, wo das Substantiv ‚natio‘ auf das Verb ‚nasci‘ zurückgeführt wird, was mit ‚geboren werden‘ übersetzt wird. Die passive Bedeutung und Form des Verbs beinhaltet dabei bereits die Ebene einer Teilhabe, die nicht aktiv erzeugt werden muss: Jemand, der oder die in eine geographische Region oder ein kulturelles Umfeld hineingeboren wird, darf sich automatisch mit der zugehörigen Nation, die in dieser Definition der Ethnie gleichgesetzt wird, identifizieren.³ Speist sich die nationale Identität unter diesem Verständnis also aus einer Vielzahl an Faktoren, die eine einzelne Person einer Gemeinschaft zugehörig oder außenstehend kennzeichnen können, war es während des 19. Jahrhunderts vor allem die Frage nach der Sprache, welche die nationale Zugehörigkeit eindeutig beantworten konnte. Dies lässt

¹ Renan, Ernest: „Was ist eine Nation?“. Rede am 11. März 1882 an der Sorbonne, online https://austria-forum.org/attach/AEIOU/%C3%96sterreichbewusstsein/Renan_Was%20ist%20eine%20Nation.pdf (Zugriff am 10.12.2024).

² Ebd., S. 11.

³ Lemma: „Nation“, *Duden*, online <https://www.duden.de/rechtschreibung/Nation> (Zugriff am 10.12.2024).

sich vor allem auf das einflussreich Werk Johann Gottfried Herders zurückführen, der in *Stimmen der Völker* an der Wende zum 19. Jahrhunderts die Dichtkunst in der Landes- oder besser Volkssprache zum immanenten Ausdruck der Nation erklärte. Hermann Danuser geht sogar noch weiter in die Vergangenheit und führt den Ursprung des politischen Nationalismus auf Jean-Jacques Rousseau und die Französische Revolution zurück.⁴

Bei einer näheren Beschäftigung mit gegenwärtigen Konzepten zur Entstehung des Nationalismus sind vor allem die Thesen von Benedict Anderson und Eric J. Hobsbawm wegweisend. Anderson geht davon aus, dass es vor allem die Herausbildung der unterschiedlichen Landessprachen war, welche, ausgehend von Martin Luthers Bibelübersetzung, die Unabhängigkeit der zugehörigen Volksgruppe förderte.⁵ Er leitet daraus ein Phänomen ab, welches er als „print-capitalism“ bezeichnet, und bezeichnet damit einerseits die Verankerung der gedruckten Sprachen in den Büchern, wodurch sie für die Ewigkeit aufbereitet waren, andererseits die Möglichkeit für die Menschen sich unter dieser ‚neuen‘ Sprache zu einer Gemeinschaft zusammenzuschließen – einer der Umstände, durch welchen sich die von ihm propagierten „imagined communities“ herausbilden würden.⁶ Durch diese neue Art der Selbstreflexion würde es in weiterer Folge zu einem Umsturz in der Gesellschaftsordnung kommen: Durch das Bewusstsein des Unterschieds zu anderen Gruppierungen auf Basis der Sprache, würden sich vor allem die unterdrückten Ethnien über länger gegen ihre Okkupatoren auflehnen. Eine Form der Entladung dieser Kräfte findet sich spätestens 1848 in den Revolutionen in der Habsburgermonarchie. Anderson kommt dabei auch auf die Bedeutung des kulturellen Erbes der jeweiligen Gruppen zu sprechen:

„(...) ‚uncivilized‘ vernaculars began to function politically in the same way (...): i.e. to ‚separate‘ subjected national communities off from ancient dynastic realms. And since in the vanguard of most European popular nationalist movements were literate people often *unaccustomed* to using these vernaculars, this anomaly needed explanation. None seemed better than ‚sleep‘, for it permitted those intelligentsias and bourgeoisies who were becoming conscious of themselves as Czechs, Hungarians, or Finns to figure their study of Czech, Magyar, or Finnish languages, folklores, and musics as ‚rediscovering‘ something deep-down always known.“⁷

⁴ Danuser, Hermann: „Prologmena zu einer vergleichenden musikalischen Nationalismusforschung. Einführung in das Roundtable X ‚Nationalismus und Internationalismus in der südwesteuropäischen Musik im 20. Jahrhundert‘“, in: *Revista de Musicología* 16/1 (1993), S. 623–630, hier: S. 625.

⁵ Anderson, Benedict: *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London: Verso 2016, S. 38ff.

⁶ Ebd., S. 45f.

⁷ Ebd., S. 196, Kursiv im Original.

Diese Ablösung von den ‚ancient dynastic realms‘ führte in vielen Teilen Europas auch zu einer Abwendung von der Kirche, die beispielsweise in Böhmen in Form der Jesuiten lange Zeit das Schulwesen kontrolliert und geformt hatte, und deren lateinischer Unterricht dort zunächst vom Deutschen, dann aber vom Tschechischen bald verdrängt wurde.

Sieht Anderson vor allem die Verbreitung, Aufbereitung oder Wiedererweckung des kulturellen Guts Sprache hauptverantwortlich, nimmt Hobsbawm in einen breiteren Kontext für die Konstruktion von Nationalismus durch das Zusammenspiel vielzahliger kultureller Faktoren an. Er legt zunächst drei große Kriterien an, die die Existenz einer Nation allgemein rechtfertigen: die „historische Verbindung mit einem gegenwärtigen Staat oder mit einem Staat, der eine längere und nicht weit zurückliegende Vergangenheit hatte“, dann die „Existenz einer alteingesessenen kulturellen Elite, die sich im Besitz einer geschriebenen nationalen Literatur- und Amtssprache befand“ und außerdem „die Fähigkeit zur Eroberung“.⁸ Vor allem die ersten beiden Beschreibungen werden in der Beschreibung zur Entwicklung einer Nationalmusik und den Diskursen um die *Königinhofer* und *Grünberger Handschriften* deutlich hervortreten. Historisch unterscheidet Hobsbawm zusätzlich zwischen einer Art „Protonationalismus“, der sich teilweise auf die Sprache beruft, aber noch keine institutionalisierte und vor allem gelenkte Konzeption der Nation als solche suggeriert und dem ‚echten‘ Nationalismus.⁹ Viel wichtiger ist hier das Bewusstsein, „einem dauerhaften politischen Gemeinwesen anzugehören oder angehört zu haben“¹⁰, geht also in Teilen auf den ‚volonté générale‘ bei Rousseau zurück und entbehrt noch jeglicher patriotischer oder ethnisch-radikaler Züge der späteren Form. Schließlich ist es im 19. Jahrhundert die Institutionalisierung der Sprache und später die Konstruktion der Vergangenheit und Kultur der Gegenwart aus eben genannter Vergangenheit, welche durch die obere Bevölkerungsschicht durchgeführt wurde – Hobsbawm nennt dies auch „Nationalismus von oben“.¹¹ Ziel war es, ein konkretes „Bild oder Erbe einer ‚Nation‘ zu verbreiten, die Liebe zu ihr einzupflanzen“ und dafür „häufig Traditionen oder selbst Nationen“ zu erfinden.¹² Darauf begründet sich schließlich die von Hobsbawm propagierte Theorie einer ‚invented tradition‘, die beschreibt, welche ‚Erfindungen‘ zur Herausbildung der Nation führen. Die Konstruktion oder gar Erdichtung von beispielsweise Heroen-Figuren, die sich auch in den

⁸ Hobsbawm, Eric J.: *Nationen und Nationalismus. Mythos und Realität seit 1780*, Frankfurt/Main: Campus Verlag 2004, S. 50f.

⁹ Ebd., S. 74f.

¹⁰ Ebd., S. 89.

¹¹ Ebd., S. 97.

¹² Ebd., S. 110.

hier behandelten Handschriften finden, spielt dabei eine ähnlich bedeutende Rolle.¹³ Eine Beschreibung der Heldendichtung, die von einer symbiontischen Dichter-Krieger-Figur geschaffen wird, findet sich schon bei Karl Mannheim: Er spricht dieser Art der Dichtkunst neben vielen anderen auch eine erzieherische Funktion zu, die Eigenschaften wie Mut und Treue, aber auch Rache oder „Streben nach persönlichem Ruhm“ abbilden soll.¹⁴ Auch wenn diese Konstruktion bei Mannheim nicht im 19. Jahrhundert stattfindet, sondern sich auf die Heldendichtung des Mittelalters bezieht, können Parallelen zu Prozessen der Nationalkonstruktionen im jüngeren Zeitraum gezogen werden.

Die vorliegende Masterarbeit widmet sich einer kultur- und in weiterer Folge musikhistorischen Verortung der beiden Handschriften als Rezeptionsmaterial für die Schaffung von böhmischer Nationalmusik. Das erste Kapitel (I) ist eine fokussierte Einführung in die böhmische Geschichte, einer inhaltlichen Wiedergabe der beiden Phasen der nationalen Wiedergeburt in Böhmen und der Institutionalisierung und Nationalisierung des Kulturlebens in Böhmen. Diese Ausführungen werden als Rahmen betrachtet, welcher die Ereignisse zwischen grob 1780 und 1900 kontextualisiert, und die unterschiedlichen Strömungen und Zugänge zur Formung des ‚Böhmentums‘ darstellen. Ein großer Fokus für die erste Phase der Nationalisierung liegt dabei auf der Etablierung der tschechischen Sprache im Unterrichtswesen. Darin sieht Joep Leerssen in seiner Konzeption eines ‚kulturellen Nationalismus‘ die drei Phasen einer Kultivierung bestens vertreten: a) das Retten, auf welches die Deskription und Ordnung folgt, b) die Pflege, die die Publikation von Lehr- und Grammatikbüchern nach sich zieht und c) der Übergang in den Diskurs durch Gebrauch in der Erziehung.¹⁵

Das zweite Kapitel (II) widmet sich den Diskursen um die *Königinhofer* und *Grünberger Handschriften* – die nach ihrem tschechischen Titel *Rukopisy královédvorský a zelenohorský* in weiterer Folge immer mit RKZ (wenn vom Komplex als solchem geschrieben wird), bzw. RK (= *Königinhofer*) oder RZ (= *Grünberger*) abgekürzt werden – und zeichnet nach, wie sich die Euphorien der ersten 40 Jahre nach der Entdeckung ab dem Rechtsstreit in den späten 1850er Jahren immer mehr in verbitterte Grabenkämpfe für und wider die Echtheit wandelten. Außerdem lassen sich anhand der intellektuellen Lagerbildungen die einzelnen Methoden zur Nationalisierung der RKZ und deren Verwendung in Literatur oder historischen

¹³ Gerner, Stefan: „Retrovision. Die rückblickende Erfindung der Nation durch die Kunst“, in: Monika Schulz (Hrsg.), *Mythen der Nation. Ein europäisches Phänomen*, Berlin u. München: Koehler & Amelang 2001, S. 33-52, hier: S. 42.

¹⁴ Mannheim, Karl: *Soziologie der Intellektuellen. Schriften zur Kulturosoziologie*, Berlin: Suhrkamp 2022, S. 153.

¹⁵ Leerssen, Joep: „Nationalism and the Cultivation of Culture“, in: *Nations and Nationalism* 12/4 (2006), S. 559-578, hier: S. 571.

Abhandlungen gut nachempfinden. Es wird sich zeigen, wie Mythen der Vergangenheit während des 19. Jahrhunderts zur Rechtfertigung von Ansprüchen oder Strömungen dieser Gegenwart benutzt wurden, Aspekte, die John Coakley als „Genealogy of the Nation“ oder „Birth of the Nation“ bezeichnet.¹⁶ Die Handschriften können zusätzlich als wichtige Faktoren zur Herausbildung der literarischen Nation Böhmen betrachtet werden, da ihnen – ungeachtet der Echtheitsproblematik – die zeitgenössische Dichtung des 19. Jahrhunderts viel zu verdanken hat.

Das dritte Kapitel (III) widmet sich schließlich der großen Fülle an Werken, die sich Texte oder Inhalte aus den Handschriften zum Vorbild nahmen und sie zu Liedern, Opern oder einer Sinfonischer Dichtung verarbeitet haben. Die Arbeit mit den Primärquellen geht dabei auf einen kurzen Forschungsaufenthalt im Archiv des Prager Musikmuseums (*České Muzeum Hudby*) im Juli 2024 zurück. Als Quelle für die Recherche wurde die Auflistung sämtlicher Vertonungen der Handschriften benutzt, welche von Jitka Ludvová 1990 in den *Hudební věda* publiziert wurde.¹⁷ Berücksichtigt werden ausschließlich tschechische Komponisten, von vier – Eduard Hanslick, František Max Kníže, Josef Klička und Richard Rozkošný – konnten leider die Noten auch im Archiv nicht ausfindig gemacht werden, weshalb deren Werke nicht eingearbeitet werden konnten. Die Struktur des dritten Kapitels ist dabei synthetisch angelegt und versucht Musik- und diskursive Analyse zu verknüpfen: auf eine Kontextualisierung der Komponisten folgt eine diskursive Betrachtung jener Komponisten, die auch selbst in Texten zur nationalen Wahrnehmung von Musik beigetragen haben, bevor zur Musikanalyse übergegangen wird. Diese ist dabei nur beispielhaft und erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit.

¹⁶ Coakley, John: „Mobilizing the Past. Nationalist Images of History“, in: *Nationalism and Ethnic Politics* 10/4 (2010), S. 531-560, hier: S. 543f.

¹⁷ Ludvová, Jitka: „Hankovy padělky v České hudbě [Hankas Fälschungen in der tschechischen Musik]“, in: *Hudební věda* XXVII/4 (1990), S. 299-319, hier: S. 316ff.

I Eine kleine politische Geschichte von Böhmen

1 Böhmen und Tschechien – zwei verschiedene Regionen?

Eine Beschäftigung mit historischer Thematik im geographischen Bereich des heutigen Tschechiens stellt eine*n junge*n Forscher*in zu Beginn vor eine einzige übergeordnete Frage: Worin besteht der (historische) Unterschied zwischen ‚Böhmen‘ und ‚Tschechien‘? Dies lässt sich auch auf einer sprachlichen Ebene beobachten und wird gleichsam durch fahrlässige Verwendung der beiden Begriffe in den Primärquellen in der Fassung seiner Klarheit erschwert. Wie sich in den folgenden Kapiteln zeigen wird, ist in der deutschsprachigen Literatur bis einschließlich 1900 überwiegend von ‚Böhmen‘ und ‚böhmisch‘ die Rede, um von dem großen nördlichen/nordwestlichen Gebiet der k.u.k.-Habsburgermonarchie zu schreiben. Diese Unterscheidung geht auf die historische Entwicklung der geographischen Region und seiner sowohl slawischen als auch deutschen Geschichte zurück. Wie Robert Rawson sehr gründlich darlegt, erfolgte diese Entwicklung durch die Ansiedelung von deutschsprachigen Menschen im geographischen Raum Böhmens während des 12. und 13. Jahrhunderts, welche die tschechischsprachige Bevölkerung mehr und mehr in einen ruralen Lebensraum drängten. Die Analogie zwischen deutsch = urban (städtisch) und böhmisch/tschechisch = rural (ländlich) geht dabei auf diese Verdrängung und andere ‚Feindseligkeiten‘ zurück, die sich während des Dreißigjährigen Kriegs oder durch die Kontrolle durch die Habsburger in den folgenden Jahrhunderten herausbilden sollten.¹⁸ Noch vor dem kulturellen Aufschwung durch die Regierungszeit Karls IV während des 14. Jahrhunderts war die Teilung in die wohlhabende deutschsprachige Bevölkerung und eine verarmte und elendst hausende tschechischsprachige auf ihrem Höhepunkt.¹⁹ Dass sich die Bezeichnung Böhmen schlussendlich für den geographischen Raum als Gesamtes durchgesetzt hat, zeigt sich auch in einer vernachlässigenden Behandlung der anderen Kronregionen wie Mähren oder Schlesien, welche sich bis zum Zerfall der Habsburgermonarchie vom zentralen Sog der Stadt Prag beeinflusst

¹⁸ In einer Ablehnung des ‚Deutschtums‘ durch die radikalen tschechischen Nationalbewegungen des späten 19. Jahrhunderts wird generell nicht zwischen ‚deutsch‘ und ‚österreichisch‘ unterschieden, obwohl es auch unter den Böhmen führende Persönlichkeiten gab, welche sich eine besondere Form des Austroslawismus als Gegenbewegung zum Panslawismus oder eine stärkere Eingliederung in eine zentralistische Verwaltung von Wien aus gewünscht hätten. Darin zeigt sich auch die zeitgenössische Unschärfe in der Verwendung ‚Deutschtum‘, ‚österreichisch‘ und ‚tschechisch‘, da sich die Ablehnung eigentlich gegen die Kontrolle durch die Habsburger richten müsse und weniger gegen das ‚Deutschtum‘ der deutschen Lande.

¹⁹ Rawson, Robert G.: *Bohemian Baroque. Czech Musical Culture and Style 1600-1750*, Woodbridge: Boydell Press 2013, S. 6ff.

sahen.²⁰ In der Beantwortung der Frage nach den Zuschreibungen der Begriffe muss tatsächlich auf die Literatur des 19., mitunter des späten 19. Jahrhunderts, zurückgegriffen werden. Rawson schreibt davon, dass Reiseberichte, Atlanten oder offizielle Dokumente eine gleichwertige Verwendung der Prädikationen ‚böhmisch‘ und ‚tschechisch‘ gebrauchen, die Unterscheidung war aber in der Realität vermutlich diffiziler:

„The German-speaking Count Hartig distinguished between those who were ‚completely Czech‘ [*ganz boehmisch*] or ‚true‘ [*eigentliche*] Czechs and those who were German-speaking ‚German Czechs‘ [*Deutschboehmen*].“²¹

Diese Unterscheidung zwischen den ‚echten Tschechen/Böhmen‘ und den ‚Deutschböhmen‘ wird bei einer näheren Betrachtung der beiden Phasen der tschechischen Nationalbewegung noch weiter erläutert werden. Für den Moment reicht die daraus abzuleitende Feststellung, und das bestätigt sich durch eine andere zeitgenössische Quelle bei Alfred von Skene, dass jegliche Person, welche im geographischen Gebiet Böhmens zu Hause war, als ‚böhmisch‘ bezeichnet wurde, ungeachtet ihrer Muttersprache, bzw. ihrer in der Öffentlichkeit gepflegten Umgangssprache.²² Der Kategorisierung des Graf Hartig wird im Verlauf dieses Textes nicht Folge geleistet, da es für eine Beurteilung der Erkenntnisse zur musikalischen Umsetzung der Inhalte der Handschriften und der aus ihnen abgeleiteten Diskurse um eine nationale Rezeption der Musik nicht von Bedeutung ist, ob ein Komponist ‚Deutschböhme‘ oder ‚Tscheche‘ war.²³ Wo aber insbesondere in der Beschreibung von klaren Positionen von Personen auch zur historischen Korrektheit eine deutliche Differenzierung notwendig scheint, wird von dieser Kategorisierung Gebrauch gemacht. Dass die schriftliche Differenzierung bereits um die Mitte des Jahrhunderts etabliert war, zeigt ein Zitat von Johann Graf von Thun, der in seiner Forderung eines „Čechismus“ eine Vereinigung von Deutschen und ‚Čechen‘ in Böhmen sieht, welche dem überwiegend vom russischen Zarenreich ausgehenden Panslawismus gegenübersteht, und behauptet: „Böhmen sind die Deutschen wie die Čechen.“²⁴

²⁰ Vysloužil, Jiří: *Musikgeschichte Mährens und Mähren-Schlesiens. vom Ende des 18. Jahrhunderts bis zum Jahr 1945*, Wien u.a.: Böhlau Verlag 2013 (= Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis 7), S. 45.

²¹ Zit. n.: Rawson, *Bohemian Baroque*, S. 30 (kursiv im Original).

²² Alfred von Skene schreibt dazu, dass er sich in seinen eigenen Erläuterungen zur Entstehung einer „slavisch-nationalen Bewegung in Böhmen und Mähren“ im 19. Jahrhundert der Bezeichnung ‚tschechisch‘ bedient, wenn er die böhmischen Slaven beschreibt, deren Muttersprache tschechisch ist, hingegen den bereits bekannten Begriff ‚Deutschböhmen‘ für die deutsch-sprachige Bevölkerung gebraucht, vgl. Skene, Alfred von: *Entstehen und Entwicklung der slavisch-nationalen Bewegung in Böhmen und Mähren im XIX. Jahrhundert*, Wien: Carl Konegen 1893, S. XXIII.

²³ Ganz im Gegenteil: eine tschechisch-nationale Rezeption eines ‚deutschböhmischen‘ Komponisten wäre umso interessanter im gesamten Sample.

²⁴ Thun, Johann Math. Graf von: *Der Slawismus in Böhmen*, Prag: J. G. Calve 1845, S. 11. Ein wichtiges Problem darf man in der Verwendung der Begrifflichkeiten schließlich auch nicht vergessen: die Übersetzung des Wortes ‚česky‘. Dies kann nämlich sowohl mit ‚böhmisch‘ als auch mit ‚tschechisch‘ übersetzt werden. Meiner Meinung nach zeigt sich hier bereits alleine durch die Sprache eine Gleichsetzung eines ‚Böhmentums‘ mit dem des

2 Die nationale Wiedergeburt und die Radikalisierung bis zur Revolution

Wie bereits weiter oben geschildert wurde, bestand die Teilung der Bevölkerung Böhmens in einen überwiegend ruralen Teil, der das Tschechische als Mutter- und Umgangssprache benutzte, und einen urbanen Teil, welcher nicht nur die obere Schicht bildete, sondern Deutsch als Mutter- und vor allem Amtssprache in Übereinkunft mit der Zentralverwaltung in Wien gebrauchte. Wolfgang Menzel sieht die Zwangskatholisierung und die damit einhergehende Kontrolle von Schulen durch die Jesuiten seit dem 16. Jahrhundert als den Hauptauslöser der Verdrängung der tschechischen Sprache in die Randgebiete, welche durch die Niederlage in der Schlacht am Weißen Berg 1620 bedingt wurden.²⁵ Alfred von Skene schildert in den Bildungsreformen Maria Theresias jedoch bereits erste Öffnungen zu einer Gleichstellung der deutschen und tschechischen Sprache: 1747 regelte ein Erlass den Gebrauch der „deutschen und böhmischen Muttersprache als Grundlage des Schulunterrichtes“.²⁶ Einen Rückschritt unternahm Joseph II. jedoch in seiner Absicht die Herrschaftsgebiete durch seinen ‚aufgeklärten Absolutismus‘ zentral in der Sprache zusammenzufassen und unterband somit das Unterrichtswesen in Tschechisch durch einen Erlass im Jahr 1780.²⁷ Mit den darauffolgenden Dekreten und besonders der Einführung einer gleichberechtigten Grundsteuer wurden zudem die böhmischen Adeligen erzürnt, da sie auch in der juridischen Betrachtung dem ‚Pöbel‘ gleichgesetzt waren.²⁸ Während der 1790er Jahre wurden aber auch gerade Personen aus dieser Bevölkerungsschicht – der Adel, die gebildete Elite – hervortreten und einen böhmischen Nationalismus, der auf einer Wiedererweckung der tschechischen Sprache und deren irreversibler Verankerung im öffentlichen Leben beruhte, vertreten. Doch trotzdem war die Bewegung eine durch und durch von deutsch-sprachigen Akteuren gesteuerte, wie sich auch die Institutionalisierung der tschechischen Geschichtsschreibung oder in der Professur für tschechische Literatur und Sprache zeigte: Gelasius Dobner und Franz Pelcl waren beide

‚Tschechentums‘, allerdings in einem etwas anderen Verständnis, dass nämlich die Reduktion beider deutschen Begriffe auf ein einziges in der tschechischen Sprache eine klare patriotische oder nationale Deutung des Wortes an sich nahelegt und dabei die Unterscheidung nach der Muttersprache ad absurdum führt.

²⁵ Menzel, Wolfgang: *Die nationale Entwicklung in Böhmen, Mähren und Schlesien. Von der Aufklärung bis zur Revolution 1848*, Nürnberg: Verlag Helmut Preußler 1985 (= Veröffentlichung des Sudetendeutschen Archivs in München 19), S. 14. Im Bezug auf den Einfluss durch die Jesuiten darf natürlich nicht vergessen werden, dass auch Latein eine wesentliche Stellung in der Erziehung einnahm, die Sprache allerdings schon im 17. Jahrhundert keine Rolle mehr für die Verwaltungstätigkeit spielte.

²⁶ Skene, *Entstehen und Entwicklung*, S. 46.

²⁷ Ebd., S. 49.

²⁸ Ebd., S. 54. Man sieht in der Bezeichnung wie verworren eine Unterteilung in tschechischen und deutschen Bevölkerungsanteil sein kann: Die böhmischen Adeligen waren selbstverständlich deutschsprechende Familien, die sich aber durch die zentralisierenden Maßnahmen des Kaisers in ihren Privilegien beschnitten fühlten. Dies ist nur einer der vielen Faktoren, welche den böhmischen Nationalismus der ersten Phase, nämlich jenen durch den Adel und die städtischen Eliten gesteuerten, befeuert hatten.

gebürtige Deutsche und mutierten erst zu tschechischen Patrioten.²⁹ Václav Kramérius publizierte ab 1791 in Folge einer Rückbesinnung auf die ruralen Bevölkerungsteile als die wichtigsten Bewahrer und Träger der tschechischen Sprache in der von ihm gegründeten *Prager Postzeitung* Berichte mit Nachrichten aus der Provinz, worin sich die von Josef Dobrovský aufgestellte Meinung über die Gleichsetzung der Sprache mit der nationalen Identität wiederfindet, welche derselbe durch das Slawen-Kapitel in Johann Gottfried Herders *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* bestätigt fand.³⁰ Auch die Publikationen Antonin Puchmayrs (auch Puchmair oder Puchmajer) *Sebrání básní a zpěvu* [Sammlung von Gedichten und Liedern], welche in fünf Bänden zwischen 1795 und 1814 erschienen, waren genuine Zeugnisse eines kulturellen Nationalismus, welcher die Sprache als ihr wichtigstes Medium zur Verbreitung der eigenen, tschechischen Identität nutzte und sich von einem wie auch immer bestimmten ‚Deutschtum‘ abheben sollte.³¹ Als letzter wichtiger Akteur im Dreibund der frühen Nationalbewegung muss schließlich Josef Jungmann genannt werden, der im Vergleich zu Dobrovský und Kramérius 20 Jahre jünger war und seine wichtigsten Publikationen zur Erneuerung der tschechischen Sprache bereits in dieser verfasste, wodurch er sich maßgeblich von den beiden anderen unterscheidet. Er steht damit dem Gedankengut eines František Palacký zu einer Neuschaffung der habsburgischen Monarchie, welche im nächsten Abschnitt beschrieben wird, auch deutlich näher, da bei Jungmann die Kultur und die damit verbundene Historie als Mittel zum Zweck einer staatlich-bürokratischen Umstrukturierung gebraucht werden sollen.³²

Um die frühe Bewegung und sein Erschaffen nach den Napoleonischen Kriegen ab 1815 besser zu verstehen, muss besonders auf die Hauptakteure Dobrovský und Jungmann etwas näher eingegangen werden.

Ersterer wurde 1753 geboren, war zunächst bei den Jesuiten und später, nach deren Auflösung, bei den Freimaurern Mitglied.³³ Er bemühte sich um eine kritische Historie der böhmischen Gebiete, eine Geschichtsschreibung, die von logischen Zusammenhängen und der Beurteilung von Quellen als glaubwürdig oder unglaubwürdig geprägt war.³⁴ Diese Einstellung und die strikte Ablehnung eines realen Kampfes für die Vormachtstellung der eigenen

²⁹ Střítecký, Jaroslav: *Studie a stati* [Studien und Aufsätze], Brno: Filozofická fakulta 2017 (= Opera Facultatis philosophicae Universitatis Masarykianae 478), S. 101.

³⁰ Renner, Hans: *Studien zum tschechischen Frühnationalismus. Motivation, Anfänge und Initiatoren der tschechischen Wiedererweckung*, Dissertation Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg 1974, S. 151, S. 210 und S. 233ff.

³¹ Menzel, *Die nationale Entwicklung in Böhmen, Mähren und Schlesien*, S. 33.

³² Renner, *Studien zum tschechischen Frühnationalismus*, S. 296.

³³ Skene, *Entstehen und Entwicklung*, S. 74.

³⁴ Ebd.

nationalen Identität, wie sie bei Jungmann und später Palacký auftreten würde, waren es auch, welche ihn die Echtheit der RKZ anzweifeln ließen.³⁵ Trotzdem folgte durch letzteren schon 1833 eine umfassende Biographie Dobrovskýs, in welcher er ihn als einen Böhmen beschrieb, der „das Böhmisches ausdrücklich [als] seine Muttersprache“ anerkannte.³⁶ Dessen Bedeutung für die tschechische Sprache besteht dennoch in den beiden Abhandlungen *Ausführliches Lehrgebäude der böhmischen Sprache* (1809) und eine Beschäftigung mit den altslawischen Sprachen *Institutiones linguae slavicae dialecti veteris* (1822).³⁷ Die Konstruktion einer nationalen Bedeutung Dobrovskýs für die spätere Phase des böhmischen Nationalismus zeigt sich außerdem bei Jan Kollár, welcher die wiedergewonnenen Jahrhunderte, die sich in Dobrovskýs Rekonstruktion der altslawischen und tschechischen Sprachen abbilden, als Ursprung eines Vereinigungsanspruchs aller slawischen Völker generell und daraus aber auch die Vormachtstellung der böhmischen Gesellschaft über die österreichische stellt.³⁸ Es muss festgehalten werden, dass Dobrovskýs radikale Betonung der Sprache als singuläres Gut und Mittel zur Nationalisierung der Gesellschaft schlichtweg von seinen Schülern und der späteren Rezeption konstruiert sind. Wie Skene treffend schreibt:

„betrieb [Dobrovský] das Studium der Slavistik nur aus wissenschaftlichem Interesse, während Jungmann (...) schon 1810 als Professor am Gymnasium und Seminar zu Leitmeritz der slavisch-nationalen Bewegung Eingang in weitere Kreise zu verschaffen suchte (...).“³⁹

Jungmann suchte also eine tschechische Vorherrschaft in Böhmen nach dem Vorbild der slawischen Bewegungen in Polen oder im russischen Zarenreich zu erwirken.⁴⁰ Das ultimative Mittel dazu sah er im Schreiben eines Tschechisch-Deutsch-Wörterbuchs, was ihn allerdings in die Lage brachte, nicht-existente Wörter aus anderen slawischen Sprachen zu entlehnen, was wiederum von Puchmayr und Dobrovský gleichermaßen behindert wurde, da sie der Meinung waren, ein tschechisches Wörterbuch bräuchte kein Entlehnungen da man in archaischen Schriften genug Wortschatz hätte.⁴¹ Grundsätzlich muss außerdem angemerkt werden, dass die

³⁵ Ebd., S. 75f.

³⁶ Zit. n. Auty, Robert: „Changing Views on the Role of Dobrovský in the Czech National Revival“, in: Peter Brock / H. Gordon Skilling (Hrsg.), *The Czech Renaissance of the Nineteenth Century*, Toronto: University of Toronto Press 1970, S. 14-25, hier: S. 16f. Es kann davon ausgegangen werden das Palacký hier mit dem ‚Böhmischen‘ die tschechische Sprache meint, zeigt aber einerseits erneut die sprachlichen Unschärfen, mit denen die Begriffe während des 19. Jahrhunderts verwendet wurden, andererseits die konstruierte tschechisch-nationale Wahrnehmung des deutsch sprechenden und schreibenden Dobrovský.

³⁷ Ebd., S. 18, Fußnote 13 und 14.

³⁸ Ebd., S. 19, eine Interpretation durch Kollár, welche Dobrovský in seiner explizit unnationalistischen Beschäftigung mit der tschechischen Sprache strikt abgelehnt hätte.

³⁹ Skene, *Entstehen und Entwicklung*, S. 82.

⁴⁰ Ebd.

⁴¹ Ebd., S. 83. Zwei dieser Schriften sind selbstverständlich die RKZ.

Idee einer Nationalisierung der Gesellschaft durch die Sprache den durch Bernard Bolzano entworfenen Ideen der „Wiedergeburt der *Gesellschaft* im bürgerlich-rechtlichen und moralischen“ widersprachen.⁴² Eine Abwendung von den gehobenen Schichten findet sich auch in der bereits erwähnten Überhöhung des Bauernstandes als Wahrer der Sprache, wird von Jungmann allerdings noch um ein wichtiges Argument ergänzt, nämlich, dass sie auch den ernährenden Stand darstellen und „auch historisch gesehen jedes Volk mit diesem Stand zu existieren begann.“⁴³ In der Betonung der Sprache als singuläres Kriterium verortet Jaroslav Střítecký auch den zweiten wichtigen Mechanismus, welcher den radikalen Nationalismus ab der Mitte des 19. Jahrhunderts ausmacht: eine Selbstbegrenzung, „zur Ablehnung eines jeden anderen Kontextes als des sprachlich nationalen (...)“.⁴⁴ Durch die rege Tätigkeit Jungmanns als Verfasser und Erdenker von tschechisch-sprachigen Schulbüchern musste sogar die Universität in ein deutsches und ein tschechisches Institut geteilt werden, allerdings in der Absicht der deutschen Abgeordneten des Böhmisches Landtags, die vollkommene „Tschechisierung der ganzen Universität zu verhindern.“⁴⁵ Dalibor Dobiaš betont im Rahmen der „Experimente mit den Möglichkeiten der tschechischen Literatur“ außerdem, dass die Abgrenzung von der deutsch-sprachigen Literatur im Fokus zur Begründung einer eigenen Sprachtradition und -historie stand.⁴⁶

Wenn Jungmann die archaischen Schriften der tschechischen Vergangenheit beschreibt, meint er zu einem großen Teil auch die von Hanka gefälschten RKZ-Dokumente. Ihre ‚Entdeckung‘ fällt genau in jenen Zeitabschnitt, in welchem sich die frühen Wiedererwecker – allen voran Josef Jungmann und später František Palacký – für eine Stärkung der genuin tschechischen Sprache eingesetzt hatten, aber in Folge des Wiener Kongresses waren ein erneuter Rückschritt zur einheitlichen (deutschen) Amtssprache und der politischen Kontrolle der Wiener Zentralverwaltung und große zensorische Eingriffe in Publikations- und Zeitungswesen an der Tagesordnung. Dafür waren ihnen auch Fälschungen Recht und in der Ablehnung Dobrovskýs zeigt sich somit nicht nur dessen Wahrheitsliebe für Historie, sondern auch die weitaus radikalere Ausrichtung der jüngeren Generation. Diese Zeit wurde vor allem

⁴² Střítecký, *Studi a stati*, S. 103 (kursiv im Original). Zur Differenzierung zwischen ‚Nation aus Sprache‘ und ‚Nation aus Gesellschaft‘ sei hier angemerkt, dass die „Konstituierung einer zweisprachigen (oder mehrsprachigen Nation freier Bürger“, wie sie Bolzano propagiert, schon „in den Jahren 1848-49 ausgeschaltet“ wurde, bis dahin jedoch von „Jungmanns Sprachnationalismus unabhängig“ war und die „konservative Variante der territorialen Auffassung des Begriffs“ darzustellen vermochte, vgl. Ebd., S. 103f.

⁴³ Zit. n. Ebd., S. 105.

⁴⁴ Ebd., S. 109.

⁴⁵ Ebd., S. 110.

⁴⁶ Dobiaš, Dalibor: „Josef Jungmann und seine Bemühungen um einen anspruchsvollen tschechischen Vers in den ersten zwei Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts“, in: *Brücken. Zeitschrift für Sprach-, Literatur- und Kulturwissenschaften* 1 u. 2 (2014), S. 211-224, hier: S. 222.

durch die Geschichtsschreibung Palackýs geprägt, welcher die Inhalte der RKZ auch in seine *Geschichte von Böhmen* integrierte, und somit die leeren Stellen einer böhmisch-tschechischen Geschichte mit Tatsachen gefüllt glaubte.⁴⁷ In ihr wurde besonders die Konstruktion eines deutschen Feindbildes vorangetrieben, um die Veränderung der Gegenwart durch die Konstruktion einer solchen Vergangenheit zu bewerkstelligen, welche eine radikalere Wahrnehmung der und aktiveren Kampf gegen die aktuellen gesellschaftlichen Missstände forderte.⁴⁸ Eine Entladung dieser Missstände war die Revolution im Jahr 1848.

Eine Einführung František Palackýs in die ‚Sache‘ der tschechischen Wiedererweckung fand auf Empfehlung Dobrovskýs statt. Skene schreibt darüber sogar, dass dieser mit einer versuchten Anstellung im Prager Nationalmuseum Hanka durch Palacký ersetzen wollte, was jedoch misslang.⁴⁹ Als selbiger Mitte der 1820er Jahre nach Prag kam trat er der russophilen Partei Hankas entschieden entgegen und versammelte durch das Eintreten für die tschechische Literatur und Sprache bald einen größeren Kreis von Schriftstellern um sich.⁵⁰ Zur Verbreitung der tschechischen Sprache per se trugen auch die Herausgabe von Zeitschriften und das Anwachsen der Menge an tschechischen Schriftstellern grundsätzlich bei, welche nicht mehr in deutscher Sprache publizierten, sondern Lyrik und Prosa in ihrer ‚Muttersprache‘ abfassten.⁵¹ Als wichtigste Errungenschaft ist jedoch die Publikation der *Geschichte in Böhmen* anzusehen, dessen erster Band 1836 erschienen war und dessen Auftrag Palacký von den böhmischen Adligen schon 1829, im Jahr von Dobrovskýs Tod, erhalten hatte.⁵² Das Auffüllen der Lücken durch teilweise erdichtete Stoffe rechtfertigte Palacký Skene zufolge dadurch, dass „[d]ie graue Vorzeit (...) dem Dichter zu überlassen [ist], der Geschichtsschreiber eines Volkes aber soll nur Erwiesenes und unbestreitbar Wahres bringen.“⁵³ Die ‚nationalen‘ Absichten einer derartigen Geschichtsschreibung und allgemein der Literatur konnten außerdem nur deswegen der Zensur entkommen, da die Ämter in Böhmen offensichtlich von Sympathisanten der ‚tschechischen Sache‘ besetzt waren.⁵⁴ Joseph Zacek weist darauf hin, dass Palacký aber sehr wohl mit den Problemen der Zensur, vor allem während der späten 20er und frühen 30er Jahre des 19. Jahrhunderts konfrontiert war, als 1830 eine Schrift über die Leibeigenschaft in Böhmen

⁴⁷ Renner, *Studien zum tschechischen Frühnationalismus*, S. 352.

⁴⁸ Ebd., S. 344.

⁴⁹ Skene, *Entstehen und Entwicklung*, S. 89.

⁵⁰ Ebd., S. 90.

⁵¹ Ebd., S. 95.

⁵² Ebd., S. 98.

⁵³ Ebd., S. 99. Damit bricht Palacký und die von ihm beeinflusste Generation deutlich mit dem Wahrheitsanspruch von Tatsachen, deren Relevanz und Korrektheit von Dobrovský und bereitet den Weg für einen neuen Abschnitt an ‚nationaler‘ Geschichtsschreibung.

⁵⁴ Ebd., S. 102.

abgelehnt wurde.⁵⁵ Diese Form der Zensur musste er erst wieder nach der Revolution über sich ergehen lassen und auch hier nur in seiner Rolle als Politiker und Befürworter der ‚tschechischen Nation‘.⁵⁶ Als politischer Akteur der Revolution 1848 stellte sich Palacký vor allem gegen die Integration Böhmens in das Deutsche Reich. Er argumentierte in einem Absagebrief vor allem auf Basis der historischen Verstrickungen zwischen den beiden Völkern und seiner eigenen Zugehörigkeit zum „slawischen Stamm“.⁵⁷ Erwartungsgemäß reagierte die zentrale Verwaltung in Wien ablehnend und goutierte einige von Palackýs Bestrebungen, vor allem in seinem Besinnen, Böhmen weiterhin als Teil des Habsburgerreiches zu sehen.⁵⁸ Retrospektiv beurteilte Palacký außerdem den Pfingstaufstand als Hauptgrund für das Scheitern der Konstitution einer restlos unabhängigen böhmischen Verwaltung:

„Ich kenne kein Ereigniß unseres Erinnerns, das für unsere Nation verhängnisvollere und schädlichere Folgen gehabt hätte, als jener Pfingstaufstand; ich bin noch heute [1873, Amn.] vollständig überzeugt, daß, wenn meine im Nationalcomité am 12. Mai (und anderswo häufig) vorgebrachten Bitten – unsere moralische Stellung nicht aufzugeben und uns vor jeder Berufung an die Gewalt zu hüten –, gewürdigt worden wären, die czechische Nation schon im Laufe des Jahres 1848 jenes [Ziel] von nationalen und Landesrechten erreicht hätte, das sie bis heute vergebens anstrebte (...).“⁵⁹

Ein Umdenken im Wert der tschechischsprachigen Literatur erfolgte durch eine Radikalisierung der politischen Bewegung in den letzten Jahren vor der Revolution durch die jüngere Generation von ‚Wiedererweckern‘ und ‚Nationalisten‘: „die Literatur sollte von nun an als Mittel dienen zur Erreichung praktischer Zwecke auf dem materiellen und politischen Gebiete.“⁶⁰ Das ‚Ableiten‘ in panslawistische Ideologien, die Skene beschreibt, widerfuhr Palacký im Gegensatz zu einigen seiner Mitstreiter allerdings nicht, auch wenn er sich zeitlebens vom Vorbild Russland inspiriert fühlte. Gestützt wird das durch seine pathetische Ablehnung jeglicher anderen nationalen Identitäten in einer Anekdote aus den 1870er Jahren: „Wenn wir einmal aufhören müssen Tschechen zu sein, so kann es uns dann ziemlich gleichgültig lassen, ob wir Deutsche, Wälsche, Magyaren oder Russen werden.“⁶¹ Aus der subjektiven Perspektive Alfred von Skenes zeigt sich in Anlehnung an Ludwig Gumplowicz

⁵⁵ Zacek, Joseph F.: „Metternich’s Censor. The Case of Palacký“, in: Peter Brock / H. Gordon Skilling (Hrsg.), *The Czech Renaissance of the Nineteenth Century*, Toronto: University of Toronto Press 1970, S. 95-112, hier: S. 100.

⁵⁶ Ebd., S. 111.

⁵⁷ Zit. n.: Steinacher, David: *Böhmen als Gesamtschauplatz der bürgerlichen Revolution von 1848 unter besonderer Beachtung der Ereignisse in Prag*, Diplomarbeit Alpe-Adria-Universität Klagenfurt 2018, S. 49f.

⁵⁸ Ebd., S. 52.

⁵⁹ Zit. n. Ebd., S. 88.

⁶⁰ Skene, *Entstehung und Entwicklung*, S. 116.

⁶¹ Zit n. Ebd., S. 148.

schon gegen Ende des 19. Jahrhunderts, dass ein nationales Zugehörigkeitsgefühl nicht rein aus der sprachlichen Zuordnung definierbar ist: Skene belegt das durch den Verweis auf die Nachkommen des böhmischen Adels, die in ihren Namen deutsch anmuten, sich aber der „slavischen Rasse“ zugehörig fühlen, und vice versa Kinder slawischer Eltern, deren „echt tschechische Namen sich zur deutschen Nationalität“ zugerechnet sehen.⁶²

3 Institutionalisierung und Nationalisierung des böhmischen Kulturlebens

In einer zeitgenössischen Beurteilung durch den Komponisten und Essayisten Emanuel Chvála setzt die niederschreibenswerte Geschichte einer „böhmischen Tonkunst“ mit dem „zum Manne“ gereiften Komponisten Bedřich Smetana ein.⁶³ Seine Sicht ist durch die aktuellen musikalischen Entwicklungen seiner Gegenwart, der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, stark geprägt und, wie weiter unten in den Werk- und Komponistenkapiteln noch deutlich werden wird, durchzogen vom Gegensatz zwischen deutscher und böhmischer/tschechischer Kultur. Aber er zeigt auch schon Bewusstsein für die zahlreichen Abwanderungen der im böhmischen Raum geborenen Künstler an die unterschiedlichen Höfe oder in die europäischen Städte:

„Unser Mysliveček (1737-1781) ging als Venetianer in der italienischen Opernproduktion auf, der berühmte Georg Benda (1721-1795) ward Meister des deutschen Melodrams, Anton Reicha (1770 bis 1836) wirkte in Paris und schrieb eine französische Kompositionslehre, Johann Ludwig Dusik (Dussek) (1761-1812) wird heute noch zu den deutschen Klavierklassikern gezählt u.s.w.“⁶⁴

Diese Ansicht deckt sich auch mit der durch Karl Michael Komma beschriebenen „permanenten Wanderbewegung, die ‚böhmische Musikeremigration‘ genannt wurde“, und im 17. und 18. Jahrhundert durch ökonomische oder gesellschaftliche Unsicherheiten ausgelöst wurde.⁶⁵

Eine erste umfassendere Darstellung der Musik in Böhmen wagt zu Beginn des 20. Jahrhunderts Richard Batka, dessen Monographie *Die Musik in Böhmen* mit der höfischen Zeit bis 1400 beginnt und die Musik seiner Gegenwart unter der Nennung von Komponisten wie Vítězslav Novák oder Gustav Mahler ans Ende seiner Ausführungen stellt. Für den Zeitraum bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts stellt vor allem aber die aktuelle Monographie *Geschichte der böhmischen Musik. Von den Anfängen bis in die Zeit der Romantik* von Camillo Schoenbaum eine bedeutsame Quelle dar, nicht nur ob ihrer vermeintlichen Gründlichkeit, sondern auch wegen ihrer Aktualität aus dem Jahr 2022. Für die Werke und Kontexte an dieser Stelle speziell soll

⁶² Ebd., S. 150f.

⁶³ Chvála, Emanuel: *Ein Vierteljahrhundert Böhmischer Musik*, Prag: Urbánek 1887, S. 7.

⁶⁴ Ebd., S. 2.

⁶⁵ Komma, Karl Michael: *Das Böhmische Musikantentum*, Kassel: Johann Philipp Hinnenthal-Verlag 1960, S. 154.

im Folgenden bis ins Jahr 1800 dennoch nur ein grober Abriss geliefert werden, um dann in eine genauere Beschreibung der Entwicklung, Institutionalisierung und Konstruktion von Musik im ‚böhmischen Idiom‘ überzugehen. Als dritter großer Abschnitt dieses Kapitels, soll eine finale Kontextualisierung des Kulturlebens vorgenommen werden, welche für die Behandlung der musikalischen Rezeption der RKZ in den einzelnen Aspekten die Grundlage bildet.

Wie im Großteil Europas stellt die Musik der Kirche und die in der Liturgie gebrauchte Vokalmusik in Böhmen eine zentrale Musikpraxis bis zur Reformation dar. Sowohl Batka als auch Schoenbaum sehen ab dem 10. Jahrhundert den Einfluss des lateinischen Messgesangs durch die katholischen Missionierungsunternehmungen Bayerns als richtungsweisend und neugegründete Klöster entwickeln sich mit den Kirchenschulen zu den Zentren der Musikpflege.⁶⁶ Zur Überlieferung der von beiden Autoren als ältesten tschechischen bzw. slawischen geistlichen Liedern angenommenen Musiken finden sich Schwankungen in der Datierungen von grob 150 Jahren. Es kann aber festgehalten werden, dass sie mit dem Aufblühen des lateinischen Chorals im 14. Jahrhundert zusammenfallen, woraus sich ableiten lässt, dass auch in Böhmen weltliche und geistliche Literatur wechselseitige Einflüsse aufweisen.⁶⁷ Mit der Regierungszeit Karls IV. ergeben sich für das neue Regierungszentrum Prag auch im geistlichen Leben neue Möglichkeiten und Schoenbaum zufolge umfasst die in Prag ansässige Geistlichkeit für die Mitte des 14. Jahrhunderts rund 1200 Personen.⁶⁸ Am Kaiserhof lässt sich ebenfalls eine Tradition der Spielleute, Minne- und erster Meistersänger beobachten, die in das neue kulturelle Zentrum strömten. Batka schreibt, dass die kirchlichen Möglichkeiten Prags, die Karl IV. forderte und förderte, auch direkt auf die Entwicklung einer weltlichen Musik Einfluss genommen hätten.⁶⁹ Wie stark die weltliche Musik in Form der Tänze oder Liebeslieder vor allem in der ländlichen Bevölkerung verankert war, zeigt sich in den misslungenen Bestrebungen der Taboriten – als die radikalste Formation einer kirchlichen Reformation, ausgelöst durch Jan Hus –, denen es nicht gelang, der Bevölkerung das von ihnen propagierte Laster dieser Musik auszutreiben.⁷⁰ Aus derselben Zeit stammt auch das berühmteste aller Hussitenlieder *Ktož sú boží bojovníci* [Ihr, die ihr Streiter Gottes seid], welches gerade im 19. Jahrhundert als klares musikalisches Idiom einer national motivierten

⁶⁶ Batka, *Die Musik in Böhmen*, S. 1ff. und Schoenbaum, Camillo: *Geschichte der böhmischen Musik. Von den Anfängen bis in die Zeit der Romantik*, Regensburg: ConBrio 2022 (= neue wege – nové cesty 19), S. 12.

⁶⁷ Schoenbaum, *Geschichte der böhmischen Musik*, S. 26ff.

⁶⁸ Zit. n. Schoenbaum, *Geschichte der böhmischen Musik*, S. 31.

⁶⁹ Batka, *Die Musik in Böhmen*, S. 10.

⁷⁰ Ebd., S. 13.

böhmischen Musik verwendet werden wird.⁷¹ Weltlicher Gesang aus dem 15. Jahrhundert ist vor allem durch den *Codex Racek* überliefert, welcher erstmals 1892 von Otakar Hostinský ediert wurde und rund 1500 Einzelmelodien enthält.⁷² Hatte sich die musikalische Ausbildung an Schulen oder im kirchlichen Bereich bereits im 16. Jahrhundert gefestigt⁷³, waren es im 17. Jahrhundert konkret die Jesuitenschulen, welche das musikalische Leben und die Ausbildung darinnen maßgeblich beeinflussten. Mit dem Beginn dieses Jahrhunderts zeigt sich eine ähnliche Öffnung hin zu Einflüssen aus dem Ausland, wie bereits während der Regierungszeit Karls IV. beobachtet werden konnte: bis zum Dreißigjährigenkrieg finden sich vor allem italienische Komponisten als Gäste in Prag und beeinflussten auch die dortigen Komponisten.⁷⁴ Volksmusikalische Melodien und Tänze finden sich im späten 17. Jahrhundert beispielsweise im *Codex Viatorisz*, der mährische, böhmische und slowakische Tänze in deutscher Orgeltabulatur enthält.⁷⁵ Wie bereits weiter oben durch Komma geschildert, war das späte 17. Jahrhundert schon von teilweiser Emigration böhmischer Komponisten und Musiker an nicht-böhmische Höfe oder in Städte Europas geprägt: Komma beschreibt ihren Wiedererkennungswert in der Integration von ‚musikantischen‘, ergo volkstümlichen Elementen in ihren Werke und nennt hierbei als einen ersten deutlichen Vertreter dieser Bewegung Jan Dismas Zelenka, der

„(...) als der erste Tscheche bezeichnet werden [kann], der bei aller Verwandtschaft mit Bach und den norddeutschen Meistern ab und an musikantische Wendungen der heimatlichen Volksmusik einfließen ließ.“⁷⁶

Als bedeutendster Komponist und Theoretiker des frühen 18. Jahrhunderts auf böhmischem Boden gilt Bohuslav Matěj Černohorský, dessen Kontrapunkt zwar den eher konservativen Ansichten eines Johann Joseph Fux entsprach, der aber dennoch vor allem für eine entstehende Tradition des Klavierspiels als wichtigster Vorreiter bezeichnet werden muss.⁷⁷ In der kammermusikalischen Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts finden sich bei Zelenka bereits latente volksmusikalische Einflüsse, die Schoenbaum allerdings nicht auf eine aktive

⁷¹ Schoenbaum, *Geschichte der böhmischen Musik*, S. 64. Die Hussiten-Ouvertüre von Antonín Dvořák, die letzten beiden Sätze „Tabor“ und „Blaník“ aus Bedřich Smetanas *Ma Vlast* und in einer der Visionen Libušas aus der Oper desselben Komponisten sind nur einige, wenngleich die bekannteste Verwendung dieses musikalischen Motivs.

⁷² Ebd., S. 71.

⁷³ Ebd., S. 96.

⁷⁴ Ebd., S. 107.

⁷⁵ Ebd., S. 142.

⁷⁶ Zit. n.: Komma, *Das Böhmisches Musikantentum*, S. 161.

⁷⁷ Schoenbaum, *Geschichte der böhmischen Musik*, S. 162.

Nationalisierungsabsicht der Musik zurückführt, sondern sie im Zeitgeschmack verortet.⁷⁸ Als Wegbereiter eines ‚Musikstils der Klassik‘ beschreibt er die Musikerfamilie Bixi, aus der Franz Xaver Bixi durch sein kompositorisches Schaffen und seiner Stellung als Domorganist in Prag heraustritt.⁷⁹ Für das 18. Jahrhundert zeichnet sich nebenbei auch die Familie Benda als bedeutsame Vertreter einer emigrierten böhmischen Musikerfamilie verantwortlich. Georg Benda, der sich durch Carl Philipp Emanuel Bach beeinflusst zeigt und durch seine musiktheatrischen Werke eines der vielen Vorbilder Wolfgang Amadeus Mozarts darstellt, kann ohne weiteres als der Erfinder des Melodrams bezeichnet werden, eine Gattung des Musiktheaters, welche erst Zdeněk Fibich mehr als hundert Jahre später wieder aufgreifen würde.⁸⁰ Batka schreibt, dass zum Ende des 18. Jahrhunderts vor allem die Musik Mozarts in Prag großen Einfluss gehabt hätte, dass aber das Prager Musikleben in einer zum Philistertum verkommenen Anbetung der Mozart’schen Musikideale verkommen wäre und sich somit dem Fortschritt für einige Jahre verschließen sollte.⁸¹ Erscheinungen wie Václav Jan Tomášek oder Johann A. Wittasek würden ihm zufolge schon in den ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts zwar versuchen aus dieser Ohnmacht auszubrechen, erst mit dem Beenden dieses Mozartkults durch den Klavierlehrer Josef Proksch und dem Musikkritiker der Tageszeitung *Bohemia*, Anton Müller, der diesem außerdem die Begeisterung für Ludwig van Beethoven entgegensetzte, konnte die böhmische Musikkultur neue Kraft für die folgende Zeit der Nationalisierung der Musik schöpfen.⁸²

Auch Schoenbaum attestiert der Musik Böhmens in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts die Pflege eines an Mozart angelehnten Stils, der „durch unumgängliche Beimischung romantischer Ingredienzien verfiel und flach wurde.“⁸³ Tomášek tritt aus der vorher beschriebenen Ohnmacht vor allem durch seine Liedkompositionen hervor, die thematisch und tonsprachlich der Musik Beethovens oder den Werken Franz Schuberts an die Seite gestellt werden können. Schoenbaum betont, dass er, wie weiter unten ausführlicher zu lesen ist, auch erste Kunstlieder in tschechischer Sprache schuf, unter die sich auch die Vertonungen der Gedichte aus der RK einordnen.⁸⁴ Einen Meilenstein im Bereich der

⁷⁸ Zit. n.: Schoenbaum, *Geschichte der böhmischen Musik*, S. 187. Es muss an dieser Stelle angemerkt werden, dass das Erzeugen einer ‚nationalen Wirkung‘ durch die Integration von volksmusikalischen Elementen vielleicht dem Zeitgeschmack folgend war, die dadurch erreichte Konstruktion eines böhmischen Musikidioms aber dennoch nicht abzustreiten ist. Insofern steht die Frage nach der Absicht zweitrangig im Hintergrund, da die Musik bereits aus sich heraus als böhmisch bzw. tschechisch verständlich war und auch so aufgefasst wurde.

⁷⁹ Schoenbaum, *Geschichte der böhmischen Musik*, S. 200f.

⁸⁰ Ebd., S. 232f.

⁸¹ Batka, *Die Musik in Böhmen*, S. 39.

⁸² Ebd., S. 43ff.

⁸³ Schoenbaum, *Geschichte der böhmischen Musik*, S. 311.

⁸⁴ Ebd., S. 311ff.

Musikhistoriographie stellte auch das 1815 publizierte Werk *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien* durch den Prager Bibliothekar Gottfried Johann Dlabáč dar.⁸⁵ Trotz seiner betont nationalen Auslegung der böhmischen Musikgeschichte ab der Mitte des 19. Jahrhunderts bemerkt Batka korrekt, und das deckt sich mit den Ausführungen zum politischen Nationalismus Böhmens bis zur Revolution 1848, dass der böhmische Patriotismus des ausgehenden 18. Jahrhunderts noch nicht in deutsche und tschechische Bevölkerung unterteilte und vorrangig durch ursprünglich deutschsprachige Akteure bestimmt war. Das reichte soweit, dass sich Dobrovský beizeiten selbst als Deutscher bezeichnete.⁸⁶ Ein nationaler Ausdruck in der Musik zeigt sich zunächst durch die verschiedenen Tanzformen, die später vor allem Dvořák, Smetana und in der Wende zum 20. Jahrhundert auch Leoš Janáček reichlich verwenden würden. John Tyrrell zufolge gab es bis 1807 regelmäßige Aufführungen von Opern in tschechischer Sprache, deren Libretti allerdings Großteils Übersetzungen von deutsch- oder italienischsprachigen Opern waren.⁸⁷ Die Tradition eines tschechischsprachigen Musiktheaters schien damit bis zum Auftreten von František Škroup und seinem Werk *Dratenjk* gebrochen, setzte sich aber in einer musiklosen Form im Sprechtheater bis in die Mitte der 1820er Jahre fort.⁸⁸ Die Aufführungen unterlagen zudem strengen Regeln, welche sie beispielweise in ein Zeitfenster am späten Nachmittag drückten, um die Abende für die Aufführungen ‚echter‘ Opern freizuhalten.⁸⁹ Mit der Übernahme der Theaterleitung des Ständetheaters durch den deutschen Impresario Johann August Stöger erhielt endlich auch die tschechischsprachige Oper einen großen Aufschwung, da er der Meinung gewesen wäre, dass sie sich vor allem zur Präsentation von Singspielen oder leichteren, kommerziellen Unterhaltungen nutzen könnte.⁹⁰ Bevor in einem letzten Schritt auf die Institutionalisierung und daraus geschlossene Nationalisierung der Musik als Gipfel der Entwicklung einer tschechisch-böhmischen Nationalmusik eingegangen wird, sollen hier zunächst noch zwei Komponisten in den Fokus gerückt werden, deren Kompositionen sie als Schöpfer einer ‚national deutbaren‘ Musik außerhalb dieser überwiegend nach 1848 anzutreffenden Mechaniken verständlich machen: František Max Kníže und Leopold Eugen Měchura.

Kníže wurde 1784 geboren, war Schüler von Tomášek und ist der Nachwelt vor allem als Komponist von Werken für Gitarre und Autor der 1820 gedruckten *Vollständige[n]*

⁸⁵ Ebd., S. 314.

⁸⁶ Batka, *Die Musik in Böhmen*, S. 47f.

⁸⁷ Tyrrell, John: *Czech Opera*, Cambridge: Cambridge University Press 2005, S. 18f.

⁸⁸ Ebd., S. 20.

⁸⁹ Ebd., S. 21.

⁹⁰ Ebd., S. 22.



Gitarrenschule bekannt.⁹¹ Dem Eintrag von Petra Wiedermann zufolge wurde er auch durch die Vertonungen von anderen Texten desselben Archivars Václav Hanka bekannt, der die RKZ ‚aufgefunden hatte‘. Alena Jakubcová bezeichnet im *Grove*-Artikel die Ballade *Břetislav* als ein patriotisches Werk und sein populärstes Lied.⁹² In der Sammlung des Prager Musikmuseums, findet sich ein undatierter Druck von fünf Liedern, unter denen sich auch das genannte befindet, unter der Signatur I E 116, publiziert im Verlag Jak[ob]. Fischer.⁹³ Es umfasst nur fünfzehn Takte, enthält dafür aber insgesamt elf Strophen, steht in a-Moll und im 6/8-Takt. Anlehnungen an Volkslieder lassen sich nur geringfügig beobachten, maximal der verwendete Tonambitus, der den Quintraum nicht übersteigt, und der aperiodische Phrasenbau lassen sich ‚national deuten‘.⁹⁴ Vergleicht man das musikalische Idiom jedoch mit den vier

⁹¹ Wiedermann, Petra: „Kníže, František Max“ (2016), in: *Český hudební slovník osob a institucí* [Tschechisches musikalisches Wörterbuch für Personen und Institutionen], online, https://slovník.ceskyhudebnislovník.cz/component/mdictionary/?task=record.record_detail&id=6096 (Zugriff am 25.09.2024).

⁹² Jakubcová, Alena: „Kníže, František Max“ (2001), in: *Grove-online*, <https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1093/gmo/9781561592630.article.15203> (Zugriff am 25.09.2024).

⁹³ Kníže, František Max: *Pisně*, Prag: Jak. Fischer o.J., Sign.: I E 116.

⁹⁴ Der aperiodische Phrasenbau widerspricht, wie weiter unten noch erläutert wird, den Mechaniken zur ‚Nationalisierung‘, die von Tomášek verwendet und beschrieben werden. Sie orientieren sich darin eher an der

anderen Texten – alle von Hanka – wird eine Analogie zur Volksmusik sehr deutlich (vgl. Abbildung 1 und Abb. 1, Fortsetzung): 2/4-Takt, Verwendung des Anapästes („Růže“ und „Žalost“) und eines aperiodischen Phrasenbaus („Djwka wěrná“). Diskurse oder Kritiken lassen ob ihres Fehlens keine weitere Kontextualisierung der Lieder zu.

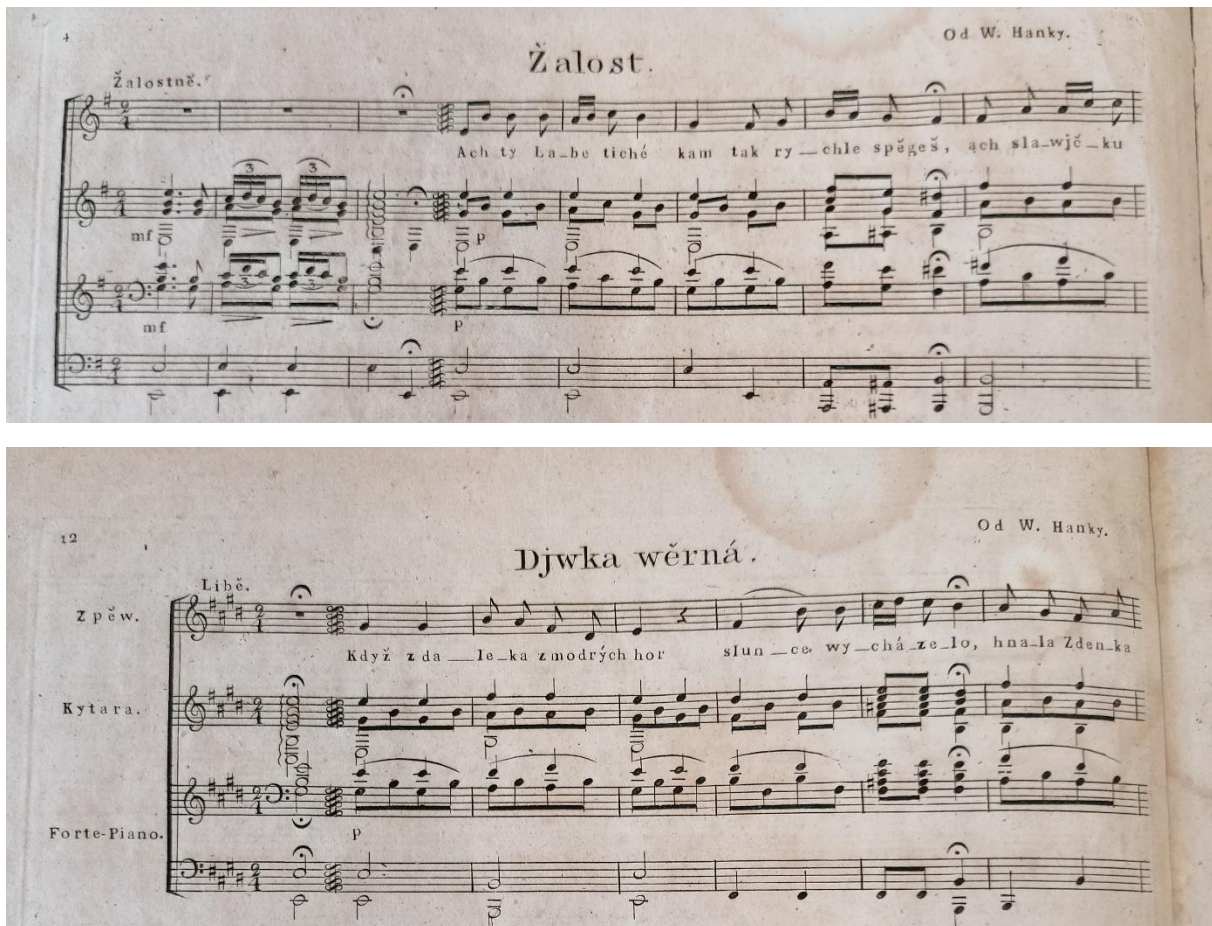


Abbildung 1: Vergleich zw. Liedern von Kníže (Fortsetzung), F. M Kníže: *Pisně*.

Anders sieht dies beim jüngeren Leopold Měchura aus. Als Schwager des Historikers und Patrioten František Palacký gab es für ihn vermutlich keine Gelegenheit, der nationalen Begeisterung für ein unabhängiges Böhmen zu entkommen. Auch er war noch Schüler des bereits hochbetagten Tomášek, konnte aber seinen Durchbruch als Komponist erst nach einem Konzert der *Umělecká beseda* 1868, also zwei Jahre vor seinem Tod, erlangen.⁹⁵ Der Lexikoneintrag von Vlasta Reittererová, beschreibt ihn, in Rekurs auf Josef Plavec, als die prägendste Figur des Übergangs vom spät-klassischen, noch an Mozart gemahnenden Stil, hin

volkstümlichen Melodie, die im tschechischen oft diese Struktur aufweist. Auch der Quintambitus, der später bei Zvonař noch erwähnt wird, kann in dieser Zeit noch aus dem Volkslied abgeleitet werden.

⁹⁵ Kibicová, Tereza: „Měchura, Miechura, Leopold Eugen, eigentlich Karel“ (2016), in: *mgg-online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/377782> (Zugriff am 25.09.2024).

zu einem nationalen Stil, der später in Smetana aufgehen sollte.⁹⁶ Alois Šmilovský schreibt in einem Nachruf in der Musikzeitung *Hudební listy* im Januar 1871 ein blumiges und schlichtweg schwülstiges Loblied auf den Mann, von seiner unbändigen Liebe zu seiner Frau und dem Glück, welches er nicht mit seiner wohlstuierten Familie gehabt hätte. Den größten Erfahrungsschatz, auf den er im Komponieren zurückgreifen könnte, führt der Autor jedoch nicht auf die Ausbildung bei Tomášek zurück, sondern auf die unzähligen privaten Konzerte, die Měchura veranstalten ließ, und bei denen die wichtigsten Werke bis zur ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu hören gewesen waren.⁹⁷ In den letzten Jahren vor seinem Tod lassen sich Parallelen zum Operschaffen Wagners finden, was Šmilovský zufolge vor allem in der Oper *Maria Potocka* hervortritt.⁹⁸ Dabei spricht er ihr aber gleichzeitig die Einschätzung als Neuheit ab.⁹⁹ Erst als Měchura mit der Volksmusik in Berührung gekommen war, erhielt sein musikalisches Schaffen eine neue Frische und Šmilovský schreibt, dass „in seinen Arbeiten der Keim, der fruchtbar machen kann und wird, der Keim des Fortschritts in unserer tschechischen Musik“ liegt.¹⁰⁰ In Rekurs auf Karel Stecker beschreibt Reittererová seine Choralwerke und vor allem Kantaten als wegweisend hin zu einer nationalen Kunst, die sich erst in Smetana vollends entfalten würde.¹⁰¹ In der Sammlung des Prager Musikmuseums liegen unter der Signatur XXX D 4 das Chorwerk *První májová noc* [Lied der Mainacht].¹⁰² In Anbetracht der durch Michael

⁹⁶ Reittererová, Vlasta: „Měchura, Leopold Eugen“ (2006), in: *Český hudební slovník osob a institucí* [Tschechisches musikalisches Wörterbuch für Personen und Institutionen], online, https://slovník.ceskyhudebnislovník.cz/component/mdictionary/?task=record.record_detail&id=658 (Zugriff am 25.09.2024).

⁹⁷ „Mimo to pořádal velké koncerty, ročně aspoň dva, při nichž účastnili se i hudebníci z okolí. Provozoval v nich skladby vlastní i cizí, mnohdy se značným nákladem vlastním, a výtěžek věnoval parku. Všecko to mělo i na jeho vyvinutí se co skladatele účinek veliký; jisto je, že Měchura takovým způsobem nabyl značných praktických vědomostí, z kterých těžil velmi pro svou skladbu. [Außerdem veranstaltete er große Konzerte, mindestens zwei pro Jahr, an denen Musiker aus der Umgebung teilnahmen. Dabei führte er eigene und fremde Kompositionen auf, oft auf eigene Kosten, und spendete den Erlös für den Park. All dies hatte einen großen Einfluss auf seine Entwicklung als Komponist; es ist gesichert, dass Měchura auf diese Weise umfangreiche praktische Kenntnisse erwarb, von denen er für seine Komposition sehr profitierte. Übers. d. Verf.]“, vgl. Šmilovský, Alois: „Leopold Eugen Měchura. Obvaz uměleckého života ze šumavského zátíší od A. V. Šmilovského [Leopold Eugen Měchura. Bild eines künstlerischen Lebens aus dem Stilleben des Böhmerwaldes von A. V. Šmilovský]“, in: *Hudební listy* 1/47 (18. Januar 1871), S. 371.

⁹⁸ Šmilovský, Alois: „Leopold Eugen Měchura. Obvaz uměleckého života ze šumavského zátíší od A. V. Šmilovského [Leopold Eugen Měchura. Bild eines künstlerischen Lebens aus dem Stilleben des Böhmerwaldes von A. V. Šmilovský]“, in: *Hudební listy* 1/52 (22. Februar 1871), S. 417.

⁹⁹ „Zdaž má jeho hudba ráz novoty, zdali uchvacuje? Na otázku tuto záporně odpovídáme. Měchura žil zajisté, co umělec, v periodě klasické, z níž první potravu a sílu brala jeho tvůrčí obraznost, on žil v periodě romantické, on dočkal se i periody novověké. [Hat seine Musik den Charakter einer Neuheit, fesselt sie? Auf diese Frage antworten wir mit Nein. Měchura lebte als Künstler sicherlich in der klassischen Periode, aus der seine schöpferische Bildsprache ihre erste Nahrung und Kraft bezog; er lebte in der romantischen Periode, und er erlebte die moderne Periode. Übers. d. Verf.]“, vgl. Šmilovský, Alois: „Leopold Eugen Měchura“, in: *Hudební listy* 1/52 (22. Februar 1871), S. 419.

¹⁰⁰ „(...) a tudíž leží v pracích jeho zárodek, jenž zúrodnovati může a bude, zárodek k pokroku v našem českém hudebním umění.“, ebd., S. 419.

¹⁰¹ Reittererová, *Měchura in ČHS*.

¹⁰² Měchura, Leopold E.: *První májová noc* [Lied der Mainacht], 1866, Sign.: XXX D 4.

Beckerman 1986 beschriebenen Merkmale eines tschechischen Charakters in der Musik („Czechness in music“) finden sich folgende Charakteristika wieder: a) Verwendung von Terzen und Sexten in einem homophonen Satzbau – hier vor allem in den Chorstimmen; b) Vermeiden des Kontrapunkts; c) durchwegs Akzentuierung des ersten Taktschlags. Selbstverständlich sind dies nicht die einzigen Möglichkeiten zur Suggestion des ‚Tschechischen‘ in der Musik und Beckerman betont, dass diese Kriterien auch durch andere Musik erfüllt werden.¹⁰³ Das ‚national deutbare‘ Idiom äußert sich bei Měchura aber durchaus schon in der Musik selbst und nicht nur durch die Rezeption. Beide Komponisten können in ihrem jeweiligen Kontext als ‚national deutbare‘ Komponisten verstanden werden, da sie unterschiedliche Formen der ‚Nationalisierung von Musik‘ gebrauchen und die sie umgebenden Diskurse – vor allem bei Měchura – auch eindeutig diese Mechaniken als ‚bewusst nationalisierend‘ wiedererkennen lassen.

Einen Meilenstein in der Aufbereitung der Institutionalisierung der Musiklandschaft Böhmens im 19. Jahrhundert stellt für das Opernschaffen John Tyrrells bereits zitierte Monographie *Czech Opera* dar. Darüber hinaus beschäftigte sich Amelia Davidson in ihrer Dissertation mit den abseits der Theater stehenden, wie sie es nennt „Amateur Artistic Organizations“, der Kulturvereinigung *Umělecká beseda* und der Chorvereinigung *Hlahol*.¹⁰⁴ Soll die Bedeutung der Theater an ihren jeweiligen Stellen im Komponisten- und Werksample im Detail zur Sprache kommen, bildet ein Verständnis der beiden Vereinigungen, des Prager Konservatoriums und schließlich des Musikjournalismus zwischen 1855 und 1880, an dieser Stelle den Abschluss der Erörterungen zu den Ereignissen des böhmischen Musiklebens im 19. Jahrhundert.

Die Gründung des Konservatoriums fällt in dieselbe Zeit, wie die ‚Rettung‘ der tschechischen Sprache, in das erste Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts und sah sich als eine Gegenbewegung zum Qualitätsabfall der verfügbaren Musiker in Prag.¹⁰⁵ Mit der Gründung 1808 war es nach dem Pariser Konservatorium die zweite Einrichtung dieser Art, an deren Standards es sich auch orientierte.¹⁰⁶ Durch die Einladung von internationalen Musikgrößen wie Hector Berlioz, Richard Wagner, Franz Liszt oder Clara Schumann gelang es der

¹⁰³ Beckerman, Michael: „In Search of Czechness in Music“, in: *19th-Century Music* 10/1 (1986), S. 61-73, hier: S. 64. Beckerman betont bis zum Äußersten, dass diese von ihm beobachteten Merkmale nicht speziell für tschechische Musik alleine gelten, vermerkt jedoch eine gehäufte Beobachtung dieser wenngleich sehr oberflächlich gehaltenen Merkmale.

¹⁰⁴ Davidson, Amelia: *Reclaiming a Golden Past. Musical Institutions and Czech Identity in Nineteenth-Century Prague*, Dissertation University of Kansas 2019 (ProQuest 13886132), S. vii.

¹⁰⁵ „(...) the decline in the number and quality of musicians available in Prague.“, vlg. Davidson, *Reclaiming a Golden Past*, S. 94.

¹⁰⁶ Ebd., S. 96.

Konservatoriumsleitung nicht nur exzellenten Unterricht zu gewährleisten, sondern das Konservatorium als eine internationale Ausbildungsstätte in Europa zu etablieren und steht damit außerhalb der Nationalisierungsbestrebungen, welche im Theaterbetrieb deutlicher zu spüren waren.¹⁰⁷ Unter der Leitung von Jan Kittl waren es vor allem Geiger, die aber dennoch nach ihrem Abschluss in andere Städte Europas auswanderten und dort selbst als Lehrer wirkten: Zu nennen ist hier beispielsweise der Geiger Bohuslav Hřimalý.¹⁰⁸ Nach der Ablehnung Smetanas als Leiter des Konservatorium setzte Josef Krejčí den kosmopolitischen Zugang zur Musik fort, wodurch erstmalig von Seiten der tschechischen Nationalbewegung Kritik geäußert wurde.¹⁰⁹

Anders äußerte sich das in einer Beurteilung der Amateurorganisationen. Davidson bemerkt deutlich, dass sich nicht-professionelle Organisationen des Musiklebens bis zur Mitte des Jahrhunderts weniger an einer ‚nationalen Agenda‘ orientierten, als dies durch die Gründung des *Hlahol* und der *Umělecká beseda* der Fall war.¹¹⁰ Die UB wurde in einer klaren nationalen Deutung des Vereins von Otakar Hostinský in einer Gedenkveranstaltung 1893 als die „künstlerische Lunge“ der Nation bezeichnet.¹¹¹ Dennoch war auch bei der Gründung dieser Vereinigung der Gedanke zur Erhaltung, Förderung und Verbreitung eines Kunstlebens in Böhmen bzw. Prag von größerem Wert und Vorrang, als eine dezidierte nationale Ausrichtung.¹¹² Dies zeigte sich im Veranstellen von Wettbewerben, Konzerten oder Ausstellungen aus dem Bereich der Bildenden Künste.¹¹³ Vlasta Reittererová betont, dass die UB außerdem deutlich zum Ausdruck bringen wollte, dass es das böhmische Kunstleben in seiner Gesamtheit zu fördern gäbe, und deswegen auch in drei Abteilungen eingeteilt war: Bildende Kunst, Musik und Literatur.¹¹⁴ Ab 1870 übernahm sie zusehend auch die Aufgabe, die Musikkultur der ruralen Gebiete in ihren Wirkungskreis miteinzubeziehen.¹¹⁵ Im Rahmen der Veranstaltungen fanden zahlreiche Premieren oder Uraufführungen von Werken auch der

¹⁰⁷ Ebd., S. 99.

¹⁰⁸ Ebd., S. 105.

¹⁰⁹ Ebd., S. 107.

¹¹⁰ „The earliest of these organizations, which were established in the first decade of the nineteenth century, were seemingly concerned more with artistic identity than with political or ethnic identities“, vgl. ebd., S. 116 und „By the 1860s the desire to produce nationalist music was overtly expressed through the establishment of the *Hlahol* (resounding noise or babble) male choruses in Prague, Plzn, and Nymburk.“, ebd., S. 117 (kursiv im Original).

¹¹¹ „(...) borrowed the words of Jan Neruda to call *Umělecká beseda* the ‚artistic lungs of the nation‘.“, zit. n. Davidson, *Reclaiming a Golden Past*, S. 118.

¹¹² Ebd., S. 119.

¹¹³ Ebd., S. 123.

¹¹⁴ Reittererová, Vlasta: „Umělecká beseda“ (2017), in: *Český hudební slovník osob a institucí* [Tschechisches musikalisches Wörterbuch für Personen und Institutionen], online https://slovník.ceskyhudebnislovník.cz/component/mdictionary/?task=record.record_detail&id=2405 (Zugriff am 24.10.2024).

¹¹⁵ Ebd.

im Sample aufgezählten Komponisten statt. Reittererová belegt die von Davidson vertretene Ansicht, dass die Ausrichtung nicht ganz so patriotisch national war, wie sich auch aus dem Zeitungsdiskurs von Konzerten herauslesen lässt, und zeigt dies beispielsweise durch das Programm eines Benefizkonzerts im August 1863, bei welchem neben Smetana auch der Geiger Ferdinand Laub und die Sängerin Eleonora von Ehrenberg auftraten.¹¹⁶ Zur Verbreitung von Musik als gedrucktem Gut führte außerdem die Gründung des ‚Eigenverlags‘ *Hudební matice*, welcher hauptsächlich tschechische Musik publizierte.¹¹⁷ In einer Beurteilung der nationalen Prägung des Vereins zeigt sich also deutlich, dass mit Gründung des Verlags und der Ausdehnung des Wirkungsbereichs auf die ländlichen Gebiete sicherlich eine ‚nationale Absicht‘ vorhanden war, diese aber weitaus keinen radikalen Charakter hatte. Der *Hlahol* kann alleine schon aufgrund der Chorbewegung als Ausdruck des ‚Nationalen‘ recht deutlich als eine nationale Kulturinstitution bezeichnet werden. Der Gedanke geht auf das Singen als natürlichen Ausdruck der eigenen Identität zurück, welches vor allem während der starken Zensur in Folge der Revolution keiner solcher Maßregelungen unterworfen war und als „non-threatening expression of patriotic or cultural identity“ angesehen wurde.¹¹⁸ Die Assoziation mit dem Nationalen als Kerngedanke zeigte sich dennoch schon im Motto „Zpěvem k srdci, srdcem k vlasti [Mittels Gesang zum Herzen, mittels des Herzen zum Vaterland]“ und als Männerchor mit 120 Sängern trat er zum ersten Mal beim Begräbnis von Václav Hanka – zu diesem Zeitpunkt ein nationaler Held – in Erscheinung.¹¹⁹ Die Gründung des Vereins in Prag löste eine Welle an nachahmenden Zusammenschlüssen im übrigen Böhmen und in Mähren aus, die sich alle schwächer oder stärker zum böhmischen Nationalismus bekannten.¹²⁰ Die Pilsner Variante führte beispielsweise Dvořáks *Geisterbraut* auf.¹²¹ Ähnlich der *UB* wurden einige der im Sample enthaltenen Werke durch den Prager *Hlahol* aufgeführt oder speziell für einen Anlass komponiert. Karel Bendl war sogar zeitweilig deren Leiter.¹²² Davidson relativiert die starke nationalistische Ausrichtung, welche die Quellenlage darstellt wiederum mit einem Verweis auf eine Programmzusammenstellung des Zeitraums 1861 bis 1911, in welcher mehr als 70 Komponisten nicht-tschechischer Abstammung vertreten sind.¹²³ Die Unterteilung, welche

¹¹⁶ Ebd.

¹¹⁷ Ebd.

¹¹⁸ Davidson, *Reclaiming a Golden Past*, S. 126.

¹¹⁹ Ebd., S. 127.

¹²⁰ Ebd., S. 133.

¹²¹ Fiala, Jaroslav: „Hlahol (plzeňsky)“ (2008), in: *Český hudební slovník osob a institucí* [Tschechisches musikalisches Wörterbuch für Personen und Institutionen], online https://slovník.ceskyhudebnislovník.cz/component/mdictionary/?task=record.record_detail&id=2959 (Zugriff am 24.10.2024).

¹²² Davidson, *Reclaiming a Golden Past*, S. 135.

¹²³ Ebd., Appendix C, S. 196ff.

Karel Šima et al. vorgenommen haben, zeigt in einer zusätzlichen historischen Kategorisierung, dass die patriotischen Lieder in den 1860er Jahren, also zur Gründungszeit von sowohl *UB* als auch *Hlahol*, den wichtigsten Teil des Repertoires ausgemacht haben, aber im Zuge der Aufspaltung in einen gemäßigten und einen radikalen Teil in der politischen Nationalbewegung die sogenannten ‚sokol‘ Lieder, die auf die Tradition des Turnvereins und der Verknüpfung von nationalem Gedankengut und physischer Arbeit zurückgreifen, in den Vordergrund rücken.¹²⁴ Sie weisen auch darauf hin, dass die parallele Gründung von Vereinen in Böhmen und den deutschen Landen sich zwar gegenseitig beeinflussten, aber die Spannungen zwischen den beiden Kulturgruppen noch verstärkten.¹²⁵

Zeitungen und Zeitschriften stellen grundsätzlich ein wichtiges Medium zur Informationsverbreitung dar.¹²⁶ Im 19. Jahrhundert setzte eine Massenverbreitung der Zeitung ein, die nicht nur eine fachliche bzw. thematische Ausdifferenzierung zur Folge hatte, sondern auch von Politik und ideologischen Strömungen – wie der Nationalismus eine von vielen darstellt – verwendet wurde.¹²⁷ Aufgrund der deutschen Amtssprache wurden viele Zeitungen in Böhmen auf Deutsch publiziert, unter welchen sich als bekannteste, und auch hier verwendete, die *Bohemia* äußert. Erst 1858 wurde der *Dalibor* als erstes tschechisches und tschechischsprachiges Musikjournal publiziert und hielt sich mit Unterbrechungen und Umbenennungen bis Ende der 1920er Jahre.¹²⁸ Begründet wurde es von Emanuel Meliš und publizierte auch musikalische Anhänge.¹²⁹ Während der 1870er Jahre wurde eine Wagnerianische, Liszt'sche und Smetana'sche Ausrichtung der Musik durch die journalistische Tätigkeit von Otakar Hostinský vertreten, welcher eine explizit nationale Ausrichtung der böhmischen Musik ablehnte.¹³⁰ Diese vermeintliche Internationalität wurde ab der Re-Etablierung der Zeitschrift 1879 zugunsten eines Fokus auf das slawische und tschechische Musikleben aufgegeben und anfänglich noch von der zweiten wichtigen Kritikerfigur des 19. Jahrhunderts herausgegeben, Václav Juda Novotný, der mit seinen Beurteilungen des ‚nationalen musikalischen Gehalts‘ noch einige Male zu nennen sein wird. Das Organ der

¹²⁴ Šima, Karel et al.: „Choral Societies and the Nationalist Mobilization of Czechs“, in: Krisztina Lajosi / Andreas Stynen (Hrsg.), *Choral Societies and Nationalism in Europe*, Leiden u. Boston: Brill 2019 (= National Cultivation of Culture 9), S. 187-205, hier: S. 201.

¹²⁵ Ebd., S. 205.

¹²⁶ Stöber, Richard: „4.2 Zeitungen und Zeitschriften“, in: Uwe Sander et al. (Hrsg.), *Handbuch Medienpädagogik*, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2008, S. 384-389, hier: S. 384.

¹²⁷ Ebd., S. 385.

¹²⁸ Hnátová, Kateřina: „Dalibor“, in: *Homepage von RIPM*, online <https://www.ripm.org/index.php?page=JournalInfo&ABB=DAL> (Zugriff am 24.10.2024).

¹²⁹ Ebd.

¹³⁰ Freemanová, Michaela: „Između Praga, Zagreba i Lavova: Franjo Ksaver Kuhač i njegovi češki pristalice [Aus Prag, Zagreb und Lavov: Franjo Ksaver Kuhač und seine tschechischen Wahrzeichen]“, in: *Arti Musices* 44/1 (2013), hier: <https://www.ripm.org/index.php?page=JournalInfo&ABB=DLI> (Zugriff am 24.10.2024).

national ausgerichteten Gegenseite war von 1870 bis 1875 die *Hudební listy*, die oftmals eine klare Position gegen Smetana und seiner musikalischen Nähe zu Berlioz, Liszt und Wagner einnahm.¹³¹ Gefördert wurde dies besonders vom Herausgeber Ludevít Procházka, der auch als Mitbegründer des Prager *Hlahol* eine klare pro-böhmische Haltung der kulturellen Unabhängigkeit und Individualität einnahm.¹³² Als „unique source of information about the rapidly growing musical culture in Prague“ stellt sie eine der wertvollsten zeitgenössischen Quellen dar, die hier verwendet werden kann.¹³³ Trotz einer grundsätzlichen Öffnung für ‚extra-tschechische‘ Einflüsse in der böhmischen Musik, sind die Auflagen 1873 und 1874 von einer klaren Position gegen die von Smetana vorangetriebenen musikalischen Prinzipien Wagners durchzogen und argumentiert zugunsten einer Abwendung davon für eine Pflege der Kirchenmusik und des Musiktheaters.¹³⁴ Eine etwas gemäßigtere Zwischenstellung nimmt die letzte wichtige Musikzeitschrift *Slavoj* ein, welche nach dem erfundenen Helden und Barden aus der RK benannt ist, und von 1862 bis 1865 erschien.¹³⁵ Mit einem starken Fokus auf die musikalische Szene in Prag berichtete sie dennoch auch über Musikalisches aus dem Ausland, das meistens von anderen Zeitungen übernommen wurde, und brachte nur selten musikalische Anhänge, wie etwa eine Messe von Leopold Zvonař.¹³⁶

Wie sich in einer Einordnung der drei – ich zähle den *Dalibor* als eine einzige – oben beschriebenen Zeitschriften zeigt, waren es vor allem die in ihnen publizierenden Akteure, die zu einer ideologischen Ausrichtung des Formats beitrugen. Das Medium der Zeitung als ein Platz für die Austragung von Streitgesprächen war bereits aus der allgemeinen Presse bekannt und ist als Schauplatz der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts für die Darstellung einer Meinung von großer Wichtigkeit. Diese Wichtigkeit zeigt sich auch im dichten Diskursnetz um die Handschriften, das hier in Auszügen in aufgelöster Form im folgenden Kapitel wiedergegeben wird.

¹³¹ Kopecký, Jiří: „Hudební listy“, in: *Homepage von RIPM*, online <https://www.ripm.org/index.php?page=JournalInfo&ABB=HUL> (Zugriff am 24.10.2024).

¹³² Ebd.

¹³³ Ebd.

¹³⁴ Ebd. Besonders die Pflege des Musiktheaters besteht in einer Zeit, in der die Opern Wagners dermaßen einflussreich auf die gesamte europäische Musikszene waren, nur in äußersten Schwierigkeiten. Die Haltung Zdeněk Fibichs sich dem Melodram als Gattung zuzuwenden entstand womöglich als ein Lösungsansatz gegenüber dieser Schwierigkeit. In den Opern Smetanas, aber auch bei Leopold Zvonař finden sich klare Anlehnungen an die grundlegenden musikalischen Mittel des Wagner’schen Musiktheaters.

¹³⁵ Michl, Jakub: „Slavoj“, in: *Homepage von RIPM*, online <https://www.ripm.org/index.php?page=JournalInfo&ABB=SLA> (Zugriff am 24.10.2024).

¹³⁶ Ebd.

II *Rukopisy královédvorský a zelenohorský* [Handschriften von Königinhof und Grünberg]

4 Inhaltsübersicht und Zusammenhänge

Am 30. Januar 1819 publiziert die Zeitung *Erneuerte vaterländische Blätter für den österreichischen Kaiserstaat* den ersten Teil einer Besprechung der soeben erschienen zweisprachigen Ausgabe der RKZ.¹³⁷ Johann Heinrich Dambeck, böhmischer Publizist und Professor an der Universität Prag und der Verfasser des Artikels, spricht vor allem im zweiten Teil von dem „sehr beachtungswerthen historischen und archäologischen Gehalt“, da er beispielsweise eine wichtige Entscheidungsschlacht gegen mongolische Einfälle, welche nur lückenhaft überliefert ist, durch die Erzählung über Jaroslaw nun im Detail geschildert sieht.¹³⁸ Außerdem wären die Handschriften:

„sammt und sonders Denkmahle eines noch naturgetreuen, kraftvollen, warm und edelfühlenden Volksstammes, der Fund desselben also in jedem Betrachte höchst glücklich, und für jeden zumahl unschätzbar zu nennen.“¹³⁹

In der bereits erwähnten Erstausgabe befindet sich kein Inhaltsverzeichnis, die einzelnen Texte werden in ihrer deutschen Übersetzung nacheinander aufgereiht, selbiges mit der tschechischen Übertragung, auch fehlt ein elaboriertes Vorwort, wie man es für eine solche Ausgabe vielleicht erwarten würde – bzw. spätestens in der Ausgabe von 1829 auch vorhanden ist – und es wird lediglich ein Zitat von Dobrowsky abgedruckt, welches den Fund und Hankas noble Absicht beschreibt und die Sammlung auf Basis der Schrift in den Zeitraum 1290 bis 1310 datiert.¹⁴⁰

In die Gesamtheit des Komplexes der RKZ werden in dieser Masterarbeit vor allem die beiden namensgebenden Handschriften aus Königinhof und Grünberg einberechnet, ältere Ausgaben der beiden Handschriften enthalten aber darüber hinaus noch andere, und da schneller als Fälschungen oder moderne Kopien bestätigte Dokumente, wie das „Minnelied unter dem Vyšehrad“, „Libušas Prophezeiung“ oder die Schilderung einer Gerichtsszene. Die folgende Auflistung (Tabelle 1) zeigt die Texte in jener Abfolge, wie sie in der 1829 publizierten Auflage der RKZ gereiht wurden. Für die Inhaltsangaben und historische

¹³⁷ Dambeck, J. H.: „Altböhmische Literatur“, in: *Erneuerte Vaterländische Blätter für den österreichischen Kaiserstaat. Chronik der österreichischen Literatur* 9 (30. Jänner 1819).

¹³⁸ Dambeck, J. H.: „Altböhmische Literatur“, in: *Erneuerte Vaterländische Blätter für den österreichischen Kaiserstaat. Chronik der österreichischen Literatur* 10 (3. Februar 1819).

¹³⁹ Ebd.

¹⁴⁰ Hanka, Wenzel (Hrsg.): *Die Königinhofers Handschrift. Eine Sammlung lyrisch-epischer Nationalgesänge. Aus dem Altböhmischen übersetzt von Wenzel Swoboda von Nawarow*, Prag: Gottlieb Haase 1819, S. 1.

Kontextualisierung stellt diese Ausgabe, auch aufgrund des ausführlichen Vorworts in deutscher und tschechischer Sprache, die Hauptquelle dar.¹⁴¹ Zum besseren Überblick werden auch beidsprachige Titel, die Seitenangaben der Ausgabe von 1829, etwaige historische oder mythologische Referenzen (v.a. Cosmas von Prag) und die Handschriften-Zugehörigkeit aufgelistet.

tsch. Titel	dt. Titel	Seitenangabe	hist. Referenz	Handschrift
Záboj, Slawoj, Ludiek	Záboj, Slawoj, Luděk	S. 70	-	RK
Čestmír a Waslaw	Čestmir und Waslaw	S. 90	Mythos (Cosmas) ¹⁴²	RK
Ludiše a Lubor	Ludiše und Lubor	S. 108	-	RK
Jaroslav	Jaroslav	S. 118	historisch ¹⁴³	RK
Beneš Hermanow	Beneš Hermanow	S. 138	-	RK
Zbyhoň	Zbyhoň	S. 144	-	RK
Oldřich a Boleslaw	Udalrich und Jarmir	S. 152	historisch ¹⁴⁴	RK
Ielen	Der Hirsch	S. 158	-	RK
Kytice	Das Sträusschen	S. 164	-	RK
Iahody	Erdbeeren	S. 168	-	RK
Róže	Die Rose	S. 172	-	RK
Zezhulice	Der Kukuk	S. 174	-	RK
Opuštěná	Die Verlassne	S. 176	-	RK

¹⁴¹ Hanka, Wenceslaw (Hrsg.): *Königinhofer Handschrift. Sammlung altböhmischer lyrisch-epischer Gesänge, nebst anderen alt-böhmischen Gedichten*, Prag 1829.

¹⁴² Rychterová, Pavlína: „The Manuscripts of Grünberg and Königinhof. Romantic Lies about the Glorious Past of the Czech Nation“, in: János M. Bak et al. (Hrsg.), *Manufacturing a Past for the Present*, Leiden: Brill 2015 (= National Cultivation of Culture 7), S. 3-30, hier: S.14. Rychterová verweist für Cosmas selbst auf das Vorbild aus Vergils *Aeneis*.

¹⁴³ Ebd.

¹⁴⁴ Ebd. Sowohl Jaroslav als auch Udalrich würden zumindest einen partiellen Bezug auf historische Ereignisse darstellen, namentlich den Überfall der Mongolen auf mährische Gebiete nach der Schlacht bei Liegnitz 1241 (Jaroslav) und den Einfall des ursprünglich polnischen Herrschers Boleslaw 1004.

Skřiwánek	Die Lerche	S. 178	-	RK
Sniem	Das Gedinge ¹⁴⁵	S. 194	-	RZ
Libušin saud	Libuša`s Gericht	S. 196	Historisch (Herder) ¹⁴⁶	RZ
Milostná pjsen pod Wyšehradon	Minnelied unter dem Wyšehrad	S. 204	Übersetzung ¹⁴⁷	-
Milostná pjsen Krále Wáclawa prwnjho	Minnelied Königs Wenzel I.	S. 206	- ¹⁴⁸	-
- ¹⁴⁹	<i>Libušas Prophezeiung</i>	-	-	-

Tabelle 1: Übersicht über Texten in den RKZ

Die sechs Epen – Záboj, Čestmír, Ludiše, Jaroslaw, Beneš Hermanow und Oldřich – beschreiben nun unterschiedliche (pseudo)historische Ereignisse der tschechischen Vergangenheit:

- Záboj: Kampf der heidnischen Böhmen gegen einen unbekannten deutschen katholischen Fürsten und die erfolgreiche Vertreibung desselben; keine historische Referenz; Ausdruck des Nationalitätenunterschieds zwischen Tschechen und Deutschen, jedoch keine klare ethnische Zuschreibung des Deutschtums – tatsächlich deutsch oder aber österreichisch – möglich.
- Čestmír: Niederlage des böhmischen Volkes gegen einen unbekannten Feind; keine historische Referenz, aber Verweis auf mythologische Schilderung bei Cosmas von Prag; eventuell Konstruktion des Leids als integraler Bestandteil der tschechischen/böhmischen Nationalidentität.

¹⁴⁵ Jičinská, Veronika: „Wer ist der bessere Fälscher?. Die gefälschten tschechischen Manuskripte im Nationalitätenkampf um kulturelle Hegemonie“, in: *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* 5/2 (2014), S. 57-72, hier: S. 58. Jičinská übersetzt den tschechischen Titel mit „Der Landtag“, da es das fragmentarische Ende einer solchen Versammlung darstellen soll.

¹⁴⁶ Rychterová, *Manuscripts of Grünberg and Königinhof*, S. 15. Auch wenn es eine Überlieferung der Libuša bei Cosmas gibt, geht der in der RZ zitierte Text vermutlich auf Johann Gottfried Herders *Die Fürstentafel* zurück.

¹⁴⁷ Ebd., S. 9. Noch vor dem ‚Fund‘ der RK tauchte 1816 dieses Manuskript auf, welches eine Art tschechisches Minnelied enthielt, und in das 13. Jahrhundert datiert wurde. Später stellte es sich als eine Fälschung von Hankas vermeintlichem ‚Kopplizen‘ Josef Linda heraus.

¹⁴⁸ Ebd., S. 22. Dieses König Wenzel – bei Rychterová König Wenzel II. – zugeschriebene Liebeslied führte vor allem bei Dobrowský zu ersten Zweifeln an der Echtheit aller Handschriften, was zur Folge hatte, dass es erst in der Ausgabe von 1829 und damit nach Dobrowskýs Tod publiziert wurde, und schließlich 1857 von Julius Feifalik als Abschrift von älteren Schriften nachgewiesen werden konnte.

¹⁴⁹ Ebd., S. 24f. Als vermutlich letzte von Hankas ‚Fälschungen‘ nicht mehr genuiner Teil der RKZ, aber für die musikalische Verarbeitung der Handschriften ein wichtiger Bestandteil.

- Ludiše: Beschreibung eines Turniers; keine historische Referenz; in Streitschriften gegen die Echtheit mitunter Beispiel für die Ahistorizität der RK, da Turniere und darin geschilderte Vorgänge in der datierten Zeit noch nicht stattgefunden hatten (sh. unten).
- Jaroslaw: Gegenüberstellung der katholischen und gottesfürchtigen Böhmen zu den wilden, verrohten und heidnischen Mongolen; wenngleich falsche historische Einordnung, Rekurs auf historisches Ereignis: Verteidigung der Stadt Olmütz durch Jaroslaw von Sternberg in Folge der Schlacht bei Liegnitz (auch: Wahlstatt) 1241; zur Konstruktion der überlegenen böhmischen Identität starke Betonung des Glaubensaspekts und der Unterstützung durch Gott.
- Beneš Hermanow: Sieg in einer Schlacht gegen die Sachsen; keine historische Referenz; eventuell abgeleitet aus den Folgekriegen nach dem Tod Ottokars I.
- Odalřich: Einfall des polnischen Herrschers Boleslaw in Böhmen und Widerstand durch eine Figur namens Jarmir/Jaromir; vermutlich historische Referenz auf die Eroberung Böhmens durch Boleslaw I. 1004; Fokus jedoch nicht auf der Eroberung, sondern der Vertreibung der Polen aus Böhmen durch den unbekannten Held Jarmir/Jaromir.

Alle anderen Texte – vor allem die Gedichte – sind keinem historischen Vorbild geschuldet oder haben keinen derartigen Inhalt. Die Erzählungen um die Fürstin Libuša, welche einen Streit zwischen zwei Bauern schlichten muss und nach ihrer Hochzeit mit dem Bauern Přemysl die Stadt Prag gründet, ist bereits teilweise beim Chronisten Cosmas von Prag überliefert. Dass eine Überlieferung des Záboj-Stoffes dort beispielsweise fehlt, dies aber noch lange kein Grund für dessen Erfindung sei, rechtfertigt der anonyme Verfasser eines Beitrages im *Archiv für Geographie, Historie, Staats- und Kriegskunde* von 1819 damit, dass sie in ihrem Alter so weit zurückgeht, dass sie zur Zeit Cosmas schon wieder vergessen war.¹⁵⁰ Aufgrund dieser langen Zeitspanne der Vergessenheit wurde speziell dieser Text auch über längere Abschnitte sogar vor das 10. Jahrhundert datiert.

Wie aus diesem kurzem inhaltlichen Abriss und dem Versuch einer historischen Kontextualisierung und den darin aufscheinenden Lücken deutlich wird, waren die RKZ von Anfang an mit Problemen zur Authentizität konfrontiert, welche ihr vor allem nach 1850 zum Verhängnis werden würden. Bis dorthin jedoch waren es Entdeckungseuphorie und Staunen, die den Echtheits-Diskurs bestimmten. Bevor also zu den fast schon abenteuerlichen Argumentationslinien für und wider die Fälschung übergegangen wird, werden nun die

¹⁵⁰ [Meinert, J. G.]: „Über die Königinhofer-Handschrift“, in: *Archiv für Geographie, Historie, Staats- und Kriegskunst* 2 (1819).

Konstruktion als „Palladium der böhmischen Literatur“¹⁵¹, die literarische Überhöhung der Gedichte und Epen und die auch internationale Auffassung als Beispiele für eine archaische böhmische Dichtkunst im öffentlichen Diskurs der Zeitung und die Verwertung durch die Historiographie näher beleuchtet.

5 Entdeckungseuphorie und Konstruktion als nationales Denkmal – die Diskurse bis 1850

Ein lückenloses Aufarbeiten der Diskurse um die RKZ, welches auch noch den Anspruch auf Vollständigkeit erfüllt, ist im Rahmen dieses Textes nicht nur übertrieben, sondern schlichtweg unmöglich. Die Stichwortsuche „Königinhofer Handschrift“ ergibt in ANNO alleine über 1300 Treffer, weswegen hier nur auszugsweise wiedergegeben werden wird, wie in den knapp ersten 40 Jahren die Diskurse um die Handschriften zur identitären Konstitution in den Zeitungen inhaltlich geformt wurden. Auch diese Arbeit kann sich allerdings an einer Monographie orientieren, welche gleichzeitig als Literaturbasis für die Zeitungsartikel und vor allem die Streitschriften verwendet wurde: Paul Kischs 1918 publizierte Monographie *Der Kampf um die Königinhofer Handschrift. Ein Beitrag zur Jahrhundertfeier*. Kisch listet in einem Anhang mit großer Sorgfalt wichtige Erwähnungen in Zeitungen, Jahr- oder Geschichtsbüchern und vor allem ab dem Jahr 1850 die Streitschriften für und wider die Echtheit auf. Diese chronologische Unterteilung ist dabei auch nicht willkürlich, sondern markiert mit dem Rechtsstreit um die RKZ und deren Finder Hanka Ende der 1850er Jahre eine Art Wende auch im wissenschaftlichen Zugang zu den Handschriften.

Dieses Kapitel ist jedoch zunächst den Euphorien und Konstruktionen als nationales Erbe und Denkmal gewidmet, jenen Stimmen, die die RKZ als Paradebeispiel und wichtigstes Überbleibsel einer alt-böhmischen Dichtung verstanden und nicht nur ihren Text per se, sondern auch die Inhalte als Schilderung der glorreichen tschechischen Vergangenheit deuteten und sie deswegen auch in ihre Abhandlungen zur böhmischen Geschichte ab dem 10. Jahrhundert aufnahmen. Dass die Handschriften von Beginn an für die Konstruktion einer vor allem literarischen böhmischen Identität benutzt wurden, zeigt sich schon in der Fundanzeige in den *Erneuerte vaterländische Blätter für den österreichischen Kaiserstaat* in der Ausgabe vom 14. Februar 1818. Verfasser des zweiteiligen Artikels ist der Übersetzer der RKZ ins Deutsche, Václav Alois Swoboda. Er schreibt, dass man „jetzt erst [anfängt] die ehrwürdigen Denkmahle der Urzeit zu würdigen, und aus dem Schutt verfallener Jahrhunderte

¹⁵¹ Ebd.

hervorzugraben“.¹⁵² Dem *Österreichisches Biographisches Lexikon* zufolge war Swoboda nicht nur als Journalist tätig, sondern schrieb auch Gedichte in tschechischer und deutscher Sprache, welche mit zunehmendem Alter, er starb 1849, national-konservativer wurden. Auch war er von tschechischer Seite öfter wegen seines dennoch überwiegend deutsch-sprachigen Schaffens unter Kritik.¹⁵³ Er positionierte sich Zeit seines Lebens auf der Seite der Echtheit, auch in der 1824 aufflammenden Kontroverse zwischen ihm und Dobrovský, welche den ersten Streit zur Echtheit der RKZ und den anderen mit ihr assoziierten Schriften abbildet. Neben dem bereits zitierten Johann Heinrich Dambeck, war es in der frühen Entdeckungsphase auch Joseph Georg Meinert, der sich mit Zeitungsartikeln an der diskursiven Schaffung der nationalen Bedeutung der Handschriften beteiligte. Meinert verdiente sich seinen Platz in der Geschichte durch die Publikation der ersten Volksliedsammlung aus der geographischen Region der Habsburger-Monarchie, worin er von Clemens von Brentano oder Joseph von Eichendorff, mit denen er außerdem befreundet war, angeregt wurde.¹⁵⁴ In seinem zweiteiligen Artikel in der *Prager Zeitung*, publiziert im Juni 1819, verweist er vor allem auf die Rolle des Gesangs – sprich des Volkslieds – und wie das böhmische Volk von „Anbeginn seiner geschichtlichen Rolle sein innerstes Leben in Gesängen“ ausströmen ließe.¹⁵⁵ Er erwähnt dabei zwar die Verdienste Cosmas und in jüngerer Zeit auch Dobrovskýs, die die Geschichte des böhmischen Volkes schildern würden und viele ihrer Lieder und Melodien schon konserviert hätten, aber die „Armuth an eigenthümlichen Denkmählern“ wäre erst durch den Fund der RKZ zur Gänze beseitigt worden.¹⁵⁶ Im zweiten Teil wird erstmals auf den literarischen Wert im Vergleich mit den Schriften von Ossian hingewiesen. Die „Heldenlieder“ wären eine „in ihrer Art einzigartige Erscheinung“, würden sich auf „höchstwichtige Landesbegebenheiten und Heldenthaten [be]gründen“ und bis „ins neunte Jahrhundert hinab ziemlich genau nachweisen lassen“.¹⁵⁷ Dadurch stellen sie „in dieser Hinsicht eine Fundgrube alter Meinungen, Sitten und Gebräuche“ dar und wären der „Schlüssel der ganzen Geschichte der Czechen“.¹⁵⁸ Vor allem diese Rezeption als ‚Schlüssel‘ der tschechischen Geschichte, führte in weiterer Folge zu einer Aufnahme der Inhalte der RKZ in historische Abhandlungen, aber auch allgemeiner Lehrbücher

¹⁵² Swoboda, W. A. „Nachricht von einem aufgefundenen Überreste altböhmischer Poesie“, in: *Erneuerte vaterländische Blätter für den österreichischen Kaiserstaat. Intelligenzblatt der österreichischen Literatur* 13 (14. Februar 1818).

¹⁵³ Petrboř, V.: „Svoboda (Swoboda), Václav Alois (Wenzel Aloys, Wenceslaw Aloys)“, in: *Österreichisches Biographisches Lexikon*, online [DOI:10.1553/0x002cb080](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:5:1-63862-p0028-9) (Zugriff am 02.12.2024).

¹⁵⁴ Klier, K. M. / Posner, J.: „Meinert, Joseph Georg (1773-1844), Kulturhistoriker und Volksliedsammler“, in: *Österreichisches Biographisches Lexikon*, online [DOI:10.1553/0x002834c4](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:5:1-63862-p002834-c4) (Zugriff am 02.12.2024).

¹⁵⁵ Meinert, J. G.: „Über die Königihofers Handschrift“, in: *Prager Zeitung* 84 (1. Juni 1819).

¹⁵⁶ Ebd.

¹⁵⁷ Meinert, J. G.: „Über die Königihofers Handschrift“, in: *Prager Zeitung* 85 (3. Juni 1819).

¹⁵⁸ Ebd.

zur böhmischen Vergangenheit. Abgebildet findet sich dies beispielsweise in J. R. Rakowieckis Aufsatz „Das russische Recht des Großfürsten Jaroslaw“ in *Jahrbücher der Literatur* von 1824, in welcher die halb-historische Erzählung des Jaroslaw eingearbeitet wurde, oder Johann Georg Theodor Grässes *Lehrbuch einer Literaturgeschichte der berühmtesten Völker des Mittelalters* von 1839. Die breiteste und stärkste Rezeption in historischen Büchern erfolgte jedoch durch die mehrbändige *Geschichte von Böhmen* von Historiker und Politiker František Palacký, der auf der Seite der Verteidiger Zeit seines Lebens für die Echtheit der Handschriften argumentierte. Auch im Bereich der Literaturgeschichte und -wissenschaft war die Rezeption und eine Überhöhung der Sprache und Dichtkunst der RKZ groß, sodass die Texte schon 1818 bei Dobrovský in seine *Geschichte der böhmischen Sprache und Literatur* einfließen¹⁵⁹, aber auch später in Paul Josef Šafáříks *Geschichte der slawischen Sprache und Literatur* (1826), Karl Rosenkranzs *Handbuch einer allgemeinen Geschichte der Poesie* (1833) und in Graf Leo von Thuns *Über den gegenwärtigen Stand der böhmischen Literatur und ihre Bedeutung* (1842). Es wäre übertrieben, auf die einzelnen Details in jeder Monographie einzugehen, zusammenfassend kann aber gesagt werden, dass sie alle unreflektiert die Echtheit der Handschriften anerkennen bzw. voraussetzen und ihre Inhalte zum Füllen der historischen Lücken in der Geschichte Böhmens verwenden. Die Konstruktion einer nationalen Identität über die Handschriften erfolgte somit über die Integration der Inhalte – und hier mit besonderem Fokus auf die Vormachstellung der böhmischen Helden, des böhmischen Volkes und der Abgrenzung zu den feindlichen und, mit Ausnahme des Záboj-Stoffs, heidnischen Angreifern von außen – in die Lehrbücher und damit auch ihre Verwendung im beispielsweise universitären oder schulischen Rahmen. Gerade Palacký war von der Geschichtsphilosophie Herders stark beeinflusst und die umfangreichen Quellensammlungen, sowie der Rekurs auf das Hussitentum und die Abgrenzung zwischen den „krieger[ischen]-feudalen Germanen“ und dem „Postulat“ eines „friedlich-demokra[tischen] slaw[ischen] Urges[etzes]“ vermehrten seinen Einfluss und verorten sich deutlich auf einer böhmisch-nationalen Seite.¹⁶⁰ Darum verwundert es nicht, dass er sich schon ab dem ersten kleineren Streits um die Echtheitsfrage auf die Seite der Verteidiger schlug.

¹⁵⁹ Dobrovský beurteilte vor allem die *Königinhofer Handschrift* vor dem Auffinden des Minnelieds und Libušas Gericht als echt, schloss allerdings, wie noch deutlich werden wird, auf Basis dieser beiden Texte dann auch auf die Unechtheit des gesamten Fundes. Er reiht sich damit in die Reihe jener Kritiker ein, die pauschal über alle Texte hinweg das Urteil der Fälschung verhängten, ohne sie im Einzelnen zu beurteilen – wenngleich selbstverständlich alle Fälschungen waren.

¹⁶⁰ Goldinger, W. / Kučera, K.: „Palacký, František (1798-1876), Historiker und Politiker“, in: *Österreichisches Biographisches Lexikon*, online [DOI:10.1553/0x00283873](https://doi.org/10.1553/0x00283873) (Zugriff am 02.12.2024).

Ausgelöst wurde dieser erste Disput durch einen Artikel von Dobrovský, der im *Archiv für Geschichte, Statistik, Literatur und Kunst* unter dem Aufmacher „Literarischer Betrug“, in welchem er den ‚Fund‘ von Libušas Gericht beschreibt, welches unter dubiosen Umständen ins Böhmisches Nationalmuseum nach Prag gelangt wäre.¹⁶¹ Er sieht darin die Täuschung einiger „leichtgläubiger (...) Patrioten“ und ferner den „Betrug eines Schurken, der seine leichtgläubigen Landsleute zum Besten haben wollte.“¹⁶² Etwas mehr als ein Monat später reagiert Swoboda mit einer mehrseitigen Polemik gegen Dobrovský in derselben Zeitung, in welcher er die Gerichtsszene schon bei Cosmas und der Hajek-Chronik (16. Jahrhundert) zu finden meint, außerdem sowohl das Schreibmaterial als auch das beschriebene als echt bzw. alt bestätigt und die Erzeugung von Altertümlichkeit auf Naivität und Schlichtheit zurückführt.¹⁶³ Swoboda schlägt dabei einen mitunter auch persönlich angreifenden Ton an und bezichtigt Dobrovský nicht nur der Unwissenheit, sondern auch, dass eine Austragung dieses Echtheitsstreit nur der Nation als solcher schaden werde, wenn die Intellektuellen des Landes nicht geschlossen auftreten würden.¹⁶⁴ Nach dieser Antwort endet der Streit auch tatsächlich wieder und mit Dobrovskýs Tod 1829 war der Weg für eine unkritische und unreflektierte Verankerung der literarischen Bedeutung der RKZ frei. So finden sich bis 1850 in den Zeitungsartikeln vor allem einzelne Erwähnungen von speziellen Inhalten der Handschriften, wie die Schilderung des Turniers in Ludiše und Lubor, welche als Studie über den Beginn des Adels in Böhmen Bedeutung erhielt,¹⁶⁵ oder auch erste Verweise auf die Liedvertonungen durch Václav Tomášek und František Kniže.¹⁶⁶ J. Kalina, der Autor einer stark national ausgerichteten Artikelfolge, bezeichnete die RKZ außerdem als „vorzüglichstes Produkt böhmischer Poesie“, und dass sich „hier aufs glänzendste gerechtfertigt“ hat, was „der gewöhnliche Gang der Nationalkultur und vorzügliche Befähigung und Liebe des böhmischen Volkes zum Gesang erwarten ließ“. ¹⁶⁷ Der fast schon Missbrauch der Záboj-Figur in der

¹⁶¹ Dobrovský, Josef: „Literarischer Betrug“, in: *Archiv für Geschichte, Statistik, Literatur und Kunst* 15/46 (16. April 1824).

¹⁶² Ebd.

¹⁶³ Swoboda, W. A.: „Libussa als Gesetzgeberin“, in: *Archiv für Geschichte, Statistik, Literatur und Kunst* 15/64 (28. Mai 1824).

¹⁶⁴ Ebd.

¹⁶⁵ Palacký, František: „Einiges über die ältesten Familiennamen des böhmischen Adels“, in: *Monatsschrift d. Gesellsch. d. vaterl. Museums in Böhmen* 3 (Januar 1829).

¹⁶⁶ Kalina, J.: „Die Königihofers Handschrift“, in: *Ost und West. Blätter für Kunst, Literatur und geselliges Leben* 8/54 (5. Juli 1844).

¹⁶⁷ Kalina, J.: „Die Königihofers Handschrift“, in: *Ost und West. Blätter für Kunst, Literatur und geselliges Leben* 8/53 (2. Juli 1844).

Konstruktion des Kampfes gegen die Unterdrückung als „religiöse und patriotische Pflicht“ und die „physische und nationale Existenz“ entscheidend, geht ebenso auf ihn zurück.¹⁶⁸

Zwei Mechaniken zur Konstruktion der Nation werden aus dem hier wiedergegebenen Diskurs deutlich: Die RKZ fungiert in gleicher Weise als sprachliches Vorbild, wie ihre Inhalte als wahrheitsgetreue Abbilder der böhmischen Geschichte verstanden werden. In Rekurs auf Hobsbawms Konzept der „invented tradition“, das in der Einleitung schon beschrieben wurde, greifen die Autoren der Geschichtsbücher, aber auch jene der Zeitungsartikel, deutlich auf ein bestimmtes Bild der böhmischen Nation als entweder von außen unterdrückt oder den fremden Unterdrückern überlegen – sei es in religiöser oder rein charakterlicher Hinsicht – zurück. Dabei erfolgt die historische Rechtfertigung durch die Inhalte, die sprachliche – und wenn man Herder glauben darf wichtigere – durch die Texte der RKZ selbst. Wie sich im nächsten Kapitel zeigen wird, werden auch die Argumente wider die Echtheit der Handschriften genau bei diesen beiden Punkten einhaken und auf fast schon destruktive Art und Weise Schicht für Schicht die Unstimmigkeiten und Unwahrheiten der Handschriften abtragen.

6 Von den ersten Zweifeln bis zum Falsifikat – die Diskurse von 1850 bis 1888

Schon 1851 publizierte Franz Miklošič in *Slavische Bibliothek, oder Beiträge zur slavischen Philologie und Geschichte* einen Artikel mit dem Namen „Entgegnung auf herrn Wenzel Hanka's albernheit und lügen“, in welcher er sich mit zwei Kernfragen um die Person Hankas auseinandersetzt: „ist herr Wenzel Hanka in Prag ein Slavist?“ und „ist herr Wenzel Hanka in Prag ein mann von ehre?“¹⁶⁹ Inhaltlich geht es tatsächlich nur um die Antworten auf diese beiden Fragen, allerdings wird die Tatsache von Hankas Beteiligung an der Fälschung der RKZ dazu benutzt, um in Folge beide Antworten mit einem klaren Nein zu geben.¹⁷⁰ Miklošič war als Nachfolger Jernej Kopitars Zensor an der Wiener Hofbibliothek und für slawische, neugriechische und rumänische Schriften zuständig. Große Teile des Artikels sind mit den grammatikalischen und philologischen Argumentationslinien gegen die Hanka zugeschriebenen Fälschungen – kein Wort erwähnt um welche es sich denn tatsächlich handelt – gefüllt, was sich aus seinem, Miklošičs, Engagement für die Einrichtung einer „slawischen

¹⁶⁸ Kalina, J.: „Die Königinhofer Handschrift“, in: *Ost und West. Blätter für Kunst, Literatur und geselliges Leben* 8/55 (9. Juli 1844).

¹⁶⁹ Miklošič, Franz: „Entgegnung auf herrn Wenzel Hanka's albernheit und lügen“, in: Ders. (Hrsg.), *Slavische Bibliothek, oder Beiträge zur slavischen Philologie und Geschichte*, Wien: Wilhelm Braunmüller 1851, S. 267-321, hier: S. 269.

¹⁷⁰ Ebd., S. 316 und S. 321. Hier zeigt sich deutlich die Verknüpfung zwischen dem Echtheitsdiskurs und auch den politischen Implikationen und Wahrnehmungen der Akteure.

Sprachwissenschaft“ ergibt.¹⁷¹ Gleichzeitig zeichnet Gustav Legis-Glückselig 1852 in der *Libussa* ein verklärendes Bild von Hanka, sein ruhmreiches patriotisches Engagement und die Problematik der sprachlichen Teilung der Gesellschaft.¹⁷² Er schreibt, dass Hanka das Glück

„erkor (...) das Beste, was aus dem poetischen Lebenskreise nicht nur der alten Böhmen, sondern der alten Slawen überhaupt, den Fluthen der Zeit entgangen, die Königinhofer Handschrift, fast durch Zufall aufzufinden.“¹⁷³

Außerdem verweist er zurück auf die Kritik Dobrovskýs zur Fälschung von Libušas Gericht und die mysteriösen Umstände, unter welchen die RZ in den Besitz des Böhmisches Museums gelangt war.¹⁷⁴ Nichtsdestotrotz überwiegt auch zu Beginn der 1850er Jahre noch die positive Rezeption der Handschriften in den Geschichtswerken, wie die Erwähnungen in Gustav Klemms Publikation *Allgemeine Kulturgeschichte der Menschheit* im zehnten Band 1852 oder Josef Wenzigs *Blicke über das böhmische Volk, seine Geschichte und Literatur* 1855 zeigen.

1858 publizierte der Bibliothekar und Philosoph Ignác Jan Hanuš in den *Kritische Blätter für Literatur und Kunst* einen Kommentar über das Wenzelslied, und sah durch chemische Untersuchungen der Handschrift die Fälschung, bzw. ein Palimpsest aus dem 15. Jahrhundert nachgewiesen.¹⁷⁵ Obwohl ein Verfasser mit der Abkürzung J.E.W. in der *Wiener Zeitung* vom 16. Oktober 1858 noch vom „lebensfrische[n] Aufschwung des Volksgeistes auf dem Gebiet der Dichtkunst“ spricht und die Texte der RKZ als das „Gepräge einer lebensfrischen selbstständigen Nationalpoesie“ tragend bezeichnet¹⁷⁶, erschienen parallel bereits die anonymen Artikel von Anton Zeidler und David Ruh, welche im *Tagesbote aus Böhmen* in einem mehrteiligen Text die Fälschung der Handschriften darlegten, Hanka persönlich angriffen und damit den schon erwähnten Rechtsstreit auslösten.¹⁷⁷ Sie bestätigen das Urteil Hanušs über das Wenzelslied¹⁷⁸, gehen aber noch einen Schritt weiter und unterziehen beispielsweise auch Libušas Gericht einer chemischen Untersuchung, welche dasselbe Ergebnis als Palimpsest hervorbrachte.¹⁷⁹ Auf der historischen Ebene stützen sie ihre

¹⁷¹ Kniefacz, Katharina: „Franz Xaver von Miklosich [Miklošič], o. Univ.-Prof. Dr. phil., Dr. jur.“, in: *650 plus – Geschichte der Universität Wien*, online <https://geschichte.univie.ac.at/de/personen/franz-xaver-von-miklosich-miklosic> (Zugriff am 04.12.2024).

¹⁷² Legis-Glückselig, [Gustav]: „Wenceslaw Hanka, ein Beitrag zur Geschichte der Cultur und National-Literatur Böhmens und der Slawen überhaupt“, in: *Libussa* 11 (1852), S. 285-396.

¹⁷³ Ebd., S. 300.

¹⁷⁴ Ebd., S. 322f.

¹⁷⁵ Hanuš, Ignác Jan: „Rückblick auf die jüngste Literatur von und über Oesterreich“, in: *Kritische Blätter für Literatur und Kunst* 2/21.2 (1858), S. 186-192, hier: S. 188.

¹⁷⁶ J.E.W.: „Zur Literaturgeschichte der Böhmisches Prosa“, in: *Wiener Zeitung* 238 (16. Oktober 1858).

¹⁷⁷ Erst gegen Ende des Jahrhunderts stellten sich die beiden Herren als die Autoren der damaligen Artikel heraus.

¹⁷⁸ Zeidler, Anton / Ruh, David: „Handschriftliche Lügen und Paläographische Wahrheiten“, in: *Der Tagesbote aus Böhmen* 7/285 (15. Oktober 1858).

¹⁷⁹ Zeidler, Anton / Ruh, David: „Handschriftliche Lügen und Paläographische Wahrheiten“, in: *Der Tagesbote aus Böhmen* 7/289 (19. Oktober 1858).

These durch die inhaltliche Formulierung des Erbrechtsstreits: Libuša könne bereits zwischen dem Einhalten der Primogenitur und dem Verzicht darauf – also der Zusprache des Erbes an den Erstgeborenen – unterscheiden. Diese Unterscheidung wäre aber ein späteres Phänomen, als die Datierung der RZ zuließe, weswegen Libušas Gericht keine Schöpfung des 9. oder 10. Jahrhunderts sein kann.¹⁸⁰ Im vierten Teil der Artikelfolge stellen die beiden Herren schließlich noch die Überlieferung der Texte, vor allem der Gedichte aus den RK, in Frage, da sie, wenn sie denn im Volk heimisch gewesen wären, doch auch in anderen, bestätigt echten Sammlungen überliefert sein müssten.¹⁸¹ Kisch äußert sich über die Artikelreihe und den Rechtsstreit, den Hanka gewann und in welchem Ruh sogar als Schuldiger verurteilt wurde, dass er womöglich der Auslöser einer echten wissenschaftlichen Beschäftigung mit den RKZ war.¹⁸² Spannend ist auf jeden Fall, dass Palacký die Gelegenheit nicht ausließ seinerseits in der *Bohemia* eine mehrteilige Entgegnung abdrucken zu lassen. Er bezeichnet die ihm unbekannten Verfasser darin als eine „Meute von Fälschern und Betrügern“, die einen „Angriff auf die patriotischen Literaten des neueren Böhmens“ durchführen würden.¹⁸³ Ruh hingegen geht in seiner Antwort auf die Entgegnung sogar soweit, dass er sämtliche Verteidiger der Echtheit als Feinde der Nation bezeichnet und in der Suche nach der Wahrheit um das Kulturleben in „roher Vorzeit“ ein patriotisches Engagement sieht.¹⁸⁴

Zu diesem Zeitpunkt kann erstmals eine deutliche Lagerbildung in Verteidiger und Gegner der Echtheit beobachtet werden: František Palacký steht mit Josef Jireček auf der Seite der Verteidiger, wohingegen Max Büdinger und Julius Feifalik, deren Schriften im folgenden in den Fokus rücken werden, gegen die Echtheit schreiben und hier überwiegend philologische Argumente ins Spiel bringen. Gleichzeitig wird der Zeitungskurs dünner, bis hin auf wenige Erwähnungen über die jeweiligen Buch-Publikationen, die sich mit einer kondensierten Form der Hauptargumente beschäftigen.

Der Sachverhalt um Max Büdingers Monographie *Die Königinhofer Handschrift und ihre neuesten Verteidiger*, die 1859 in Wien publiziert wurde, ist leider etwas undurchsichtig und auch Kisch gibt keine Hinweise über die Reihenfolge, in welcher die zusammenhängenden Texte erschienen waren. In gerade genannter Monographie wendet sich Büdinger gegen eine

¹⁸⁰ Zeidler, Anton / Ruh, David: „Handschriftliche Lügen und Paläographische Wahrheiten“, in: *Der Tagesbote aus Böhmen* 7/292 (22. Oktober 1858).

¹⁸¹ Zeidler, Anton / Ruh, David: „Handschriftliche Lügen und Paläographische Wahrheiten“, in: *Der Tagesbote aus Böhmen* 7/299 (29. Oktober 1858).

¹⁸² Kisch, Paul: *Der Kampf um die Königinhofer Handschrift. Ein Beitrag zur Jahrhundertfeier*, Prag 1918, S. 17.

¹⁸³ Palacký, František: „Handschriftliche Wahrheiten und Paläographische Lügen. Eine Entgegnung“, in: *Bohemia* 288 (5. November 1858).

¹⁸⁴ Ruh, David: „Herr Palacký und der kategorische Imperativ seiner paläographischen Moral“, in: *Der Tagesbote aus Böhmen* 312/7 (11. November 1858).

ebenfalls 1859 in Prag bei Fr. Tempsky erschienene Abhandlung mit dem Titel *Max Büdinger und die Königihofers Geschwister*, die ihrerseits auf einen Aufsatz Büdingers mit dem Titel „Die Königihofers Handschrift und ihre Schwestern“ Bezug nimmt.¹⁸⁵ Die anonyme Streitschrift bedrängt die Leser*innenschaft gleich zu Beginn mit dem logisch falschen Schluss, dass nur weil es sich bei Libušas Prophezeiung von 1849 um eine Fälschung Hankas handle, auch die RK in ihrer Gesamtheit nicht authentisch sein könne.¹⁸⁶ In weiterer Folge werden bereits bekannte Gründe für die Bestätigung als Fälschung angeführt – die Umstände des Auffindens, die Parallelen zu serbischen Texten, etc. –, aber schlussendlich keine neuen stichhaltigen Beweise geliefert. Büdinger reagiert nun seinerseits auf den Text des anonymen Verfassers und beschreibt gleich zu Beginn, dass er sich zwar keine Kenntnis der slawischen Sprachen zumesse, aber dennoch auf Basis von anderen Quellen über die philologischen Ungenauigkeiten in den RKZ schreiben könne.¹⁸⁷ Außerhalb der reaktionistischen Argumente weist Büdinger noch darauf hin, dass eine deutschsprachige Vorlage der Handschriften nicht unwahrscheinlich scheint, da viele Zeitungen beispielsweise über Jaroslaw von Sternberg am Anfang des 19. Jahrhunderts anlässlich eines Jubiläums berichtet hätten.¹⁸⁸ Schlussendlich kommt er zur bereits erwähnten Unschlüssigkeit in Bezug auf die in Ludiše a Lubor genannten Trommeln: Dabei weist er auf eine begriffliche Unschärfe zwischen Trommel und „tympani“ hin, mit welchem letzteren allerdings ein Tambourin „ähnliches Instrument“ gemeint sei.¹⁸⁹ Ein Zeitungskommentar zur Debatte zwischen Büdinger und dem anonymen Verfasser der anderen Streitschrift verweist in Hinblick auf eine Gewichtung der Argumente vor allem auf die persönlichen Angriffe gegen Büdinger, welche die Gegenposition schwächen würden.¹⁹⁰ Im direkten Nachklang dieser größeren Auseinandersetzung sind weiterhin die Schriften von Julius Feifalik, *Über die Königihofers Handschrift* (1860), und Josef Jireček, *Die Echtheit der Königihofers Handschrift* (1862), zu nennen.

Mit welchem Engagement beide Seiten an eine Rechtfertigung ihrer Positionen herangingen, zeigt sich vor allem in einer Zunahme der Buchlängen im Vergleich zwischen Büdinger und dem Anonymus und Jireček und Feifalik. War das erste Paar noch mit rund 40 Seiten ausgekommen, verwendeten die beiden letzteren rund 200 – dies zumal die Verteidigungsschrift – bzw. 120 Seiten, um ihre Standpunkte in aller Ausführlichkeit auszudrücken. Feifalik beginnt seine Ausführungen mit einer Entschuldigung ob seines jungen

¹⁸⁵ Anon.: *Max Büdinger und die Königihofers Geschwister*, Prag: Fr. Tempsky 1859, S. 3.

¹⁸⁶ Ebd., S. 8.

¹⁸⁷ Büdinger, Max: *Die Königihofers Handschrift und ihr neuester Verteidiger*, Wien: Carl Gerold 1859, S. 7.

¹⁸⁸ Ebd., S. 15.

¹⁸⁹ Ebd., S. 22.

¹⁹⁰ Anon.: „Deutschland. München“, in: *Allgemeine Zeitung* 2/4-6 (1859), S. 1723.

Alters und distanziert sich gleichzeitig von jeglichem „Slavenhass“.¹⁹¹ Er widmet daraufhin die ersten Frage den Gedichten, die Texten aus Volksliedern entsprechen sollen. Besonders Záboj und Beneš Hermanow könnten weiters alleine deswegen nicht aus der ihnen zugeschriebenen Zeit stammen, da weder Autoren noch sonstige Texte bekannt wären, und außerdem die ersten ‚Volkslieder‘ in die Hussitenzeit zurückdatiert wären, was wiederum für diese Texte bedeuten würde, dass sie womöglich im 15. Jahrhundert niedergeschrieben worden wären, was aber nicht sein könne, da die Inhalte zu diesem Zeitpunkt schon in Vergessenheit geraten waren.¹⁹² So finden sich gleichzeitig aber in den historisch belegbaren Texten wie jener über Jaroslaw Fehler und Verdrehungen historischer Tatsachen.¹⁹³ Interessant ist die Parallelführung zwischen einem Gedicht aus der RK und jenem des böhmischen Lyrikers Karel Jaromír Erben: Feifalik will durch textuelle und inhaltliche Kongruenzen bewiesen sehen, dass die RK aus dem Gedicht Erbens inspiriert ist.¹⁹⁴ Andere Argumente bezüglich des Turniers und der darin genannten Trommeln oder des postulierten Heidentums in Záboj wiederholen sich. Schließlich kommt Feifalik noch auf die Form und Sprache der Texte zu sprechen, welche sich „so gar nicht in den Entwicklungsgang der böhmischen Literatur“ hineinfügen wollen.¹⁹⁵ Veränderungen im Sprachgebrauch sieht er vor allem der Einführung des Christentums und des Kontakts mit den deutschen Nachbarn geschuldet, weswegen es alleine deswegen schon nicht möglich wäre, dass sich die Texte über Záboj und Čestmir bis in die Gegenwart erhalten hätten.¹⁹⁶ Feifalik kommt daher zum Schluss, dass die Texte gefälscht sein müssen, da sie sich mit den spärlichen Überlieferungen der Zeit, die sich an die „damalige allgemein europäische Literatur“ anlehnen, überhaupt nicht decken würden.¹⁹⁷ Am Ende geht er nochmals auf generelle Vorwürfe der Verteidiger der Echtheit ein, welche vor allem von der Unmöglichkeit der Fälschung im Jahr 1817 ausgehen, da viele der zeitgenössisch bekannten historischen Ereignisse damals noch nicht gewusst werden konnten. Feifalik setzt dem die Einfachheit einer Fälschung entgegen und behauptet dazu

„(...) diese Kenntnisse waren, wie ich genügend glaube gezeigt zu haben, gering; die Bibel, ein wenig Cosmas, Dalemil, Pulkava und Hájek, Klose, ein paar böhmische und ein deutsches Volkslied, das sogenannte Lied vom Zuge Igors, endlich was bis zu seiner

¹⁹¹ Feifalik, Julius: *Über die Königihofers Handschrift*, Wien 1860, S. 3f.

¹⁹² Ebd., S. 10.

¹⁹³ Ebd., S. 11f.

¹⁹⁴ Ebd., S. 18f.

¹⁹⁵ Ebd., S. 62.

¹⁹⁶ Ebd., S. 64f.

¹⁹⁷ Ebd., S. 68.

Zeit an altböhmisches Sprach- und Literaturdenkmälern bekannt war, das ist der ganze Reichthum.“¹⁹⁸

Eine allgemeine Erwiderung lässt zwei Jahre auf sich warten und findet in Josef Jireček ihr Sprachrohr. Dieser tat sich später in den 1870er Jahren als Autor eines Handbuchs zur tschechischen Literatur hervor und schrieb gemeinsam mit seinem Bruder die erwähnte Abhandlung.¹⁹⁹ Jireček beginnt mit sprachlichen Erwiderungen auf die Vorwürfe Büdingers und Feifalik.²⁰⁰ Die Referenzen werden dabei zwar durch Seitenzahlen und Textzitate hergestellt, bei einem Vergleich ist allerdings nicht klar, auf welche (Streit)Schriften er sich wirklich bezieht. Auch das nächste Kapitel über die mythologischen Hintergründe wird hauptsächlich mit philologischen Argumenten gefüllt und dabei auch immer wieder Querverweise zur lateinischen Sprache gezogen. In Hinsicht auf die Argumentation gegen das Heidentum Zábojs bei Feifalik, rechtfertigt Jireček die Wahrheit durch ein Versäumnis Feifaliks, die heidnischen Götter nicht beim Namen nennen zu können, wie es der angenommene ‚Fälscher‘ der Handschriften auch nicht könne.²⁰¹ Im Verhältnis zur allgemeinen slawischen Volkspoesie stützt er sich hauptsächlich auf Palacký, woraus sich zwangsläufig eine Haltung für die Echtheit ergibt.²⁰² Konkret geht er auch auf die Parallelen zwischen dem Gedicht in der RK und jenem bei Erben ein: Die Ähnlichkeiten werden dabei schlicht mit dem Inhalt – ein verwaistes Mädchen – abgetan, und dass solche Themen allzeit vorhanden gewesen wären, es somit keine Beweise für eine Abschrift vom Gedicht Erbens geben würde, und sogar eher umgekehrt der Fall bestehe.²⁰³ Den deutschen Einfluss, welcher sich in den Texten finden würde, weist er entschieden zurück und verortet ihn in der Historie erst ab dem 14. Jahrhundert.²⁰⁴ Auch werden die Argumente Büdingers bezüglich der Trommel wiederholt und mit demselben Fokus auf die Begrifflichkeit widerlegt.²⁰⁵ Schließlich erwidert Jireček den Vorwurf einer Fälschungsunmöglichkeit im Jahr 1817 damit, dass der kompetenteste und wichtigste Historiker der Zeit, Dobrovský, die RK noch 1818 als echt anerkannt hätte.²⁰⁶ Am Ende kommt er auch noch auf eine kleinere Streitschrift speziell gegen die Echtheit der RZ zu

¹⁹⁸ Ebd., S. 120.

¹⁹⁹ Anon.: „Jireček, Josef (1825-1888), Politiker, Philologe und Literaturhistoriker“, in: *Österreichisches Biographisches Lexikon*, online [DOI:10.1553/0x00282023](https://doi.org/10.1553/0x00282023) (Zugriff am 04.12.2024).

²⁰⁰ Jireček, Josef: *Die Echtheit der Königihofers Handschrift*, Prag 1862, S. 1.

²⁰¹ Ebd., S. 32.

²⁰² Ebd., S. 46.

²⁰³ Ebd., S. 63.

²⁰⁴ Ebd., S. 119. In der Argumentation dadurch eigentlich für die Fälschung, da verabsäumt wird, den Schluss zu ziehen, dass die Handschriften älter sind und sie somit als Vorbild für den ‚deutschen Einfluss‘ gelten müssten.

²⁰⁵ Ebd., S. 144.

²⁰⁶ Ebd., S. 181. Dass er diese aber schon kurz später zumindest in Frage stellt, weiß Jireček an dieser Stelle aber gewiss absichtlich zu verschweigen.

sprechen, die von Václav Tomek 1859 in *Die Grünberger Handschrift. Zeugnisse über die Auffindung des Libušin soud* verfasst worden war und sich auf Basis der Auffindungsumstände, als auch philologischer und historischer Unstimmigkeiten gegen die Echtheit ausgesprochen hatte. Tomek verweist dort auf das bereits bekannte Argument, dass der Text der *Fürstentafel* von Herder entnommen wäre und mit Bausteinen von Hájek angereichert worden wäre.²⁰⁷ Wirft Jireček hier Büdinger vor „sich mit fremder Autorität zu decken“, rechtfertigt er die Echtheit der RZ später selbst mit einem Verweis auf die Texte von Palacký und Šafárik.²⁰⁸

Die Diskurse, die zu Beginn dieses zweiten Abschnitts stehen, sind im Vergleich zu jenen davor weitgehend frei von nationalen Konstruktionen. Selbstverständlich kommt es in der breiten Rezeption – und hier vor allem in den Zeitungen – öfter zum Schlagabtausch und die Zweifler werden als Feinde der Nation oder anti-böhmisch gesinnt abgebildet. Dennoch zeigt sich, dass auf beiden Seiten der Versuch unternommen wurde auf wissenschaftlicher Basis, zumal philologischer, die jeweiligen Standpunkte zu rechtfertigen.

Ein Sprung in die 1880er Jahre verdeutlicht, dass einerseits die Handschriften als Fälschungen anerkannt waren, ihre Inhalte jedoch darüber hinaus in ihrer nationalen Bedeutung etabliert waren und unabhängig vom ‚wissenschaftlichen Diskurs‘ rezipiert wurden. Als Beispiel hierfür kann die Enthüllung zweier Statuen – Zábaj und Lumir – angesehen werden, welche von Alfred von Wurzbach im Feuilleton der *Wiener Allgemeinen Zeitung* vom 1. Mai 1880 geschildert wird.²⁰⁹ Gleichzeitig beschreibt Alois Šembera, dass die RKZ eben als Produkte des 19. Jahrhunderts akzeptiert und als solche aber auch wertgeschätzt wurden.²¹⁰ Und noch 1886 wird die Bedeutung der RK für die tschechische Literatur und ihre Stellung gegenüber jener Österreichs und Deutschlands betont, allerdings aus der Motivation heraus die Fälschung als eine Ausprägung des „Deutschenhasses“ und des „Größenwahns“ zu deuten.²¹¹ Welche Merkmale dieses Zeitabschnitts lassen sich nun herauslesen und zusammenfassen?

²⁰⁷ Ebd., S. 205.

²⁰⁸ Ebd., S. 207.

²⁰⁹ Wurzbach, A. von: „Die Jahres-Ausstellung des Künstlerhauses“, in: *Wiener Allgemeine Zeitung. Feuilleton* 61 (1. Mai 1880): „Zu beiden Seiten der Titanenschlacht haben im großen Saale zwei Statuen von A. Paul Wagner in Wien ihren Platz gefunden, ‚Zaboj‘ und ‚Lumir‘ bezeichnet und Eigenthum des Theaterbau-Comités in Prag sind. (...) die Attribute dieser beiden unbekannten Berühmtheiten, Harfe und Lyra, geben uns die einzige Antwort für die Frage, wer die beiden in Stein verewigten National-Celebritäten sein dürften. Wir haben offenbar den Homer und Pindar der czechischen Nationalmuse vor uns, und wir lernen somit in ihnen zwei der ältesten Musikanten kennen, deren sich das czechische Volk zu rühmen hat.“

²¹⁰ Šembera, Alois: „[ohne Titel]“, in: V. Jagić (Hrsg.), *Archiv für Slavische Philologie* 6, Berlin 1882, S. 308: „Die Königinhofer Handschrift wird übrigens, sollte sie auch aus dem XIV. Jahrh. ins XIX. versetzt werden müssen, eine ihr mit vollem Recht gebührende Ehrenstellung einnehmen, man muss das offen aussprechen zur Beruhigung derjenigen, die da fürchten, sich von ihr trennen zu müssen.“

²¹¹ Anon.: „Feuilleton. Das Tschechentum und die Königinhofer Handschrift“, in: *Mährisches Tagblatt* 96/7 (28. April 1886).

Einerseits steigt auf beiden Seiten die Menge an wissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit den RKZ. Verteidiger und Gegner bringen ihre Argumente vor, welchen im Einzelnen nachzugehen den Rahmen gesprengt hätten, aber dennoch wurde deutlich, dass es nunmehr nicht um die Konstruktion der nationalen Identität allein ging. Diese Arbeit erfolgte Großteils bis zum Rechtsstreit zwischen Hanka und Ruh Ende der 1850er Jahre. Bis zur Akzeptanz der Fälschung und teilweise darüber hinaus wurde an diesen Mechanismen weitergearbeitet – wie die Enthüllung der beiden Statuen 1880 zeigt – allerdings waren Geschichtswissenschaft und Philologie fast einstimmig zur Feststellung der Fälschung gelangt. Ein Kuriosum besteht in der breiten musikalischen Rezeption der Handschriften ab den 1850er Jahren. Ob die Musik in ihrer Nationalisierung somit der Literatur bzw. Politik nachhinkte, bleibt dahingestellt. Abschließend sei noch auf einen letzten, schwachen Wiederbelebungsversuch der Streitfrage verwiesen, der sich in der Monographie *Die Handschriften von Grünberg und Königinhof, dann das Vyšehradlied* von Martin Žunkovič 1912 finden. Der Autor bringt jedoch keine neuen Beweise für die Echtheit, sondern wiederholt lediglich die Argumentationslinien der Verteidiger, polemisiert gegen die Gegner und bereichert die bekannte philologische Debatte um einige neue Vergleich mit anderen slawischen Sprachen. Schlussendlich bleibt es aber bei diesem Einzelfall, wie V. Jagić in einer Rezension dazu bemerkt: „[D]er Grünberger und Königinhofer Handschrift hilft das alles nichts, sie bleiben gelungenen Falsifikate der romantischen Begeisterung des XIX. Jahrhunderts.“²¹²

²¹² V. Jagić: „Ein neuer Versuch, die Grünberger und Königinhofer Handschrift für echt zu erklären“, in: Ders. (Hrsg.), *Archiv für slavische Philologie* 33, Berlin 1912, S. 578-580, hier: S. 580.

III Die Handschriften als Vorlagen und Inspiration für eine böhmisch-tschechische Nationalmusik

7 Nationale Identität und biographische Hintergründe der Komponisten

Wie in der Einleitung beschrieben, widmet sich dieses Kapitel einer nationalen Rezeption der Komponisten als Akteure in ihrer Zeit. Die Reihenfolge wurde dabei nicht chronologisch gesetzt, sondern versteht sich als sukzessiver Anstieg in der zeitgenössischen Rezeption, aus der sich ihre ‚nationale Identität‘ schuf. Um die unterschiedlichen Positionierungen der Komponisten zu verdeutlichen wird daher auch in der fortlaufenden Zeitentwicklung vor und zurück gesprungen, was nicht zu Verwirrungen führen soll, sondern gleichsam die zeitliche Unabhängigkeit der ‚nationalen Wahrnehmung‘ der Komponisten abbildet. Damit wird gezeigt, dass diese ‚nationale Wahrnehmung‘ zu unterschiedlichen Abschnitten unterschiedlich stark ausgeprägt war.

Zu Beginn sei ein Komponist genannt, über den sich weder in der Sekundär- noch Primärliteratur konkrete Hinweise finden lassen: **F. Lomnický**. Ludvová gibt seine Vertonung von *Kytice* mit der Jahreszahl 1858 – auf Basis eines handschriftlichen Eintrags auf dem Manuskript – an²¹³, die von ihr genannte Opuszahl (Nr. 15) bestätigt sich ebenfalls durch das Manuskript, welches sich in der Sammlung des Prager Musikmuseums befindet.²¹⁴ Sie vermutet weiters, dass es sich um ein Pseudonym handelt, was aber leider durch keine andere Sekundärquelle bestätigt oder widerlegt werden kann – auch in Rücksprache mit der Kuratorin der Sammlung des Prager Musikmuseums konnte keine Klärung erfolgen.

Mit **August Wilhelm Ambros (1816-1876)** kann weiters jener Komponist des Samples genannt werden, der sich am wenigsten selbst ‚national‘ positionierte, in seiner Musikgeschichte von einem universellen Musikstil spricht und der auch von seinen Zeitgenossen nicht als typisch böhmischer Komponist verstanden wurde. Man kann Stefan Wolkenfeld außerdem beipflichten, wenn er in einem Aufsatz aus dem Jahr 2007 Ambros als „der Forschung heute in erster Linie durch seine musikhistorischen und musikästhetischen Arbeiten“ bekannt, bezeichnet.²¹⁵ Selbst die *MGG* oder *Grove* widmen seinem kompositorischen Schaffen wenig bis gar keine Aufmerksamkeit.²¹⁶ Sein journalistisches

²¹³ Ludvová, *Hankovy padělky v České hudbě*, S. 316.

²¹⁴ Lomnický, F. B.: *Kytice*, 1858, Sign.: XXXVIII F 644.

²¹⁵ Wolkenfeld, Stefan: „Über die verschollen geglaubte Schauspielmusik zu Shakespeares ‚Othello‘ von August Wilhelm Ambros“, in: *Die Musikforschung* 60/1, S. 21-30, hier: S. 21.

²¹⁶ Die *MGG* listet zwar seine Kompositionen auf, bezeichnet ihn in der Biographie aber nur als „Musikwissenschaftler“ und auch *Grove* nennt sein musikalisches Schaffen nur am Ende des Eintrags, vgl.

Schaffen ist an anderen Stellen zur Genüge erörtert worden²¹⁷ und spielt für eine musikanalytische Betrachtung seines Monodrams *Libusas Prophezeiung* eine eher untergeordnete Rolle. Erwähnt sei in Hinblick auf seine historischen Arbeiten, dass sich Ambros zwischen den musikhistorischen Ansätzen seiner Vorgänger – etwa Johann Nikolaus Forkel und Raphael Goerg Kieswetter – bewegte, sie in ihren „konstruktiven[n] Aspekte[n]“ aber beibehielt.²¹⁸ Ausführungen zu einer Universalmusik und den latenten nationalen Tendenzen in seinem Schrifttum werden im folgenden Kapitel näher betrachtet und zu anderen Inhalten in Bezug gesetzt.

Mit **František Suchánek (1808?-1873)** beginnt nun die Riege jener Komponisten, die sich durch Werke oder gesellschaftlicher Tätigkeiten / Wahrnehmung auszeichneten, die als eine Neigung hin zur ‚nationalen Sache‘ gedeutet werden können. Er gehört aber gemeinsam mit Lomnický zu jenen Komponisten des Werksamples, über die sich gleichsam nur schwer Informationen biographischer Natur finden lassen. Gertraud Marinelli-König druckt zwei Zeitungsanzeigen über den ihr zufolge 1808 geborenen Komponisten in ihrem Buch *Die böhmischen Länder in den Wiener Zeitschriften und Almanachen des Vormärz (1805-1848)* ab.²¹⁹ Im vierzigsten Teil des *Biographischen Lexikon des Kaiserthum Österreichs* wird sein Geburtsdatum fälschlich mit 1818 angegeben, was aufgrund der Beschreibung seines Fagottstudiums, welches er dem Eintrag zufolge 1828 abschloss, nicht stimmen kann.²²⁰ Er erlangte offensichtlich als Liedkomponist größere Bekanntheit und war hauptsächlich in Dresden tätig. Die Vertonungen aus der RK werden allerdings nicht erwähnt, ebensowenig scheint dem Verfasser des Eintrags bekannt, ob er Instrumentalmusik komponiert hätte oder dies gerade tue. In der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* findet sich in der Ausgabe vom 24. Dezember 1828 eine Erwähnung Sucháneks als Fagottsolist, der „einen hohen Grad an Kunstfertigkeit“ bewies und dessen „Sicherheit in den hohen Tönen“ man am meisten bewundern müsse.²²¹ Er taucht über die Jahre vor allem in lokalen Dresdner Zeitungen auf,

Kalisch, Volker: „Ambros, August Wilhelm“ (2016), in: *mgg-online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/525332> (Zugriff am 07.08.2024) und Naegele, Philipp: „Ambros, August Wilhelm“ (2001), in: *Grove-online*, <https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1093/gmo/9781561592630.article.00748> (Zugriff am 07.08.2024).

²¹⁷ Vgl. dazu die umfassenden Arbeiten von Markéta Štědrónská zu Ambros Musikaufsätzen und -rezensionen in Štědrónská, Markéta: *August Wilhelm Ambros. Musikaufsätze und -rezensionen 1872-1876*, 2 Bände, Wien: Hollitzer Verlag 2017 u. 2019.

²¹⁸ Kalisch, Ambros, in: *mgg-online*.

²¹⁹ Marinelli-König, Gertraud: *Die böhmischen Länder in den Wiener Zeitschriften und Almanachen des Vormärz (1805-1848)*, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2013 (= Österreichische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse, Sitzungsbericht 836), S. 159.

²²⁰ Wurzbach, Constantin von (Hrsg.): *Biographischen Lexikon des Kaiserthum Österreichs*, Vierzigster Theil Sireeruwitz – Suszycki, Wien: k. k. Hof- und Staatsdruckerei 1880, S. 264-265, hier: S. 264.

²²¹ Anon.: „Nachrichten“, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 52 (24. Dezember 1828), S. 875.

findet sich aber auch in den 1870er Jahren in einigen Ausgaben des *Dalibor*. In einer Oktoberausgabe 1873 findet sich die Erwähnung einer Vertonung des Gedichts „Opuščena“ aus der RK.²²² Nur drei Monate zuvor war Suchánek verstorben, was ihm einen Nachruf über zwei Ausgaben der wöchentlich erscheinenden Zeitung verschaffte. Darin wird ihm aber keine ‚nationale Präsenz‘ für Böhmen attestiert, sondern eher sein Leben in Dresden hervorgehoben.²²³ Was ihn wiederum doch in die Nähe einer ‚national verständlichen‘ Kulturorganisation rückt, ist ein Bericht über eine Konzert des *Hlahol*, für welches Suchánek offensichtlich ein Chorstück komponiert hatte.²²⁴ Jana Vojtěšková schreibt, dass er für eine Sammlung patriotischer Chorwerke mit dem Titel ‚Záboj‘ auch zwei Werke beisteuerte.²²⁵ Jitka Ludvová zufolge gab es auch noch eine Vertonung von „Škrivánek“, die allerdings verloren scheint.²²⁶

František Skuherský (1830-1892) Hauptverdienst um einen Platz in der Musikgeschichte Böhmens besteht nicht nur im Entwurf einer Harmonielehre (*Nauka o hudební komposici* [Theorie der musikalischen Komposition]), welche zwar von der zeitgenössischen Kompositionspraxis aufgrund ihrer modernen Ansätze – Loslösen von sowohl Generalbass- als auch dem Dreiklangsfundament – abgelehnt wurde, sich aber in einer späteren Rezeption durch Alois Hába und Leoš Janáček durchaus Beliebtheit erfreute, und der Vielfalt an Kompositionen für die Orgel.²²⁷ Smetana zufolge galt Skuherský zu seiner Zeit auch als Komponist der ersten ‚nationale[n] Oper‘, fiel jedoch ebenfalls der Zuschreibung Wagner’scher Kompositionsprinzipien und einer Stigmatisierung als zu wenig volkstümlich zum Opfer.²²⁸ Im gegenwärtigen Repertoire sind Aufführungen seiner Kompositionen vergeblich zu suchen, viele seine Werke zerstörte er möglicherweise vor seinem Tod. Die vermutlich auch durch die RK beeinflusste Oper *Jaroslav ze Šternberka* konnte er nicht mehr vollenden und ist heute verschollen. John Tyrrell schreibt in seiner Einschätzung des Komponisten, dass seine Opern

²²² Anon.: „Zprávy z Prahy a z venkova [Nachrichten aus Prag und der Umgebung]“, in: *Dalibor* 1/40 (03. Oktober 1873), S. 330.

²²³ Anon.: „František Suchánek“, in: *Dalibor* 1/29 (18. Juli 1873), S. 234f.

²²⁴ „Konečně sdělil p. jednatel že p. Fr. Suchánek v Drážďanech zaslal ‚Hlaholu‘ jeden svůj nový sbor k provozování. [Schließlich teilte der Herr Geschäftsführer mit, dass Herr Fr. Suchánek aus Dresden einen seiner neuen Chöre der ‚Hlahol‘ zur Aufführung schickte]“, Anon.: „Kronika zpěv. spolků a hud. jednot. [Kronik Gesang. Vereine und musikalische Verbindungen]“, in: *Hudební listy* 1/14 (01. Juni 1870), S. 110.

²²⁵ Vojtěšková, Jana: „Jan Ludevít Procházka and His Contacts in the World of Arts“, in: *Musicalia* 1 (2011), S. 102-120, hier: S. 106.

²²⁶ Ludvová, Hankovy padělky v České hudbě: S. 317.

²²⁷ Fukač, Jiří: „Skuherský, František Zdeněk (Xavier Alois)“ (2018), in: *Grove-online*, <https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1093/gmo/9781561592630.article.25947> (Zugriff am 16.08.2024).

²²⁸ Reittererová, Vlasta: „Skuherský, František Zdeněk“ (2006), in: *Český hudební slovník osob a institucí* [Tschechisches musikalisches Wörterbuch für Personen und Institutionen], online, https://slovník.ceskyhudebnislovník.cz/component/mdictionary/?task=record.record_detail&id=8350 (Zugriff am 16.08.2024).

zwar als „enrichment of the repertory“ gesehen werden können, aber durch die zeitgleichen Konzeptionen einer ‚echt nationalen Oper‘ durch Smetana und Zvonař das musikdramatische Oeuvre von Skuherský schon eher konservativ angesehen wurde.²²⁹ Wenn er von der gegenwärtigen Rezeption nicht unbedingt als böhmischer ‚Nationalkomponist‘ eingeschätzt wird, so war dies doch die Wahrnehmung der zeitgenössischen Presse, zumal der deutschsprachigen, wie sich in der *Neuen Zeitschrift für Musik* in der Ausgabe vom 03. Juli 1868 liest: „Am böhmischen Theater in Prag sind binnen Jahresfrist nicht weniger als neun böhmische Nationalopern von Smetana, Skuherský, Sebor, Bendl und Bojacek aufgeführt worden.“²³⁰ Auf die nie aufgeführte Komposition *Jaroslav ze Šternberka* findet sich in der Ausgabe des *Dalibor* vom 28. März 1874 ein Hinweis, in welcher sie im gleichen Atemzug mit anderen ‚nationalen‘ Werken genannt wird:

„Bei demselben Konzert wird Zd. Fibichs große symphonische Komposition *Záboj und Slavoj* sowie seine *Landhochzeit*, eine entzückende Szene, die aus nationalen Hochzeitsliedern besteht, aufgeführt. Neben den genannten Komponisten werden im Programm dieses Konzerts auch Bedřich Smetana mit seiner Ouvertüre zur Oper *Libuše*, Fr. Z. Skuherský mit einer neuen Orchesterfantasie oder einer Szene aus seiner neuen Oper *Jaroslav* und K. Bendl mit seiner dramatischen Szene *Umírající husita* vertreten sein. [Übers. und Kursiv-Setzung d. Verf.]“²³¹

Nachdem auch in der Sammlung des Prager Musikmuseums keine Dokumentation über die Oper vorliegt, kann hier keine weitere Kontextualisierung oder musikalische Analyse dieses Werks vorgenommen werden.

Emanuel Chvála (1851-1924) nimmt chronologisch den letzten Platz der Komponisten ein, welche sich mit leichtem Blick über den zeitlichen Tellerrand mit einer musikalischen Umsetzung eines der vielfältigen Inhalte aus den RKZ direkt oder indirekt auseinandergesetzt haben. Seine Oper *Záboj* befindet sich bereits in einer Zeit – die ersten Jahrzehnte des neuen 20. Jahrhunderts – in welcher die zunehmende Radikalisierung der Nationalbewegungen, zudem jene im Habsburgerreich, in Bälde in den Ersten Weltkrieg hineinführen würde. Chvála gehört dennoch zum ‚alten Eisen‘: Ein Jahr nach Fibich geboren, ist vor allem seine Bedeutung als Zeitzeuge der Entwicklungen einer tschechischen Nationalmusik bis zum seinem Tod 1924

²²⁹ Tyrrell, *Czech Oper*, S. 68.

²³⁰ Anon.: „Neue und neuincludierte Opern“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 26/64 (03. Juli 1868), S. 243.

²³¹ „V tomže koncertu provedena bude Zd. Fibicha velká symfonická skladba ‚Záboj a Slavoj‘ a téhož ‚Venkovská svatba‘, rozkošná to scéna, spracována ze samých národních písní svateb- nich. Mimo jmenované skladatele budou v programu tohoto koncertu ještě zastoupeni Bedř. Smetana svou předehrou k zpěvohře ‚Libuše‘, Fr. Z. Skuherský novou fantazií orkestrální neb některou scénou z jeho nové zpěvohry ‚Jaroslav‘ a K. Bendi dramatickou svou scénou ‚Umírající husita.‘, vgl Anon.: „Zprávy z Prahy a z venkova [Nachrichten aus Prag und der Umgebung]“, in: *Dalibor* 2/16 (18. April 1874), S. 126.

von unschätzbarem Wert, da er – wenngleich pro-böhmisch beeinflusst – doch eine wichtige Perspektive auf seine Zeit darstellt und diese in *Ein Vierteljahrhundert Böhmischer Musik* 1887 niedergeschrieben ist. Vorrangig geschieht das in besagter Monographie, aber ebenso in seiner journalistischen Tätigkeit für die Tageszeitungen *Politik* und *Národní politika*.²³² Batka beschreibt ihn als ein „formfertiges Talent“, sieht aber seine Stärke vor allem in der Vermittlung zwischen den fortschrittlicheren Komponisten wie Josef Suk und den konservativen Ansichten von Fibich oder Dvořák.²³³ Für den *Dalibor* schrieb er beispielsweise einen Artikel über die *Slawischen Tänze* von Dvořák, welche er als vollendete Entfaltung seiner kompositorischen Kräfte beschreibt, durch die er „plötzlich ein nationaler Komponist“ wurde.²³⁴ Er verfasste 1884 einen Nachruf auf Smetana, in welchem er ihn als den „Begründer der mächtigen und blühenden tschechischen Nationalmusik“ beschreibt²³⁵, sowie zum siebzigsten Geburtstag Dvořáks eine Laudatio über dessen Operschaffen.²³⁶ Sein Wirken als Kritiker und Advokat der Musik beider Generationen böhmischer bzw. tschechischer Komponisten wird in einer Ausgabe der *Česká hudba* gewürdigt.²³⁷

Mit **Josef Leopold Zvonař (1824-1865)** beginnt nun jener Bereich des Samples, der sich diesen Komponisten widmet, die sich deutlich für eine Etablierung einer ‚böhmisch-tschechischen Nationalmusik‘ eingesetzt haben. Er findet sich außerdem in der tschechischen Musikgeschichte als Begründer einer „neueren tschechischen Musikpädagogik“ wieder, der nicht nur das Verdienst um eine erste tschechisch-sprachige Abhandlung zur Harmonielehre fürs sich beanspruchen kann, sondern dessen Chöre und Lieder im Rahmen der zweiten Phase der nationalen Wiedergeburt hohe Popularität erlangten.²³⁸ Er war nach der gescheiterten

²³² Tyrrell, John: „Chvála, Emanuel“ (2001), in: *Grove-online*, <https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1093/gmo/9781561592630.article.40002> (Zugriff am 22.08.2024).

²³³ Batka, *Die Musik in Böhmen*, S. 87.

²³⁴ „Bylo nám, jakoby mohutný proud Dvořákových melodií mžikem se byl zbarvil tónem národním, rázem stal se Dvořák národním komponistou, a co takový teprve nastoupil dráhu, na které i národ nám nehrubě přející podal mu vavřín. (...) a proto se teprv ve slovanských tancích objevil Dvořákův talent v celé své mohutnosti. [Es schien uns, als ob der mächtige Strom von Dvořáks Melodien augenblicklich einen nationalen Ton annahm, Dvořák wurde plötzlich ein nationaler Komponist, und was für ein erstes Mal, als er eine Karriere begann, bei der ihm sogar eine Nation, die uns nicht böse war, den Lorbeer überreichte. (...) und erst in den slawischen Tänzen kam Dvořáks Talent in seiner ganzen Kraft zum Vorschein. Übers. d. Verf.]“, Chvála, Emanuel: „Kritický oznamovatel. Antonín Dvořáka ‚Slovanské tance‘ [Kritischer Kommentar. Antonín Dvořáks ‚Slawische Tänze‘]“, in: *Dalibor* 1/1 (01. Januar 1879), S. 6.

²³⁵ „Smetana, zakladatel mocné a kvetoucí české národní hudby, umělec stejně veliký jako samostatný ve svém tvoření, zemřel v plné chudobě. [Smetana, der Begründer der mächtigen und blühenden tschechischen Nationalmusik, ein ebenso großer wie in seinem Schaffen unabhängiger Künstler, starb in völliger Armut. Übers. d. Verf.]“, zit. n. Anon.: „Z nekrologů Bedřich Smetany [Nachruf auf Bedřich Smetana]“, in: *Dalibor* 4/21 (07. Juni 1884), S. 204.

²³⁶ Chvála, Emanuel: „Antonín Dvořák ve skladbě zpěvoherní. [Antonín Dvořák in der Oper]“, in: *Dalibor* 23/33-37 (07. September 1901), S. 276-278.

²³⁷ Anon.: „Z hudebního světa [Aus der musikalischen Welt]“, in: *Česká hudba* 3 (1921), S. 11.

²³⁸ Slavický, Tomáš: „Zvonař, Zwonař, Zwonarz, Josef Leopold“ (2016), in: *mgg-online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/21217> (Zugriff am 08.08.2024).

Revolution ab 1848 als Journalist für verschiedene Prager Zeitungen tätig, sowie als Kritiker im Besonderen für *Dalibor* und *Slavoj*.²³⁹ Zudem war er Mitbegründer des *Hlahol* und der *UB*.²⁴⁰ Eine ‚national deutbare‘ Gesinnung drückt sich auch in seinem übrigen Schrifttum aus, beispielsweise in einer mehrteiligen in der Zeitung *Slavoj* publizierten Abhandlung zum Verständnis und dem Entwurf des Charakters einer tschechischen Nationalmusik.²⁴¹ Wie später noch genauer zu lesen sein wird, beschäftigte sich Zvonař im Rahmen seiner musikhistorischen Studien auch mit den kompositionstechnischen Anforderungen einer tschechischen Nationalmusik, die, ihm zufolge, nicht nur durch Nachahmung der Volksmusik geschaffen werden könne, sondern vor allem in der Vokalmusik in formaler Hinsicht als auch in einer der Sprache nachempfundenen Rhythmus die Deklamation derselben wiedergeben sollen.²⁴² Welchen Platz sich Zvonař unter den ‚böhmisch-tschechischen‘ Nationalkomponisten erarbeitet hat, kann beispielsweise aus seinen Bemühungen um eine Reihe „Musikalische Denkmäler Böhmens“ abgeleitet werden. In der Ausgabe des *Slavoj* vom 15. Juli 1862 heißt es da:

„Der neueste Beweis seiner [Zvonařs] Tätigkeit sind die *Hudební památky České* [Musikalische Denkmäler Böhmens], die aus verschiedenen Zeiten in verschiedenen Gesangsbüchern überliefert wurden und in diesen Tagen durch Zvonařs Fleiß in Heften veröffentlicht wurden. (...) Der Hauptzweck des gesamten Werks ist es, sich mit den musikalischen Werken unserer Vorfahren vertraut zu machen und den Geist und Charakter des tschechischen Gesangs und der Musik zu studieren. [Übers. d. Verf.]“²⁴³

²³⁹ Černý, Miroslav K. / Ludvová, Jitka: „Zvonař, Josef Leopold“ (2001), *Grove-online*, <https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1093/gmo/9781561592630.article.31074> (Zugriff am 08.08.2024). Für die Zeitung *Slavoj* fungierte er auch als schriftleitender Redakteur.

²⁴⁰ Ebd.

²⁴¹ *Zkumné příspěvky ku poznání povahy a ducha české hudby* [Forschungsbeiträge zum Verständnis des Charakters einer tschechischen Nationalmusik, zit. nach: Černý/Ludvová, *Zvonař*, in: *mgg-online*].

²⁴² „Intenzivně se Zvonař zabýval také problematikou české národní hudby a jako jeden z prvních teoretiků došel k závěru, že národní hudbu není možné vytvořit pouhým napodobováním hudby lidové, i když zároveň upozornil na lidové prvky jako významné zdroje poznání charakteru národní hudby. (...) podrobně analyzuje písně po formální stránce a všímá si především jejich specifického rytmu, který odůvodňuje deklamaci českého jazyka. [Zvonař beschäftigte sich auch intensiv mit der Frage nach einer tschechischen Nationalmusik und war einer der ersten Theoretiker, der zum Schluss kam, dass nationale Musik nicht einfach durch eine Nachahmung von Volksmusik geschaffen werden kann, auch wenn er auf volkstümliche Elemente als wichtige Erkenntnisquelle für den Charakter einer nationalen Musik hinwies. (...) Er analysierte Lieder genauestens auf ihre Form und hebt dabei ihren spezifischen Rhythmus hervor, den er mit der Deklamation der tschechischen Sprache untermauert. Übers. d. Verf.]“, vgl.: Berdychová, Tereza: „Zvonař, Josef Leopold“ (2010), in: *Český hudební slovník osob a institucí* [Tschechisches musikalisches Wörterbuch für Personen und Institutionen], online, https://slovník.ceskyhudebnislovník.cz/component/mdictionary/?task=record.record_detail&id=7926 (Zugriff am 08.08.2024).

²⁴³ „Mezi muži těmito zaujímá náš spolupracovník J. L. Zvonař čestného místa. Nejnovější důkaz činnosti jeho jsou: „Hudební památky České“, jež se nám z dob rozličných v rozličných kancionálech zachovaly a tyto dni pilnosti Zvonařovou v sešitech budou vycházeti. (...) Hlavní účel celého díla jest: obeznámiti se s hudebními plody dávných našich předků a studovati ducha a povahu českého zpěvu a hudby.“, Anon.: „Feuilleton. Zpravý domácí [Feuilleton. Lokale Nachrichten], in: *Slavoj* 2/1 (15. Juli 1862), S. 33.

Im Rahmen des *Hlahol* ist Zvonařs Arbeit unter anderem in der Konzeption von Preisausschreiben für die Komposition von Männerchören dokumentiert.²⁴⁴

Gegen die weitgehend etablierte Meinung, dass Smetana als erster böhmischer Nationalkomponist bezeichnet werden kann, steht das Werkschaffen des folgenden Komponisten **František Jan Škroup (1801-1862)**. Der gegenwärtigen Rezeption außerhalb Tschechiens – mit Ausnahme John Tyrrell – ist er zwar nur als Komponist der tschechischen Nationalhymne bekannt, zu seinen Lebzeiten zählte er hingegen zu den bekanntesten Opernkomponisten Böhmens und beansprucht das Verdienst der Komposition der ersten Oper in tschechischer Sprache für sich: die komische Oper *Dráteník* auf ein Libretto von Josef Krasoslav Chmelenský von 1826/27.²⁴⁵ Bis 1857 war er erster Kapellmeister des Ständetheaters und dirigierte und programmierte die wichtigsten Opern seiner Zeitgenossen, jedoch keine mehr auf Tschechisch, da der Direktor Johann August Stöger weitgehend ausländische Werke bevorzugte.²⁴⁶ „Nationale“ Tendenzen lassen sich nicht nur in *Dráteník* beobachten, sondern zeigen sich auch in der Sujetwahl von mythischen Vorlagen wie *Udalrich und Božena*, *Libušin sňatek* oder *Čestmír*, alles zumal Stoffe, welche auch in den RKZ vorkommen oder dadurch inspiriert sind.²⁴⁷ Die Situation des Opernbetriebs in Prag in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts war von der Aufführung des ausländischen, vorwiegend italienischen und französischen, Opernrepertoires geprägt. Dass sich auch die tschechische Sprache im Unterhaltungsbetrieb langsam durchsetzen konnte, zeigt sich im Wachstum einer Mittelschicht und den pädagogischen Errungenschaften um Dobrovský, sowie die Übersetzung deutscher oder italienischer Libretti ins Tschechische.²⁴⁸ John Tyrrell geht sogar so weit, die Amateuropern der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts als eine wegbereitende Phase zur Auseinandersetzung mit tschechischen Libretti für die Opernkomposition zu bezeichnen.²⁴⁹ Leider findet sich in der zeitgenössischen Presse keine Berichterstattung zu der Uraufführung von *Dráteník*, lediglich eine kurze Todesanzeige aus dem Jahr 1862 erwähnt ihn als den Komponisten der ersten tschechischen Oper – „Nationaloper“ zudem – in der *Süddeutschen Musikzeitung* vom 17. Februar desselben Jahres.²⁵⁰ Zu einer Aufführung von *Udalrich und Božena* findet sich in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* vom 15. Mai 1833 eine

²⁴⁴ Anon.: „Z valné schůze Pražského „Hlaholu“, in: *Slavoj* 9/1 (01. November 1862), S. 201.

²⁴⁵ Kabelková, Marketa: „Škroup, Škraup, Skraup Skroup“ (2016), in: *mgg-online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/24923> (Zugriff am 02.08.2024).

²⁴⁶ Ebd.

²⁴⁷ Freemanová, Michaela: „Škroup [Schkroup, Skraup], František Jan“ (2001), in: *Grove-online*, <https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1093/gmo/9781561592630.article.25943> (Zugriff am 02.08.2024).

²⁴⁸ Locke, Brian S.: *Opera and Ideology in Prague. Polemics and Practice at the National Theater, 1900-1938*, Suffolk: Boydell & Brewer 2006, S. 16.

²⁴⁹ Tyrrell, John: *Czech Opera*, Cambridge: Cambridge University Press 2005, S. 61.

²⁵⁰ Anon.: „Nachrichten“, in: *Süddeutsche Musik-Zeitung* 11/7 (17. Februar 1862), S. 28.

Erwähnung als „einzige eigentlich Novität (...), die einen schönen Beweis von seinem [des Komponisten] Streben und seinen Fortschritt ablegt.“²⁵¹ Auch drei Jahre später scheint sich die Oper noch der Beliebtheit zu erfreuen, wenn in einer Kritik zum aktuellen neuen Stück des Komponisten, die *Geisterbraut*, „Udalrich und Bozena“ sich eines „patriotischen Erfolgs“ erfreuen konnten.²⁵² In einer Berichterstattung über die „Einrichtung des neuen Theaters in der Neustadt Prags“ wird Škroup's Name ebenfalls mit dem Spielbetrieb in Verbindung gebracht.²⁵³ Die neue Institution sei auf eine „nationale Basis gegründet“ und „hauptsächlich für das Drama in tschechischer Sprache bestimmt“.²⁵⁴ Die Einsetzung des Leipziger Kapellmeisters Josef Stegmaier als zweiten Kapellmeister wurde mit Skepsis bedacht, da ihm ein „hauptsächliches Erfordernis zur Führung einer solchen Stelle, die Kenntniß der Sprache“ fehlen würde.²⁵⁵ In diversen Nachrufen im Zuge des Tods des Komponisten taucht dann wiederum nur die Oper *Dráteník* auf.²⁵⁶ Auch wenn weder *Dráteník* noch *Udalrich und Božena* inhaltlich in der RK wiederzufinden sind – Udalrich als Figur kommt im Gedicht *Oldřich a Boleslaw* vor – lassen sie sich ohne Weiteres auf ihre national-diskursiven Zuschreibungen untersuchen.

Der deutlichste Unterschied zwischen Škroup und dem 20 Jahre jüngeren **Bedřich Smetana (1824-1884)** besteht in der gegenwärtigen Rezeption und den zeitgenössischen Bemühungen um die Etablierung der ‚böhmischen Nationalmusik‘. Über seine Bedeutung des für Errungenschaften einer ‚national‘ deutbaren Musik Tschechiens wurde in den vergangenen Jahrzehnten bereits viel geforscht und geschrieben, weswegen es hier zu keiner Neuauflage dieses Diskurses kommen muss. Erwähnt seien hier die Zusammenhänge einer ‚Nationalisierung‘ von Musik im Rahmen der ästhetischen Debatten, welche Smetana ab seiner Rückkehr nach Prag im Jahr 1861 mitbeeinflusste und in seiner Funktion als Vorstand der *UB* (1863) oder Chorleiter des *Hlahol* (1863-65) maßgeblich zu lenken wusste.²⁵⁷ Als Komponist der erfolgreichen, als Volksoper verstandenen *Prodaná nevěsta*, hatte er sich auf der Seite einer ‚Volksliedbewegung‘ positioniert, welche dieses puristisch als einziges Mittel verstand, um eine ‚national‘ deutbare Musik zu erschaffen.²⁵⁸ In der ästhetischen Debatte um das Volkslied

²⁵¹ Anon.: „Nachrichten“, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 20 (15. Mai 1833), S. 332.

²⁵² Anon.: „Nachrichten“, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 51 (21. Dezember 1836), S. 850f.

²⁵³ Anon.: „Signale aus Prag“, in: *Signale für die musikalische Welt* 1/11 (14. März 1843), S. 75.

²⁵⁴ Ebd.

²⁵⁵ Ebd., S. 76.

²⁵⁶ Beispielsweise in Anon.: „Kleine Chronik“, in: *Recensionen und Mittheilungen über Theater und Musik* 7/8 (16. Februar 1862), S. 15.

²⁵⁷ Mojžíšová, Olga: „Smetana, Bedřich, Friedrich“ (2016), in: *mgg-online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/11689> (Zugriff am 14.08.2024).

²⁵⁸ Rentsch, Ivana: „Das Phantasma des eigenen Tons. Bedřich Smetanas *Prodaná nevěsta* (Die verkaufte Braut) und die Paradoxien der Nationalmusik im 19. Jahrhundert“, in: Kordula Knaus / Susanne Kogler (Hrsg.), *Musik – Politik – Gesellschaft. Michael Walter zum 65. Geburtstag*, Berlin: Springer 2023, S. 141-161, hier: S. 148.

als Medium für die ‚Nationalisierung‘ der Musik, stand Smetana deutlich auf der Seite Hostinskýs und darum erscheint es nicht verwunderlich, wenn er von einer überwiegenden Verwendung von volkstümlichen Material – Sujets wie Musik – absieht und auch mythologische Stoffe zu verarbeiten.²⁵⁹ Die Konzeption der *Libuše* steht somit zwischen den Stühlen: der zeitgenössischen Rezeption zufolge zu wenig Volkstümliches, aber für die Fortschrittlichen offensichtlich zu wenig Modernes.²⁶⁰ Um diesen Kontext näher erfassen zu können, muss auf den Einfluss Richard Wagners auf die Kompositionsweise von Smetanas Oper eingegangen werden.²⁶¹ Das Werk war bereits im Jahr 1872 vollendet worden, wurde aber bis zur Eröffnung des *národní divadlo*, des Prager Nationaltheaters, zurückgehalten. Kelly St. Pierre zufolge lassen sich besonders in den Absichten der Komposition und später des Aufführungskontexts mit einem ‚national-mythologischen‘ Hintergrund Parallelen zu Wagner ziehen.²⁶² Diese Parallelen zeigen sich auch durch die Verständlichkeit Smetanas als ‚deutschen Komponisten‘, wie die angeführten Zeitungsausschnitte oben zeigen. Weitere Ähnlichkeiten bestehen im ‚Zurückhalten‘ des Werks, worin Vergleiche mit dem *Ring*-Zyklus gezogen werden können.²⁶³ Als die Zeitung *Dalibor* 1879 wieder gedruckt wurde – nach einer dreijährigen Pause seit 1876 – waren die kritischen Stimmen Smetana gegenüber bereits wieder verstummt, aber nicht weil er sich den Anforderungen seiner Kritiker gebeugt hätte, sondern schlichtweg, da er seit der Oper *Dalibor* 1866 kein neues Werk für die Bühne komponiert hatte, welches derartige Neuerungen gebracht hätte.²⁶⁴ Die Erfolge, welche zwischenzeitlich als Komponist tschechischer Opern verbucht werden konnten, spiegeln sich dadurch hauptsächlich aufgrund der Abwesenheit einer kritischen Presse ab.²⁶⁵ Doch auch die Kritiken der Premiere waren zwiegespalten ob der komplexen gesellschaftlichen Situation, welche das Werk suggerierte. Emanuel Chvála bemerkte wohl eine latente Unverständlichkeit für die Oper im Publikum.²⁶⁶ Eine finale Parallele mit der Konstruktion des Wagner’schen *Rings* besteht schließlich in einer Mythologisierung der Aufführung der Oper zur Neueröffnung des Prager Nationaltheaters, welche gleichzeitig auch eine politische Positionierung enthielt. „Smetana’s

²⁵⁹ Ebd., S. 149.

²⁶⁰ Ivana Rentsch beschreibt die Diskrepanz zwischen Fortschrittlichkeit und ‚national böhmisch bzw. tschechische-volkstümlich Komponieren‘ auch in Bezug auf die öffentliche Wahrnehmung Antonín Dvořáks, vgl. Rentsch, Ivana: „Mit Politik vermengte Töne. Konzepte von Nationalmusik im Spiegel der tschechischen Debatte“, in: Klaus Pietschmann / Melanie Wald-Fuhrmann (Hrsg.), *Der Kanon der Musik. Theorie und Geschichte*, München: edition text + kritik 2013, S. 518-534, hier: S. 527ff.

²⁶¹ St. Pierre, Kelly: *Bedřich Smetana. Myth, Music and Propaganda*, Rochester: University of Rochester Press 2017, S. 48.

²⁶² Ebd., S. 67.

²⁶³ Ebd., S. 68.

²⁶⁴ Ebd., S. 72.

²⁶⁵ Ebd., S. 73.

²⁶⁶ Ebd., S. 76.

most self-consciously nationlistic opera“ besteht damit vor allem durch die sie umgebenden Diskurse auch aus sich selbst heraus als ‚echte nationale‘ Oper.²⁶⁷ Die weiteren Zeilen werden diese Zuschreibungen auch auf einer musikalischen Ebene versuchen zu untermauern. Wie im Kapitel zur Institutionalisierung des böhmischen Musiklebens bereits zu lesen war, stand Smetana am Ende seines Lebens zwar durch *Ma Vlast* als wichtigster böhmischer Nationalkomponist im Zentrum der Rezeption, wurde aber durch die Verwendung von Prinzipien einer Wagner’schen Kompositionstechnik in seinen Opern, dennoch von den radikaleren Positionen der Beiträge aus der *Hudební listy* angefeindet und als zu konservativ oder zu wenig böhmisch abgestempelt. Dies scheint mit einer der Gründe warum die Rezeption der Oper *Libuša* als Werk weniger nationalen Nachklang hatte, bzw. allein als Eröffnungswerk des Nationaltheaters eher von Bedeutung war, als die älteren Werke *Braniboři v Čechách* oder *Prodaná nevěsta*.

Der Kritiker und Historiker Zdeněk Nejedlý stellte sich in seiner Monographie über **Zdeněk Fibich (1850-1900)**, welche bereits 1901, also im Jahr nach dessen Tod erschienen war, die Frage, wer dieser umtriebige und vielschichtigste Komponist des 19. Jahrhunderts gewesen wäre, nur um in der implizierten Antwort den Namen seines Lehrers zu suggerieren.²⁶⁸ Sein Geburtsdatum fällt in das Jahr 1850, er wird also in eine Zeit hineingeboren, in welcher die radikalste Äußerung einer politisch-gesellschaftlichen Nationalbewegung bereits zerschlagen wurde und jene der Kultur bereits im Aufsteigen befindlich ist. Obwohl er zunächst für ein Jahr in Prag studierte, erhielt er seine größte kompositorische und musikalische Inspiration vermutlich durch einen zweijährigen Aufenthalt in Leipzig, wo er am Konservatorium bei Ignaz Moscheles Klavier- und Ernst Richter Theorieunterricht nahm.²⁶⁹ Neben seiner Tätigkeit als Komponist und Privatlehrer, war er als zweiter Kapellmeister unter Adolf Čech am Prager Interimstheater tätig und schrieb auch Kritiken im *Dalibor*.²⁷⁰ In seiner allgemeinen Rezeption nimmt er in der Geschichte der tschechischen Musik in der Gegenwart aufgrund seiner Melodramen einen wichtigen Platz ein. Stilistisch orientierte er sich sonst, und das unterscheidet ihn grundsätzlich von Smetana und Dvořák, in seinen instrumentalen Kompositionen an konkreten außermusikalischen Vorlagen, was sich beispielsweise in der Vertonung des *Záboj*-Epos aus der RK äußerte, welche weiter unten noch einer kritischen

²⁶⁷ Ebd., S. 79.

²⁶⁸ Zit. n. Smaczyn, Jan: „The Operas and Melodramas of Zdeněk Fibich (1850-1900)“, in: *Proceedings of the Royal Musical Association* 109 (1982/82), S. 119-133, hier: S. 119.

²⁶⁹ Wagner, Undine: „Fibich, Zdeněk, get. Zdenko (Antonín Václav)“ (2016), in: *mgg-online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/23654> (Zugriff am 21.08.2024).

²⁷⁰ Tyrrell, John: „Fibich, Zdeněk [Zdenko] (Antonín Václav)“ (2001), in: *Grove-online*, <https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1093/gmo/9781561592630.article.09590> (Zugriff am 21.08.2024).

Betrachtung unterzogen wird. Wie Brian Locke überzeugend darlegte, war es die Unterstützung von Wagner'schen Kompositionsprinzipien und deren Umsetzung durch Smetana, welche ihn vom überragenden Erfolg im Rahmen einer ‚böhmischen Nationalmusik‘ ausschlossen.²⁷¹ Er beteiligte sich auch regsam an der ästhetischen Debatte zwischen Hostinský – auf dessen Seite er stand – und Pivoda.²⁷² Richard Batka schreibt in *Die Musik in Böhmen*, dass Fibich vor allem durch den Einfluss Smetanas einen inneren Wandel durchlief, nach welchem ihn die „nationale Strömung“ ergriff und er sich an die Vertonungen der Gedichte aus der RK machte.²⁷³ Dabei schreibt er ihm aber immer eine Rückbesinnung an seine Ausbildung zu und erwähnt dabei seine beiden Symphonien, deren erste manche „scherzhaft, aber treffend: Schumanns fünfte Sinfonie“ nennen würden.²⁷⁴ Dennoch wäre es ihm nicht gelungen seine beiden Abstammungen, die genealogisch deutsche und die sozialisierte tschechische, in sich zu vereinen.²⁷⁵ Der Zuwendung zum Melodram und der Anschluss an jene Werke Bendas machen ihn in Batkas Augen zu einem derjenigen, die abseits der gängigen musikalischen Gattungen nach einer originalen – und damit nationalen – Form der tschechischen Musik gesucht hätten.²⁷⁶ In der Perspektive seines Zeitgenossen Emanuel Chvála wird Fibich vor allem als Komponist für die Bühne abgebildet.²⁷⁷ Die frühen symphonischen Werke – darunter auch die Sinfonische Dichtung über den *Záboj*-Stoff – würden eher einem Schumann'schen Vorbild zugeschrieben werden, von welchem er sich erst mit Beginn der 1880er Jahre in Werken wie der Symphonie in f-Dur oder der Sinfonischen Dichtung *Vesna* lösen konnte, und in denen er

„in der Anlehnung an das volksthümliche Element in die Fussstapfen Smetana's trat und ganz glücklich eine weiche Nuance des Volkstons traf, welche wirklich erfunden und nicht entlehnt ist (...).“²⁷⁸

In der deutschsprachigen Presse findet sich Fibich mit der Aufführung eines Werks erstmals in den *Blättern für Musik, Theater und Kunst* erwähnt, in welchen in der Ausgabe vom 07. November 1871 von der Premiere seiner Oper *Bukovina* des „hochbegabten jugendlichen Componisten“ die Rede ist. Sie wird dabei im selben Atemzug wie der Abschluss von Smetanas Arbeit an *Libuše* und der Aufführung von „nationale[n] komische[n] Opern“ von Dvořák und

²⁷¹ Locke, *Opera and Ideology in Prague*, S. 21.

²⁷² Ebd., S. 31.

²⁷³ Batka, *Die Musik in Böhmen*, S. 79.

²⁷⁴ Ebd., S. 80.

²⁷⁵ Ebd., S. 81.

²⁷⁶ „Fibichs starker, bohrender Kunstverstand gab sich mit dem Erreichten nicht zufrieden. Er gehörte zu denen, die stets auf Neues sinnen, er suchte nach einer originalen Form für das tschechische Nationaldrama und glaubte es im Melodram gefunden zu haben, indem er an das Schaffen des alten Benda anknüpfte.“, Ebd., S. 82.

²⁷⁷ Chvála, *Ein Vierteljahrhundert Böhmischer Musik*, Prag: Urbánek 1887, S. 42f.

²⁷⁸ Ebd., S. 46.

Bendl erwähnt.²⁷⁹ Erinnert sei hier auch an einen Artikel von Franz Gerstenkorn, in welchem er gemeinsam mit Smetana und Dvořák zu den rein ‚nationalistisch‘ komponierenden Figuren gezählt wird, die die Musikkultur Böhmens in eine unglückliche und zukunftslose Richtung vorantreiben würden. Dass die tschechischsprachige Presse mitunter jegliche Komponisten ihres Landes, egal welche Art von Musik sie schrieben, sofort für die ‚nationale Sache‘ vereinnahmte, liest sich aus einem anderen Artikel von Gerstenkorn. Darin schreibt er, wenn auch mit klarer Ablehnung gegenüber der ‚böhmisch-nationalen‘ Musik von Fibich oder Smetana, dass

„(...) wenn ein Musikstück nur die Bezeichnung ‚slavisch‘ trägt oder mit ‚Slavischem‘ irgendwie in Zusammenhang steht, so wird es von den nationalen Kreisen für voll an Gehalt angenommen und über den grünen Klee gepriesen (...).“²⁸⁰

Eine deutliche Einordnung als Komponist einer „böhmische[n] nationale[n] Tonkunst“ wird Fibich schlussendlich von Ludwig Hartman zugewiesen, in einem Artikel in der *Neuen Zeitschrift für Musik*, in welchem der Verfasser sich mit der jüngeren Form der böhmischen Oper auseinandersetzt.²⁸¹ Mit Fibich ist die Beschreibung jener Komponisten beendet, die sich in der Komposition von Oper oder Instrumentalmusik als ‚böhmische Komponisten‘ verstanden, und es folgt die Fortsetzung dieses ‚Komponistenschlags‘ im Lied.

Václav Jan Křtitel Tomášek (1774-1850) wurde in eine Zeit hineingeboren, in welcher die Ideen und Reformgedanken der ersten Generation Wiedererwecker erst im Anlaufen waren. Wie sich weiter unten noch zeigen wird prägt er dennoch in den ersten 30 Jahren des 19. Jahrhunderts maßgeblich eine böhmische Tradition der Komposition von Kunstliedern, weswegen er hier im (Teil)Sample auch den Ausgangspunkt für jene, noch nachfolgenden Komponisten bildet. Spätestens ab den 1820er Jahren hatte sich um den böhmischen Tonsetzer und Lehrer ein intellektueller Kreis aufgebaut, dem auch Hanka oder Palacký angehörten, und der als hauptsächlicher Ort für die Aufführung seiner und der Werke anderer böhmischer Künstler diente.²⁸² Auf Anregung des Verlegers Alois Klar publizierte Tomášek in der Jahreszeitschrift *Libussa* seine Autobiographie. Klar war ebenfalls Mitglied des Kreises zur nationalen Wiedererweckung um Hanka und dem Herausgeber der Zeitschrift *Ost und West*, Rudolf Glaser, in welcher der Komponist von seinen Reisen durch Böhmen und die deutschen

²⁷⁹ P.: „Inländische Bühnen“, in: *Blätter für Musik, Theater und Kunst* 7/89 (07. November 1871), S. 354.

²⁸⁰ Gerstenkorn, Franz: „Correspondenzen. Prag“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 9/75 (21. Februar 1879), S. 90.

²⁸¹ Hartmann, Ludwig: „Die junge böhmische Oper“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 10/56 (06. März 1889), S. 111.

²⁸² Kabelková, Marketa: „Tomášek, Václav Jan“ (2016), in: *mgg-online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/52035> (Zugriff am 31.07.2024).

Lande berichtet hatte.²⁸³ Obwohl heute maßgeblich für seine Klavierwerke bekannt, war Tomášek zu seinen Lebzeiten vorrangig als Liedkomponist erfolgreich, da er sowohl deutsche als auch tschechische Texte als Vorlagen verwendete. Zu seinen bekanntesten Vertonungen zählen die Lieder komponiert nach den Gedichttexten aus der RK, die sogenannten *Starožitné písně* [Altertümliche/Patriotische Lieder].²⁸⁴

In oben genannter Zeitschrift *Libussa* verfasste 1855 der böhmische Dichter und Journalist Karl Victor (Ritter von) Hansgirk, der in späteren Jahren auf der Seite der deutschnational-motivierten Bewegung zur Erhaltung der deutschen Sprache und des Zeitungswesens in Böhmen stand, fünf Jahre nach dem Tod des Komponisten „Reminiscenzen an Wenzl Tomaschek“.²⁸⁵ Der Autor mochte dabei aber weder auf seine Persönlichkeit eingehen, noch eine „Kritik seiner Leistungen“ schreiben, sondern will „Streifbilder auf das Lebensbild des Verewigten werfen“.²⁸⁶ Nach dem Lob über Tomášeks Vertonungen der Gedichte Johann Wolfgang von Goethes oder Friedrich Schillers kommt Hansgirk auch auf die Musik zu den Texten der RK zu sprechen. Er attestiert dem Komponisten dabei den Verdienst diese „Lieder durch eine volksthümliche Composition dem Volke gewissermaßen zurückgeführt“ zu haben und beschreibt auch, wie er seine eigenen Werke noch in hohem Alter mit „zitternder Stimme“ sang und dabei „in Miene, Aug‘ und Geberde der Freund der Nation“ durchschien.²⁸⁷ Hansgirk zufolge war er den gesellschaftlichen Bewegungen der Wiedererwecker wohlgesonnen und nur die „destructiven Tendenzen“ des Revolutionsjahres 1848 sollten ihn der nachfolgenden Regierungspartei zugetan machen und dem „anarchischen“ und „revolutionären dämonischen“ Treiben sich entfremden.²⁸⁸ In seiner Autobiographie äußert sich Tomášek leider nicht mehr zu seinen Erfahrungen und Empfindungen während der Revolution oder zu seinen Vertonungen der Gedichte aus der RK, was vermutlich am Tod des Komponisten und der Unmöglichkeit zur Fortsetzung seiner Autobiographie lag, welche in der 1850er Ausgabe der *Libussa* in den 20er Jahren des Jahrhunderts abrupt geendet hatte.

Als Inbegriff einer ‚nationalen Liedkomposition nach Tomášek‘ können die letzten beiden Komponisten verstanden werden. **Karel Bendl (1838-1897)** nimmt sogar aus mehreren

²⁸³ DeLong, Kenneth: „Tomášek, Václav Jan Křtitel [Tomaschek, Wenzel Johann]“, in: *Grove-online*, <https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1093/gmo/9781561592630.article.28077> (Zugriff am 31.07.2024).

²⁸⁴ Ebd.

²⁸⁵ Hansgirk, Karl Victor: „Reminiscenzen an Wenzl Tomaschek“, in: Paul Alois Klar (Hrsg.), *Libussa*, Band 14, Prag 1855, S. 204-220. Weiters Brümmer, Franz: „Hansgirk, Carl Victor Ritter von“, in: *Allgemeine Deutsche Biographie* 49 (1904), S. 766-786, online: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd115486429.html#adbcontent> (Zugriff am 01.08.2024).

²⁸⁶ Hansgirk, *Reminiscenzen*, S. 204f.

²⁸⁷ Ebd., S. 208. Eine deutliche ‚romantische Verklärung‘ des Komponisten und offensichtlich missbraucht zur Konstruktion als Nationalkomponist.

²⁸⁸ Ebd., S. 209.

Gründen eine große Bedeutung für die Entwicklung einer ‚nationalen‘ böhmischen Musik ein: Einerseits war er Mitbegründer des *Hlahol*, für welchen er auch als Komponist von Chorwerken tätig war, und nach Smetanas Rücktritt auch bis 1877 deren Leiter.²⁸⁹ Andererseits gilt er Tyrrell zufolge als ein Meister der Verknüpfung von zeitgenössischem Kompositionsprinzip mit volkstümlichen Elementen – nicht nur der tschechischen Kultur, sondern auch exotischen Charakters.²⁹⁰ Er ist neben Smetana und Dvořák der wichtigste Komponist tschechischsprachiger Opern, der sich jedoch wie letztgenannter auch vorrangig als Slawe und weniger als singulär böhmischer Komponist verstand.²⁹¹ Viele seiner Ideen zu einer ‚Nationalisierung‘ von Musik können vermutlich auch auf seine Studienzeit bei Zvonař zurückgeführt werden.²⁹² Emanuel Chvála, der eine Generation nach Bendl geboren wurde, schreibt in *Ein Vierteljahrhundert Böhmischer Musik*, dass er eher zu den Konservativen gehören würde, der aber für die Einflüsse der „Neuromantiker“ durchaus offen wäre.²⁹³ Jene Werke, die er ab dem Beginn der 1880er Jahre komponiert hätte, würden Chvála zufolge sowohl eine „Schwenkung nach der polyphonen Richtung hin“, als auch das „Hinneigen zum Volkston“ im Besonderen darstellen.²⁹⁴ Eine Laufbahn als ‚nationaler‘ Komponist wäre ihm zudem durch die Studien bei Zvonař und der seiner Zeit eigenen Begeisterung für die Chormusik bereits im Voraus geebnet gewesen. Chvála dazu:

„Er kam damit jener Zeit, in der die nationale Begeisterung auf den Schwingen des Chorgesangs sich emportragen liess im ersten freien Flug, wie gerufen; die Chöre Bendl's, von melodieüberströmender Erfindung, frischem Klangreiz, patriotisch empfunden, jugendlich feurig, zündeten, wie in der Sänger- so auch in der Zuhörerschaft.“²⁹⁵

Dass er sich aber – und darin kann er Smetana und Dvořák ebenfalls gleichgesetzt werden – auch beim deutschen Publikum der Beliebtheit erfreute, liest sich in einem Artikel in der *Neuen Zeitschrift für Musik* vom 09. Februar 1887:

²⁸⁹ Reittererová, Vlasta: „Bendl, Karel“ (2006), in: *Český hudební slovník osob a institucí* [Tschechisches musikalisches Wörterbuch für Personen und Institutionen], online, https://slovník.ceskyhudebnislovník.cz/component/mdictionary/?task=record.record_detail&id=7406 (Zugriff am 17.08.2024).

²⁹⁰ Tyrrell, *Czech Opera*, S. 79.

²⁹¹ „The orchestral *Jihoslovanská rhapsodie* („South Slavonic Rhapsody“, 1881) is (like *The Montenegrins*) an expression of the composer's interest in all things Slavonic, an interest further stimulated by the international success of Dvořák's *Slavonic Dances*.“, vgl. Bártová-Holá, Monika: „Bendl, Karel“, in: *Grove-online*, <https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1093/gmo/9781561592630.article.02645> (Zugriff am 17.08.2024).

²⁹² Ebd.

²⁹³ Chvála, *Ein Vierteljahrhundert Böhmischer Musik*, S. 35.

²⁹⁴ Ebd., S. 36.

²⁹⁵ Ebd., S. 41.

„Die Programme dieser [einer Konzertreihe in Prag] bringen, neben Arbeiten czechischer Componisten, auch solche Schöpfungen, welche die Ansprüche deutscher Hörer voll auf befriedigen, und was die böhmischen Componisten betrifft, so wird jeder urtheilsfähige Deutsche die Werke eines Smetana und eines Carl Bendl mit lebhaftem Interesse aufnehmen.“²⁹⁶

Es kann hier nicht der Platz sein Bendl's gesamte Rezeption aus der tschechischsprachigen Presse wiederzugeben – alleine für den *Dalibor* in der Zeit von 1873 bis 75 ergeben sich über 200 Treffer in der Suchabfrage – deswegen soll nur exemplarisch auf eine Wahrnehmung des Komponisten als ‚böhmisch‘, ‚patriotisch‘ und ergo ‚national‘ hingewiesen werden. Ein Beispiel für das Aufgreifen von historischen Themen – und hier besonders auch in Rekurs auf ein Epos aus der RK – ist die Konzeption der Oper *Břetislav*, welche einen Text der vermutlich wichtigsten Librettistin des 19. Jahrhunderts für die tschechischsprachige Oper enthält: Eliška Krásnohorská. Die Figur des Břetislav besitzt für das Königreich Böhmen insofern historische Bedeutung, als er für die Eingliederung von Mähren in das Herrschaftsgebiet und die Vertreibung der Polen von dort verantwortlich ist.²⁹⁷ Ihre Verbindung zur RK besteht in der Abstammung des Břetislav von Oldřich, dessen Leben mit Božena auch das Sujet der oben besprochenen Oper von Škroup darstellt. Eine Kritik in der *Národní listy* vom 23. September 1870 zeigt die Wahrnehmung des Werks als tschechisch-böhmisch:

„(...) [o]hne Zweifel ein Beweis ein kraftvoller Beweis für ein neu erwachtes Wirken im patriotischen tschechischen Kulturleben. (...) Nationale Elemente sind zahlreich vertreten und geben dem Werk einen patriotischen Charakter. Die Oper ‚Břetislav‘ bleibt, obwohl sie manche Züge eines fremden Einflusses aufweist, im Kern ein Werk des tschechischen musikalischen Geistes.“²⁹⁸

Im Gegensatz dazu behauptet der Rezensent aus dem Abendblatt der *Politik* vom 21. September desselben Jahres, dass Bendl sich hier gehütet hätte die „engen Grenzen der nationalen Charakteristik“ zu ziehen.²⁹⁹ Wohl wird der „Kontrast“ zwischen den „Germanen und den Slaven“, der sich durch „Erfindung der musikalischen Ideen, deren Tonfall“ und maßgeblich durch „deren Rhythmisierung“ ausdrückt, bemerkt, allerdings wäre es:

²⁹⁶ Gerstenkorn, Franz: „Correspondenzen. Prag“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 6/54 (09. Februar 1887), S. 63.

²⁹⁷ So wird es von Palacký geschildert, vgl. Tyrrell, *Czech Opera*, S. 129.

²⁹⁸ „(...) [B]ez odporu nejlépe to dokaz mocně znovu probuzené činnosti při vlasteneckém českém našem. (...) Národní prvky jsou hojně zastoupeny a dodávají dílu vlastenecký ráz. Operní dílo Břetislav, ač vykazuje jisté náznaky cizího vlivu, zůstává v jádru dílem českého hudebního ducha. Übers. d. Verf.], vgl. Anon.: „Literatura a umění. Česká opera [Literatur und Kultur. Tschechische Oper]“, in: *Národní listy* 10/259 (23. September 1870), S. 3.

²⁹⁹ V.V.: „Feuilleton“, in: *Politik* 260 (21. September 1870), S. 1.

„kleinlich, nach wohl formulierten Regeln positiv angeben zu wollen, was ein deutscher, ein slavischer oder ein andersnationaler Rhythmus ist, da sich dies meist nur auf die im schlichten Volkston gehaltenen Weisen bezieht. Ist aber einmal eine Melodie da, so läßt sich in der Regel ihr Charakter präzisieren.“³⁰⁰

Der Zeitungsausschnitt spiegelt die zeitgenössischen Widersprüche in einer ‚nationalen‘ Zuschreibung oder Deutung von Musik wider, welche auch bereits weiter oben ausführlich beschrieben wurden und auf die vor allem im Vergleich aller hier behandelten Musiken unbedingt miteinbezogen werden muss. Bendls Erfolg als Komponist von Chören oder Marschmusik, welche teilweise auch aus Volksliedern – hier synonym mit ‚nationalen Liedern‘ gebraucht – arrangiert wurden, zeigt sich außerdem in einem Bericht im *Slavoj*, in der Ausgabe vom 15. Januar 1864.³⁰¹

Chvála schreibt, dass **Antonín Dvořák (1841-1904)** in direkter Nachfolge das Erbe Smetanas antrat und die böhmische Kompositionspraxis weiterführte und ausbaute.³⁰² Richard Batka attestiert ihm in *Die Musik in Böhmen* die „Tendenz zur Nationalisierung“ seiner Musik nicht nur in „Rhythmik und Melodiebildung“, sondern auch „in der äußeren Formgestaltung“. ³⁰³ In seiner Wahrnehmung als tschechisch-böhmischer Komponist außerhalb seines Heimatlandes erscheint Dvořák ambivalent: John Clapham zufolge besaß er weniger Interesse am politischen Aspekt einer tschechischen Nationalbewegung als Smetana und sah sich, und gerade darin ist er seinem Freund und Kollegen Bendl sehr ähnlich, mehr als ein ‚slawischer‘ denn ‚böhmischer‘ Komponist.³⁰⁴ Im gesellschaftlichen und ergo künstlerischen Erfolg ist außerdem kritisch zu hinterfragen, ob er zu seiner Zeit, aber auch in der Gegenwart jene Rezeption erfahren hätte, wenn nicht sowohl Johannes Brahms als auch Eduard Hanslick für ihn urgiert hätten.³⁰⁵ Wie bereits weiter oben geschildert wurde, waren die Ideologien des Panslawismus in der Mitte des 19. Jahrhunderts auch in Böhmen vertreten und die Biographien Dvořáks bestätigen, dass er sich nicht nur zur Musik seiner Heimat – namentlich jener Smetanas, Karel Šebors oder seines Lehrers Zvonařs –, sondern auch der von Mikhail Glinka hingezogen fühlte und sie in seinen eigenen Werken zum Vorbild nahm. Gleichzeitig befand er

³⁰⁰ Ebd.

³⁰¹ „Perštýn“ přednesl obezřelým řízením p. Kučery následující sbory: (...) 2 pochody z národních písní, sestavené od Bendla (...). [Der „Perštýn“ führte unter der hervorragenden Leitung des Hrn. Kučera folgende Chorwerke auf: (...) 2 Märsche von Bendl, basierend auf nationalen Liedern (...). Übers. d. Verf.], vgl.: Anon.: „Dopisovatel [Korrespondenz]“, in: *Slavoj* 2/4 (15. Januar 1864), S. 28.

³⁰² Chvála, *Ein Vierteljahrhundert Böhmischer Musik*, S. 25f.

³⁰³ Batka, Richard: „Die Musik in Böhmen“, in: Richard Strauss (Hrsg.), *Die Musik* 18 (1906), S. 72.

³⁰⁴ Clapham, John: „Dvořák's Unknown Letters on His Symphonic Poems“, in: *Music & Letters* 56/3 u. 4 (1975), S. 277-287, hier: S. 277.

³⁰⁵ Brodbeck, David: „Dvořák's Reception in Liberal Vienna: Language Ordinances, National Property, and the Rhetoric of Deutschtum“, in: *Journal of the American Musicological Society* 60/1 (2007), S. 71-132, hier: S. 76f.

sich kompositorisch, wie Ivana Rentsch bemerkt hat, ähnlich seinem Vorbild Smetana zwischen den Fronten einer modernen tschechisch-böhmischen Kompositionspraxis, der es genüge, dass ein Komponist diesem Land angehöre, und dem konservativen Integrieren von naiven volkstümlichen Musiken zur ‚Nationalisierung‘ seiner Musik eingepfercht.³⁰⁶ Im Artikel zur ‚Entdeckung‘ Dvořáks schreibt der Verfasser Louis Ehlert, dass der Komponist „ein ganz natürliches Talent“ sei, und dass dessen slawische Tänze eine „Runde durch die Welt“ machen werden.³⁰⁷ Interessant ist hier vor allem, dass durchaus ein Vergleich mit den *Ungarischen Tänzen* von Johannes Brahms gezogen wird, Ehlert aber nicht wisse „was und wie viel von böhmischer Nationalmusik darin [bei Dvořák] aufgenommen und verarbeitet ist“, das aber auch „gleichgültig“ wäre.³⁰⁸ Im *Musikalischen Wochenblatt* erschien in Folge in der Ausgabe vom 22. November 1878 eine halbseitige Anzeige über die Publikation der *Slawischen Tänze* op. 46 bei Simrock in Berlin.³⁰⁹ Zu einem Prädikat des ‚nationalen‘ bzw. ‚böhmischen‘ kommt es durch Franz Gerstenkorn, der, über ein Konzert in Prag berichtend, eine Teilung zwischen einer „Musik in Böhmen“ und „böhmischen Musik“ vornimmt:

„Es versteht sich, nach der bei uns im Schwunge gehenden nationalen Agitation, von selbst, daß die heimische Musik früherer Perioden, also die ‚Musik in Böhmen‘, deren Repräsentanten wir in einem Veit, Tomaschek, Mechura, Kittl, Fr. Skraup, Joh. Skraup, Krejci, Zvonar u. A. hochschätzen und deren Schaffen mit der allgemeinen Entwicklung musikalischer Ideen in Deutschland in organischem Zusammenhange steht, von jetzt ab, der in unmittelbarer Gegenwart herrschenden, ausschließend nationale Tendenzen verfolgenden ‚böhmischen Musik‘ (Smetana, Fibich, Dvorák u. A.) zu weichen hat.“³¹⁰

Gerstenkorn kommt in weiterer Folge zu einem Vergleich mit Wagner und der Herleitung einer ‚nationalen Verständlichkeit‘ von Musik durch die Verwendung des Volkstümlichen. Diese Verwendung wäre allerdings nur notwendig, da so das Fehlen des Erfindungsreichtums überspielt werden könne.³¹¹ Es mutet äußerst interessant an, dass der Verfasser die älteren

³⁰⁶ „Und so entpuppte sich das ‚Tschechische‘ an der tschechischen Musik letztlich als Chiffre, die in unmittelbarer Abhängigkeit von den herrschenden Machtverhältnissen zwischen zwei Möglichkeiten nationaler Konnotation schwankte: einerseits das Postulat, dass Nationalmusik im ethnisch determinierten Volkslied wurzeln müsse [dem folgend was Zvonar vorgeschlagen hatte], dessen kanonisierter Bestand in umfangreichen Sammlungen greifbar war; andererseits die gegensätzlich Forderung, die Modernität einer Nation unter Beweis zu stellen, für deren musikalische Repräsentation es im Sinne des ‚Volksgeistes‘ genügte, dass der Urheber eben dieser Volksgruppe angehörte.“, Rentsch, *Mit Politik vermengte Töne*, S. 527.

³⁰⁷ Ehlert, Louis: „Anton Dvorak“, in: *National-Zeitung* 31/539 (15. November 1878), S. 3.

³⁰⁸ Ebd.

³⁰⁹ Anon.: „Anzeigen“, in: *Musikalisches Wochenblatt* 9/48 (22. November 1878), S. 584.

³¹⁰ Gerstenkorn, Franz: „Correspondenzen. Prag“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 2/65 (03. Januar 1879), S. 17. Besonders interessant ist hier die Zurechnung von Zvonar zu einer älteren Generation als Dvořák, und der Schluss über andere Mechaniken oder Methoden zur ‚Nationalisierung‘ ihrer Musiken.

³¹¹ Ebd.

Komponisten Böhmens dem Einfluss der deutschen Musik bezichtigt, Smetana jedoch, der gerade in der radikalen Debatte als Wagnerianer dargestellt wurde, aus dieser Zuschreibung ausschließt. Sicherlich zielt der Artikel auf eine Verteidigung der Kritik an Wagner ab, zeigt jedoch deutlich, welchen Standpunkt Einzelpersonen in Hinblick auf die ‚Nationalisierung‘ von Musik vertraten. Dass speziell Gerstenkorn der Musik Dvořáks im Allgemeinen eher ablehnend gegenüberstand, lässt sich auch aus einem Artikel in der *Neuen Zeitschrift für Musik* ableiten, wenn die Vertonung des 149. Psalms, welche vom *Hlahol* dargebracht wurde, als misslungen beschreibt und ihr „keine vorteilhafte Seite abzugewinnen“ vermag.³¹² In der tschechischsprachigen Presse taucht Dvořáks Name in einem Bericht im *Dalibor* in der Ausgabe vom 01. Januar 1879 auf: Darin ist die Rede über die stumme Zeit der Zeitung – womit die Jahre 1876-79 gemeint sind –, welche „die bisher fruchtbarste Zeit der tschechischen Nationalmusik“ gewesen wäre.³¹³ In einem anderen Bericht vom 01. April desselben Jahres in der selben Zeitung wird über die Aufführung einer Symphonie Dvořáks berichtet, in welcher vor allem das Scherzo „ganz im tschechischen Stil“ zum Publikum gesprochen habe. Der Komponist würde sich damit endgültig für den „Weg“ entscheiden, „den Smetana der Musik in unserem Land als neue Bahn vorgezeichnet hat.“³¹⁴

8 Poetik ‚nationaler‘ Musik

Für ein weiteres Verständnis des die Stücke umgebenden Kontexts muss in einem nächsten Schritt auf die unterschiedlichsten Zugänge zur ‚Nationalisierung‘ von Musik eingegangen werden. Dieses Kapitel bespricht die theoretischen Äußerungen jener Komponisten, die sich selbst oder aus zweiter Hand über Techniken und Absichten in ihren musikalischen Werken allgemein, oder dezidiert auf jene inspiriert durch die RKZ, zurückführen lassen. Dabei wird zwischen der allgemeinen gesellschaftlichen Position bei Smetana, einer musikhistorischen bei Ambros, der allgemein kompositorischen bei Zvonař und einer spezifischen bei Tomášek

³¹² Gerstenkorn, Franz: „Correspondenzen. Prag“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 20/65 (09. Mai 1879), S. 207. Zu einem ähnlichen Schluss und vor allem der Favisierung Smetanas kommt auch Kateřina Hnáťová, vgl.: Hnáťová, Kateřina: „Gerstenkorn, Franz“ (2011), in: *Český hudební slovník osob a institucí* (= ČHS) [Tschechisches musikalisches Wörterbuch für Personen und Institutionen], online, https://slovník.ceskyhudebnislovník.cz/component/mdictionary/?task=record.record_detail&id=2882 (Zugriff am 19.08.2024).

³¹³ „Neshodou okolností přerušeno bylo vydávání ‚Dalibora‘ právě když začala se nejpłodnější posud doba české národní hudby. [Unglücklicherweise wurde die Herausgabe des ‚Dalibor‘ genau dann unterbrochen, als die bisher fruchtbarste Zeit der tschechischen Nationalmusik begann. Übers. d. Verf.], Zelený, V.: „Po třech letech. Přehled české hudební produkce. [Drei Jahre später. Überblick über das tschechische Musikleben]“, in: *Dalibor* 1/1 (01. Januar 1879), S. 2.

³¹⁴ Novotný, J. V.: „Slovanský koncert“, in: *Dalibor* 1/10 (01. April 1879), S. 77.

unterschieden und jede für sich dargelegt. Sie bilden für die nachfolgenden musikalischen Analysen zugleich einen groben, aber keinesfalls einschränkenden Rahmen.

8.1 Bedřich Smetana – Basis und Etablierung der ‚böhmischen Nationalmusik‘

Eine ‚nationale‘ Wahrnehmung des Komponisten Smetana lässt sich nicht nur aus der tschechischsprachigen Presse ableiten, sondern findet sich auch in den deutschsprachigen Zeitungen abgebildet. In der *Neuen Zeitschrift für Musik* wird in der Ausgabe vom 28. Februar 1862 darüber berichtet, dass „unser geschätzter Landsmann, der im Norden Europas für Pflege und Ehre deutscher Kunst wirkte“, wieder nach Prag zurückgekehrt sei und dort seine Werke aufführen lässt, welche „entschieden der Programmmusik“ angehören.³¹⁵ Er wird also zunächst als ein deutsch-stämmiger Komponist verstanden, der auch die dieser ‚Nationalität‘ zugehörige Kunst pflegt und nach außen hin vertritt. Eine Nähe zur Kompositionsweise Wagners und der daraus resultierenden „günstigen Kritik und Aufnahme“ durch ein deutsches Publikum in Prag, wird ihm auch in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung*, in der Ausgabe vom 29. März 1871 zugesprochen.³¹⁶ Erst in der Ausgabe vom 24. Juni 1881 der *Neuen Zeitschrift für Musik* findet sich die Konnotation von Smetana als „erste[n] unter den nationalen, neuböhmischen Componisten.“³¹⁷ Die Zuschreibung findet zudem im selben Atemzug wie die Nennung seiner zu der Zeit neuen Oper *Libuše* statt. Wie die Konstruktion Smetanas als tschechischer Komponist und seine eigenen Beiträge zu diesem Ruf von Statten gingen, lässt sich in Grundzügen bei Ivana Rentsch nachlesen. Sie weist jedoch darauf hin, dass

„die zahlreichen Zeitungsartikel, in denen Smetana seine Vorstellungen von einem tschechischen Musikleben dargelegt hatte, (...) zu einem rein idealistischen Akt verklärt und nicht einmal ansatzweise mit der Möglichkeit in Verbindung gebracht [wurden], dass der Komponist und Dirigent nach einer praktischen Perspektive für die eigene Karriere gesucht haben könnte.“³¹⁸

Dass die Etablierung einer Musikkultur in Prag einerseits von Nöten war, andererseits unter dem Mantel der Nationalisierung erfolgreich sein würde, aber von Smetana so unter keinen Umständen beabsichtigt war, zeigt sich in seiner Beschreibung seiner Vorhaben im *Slavoj*:

„Die Programme [meiner nächsten Konzerte] werden sich aus den Meisterwerken unserer musikalischen Heroen zusammensetzen, welcher Nationalität auch immer sie angehören,

³¹⁵ Anon.: „Aus Prag“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 9/26 (28. Februar 1862), S. 73.

³¹⁶ F.D.: „Berichte, Nachrichten und Bemerkungen. Prag“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 13/6 (29. März 1871), S. 206.

³¹⁷ Gerstenkorn, Franz: „Correspondenzen. Prag“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 26/77 (24. Juni 1881), S. 277.

³¹⁸ Rentsch, *Mit Politik vermengte Töne*, S. 519.

wobei eine besondere Rücksicht auf Arbeiten gelegt wird, die aus der Feder slawischer Komponisten hervorgegangen sind.“³¹⁹

Die musikalische Gattung, die Smetana dabei als am fähigsten zur Etablierung einer ‚böhmischen Nationalmusik‘ betrachtete, war die Oper. Mit dem Jahr 1870 hatte Hostinský zudem für die Umsetzung der Wagner’schen Kompositionsprinzipien im Musikdrama argumentiert, da „nur ein solches der Fortschrittlichkeit einer prospektiven tschechischen Nation gerecht werden könne.“³²⁰ Smetana wurde also zunächst alleine aufgrund seiner musikalischen Vorbildnahme im Schaffen von Opern als ein ‚nationaler‘ Komponist rezipiert. Diese Positionierung sollte aber von den radikaleren Nationalisten als ein Affront gegenüber der Vorbildnahme an tschechischer Volksmusik verstanden werden, wodurch Smetanas Haltung als anti-böhmisch wahrgenommen wurde. Am spannendsten äußert sich die wechselnde Wahrnehmung von Smetana in der Kontroverse zwischen ihm und dem mährischen Pädagogen und späteren Redakteur der *Hudební listy* František Pivoda. John Clapham zufolge geht der Streit auf eine persönliche Verstimmung Pivodas zurück, der hoffte, dass Smetana als Leiter des Interimtheaters aus dessen Gesangsschule die Talente für die Bühne rekrutieren würde.³²¹ Das geschah allerdings nicht und so verstummte Pivoda in seinen bis dato lobenden Kritiken gegenüber Smetanas Opern, um erst wieder 1870 in einem bissigen Artikel über die tschechische Oper im Gesamten festzustellen, dass Smetana alle anderen böhmischen Komponisten aus dem Repertoire verdrängen würde. Außerdem würde er, Pivoda, sich einen Austausch mit den anderen europäischen Opernhäusern wünschen.³²² Nach einer Erwiderung Smetanas wandelte sich Pivodas Ton zunehmend in Anschuldigungen und Beleidigungen um, wenn er die Oper *Dalibor* als zu stark dem Wagner’schen Kompositionsprinzip anhaftend und die von ihm zwar geschätzte *Prodaná nevěsta* nach Smetanas Revisionen als zu wenig volkstümlich bezeichnet.³²³ In seinen Vorschlägen den Opernbetrieb und die Gesangsausbildung international zu öffnen, sah vor allem Hostinský eine Gefahr für das hohe Niveau des Theaters. Pivoda formuliert einen unzulänglichen Begriff von nationaler Kunst, die sich nur auf die Abbildung des Alltags oder die Vergangenheit verlegt. Hostinský widerspricht ihm hier und erweitert das Begriffsverständnis auf eine Hinwendung zu den modernen Strömungen der Musik. Er argumentiert außerdem, dass der Rückgriff auf volkstümliche Musik ob ihrer Grenzen in Form und melodischem Material, zwar zu einer puristischen Kunst führen

³¹⁹ Zit. n. Ebd., S. 521.

³²⁰ Ebd., S. 522.

³²¹ Clapham, John: „The Smetana-Pivoda Controversy“, in: *Music & Letters* 52/4 (1971), S. 353-364, hier: S. 354.

³²² Ebd.

³²³ Ebd., S. 355.

würde, aber auf längere Zeit die musikalische Entwicklung behindern würde.³²⁴ In einem letzten Aufbegehren wurde schließlich ein Vergleich zwischen der Dirigatszeit Smetanas und Jan Nepomuk Maýr gezogen, um Smetana erneut in Programmierung und Premierentätigkeit zu diffamieren.³²⁵ Clapham schließt mit einer Beurteilung der Handlungen Smetanas als sicherlich nicht ganz fehlerfrei. Er beurteilt vor allem sein Interesse am Fortschritt der Musik und seine misslichen Sprachkenntnisse des Tschechischen als die größte Angriffsfläche, die Pivoda auch schamlos ausnutzte. Für eine Kontextualisierung von *Libuša* zwar nicht mehr von Belangen, zeigt die Lagerteilung, welche auch weiter oben im Rahmen der böhmischen Musikpresse beschrieben wurde, deutlich, wie schwierig es sogar den Zeitgenossen fiel, einheitliche Positionen zur Nationalisierung der Musik zu vertreten.

8.2 August Wilhelm Ambros – Zwischen Universalismus und Nationalismus

Mit nationalistischen Tendenzen kam Ambros spätestens während seiner Lehrtätigkeit in den 1860er Jahren am Prager Konservatorium in Berührung. Durch die Perspektive Petr Vít, der sich in den 1970er Jahren intensiv mit dem kompositorischen Schaffen und seinen Forschungen zur musikalischen Geschichte Böhmens beschäftigte, kann auch die musikschaaffende Stellung des Theoretikers nachvollzogen werden. Ende der 1850er Jahre beispielsweise wird Ambros als einer der bedeutendsten „Musikdilettanten“ bezeichnet.³²⁶ In seiner Kompositionstechnik sieht Vít ihn von Robert Schumann, Felix Mendelssohn-Bartholdy und Hector Berlioz beeinflusst, zu denen er auch zeitlebens persönlichen Kontakt pflegte.³²⁷ Während des Revolutionsjahres 1848 versuchte er die Interessen der deutschen und böhmischen Nationalbestrebungen zu vereinen und goutierte diesen symbiotischen Prozess zudem auf der politischen Ebene.³²⁸ Dies zeigt sich, wie Vít schlüssig argumentiert, auch in der Wahl des *Libuša*-Sujets, welches, wie oben bereits geschildert, auch von außer-böhmischen Künstlern verwendet wurde.³²⁹ Die Bestrebungen um eine ausgleichende Versöhnung zwischen dem böhmischen und deutschen Kulturbereich ging bei Ambros sogar soweit, dass er sich 1868 an der Komposition einer tschechischsprachigen Oper zu einer Libretto-Vorlage *Břetislav a Jitka*

³²⁴ Ebd., S. 357f.

³²⁵ Ebd., S. 360, in dem Sinne, dass der nationalste böhmische Komponist weniger für seine Heimat leisten würde, als die Vergleichsperson.

³²⁶ Vít, Petr: „August Wilhelm Ambros und sein Kompositionsschaffen“, in: *Studia Minora Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis* 10 (1975), S. 49-68, hier: S. 50.

³²⁷ Ebd., S. 52ff.

³²⁸ Ebd., S. 57.

³²⁹ „Im Zeitalter des Antretens der politischen Reaktion, die nationale Eifersucht und den sich steigernden Haß der Deutschen entfachte, wählte Ambros einen mit der Historie des tschechischen Volkes eng verknüpften Stoff, der aber auch bei deutschen Dichtern und Schriftstellern beliebt war.“, Ebd., S. 58.

versuchte, von der jedoch nur die Ouvertüre fertiggestellt werden konnte.³³⁰ Ambros Wahrnehmung einer böhmischen Musikgeschichte beruhte auf einem Verständnis von ‚nationaler‘ Musik als wandelbar im Besonderen und dennoch in die „Entwicklung[en] der europäischen Musik“ eingebettet.³³¹ Im Übergang von einer für ihn zunächst „spezifisch-böhmische[n] Musikschule“ hin zu einer als „tschechische Musik“ begriffenen Musikkultur, steht vor allem der Schritt zur Aufführung der Oper vorrangig in tschechischer Sprache im Brennpunkt.³³² Als die beiden wegweisenden Einschnitte in der Historie der Stadt Prag im 19. Jahrhundert sieht er dabei die „Ablehnung tschechischer Vorstellungen seitens des Prager Deutschtums“ und die Eröffnung des Interimstheaters, in welchem Smetana, Zvonař und Skuherský ihre für eine neues Opernpublicum geschriebenen böhmisch-tschechisch wahrgenommenen Werke aufführen konnten.³³³ Mit einem bemerkenswert kritischen Blick erfasst Ambros die Situation einer tschechisch-böhmischen Oper in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts:

„Originalwerke vorzuführen kam die böhmische Oper kaum je in die Lage. Zu Anfang der dreißiger Jahre componierte Franz Skraup, damals zweiter Kapellmeister, eine niedliche Operette ‚Dráteník‘ (der Drahtbinder), die sich bis heute zu erhalten vermocht hat. (...) Das Jahr 1848 brachte in der Lage der Dinge eine gewaltige Veränderung hervor. Es ist bekannt, daß seine ganz Europa erschütternde Bewegung in Prag sofort die Frage der ‚Gleichstellung der Nationalitäten‘ in den Vordergrund drängte. Selbst auch das Theater wurde in diese Frage mit hineingezogen. (...) Viele zweifelten an der Möglichkeit eines zweiten Theaters in Prag (...). Sie brachten nicht die veränderten Zeitverhältnisse in Anschlag, insbesondere nicht, daß das böhmische Publicum sich indessen zu einer compacten Masse consolidiert hatte.“³³⁴

„Natürlich wurde der Wunsch nach czechischen Originalopern laut, und die Blicke der czechischen Opernfreunde richteten sich von jenem älteren Stamm der Prager Componisten auf jüngere Kräfte, von deren Antecedentien man die Schöpfung einer ‚böhmischen Nationaloper‘ hoffen zu können meinte – Zwonař, Smetana, Skuhersky und andere, zum Theil schon mit Anerkennung genannte Namen.“³³⁵

³³⁰ Vít, Petr: „August Wilhelm Ambros und seine Beziehung zur Geschichte der Musik in Böhmen und der tschechischen Musik“, in: *Die Musikforschung* 31/1 (1978), S. 29-33, hier: S. 30.

³³¹ Ebd.

³³² Zit. nach: Ebd., S. 32.

³³³ Ebd.

³³⁴ Ambros, A. W.: „Die böhmische Oper in Prag“, in: *Österreichische Revue* 3/1 (1865), S. 173-184, hier: S. 181f.

³³⁵ Ebd., S. 183.

Interessant ist hier, dass Ambros im Vergleich zu Franz Gerstenkorn Smetana und Zvonař hier auf derselben Stufe sieht, als die ‚jüngeren Kräfte‘, die in der Schöpfung der ‚böhmischen Nationaloper‘ tätig sein werden. Diese Diskrepanz ergibt sich sicherlich aus der starken Positionierung von Gerstenkorn, von der weiter oben schon geschrieben wurde, aber gleichzeitig sicherlich Ambros Interesse an einer klaren Richtung in der Entwicklung der Musikkultur seiner Zeit.

8.3 Josef Leopold Zvonař – Anleitung für die ‚nationale Komposition‘

In der Abhandlung „Zkumné příspěvky ku poznání povahy a ducha české hudby, čerpané z českých národních písní duchovních i světských [Forschungsbeiträge zum Verständnis des Wesens und Geistes der tschechischen Musik, anhand von tschechischen nationalen geistlich und weltlichen Liedern]“, welche in sechs Ausgaben des *Slavoj* von Juli bis Dezember 1863 publiziert wurde, tastet sich Zvonař zunächst mit großer Behutsamkeit an das Thema ‚Nationalmusik‘ heran, indem er von einer grundsätzlichen Abwesenheit einer ‚nationalen Kunst‘ in Oper oder Instrumentalmusik spricht. Eine Generation an Komponisten solle sich nicht einbilden etwas zu besitzen, sondern vielmehr darauf achten, wie sie „es erreichen können“.³³⁶ Es wäre daher zunächst zu überprüfen „ob wir das nötige Material haben, aus dem große Kunstwerke geschaffte werden können.“³³⁷ Drei Elemente würden Zvonař zufolge die Grundlagen der Musik bilden, aus welchen sich Originalität und Charakter ableiten ließen: „Melodie, Rhythmus und Harmonie.“³³⁸ Als wichtigsten Ursprung des tschechischen geistlichen Liedes verortet er dabei die Gesänge des römischen Chorals, dessen Eigenschaften sich im Laufe der Zeit mit jenen des tschechischen Volksliedes vermischten.³³⁹ In der nächsten Ausgabe des *Slavoj* geht Zvonař näher auf die Einflüsse des römischen Chorals ein und verfolgt

³³⁶ „jak dalece ale se jeví národní umění ve velkých uměleckých plodech, jako jsou na př. zpěvohra, symfonie, koncertní hudba, toť ovšem by se s námi každý hádal, tvrdili-li bychom, že ve velkých dílech národní umění naše se jeví a zastoupeno jest. Čeho posud nemáme, nebudeme se tvářiti, jakobychom toho měli, ale spíše přihlížeti budeme, jak bychom toho dosáhli. [Inwiefern jedoch nationale Kunst in großen Werken wie Oper, Symphonie oder Konzertmusik zum Ausdruck kommt, darüber würde man mit uns streiten, wenn wir behaupteten, dass unsere nationale Kunst in großen Werken vertreten wäre. Was wir bisher nicht besitzen, wollen wir uns nicht einbilden zu besitzen, sondern vielmehr darauf achten, auf welche Art wir es erreichen können. Übers. d. Verf.]“, in: Zvonař, J. L.: „Zkumné příspěvky ku poznání povahy a ducha české hudby, čerpané z českých národních písní duchovních i světských [Forschungsbeiträge zum Verständnis des Wesens und Geistes der tschechischen Musik, anhand von tschechischen nationalen geistlich und weltlichen Liedern]“, in: *Slavoj* 1/3 (01. Juli 1863), S. 2.

³³⁷ Ebd.

³³⁸ Ebd., S. 3.

³³⁹ Ebd., S. 4. Bei Zvonař steht im tschechischen Original: „domáci písní“, was wörtlich übersetzt „Heimatlieder“ bedeutet, im Kontext aber als ‚Volkslied‘ begriffen werden kann.

seine Spuren bis zur Einführung des Christentums im 16. Jahrhundert.³⁴⁰ Auch die ‚Überreste‘³⁴¹ eines tschechischen Gesangs aus der vorchristlichen Zeit hätten sich über die Jahrhunderte im Volk aufbewahrt und vorrangig eine mündliche Tradierung erfahren. Zvonař gibt daraufhin einige Beispiele für den simplen Melodieverlauf solcher Lieder (Abbildung 2).³⁴² Interessanterweise verneint er die wechselseitigen Einflüsse, welche beispielsweise die Völkerwanderungen auf die Musiken der zentraleuropäischen Völker gehabt hätten können.³⁴³ Im weiteren Verlauf des Textes spricht er einen für die nachfolgende Analyse seiner Oper *Zaboj* wichtigen Sachverhalt an: Wenn historischen Figuren – wie Libuše oder Zaboj – eine Stimme gegeben wird, müssen sie in Melodieverlauf und Ambitus immer den durch die ‚alten Volkslieder‘ vorgegebenen Regeln entsprechen.³⁴⁴ Hier holt er zum ersten Mal auch geographisch aus und kommt auf die Oktavgattungen und Skalen der griechischen Antike zu sprechen und leitet daraus ebenfalls die vier authentischen und plagalen Modi ab, wie sie bei Anton Rossbach und Rudolf Westphal erst gegen Ende der 1860er Jahre aufscheinen würden.³⁴⁵ Nach ausführlichen Besprechungen der griechischen Tongeschlechter, schließt die Aufsatzreihe abrupt mit der Ausgabe vom 01. Dezember 1863, obwohl die Zeitung die ‚Fortsetzungs-Zeile‘ am Ende abgedruckt hat. Mit dem Satz „Wer sie [die Kirchentonarten] nicht gründlich kennt, dem fehlt der Schlüssel, mit welchem sich zumindest eines der Geheimnisse der tschechischen Musik erschließen ließe. [Übers. d. Verf.]“³⁴⁶ schließen diese wichtigen Ausführungen zur böhmisch-tschechischen Musikgeschichte.

Zvonař stellt dennoch sehr deutlich die Regeln für eine Komposition im ‚nationalen Ton‘ auf: ein Ambitus, der sich im Bereich einer Quinte hält; das rezitativische Verweilen auf

³⁴⁰ Zvonař, J. L.: „Zkumné příspěvky ku poznání povahy a ducha české hudby, čerpané z českých národních písní duchovních i světských [Forschungsbeiträge zum Verständnis des Wesens und Geistes der tschechischen Musik, anhand von tschechischen nationalen geistlich und weltlichen Liedern]“, in: *Slavoj* 2/3 (15. Juli 1863), S. 26.

³⁴¹ Tschechisch „zachovaly“, was auch „konserviert“ oder „erhalten“ bedeuten kann.

³⁴² Zvonař, *Slavoj* 15. Juli 1863, S. 26. Die von ihm beschriebenen Merkmale des Quintambitus und der Tonrepetition lassen sich aus den beiden Melodiebeispielen ebenfalls ablesen.

³⁴³ Im Vergleich zwischen ungarischer und böhmisch-tschechischer Volksmusik findet sich die gängige Übereinstimmung zu Tonrahmen (Quint) und etwaigen pentatonischen Anklängen. Insofern ließe sich Zvonařs Ansicht hier widersprechen.

³⁴⁴ „Přemysla, Libuši, Lumíra, Záboje, měli-li bychom je co dramatické osoby přivést, nesměli bychom jistě nechat! zpívati, nechtěli-li bychom se dopustiti neshody časové, v našem moderním skrz na veskrz chromatikou proniknutém diatónickém tónopohlaví; [Wenn wir Přemysl, Libuša, Lumír und Záboj als dramatische Figuren einführen wollen, dürfen wir sie eigentlich nicht singen lassen, wenn wir nicht historische Widersinnigkeit in unserer modernen, von Chromatik durchdrungenen diatonischen Tonalität vermeiden wollen. Übers. d. Verf.]“, in: Zvonař, *Slavoj* 15. Juli 1863, S. 28.

³⁴⁵ Rossbach, Anton / Westphal, Rudolf: *Metrik der Griechen im Vereine mit den übrigen musischen Künsten. I, Griechische Rhythmik und Harmonik*, Leipzig: Teubner 1867.

³⁴⁶ „Kdo je zevrubně nezná, tomu schází hlavní klíč, jímž alespoň schránku jednoho tajemství české hudby odemknouti lze.“, in: Zvonař, J. L.: „Zkumné příspěvky ku poznání povahy a ducha české hudby, čerpané z českých národních písní duchovních i světských [Forschungsbeiträge zum Verständnis des Wesens und Geistes der tschechischen Musik, anhand von tschechischen nationalen geistlich und weltlichen Liedern]“, in: *Slavoj* 2/3 (01. Dezember 1863), S. 198.

einem Ton, welcher mit mehreren Silben eines Wortes ausgefüllt wird; und eine klare rhythmische Komponente, welche eine leichte Taktzeit betont und die Folge |Achtel-Achtel-Viertel| bevorzugt. Es wirkt als ob Zvonař eine Archaisierung der Musik jener der Nationalisierung gleichstellt.

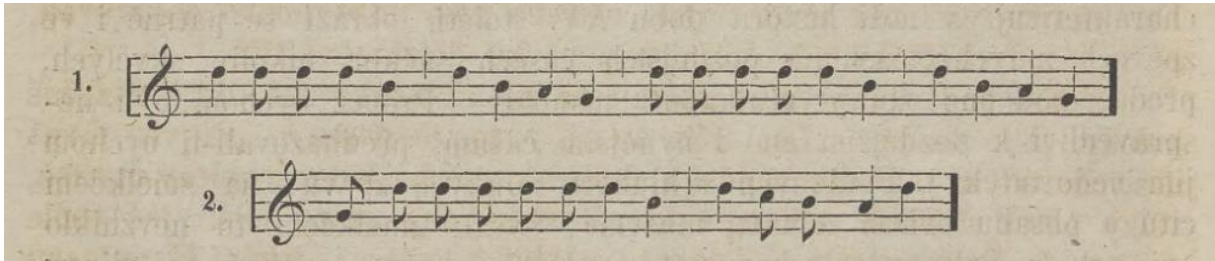


Abbildung 2: Melodiebeispiele für mündlich tradierte tschechische Lieder, J. L. Zvonař in *Slavoj* (15. Juli 1863).

8.4 Václav Jan Tomášek – Über die Erfindung des ‚nationalen Kunstlieds‘

Eine Betrachtung des Liedschaffens Tomášeks ist in den Kontext einer ‚Sprachrivalität‘ zwischen Deutschem und Tschechischem in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts einzubetten. Auch wenn es den Wiedererweckern bereits zu verdanken war, dass das Tschechische als Schriftsprache verwendet wurde, so war das gesprochene, tschechische Wort dennoch nur in den unteren Gesellschaftsschichten verbreitet und die kulturellen Träger – e.g. die gehobenen Schichten – konvertierten und sozialisierten auf Deutsch.³⁴⁷ Obwohl sich auch Tomášek in diesen Kreisen bewegte, war er der erste, der Musik zu tschechischen Gedichten tschechischsprachiger Dichter schrieb.³⁴⁸ Milena Vysloužilová kontextualisiert in ihrem Aufsatz nicht nur das vollständige Liedschaffen des Komponisten, sondern zeigt auf Basis des Briefverkehrs mit Hanka auch nationale Tendenzen darin auf, wobei sie die radikale patriotische Haltung Hankas auf eine eher gemäßigte bei Tomášek übertragen sieht.³⁴⁹ Dennoch bewegt er sich entlang den Ansätzen Jungmanns und sieht die Sprache als ein „überzeugendes Merkmal der Nationalität“.³⁵⁰ In einem vom Verleger Klar publizierten Brief zwischen den beiden Männern lassen sich weiters die nationalen musikalischen Bestrebungen des Komponisten herauslesen. Diese Wahrnehmung war zuvor schon durch die Vertonung von Gedichten Hankas geschärft worden, der „seine Gedichte im volkstümlichen Geist“ komponierte.³⁵¹ Dabei greift er auch auf die ländliche Bevölkerung als Träger einer aus

³⁴⁷ Vysloužilová, Milena: „Václav Jan Tomášeks Lieder zu tschechischen Texte“, in: *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity* 23/9 (1974), S. 47-65, hier: S. 49.

³⁴⁸ Ebd., S. 50.

³⁴⁹ Ebd., S. 52.

³⁵⁰ Ebd., S. 51.

³⁵¹ Ebd., S. 52.

archaischen Vorzeiten überlieferten Kunst zurück, die man mit einem „kunstbegabten Ohre überall“ heraushören muss.³⁵² Tomášek außerdem weiter:

„(...) so glaube ich mich befähigt, dem böhmischen Texte der Königinhofer Handschrift eine gleichfalls spezifisch-böhmische Melodie und Harmonie unterlegen und aneignen zu können. Ich mich hierbei nur auf mein wohlgeübtes Ohr und auf mein ungetrübtes Nationalgefühl berufen (...).“³⁵³

In der innermusikalischen Konzeption der Lieder greift Tomášek auf die Struktur seines Lehrers Jan Jakub Ryba zurück, welche als Grundeigenschaften die Periodizität von Melodie und Form, die Verwendung von Diatonie und der ihr zugehörigen harmonischen Grundfunktionen und die syllabische Setzung zur Musik festlegt. Außerdem wäre der natürliche Wortakzent auch für die Schwerpunktsetzung der musikalischen Metrik bindend. Zudem hat das Klavier keine rein begleitende Funktion, in welcher der Text unterstrichen werden soll, sondern löst sich auf musikalischer Ebene davon ab.³⁵⁴ Diese Ansprüche zeigen sich beispielsweise in den Liedern op. 71 oder op. 48.³⁵⁵ Im Vergleich zu den von Kníže vertonten Liedern von Hanka, wenngleich nicht jene aus der RK, zeigt sich, dass Tomášek seine eigenen Kriterien zur ‚Nationalisierung‘ aufstellt, ein Vorgang, worin er Zvonař gleichgesetzt werden kann.

8.5 Analyse katalog

Aus diesen theoretischen Beschreibungen lassen sich also einige Kriterien einer ‚tschechischen Nationalmusik‘ ableiten, welche für die musikalischen Analysen produktiv gemacht werden können:

- in der Oper werden Wagner’sche Prinzipien des Durchkomponierens von einem radikalen Verständnis als ‚Nationalmusik‘ abgelehnt
- die Integration von volksmusikalischen Elementen erschöpft sich vielleicht innerhalb des Werks, bietet aber eine simple und vor allem schnelle Möglichkeit, um ein Werk – Lied, Oper oder Instrumentalmusik – ‚national einzufärben‘
- volksmusikalische Elemente, die verwendet werden können, sind die Form von Volkstänzen oder das Benutzen von Volksliedmelodien

³⁵² Zit. nach: Vysloužilová, *Tomášeks Lieder zu tschechischen Texten*, S. 54.

³⁵³ Ebd.

³⁵⁴ Ebd., S. 55.

³⁵⁵ Ebd., S. 56.

- die von Karl Komma für die volksmusikalischen Einflüsse beschriebenen Merkmale: Iambus und Trochäus, aber auch Synkopierungen oder Betonungen auch schwachen Taktzeiten, sowie aperiodische Phrasen³⁵⁶
- in einer besonderen Form der ‚musikalischen Nationalisierung‘ sorgt ein gewisses Maß an Archaisierung für denselben Effekt; darunter versteht man Zvonař folgend die Verwendung von modaler Harmonik, rezitativischem Melodiebau mit Tonwiederholungen und die Einschränkung auf den Quintambitus; diese Mittel finden vor allem in der musikalischen Charakterisierung von ‚volkstümlichen‘ Charakteren in der Oper (Priester, Barde, Frauen) Anwendung
- in den Liedkompositionen richtet sich die Musik nach den Betonungen des Textes, die dem Wortakzent des Tschechischen entsprechen muss (erste Silbe, also gleichgesetzt mit einer Betonung der ersten, schweren Taktzeit – keine Auftakte); synkopische Betonungen müssen demnach aus der volksmusikalischen Praxis und/oder aus der Instrumentalmusik stammen; außerdem wird der Melodie selbst eine Beweglichkeit im Modulationsbereich und im ‚Oszillieren‘ zwischen Dur und Moll zugesprochen;³⁵⁷ die Aperiodizität im Phrasenbau wird hier abgelehnt.

³⁵⁶ Komma, *Das Böhmisches Musikantentum*, S. 40ff.

³⁵⁷ Dass sich Tomášek davon auch wegbewegt, zeigt den hohen künstlerischen Anspruch, den ihm das strenge Korsett des strikten Regelwerks verbot. In der Vertonung der *Starožitné písně* zeigt sich das insbesondere darin, dass Tomášek versuchte den archaisch altböhmischen Stil des Textes auch in der Musik nachzuahmen. Vysloulilová sieht darin eine „typische frühromantische Vorstellung von nationaler Kunst.“, vgl. Ebd., S. 62.

9 Die Werke unter der Lupe

9.1 Lied

Tomášek

Geht eine nationale Rezeption der *Starožitně písne* hauptsächlich auf die Verwendung der spezifischen Gedichte aus der RK zurück, finden sich auch auf musikalischer Ebene einige „slawische Musikidiome“.³⁵⁸ Eine Abweichung zu Tomášeks früheren Liedkompositionen zeigt sich in einer vermeintlich ‚falschen‘ Betonung von Silben und Wörtern oder dem Negieren der ‚tschechischen‘ (Sprach)Metren Trochäus und Daktylus.³⁵⁹ In *Jahrbücher des deutschen Nationalen-Vereins für Musik und ihre Wissenschaft* erschien am 10. März 1842 eine kritische Auseinandersetzung mit den *Starožitně písne*.³⁶⁰ Der anonyme Autor fasst sich jedoch kurz und spart eine ausführliche Besprechung der einzelnen Nummern aus. In ihrer nationalen Bedeutung attestiert er ihnen für „Freunde der alten und namentlich slavischen Volkspoesie“ einen „unschätzbaren Werth“.³⁶¹ In der 1873 publizierten Auseinandersetzung mit der musikalischen Rezeption durch Novotný wird Tomášeks Zyklus in jener Hinsicht große Bedeutung zugesprochen, als er einerseits der erste war, der sich an eine Vertonung aller Lieder mit Erfolg gewagt hätte, andererseits, dass er erkannt hätte, dass es sich um Gedichte aus dem Volk handeln würde und sie deswegen auch mit Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit in eine vollendete Form des nationalen Charakter umzusetzen wusste.³⁶² Die mangelnde Rezeption der Werke durch das böhmische Kulturleben seiner Zeit – also über 30 Jahre nach deren Veröffentlichung – schreibt Novotný dabei der fehlerhaften Umsetzung des Sprachflusses zu, welche er beispielsweise in *Jahody* und *Róže* beobachtet haben will.³⁶³

Bereits im ersten Lied *Kytice* zeigt sich eine Vorliebe für unregelmäßige Perioden: Das Stück in e-Moll beginnt mit einem fünftaktigen Vorspiel, an welches sich, ebenfalls fünftaktig,

³⁵⁸ Ebd., S. 62.

³⁵⁹ Ebd., S. 63. Trochäus, Iambus und Daktylus erwähnt Komma ebenfalls als wichtige Elemente der tschechischen Sprache, welche sich in Musik umgesetzt wiederfinden lässt, vgl. Komma, *Das böhmische Musikantentum*, S. 41ff.

³⁶⁰ Anon.: „Kritik“, in: *Jahrbücher des deutschen National-Vereins für Musik und ihre Wissenschaft* 4/10 (10. März 1842), S. 77-78.

³⁶¹ Ebd., S. 77.

³⁶² „[N]ení tedy divu, že mu tyto oslepujícím leskem zářící dýmanty jsou svěřeny, aby krásu jich zvýšil a do pravého světla je postavil skvělou zlatou obrubou hudebního probásnění. Tomášek velmi dobře poznával, že jsou to písně, jež národ zpíval a se vzácnou péčí ba snad až příliš úzkostlivou svědomitostí snažil se, aby čistě národní jich ráz i v hudebním rouše zachoval neporušený. [Es ist daher nicht verwunderlich, dass ihm diese funkelnden Diamanten anvertraut wurden, um ihre Schönheit zu erhöhen und sie mit einem prächtigen goldenen Rahmen musikalischer Dichtung ins rechte Licht zu rücken. Tomášek erkannte sehr wohl, dass es sich um Lieder handelt, die das Volk gesungen hat, und er bemühte sich mit seltener Sorgfalt, vielleicht sogar mit übergroßer Gewissenhaftigkeit, den rein nationalen Charakter dieser Lieder auch in musikalischer Form unversehrt zu bewahren. Übers. d. Verf.]“, Novotný, V.: „Rukopis Královédvorský a litteratura hudební [Die Königinhofer Handschrift in Werken der Musik]“, in: *Dalibor* 1/32 (08. August 1873), S. 257.

³⁶³ Ebd., S. 258.

die ersten beiden Zeilen der ersten Strophe anschließen. Die letzten beiden Zeilen der Strophe werden auf vier Takte aufgeteilt, was eine Länge von insgesamt neun Takten ergibt. Schon für die musikalische Umsetzung der zweiten Strophe muss eine neue Unregelmäßigkeit eingebracht werden: Die Silbenanzahl der zweiten Strophe (20) führt zu einer Verlängerung der vormalig neuntaktigen Phrase auf zehn (2x5), welche auf der Medianten *g* zu Ende kommt (T. 24). Darauf folgt ein dreitaktiges Zwischenspiel, das in die Tonika *e*-Moll zurückführt und den dritten Stropheneinsatz in dieser Tonart vorbereitet. Abermals fordert die Länge der Strophe eine Vergrößerung der musikalischen Phrase, hier auf 16 Takte, die im dreizehnten Takt durch eine Fermate auf dem Dominantseptakkord unterbrochen wird. Es folgt eine Wiederholung der einleitenden Takte und eine harmonische Rückung nach *c*-Dur (T. 49). Strophen vier, fünf und sechs sind in der lyrischen Vorlage in den ersten beiden Zeilen identisch, ab dann jedoch unterschiedlich. Das äußert sich auch in der musikalischen Umsetzung: Rhythmisch, und dadurch syllabisch, den Text auslegend, weisen alle drei Strophenanfänge die Struktur auf und bewegen sich von *g* über *a* auf *c* nach oben. Harmonisch wird dieser Makroverlauf durch die Stufen VI, iv und II ausgedrückt. Getrennt werden die Abschnitte von Zwischenspielen, die aber den nächsten harmonischen Bereich nicht durch eine Modulation vorbereiten, sondern nur den vorangegangenen abschließen. Diese Zwischenspiele zeigen dieselbe musikalische Sechzehntelbewegung wie während der Textbegleitung und kann daher in seiner Funktion entgegen dem vorher Gesagten als der Stimme untergeordnet verstanden werden. Die höhere Silbenzahl der letzten, sechsten, Strophe führt auch zu einer Verlängerung der Phrase auf 19 Takte im Vergleich zu Strophen vier und fünf mit 15 Takten. Auch hier fällt der aperiodische Aufbau der Phrasen ins Auge. Das Nachspiel führt das Stück in der gleichnamigen Durtonart zu Ende.

Das zweite Lied *Jahody* beginnt mit einem streng periodischen Vorspiel von acht Takten gefolgt von der sechszeiligen ersten Strophe des Gedichts, welches sich auf zwölf Takte aufteilt und in T. 20 auf der Dominante *f* endet. Tomášek wählte für den weiteren Verlauf des Lieds, im Gegensatz zum durchkomponierten Charakter des ersten Lieds, eine Strophenstruktur aus. Das melodische Material für die Strophen zwei bis zehn leitet sich dabei aus beiden Teilen der Melodie der ersten Strophe ab. Sie bestehen, der Struktur des Textes folgend, aus 16 Takten (2x8), vier Takte pro Zeile. Auf einer melodischen Basis wird dies konsequent bis zum Schluss durchgehalten und Tomášek gruppiert die Strophen des Gedichts in Paaren: 1-2, 3-4, 5-6, 7-8, 9-10. Das Nachspiel entspricht dabei den Zwischenspielen. Die sich wiederholende Melodie wirkt sich auch auf die simple harmonische Begleitung aus, welche sich nicht aus dem harmonischen Rahmen der Grundtonart wegbewegt und stets mit einer PAC endet. In ihrer

Binnenstruktur weisen die Strophen zudem ebenfalls eine kadentielle V-I Struktur auf. Mit 132 Takten insgesamt stellt es schließlich das längste Lied dar.

Das dritte Lied *Róže* bildet sich in seiner Struktur als dreiteilige Liedform ab. Die drei Strophen des Gedichts weisen alle unterschiedliche Längen auf (fünf, vier und sieben Zeilen), wobei die Wiederholung der ersten Strophe im Lied eine quasi symmetrische Struktur suggeriert. Ein Zwischenspiel vor der dritten Strophe trägt zu dieser Symmetrie bei. Die erste Strophe schließt harmonisch mit einem Dominantakkord auf *c*, der als Ausdeutung der Frage am Ende der fünften Zeile verstanden werden kann (T. 20). In diesem Stück zeigt sich deutlich die parallele Führung von Gesangs- und Klavierstimme, wie schon in Jahody zuvor, die als gleichberechtigte Partner nur durch die Zwischenspiele hervortreten. Ab T. 35 schließt sich ein mit „parlante“ überschriebener, auch aus der reduzierten Akkordbegleitung im Klavier rezitativisch wirkender Abschnitt als Vertonung der dritten Strophe an, der sich aus dem, freilich erst danach entworfenen, Verständnis Zvonařs ‚national‘ deuten lässt.

Das vierte Lied *Opuštiena* beginnt ebenso mit einer achttaktigen Einleitung. In der Vorlage der RK besteht es aus 14 durchgehenden Zeilen, die in 7x2 Einheiten gegliedert werden können. Tomášek fügt nach den ersten vier Zeilen ein zweitaktiges Zwischenspiel ein, welches in einer fortlaufenden Variante auch das Nachspiel bildet (T. 63). Die Binnenstrukturen der einzelnen Einheiten im Lied sind in sich sowohl unregelmäßig als auch regelmäßig, wobei letztere meist in zwei symmetrische Abschnitte unterteilt werden können. In der Makrostruktur kann auch bei diesem Lied von einer groben dreiteiligen Liedform gesprochen werden, da Tomášek die ersten vier Zeilen am Ende wiederholt. Im kleinen dreitaktigen Zwischenspiel vor dieser Wiederholung (T. 49) wird über eine Folge von Betonungen der schwachen Zählzeiten zwei und vier, welche laut Komma ebenso ein Kennzeichen von böhmisch-tschechischer Volksmusik darstellen³⁶⁴, zurück in die Tonikatonart *gis-Moll* moduliert.

Hat sich Tomášek bis jetzt an die in der 1829 publizierte Reihenfolge der Gedichte³⁶⁵ gehalten, steht *Zezhulice* in der RK an vierter Stelle und hier an fünfter – hat also mit *Opuštiena* den Platz getauscht. Die Musik beginnt fast stereotyp mit der lautmalerischen Umsetzung des Kuckucks-Rufs in beiden Händen als fallende Terz (T. 1, vgl. Abbildung 3). In der lyrischen Vorlage lässt sich eine Zweiteilung in erste Strophe sowie zweite und dritte durchführen, die sich aus dem verwendeten Text ableitet und sich auch in der Musik umgesetzt findet: Die Zeilen der Strophen zwei und drei gliedern sich jeweils in zweitaktige Einheiten, die am Ende einen Kuckucks-Ruf in der rechten Hand aufweisen.

³⁶⁴ Komma, *Das böhmische Musikantentum*, S. 41.

³⁶⁵ Hanka, *Königinhofer Handschrift 1829*, S. 207 und 209.

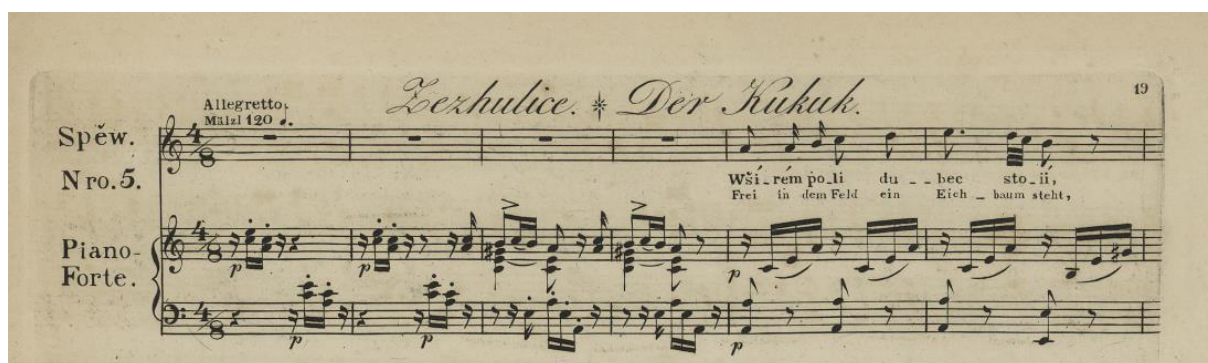


Abbildung 3: Kuckucks-Ruf in der Klavierstimme, J. V. Tomášek: *Starožitné Písň.*

Das letzte Lied *Skřiwanek* erscheint ähnlich durchkomponiert wie das erste. Die fünftaktige Einleitung erinnert an den Anfang des gesamten Liedzyklus und diese Eigenschaft der Fünftaktigkeit bleibt bis zum Beginn der zweiten Strophe (T. 14) beibehalten, auch wenn Enden und Anfänge der Phrasen ineinander übergehen. Wenn die Singstimme in den zweiten Abschnitt des Lieds übertritt (T. 18) wird der Harmonieverlauf instabiler, Akkorde erscheinen überwiegend in Umkehrungen und T. 36 beschließt auf einem Dominantseptakkord diesen mittleren Abschnitt. Im viertaktigen Nachspiel ergibt sich eine weitere Parallele zum ersten Lied: Auch hier endet das Werk, und damit der gesamte Zyklus, in der gleichnamigen Durtonart.

In der Beurteilung des gesamten Liedzyklus zeigt sich im Rückgriff auf die beschriebenen ‚Nationalisierungsmethoden‘ nur eine geringe Umsetzung: erstes und letztes Lied weisen eine harmonische Instabilität auf und wandern von der Moll- in die Durtonart. Gleichzeitig lassen sich innerhalb der Kriterien Widersprüche aufzeigen, welche die Aperiodizität von Phrasen betrifft: Komma spricht ganz klar vom aperiodischen Phrasenbau des Volkslieds, wohingegen Tomášek Ryba folgt und die achttaktige Periode hervorhebt, die sich aber nicht umgesetzt findet. Zusammenhänge zwischen den Liedern lassen sich nur bedingt feststellen. Es sei an Vysloužilová erinnert, die einen frühen ‚nationalen Ton‘ in diesen Liedern bei Tomášek feststellt, der damit wohl den archaischen Wert der Gedichte umsetzen wollte.

Suchánek

Opuščena von Suchánek ist in der Sammlung des Prager Musikmuseums unter der Signatur XXX B 73 aufbewahrt.³⁶⁶ Es gehörte dem Einschlagblatt zufolge offensichtlich zum Archiv der UB. Am Titelblatt befindet sich die handschriftliche Überschrift: „I. Opuščena. pro jeden hlas sprůvodem piana, složil František Suchánek [I. Opuščena. für eine Stimme mit Begleitung des Klaviers, verfasst von František Suchánek].“ Dass der Text aus der RK stammt, ist im

³⁶⁶ Suchánek, František: *Opuščena*, 1873, Sign.: XXX B 73.

fortlaufenden Titel ausgestrichen und am oberen Rand der Seite in einer zweiten Handschrift ergänzt. Die Nummerierung bestätigt außerdem die durch Ludvová beschriebene Vertonung eines weiteren Lieds, von dem allerdings kein Exemplar aufgefunden werden konnte. Das Stück beginnt mit einer viertaktigen Klaviereinleitung, etabliert aber zu Beginn keine eindeutige Tonart, sodass auch der Einsatz der Gesangsstimme mit einem harmonischen Fragen beginnt – dies beschreibbar als harmonisches Oszillieren. Es folgen achttaktige Phrasen, die in sich harmonisch geschlossen sind. Dabei sind die vierzehn Zeilen der Textvorlage auf jeweils vier Takte aufgeteilt – die letzten beiden Zeilen werden wiederholt, bevor das Klavier mit einem sechstaktigen Nachspiel das Stück deutlich in f-Moll über eine IAC zu Ende bringt. Harmonisch bewegt sich das Stück zwischen der Dominante, welche in der Mitte des Stücks erreicht wird, und der Tonikaparallele hin und her. Fragen des Textes werden dabei auch im Stück mit Dominantklängen (T. 12) ausgedeutet. Auffällig ist zudem die Verwendung des Rhythmus [Achtel-Achtel-Viertel] für die Zeilen zehn und zwölf und die an Zeile elf anschließende Synkopengruppe auf schwacher Taktzeit (Abbildung 4). Beides lässt sich als Anleihen aus volkstümlicher Musik deuten.



Abbildung 4: charakt. Rhythmus am Phrasenende und Synkope-Akzente im 6.Takt der Abbildung, F. Suchánek: *Opuštěná*.

Man kann festhalten, dass auf engem Raum einige Merkmale einer ‚national‘ konnotierten Musik vorkommen. Interessant scheint die Vertonung des Textes aus der RK bei Suchánek auch aufgrund seiner Lebensumstände: Als Musiker und Mensch in Dresden war er seiner Heimat offensichtlich zeitlebens verbunden geblieben und stand auch im Austausch mit dem *Hlahol*.

Skuherský

Skuherskýs Liedvertonungen zu den Gedichten der RK, werden im Museum unter der Signatur I D 258 aufbewahrt. Es handelt sich um einen nicht datierten Druck – der ob des Fehlens einer Druckplattennummer auch keine rückwirkende Datierung ermöglicht – aus dem

Prager Verlag J. Hoffmann und beinhaltet die drei Gedichte *Skřivánek*, *Opuštěná* und *Kytice*.³⁶⁷ Ludvová gibt ein Publikationsdatum im Jahr 1850 an³⁶⁸, was sich aber durch keine andere Quelle stützen lässt, und die Datenbank des ČHS gibt ein Publikationsdatum zwei Jahre später an.³⁶⁹ Erwähnt werden die Werke nur im Vorübergehen in Novotnýs Besprechung zur musikalischen Rezeption der RK. Der Autor schenkt ihnen nur einen kurzen Absatz, in welchem er die drei Stücke sogar als „Jugendsünden“ bezeichnet.³⁷⁰

Das erste Lied ist *Skřivánek*, dem tschechischen Original ist auch der deutsche Text unterlegt – wie auch in den folgenden beiden Liedern. Die Melodielinien der ersten beiden Strophen sind beinahe identisch, startet die erste Zeile der ersten Strophe mit dem Grundton *e*, beginnt die erste Zeile der zweiten Strophe mit dem Terzton *gis*. Jede Zeile erhält eine viertaktige Phrase, welche im Gesamten eine sechzehntaktige Periode bilden, die in der zweiten Hälfte auf der Dominante beginnt – quasi eine musikalische Periode. Die Klavierbegleitung imitiert außerdem bis zum Mitteleinschnitt des Gedichts die Arpeggio-Bewegungen einer Harfe – ein möglicher Anklang an eine national konstruierte Bardenfigur. Für die letzte Strophe wechselt der Komponist auf einen 4/4-Takt und etabliert eine harmonische Instabilität um das Zentrum *fis*, die durch den verminderten Quintton *c* erzeugt wird. Auch die musikalische Textausdeutung erfährt hier eine Veränderung: die zweite Zeile wird auf zwei Takte verkürzt und die vierte Zeile wird wiederholt. Aus den restlichen musikalischen Parametern lässt sich keine ‚nationale‘ Deutung ablesen.

Das zweite Lied *Opuštěná* besitzt neben der Gesangsstimme auch eine Oboenstimme, die das Stück mit einer viertaktigen Phrase eröffnet. Die Textstelle „zahrabán v hrobečku [liegt verscharrt im Grabe]“, welche in der deutschen Textunterlegung nur minimal verändert als „Weh, er liegt im Grabe“ wiedergegeben wird, wird durch das Klavier mit der Figur [Sechzehntel-Sechzehntel-Achtel] ausgedeutet, was der Musik nicht nur eine zusätzliche Erregung verschafft, sondern auch einen Teil des Polka-Rhythmus zitiert. Die zuvor auf dem tonalen Raum e-Moll zuordbaren Harmoniestufen werden jetzt ebenfalls erweitert und bewegen sich für die dreizehnte Zeile nach g-Moll – hier wieder ein harmonisches Oszillieren. Der dramatische Höhepunkt des Textes wird auch in der Musik durch Wiederholung der letzten Zeile „jinocha mi vzali [und fort ist mein Liebling]“ und der Wortausdeutung von „vzali“ durch

³⁶⁷ Skuherský, František Zdeněk: *Tři písně z rukopisu královského*, Prag: J. Hoffmann o.J., Sign.: I D 258.

³⁶⁸ Ludvová, *Hankovy padělky v České hudbě*, S. 316.

³⁶⁹ Reittererová, „Skuherský“ in: ČHS.

³⁷⁰ „Těž náš Skuherský komponoval tři písně z cyklu dotčeného. Jsouť to bezpochyby ‚prvotiny‘ skladatelské – snad dokonce první tři hříchy z mládí? [Auch unser Skuherský komponierte drei Lieder aus dem erwähnten Zyklus. Es handelt sich dabei zweifellos um ‚kompositorische Erstlingswerke‘ – oder vielleicht sogar um die ersten Jugendsünden? Übers. d. Verf.]“, Novotný, *Dalibor 1/32 (08. August 1873)*, S. 259.

den vermollten Neapolitaner in Grundstellung erreicht, der durch einen verminderten Septakkord auf *h* vorbereitet wird. Das Stück schließt mit einem Nachspiel durch Oboe und Klavier jedoch in der verdurten Grundtonart auf *e*. Die Verwendung der Oboe mag in Hinblick auf die reine Liedbesetzung des ersten und auch nachfolgenden dritten Stücks verwundern, könnte aber durch die Anrufungen des Waldes gleich am Beginn von *Opuštěná* erklärt werden, um Assoziationen zum ‚Klang‘ der Natur zu erreichen.³⁷¹

Das dritte und letzte Lied *Kytice* steht im 3/4-Takt und in der Tonart g-Dur. Die Klavierbegleitung ist homophon: Erst in der Überleitung in die dritte Strophe löst sie sich vom rhythmischen Verlauf der Gesangsstimme, erfüllt also nicht das Kriterium nach Eigenständigkeit. Hier weicht Skuherský deutlich von der Textvorlage der RK ab, indem er die dritte Strophe in seine einzelnen Zeilen zerlegt und durch Wiederholungen oder Neuzusammensetzungen variiert. Dabei bewegt sich auch die Harmonik von dem choralartigen, strengen Satz der ersten sechzehn Takte weg: ein tonales Zentrum um die tiefalterierte Mediant *b* wird etabliert und bleibt bis zum Ende des Abschnitts unverändert. Das Stück endet in d-Dur. Aus dem verwendeten musikalischen Material lassen sich keine ‚national‘ deutbaren Schlüsse ziehen.

Wenn die drei Lieder als Gesamtes betrachtet werden, kann durchaus festgestellt werden, dass sie sich in ein größeres Konzept der Liedkomposition um die Jahrhundertmitte – sofern den durch die Sekundärliteratur vorgenommenen Datierung geglaubt werden darf – einordnen. Der Polka-Anklang im zweiten Lied und die Oboen-Referenz für eine wäldliche Umgebung sind keine eindeutigen Hinweise auf eine ‚nationale Absicht‘ in der Konzeption durch Skuherský, dürfen aber als Referenzen gesehen werden.

Bendl

Um Bendls Konzeption einer ‚national gefärbten‘ Vokalkomposition besser nachvollziehen zu können, werden im Folgenden nicht nur seine Liedvertonungen aller sechs Gedichte aus der RK analysiert, sondern auch in Auszügen die *Písně v národním tónu* [Lieder im nationalen Ton] als Kontextquellen herangezogen. Diese Werke sollen dabei nicht als Idealtypus einer Komposition von ‚national verständlichen‘ Liedern allgemein gelten, sondern lediglich zum besseren Verständnis für diesen Komponisten speziell gebraucht werden. Dementsprechend gekürzt wird eine musikalische Analyse sich nur auf hervorstechende Elemente konzentrieren können. In der Sammlung des Prager Musikmuseums findet sich eine

³⁷¹ In Hinblick auf den Topos ‚Wald‘ würde möglicherweise ein Horn näherliegen, schließt sich aber vermutlich ob der klanglichen Qualität für das Gesamte hier aus.

beim Verlag Urbánek in Prag gedruckte Fassung der Lieder unter der Signatur XXIV G 107.³⁷² Es handelt sich um je fünf Lieder auf zwei Hefte aufgeteilt, die von unterschiedlichen Autor*innen – unter anderem auch wichtige literarische Persönlichkeiten wie Krásnohorská oder der böhmische Slawist und Übersetzer František Čelakovský – mit Texten gefüllt und von Bendl vertont wurden. Das erste Lied weißt an zwei Stellen einen synkopischen Rhythmus auf und einmal eine Betonung auf der zweiten Zählzeit des 3/4-Taktes, der Melodiebau ist periodisch und geradtaktig symmetrisch. Auch das zweite Lied ist geradtaktig symmetrisch und weißt an zwei Stellen eine Betonung der zweiten Zählzeit im 3/8-Takt auf. Ein volkstümlicher Anklang bestünde möglicherweise in der Verwendung von Bordunquinten bzw. –oktaven, welche in der rhythmischen Folge |Achtel-Viertel| iambisch auch den zweiten Taktschlag betonen. Das dritte Lied ist in seiner ‚nationalen Verständlichkeit‘ schon deutlicher: Am auffälligsten ist der an die Polka angelehnte Rhythmus des viertaktigen Klaviervorspiels und die häufige Verwendung der Synkope, welche die schwache zweite Achtel des 2/4-Taktes betont (Abbildung 6).³⁷³ Das vierte Lied zeigt am Beginn ein Korrelat mit dem von Zvonař vorgeschlagenen Effekt der Archaisierung durch Beginn auf der Dominante, welche die ersten vier Takte, das Klaviervorspiel, dominiert. Erst im fünften Takt erklingt die Tonika f-Dur. Der simple Melodieverlauf bis zum nächsten Klavierzwischenpiel (S. 12) wird von einem iambischen Achtel-Viertel-Rhythmus in der linken Hand untermalt. Auch die Synkope wird an einigen Stellen eingesetzt. Das fünfte Lied besteht in einer Grundstruktur aus einer achttaktigen Phrase, welche nach vier Takten im 2/4-Takt von vier Takten im 3/4-Takt fortgeführt wird. Dadurch entsteht eine latente Asymmetrie. Das sechste Lied, welches das zweite Heft eröffnet, steht im 3/8-Takt, weist aber keine deutlicheren ‚nationalen‘ Merkmale auf. Selbiges kann über das siebte Lied und das achte Lied gesagt werden. Das neunte Lied ist insofern interessant, als dass es den Namen *Opuštěna* trägt, aber nicht den Text aus der RK verwendet, sondern ein von Autor Čelakovský vermutlich in Anlehnung daran verfasstes Gedicht. Hier wird in den ersten vier Takten der Gesangsstimme (Takte fünf bis acht) bei einer Reduktion auf das melodische Material ohne syllabische Ausdeutung des Textes exakt der Polka-Rhythmus zitiert (Abbildung 5). Das zehnte Lied ist wiederum in seiner Konzeption eher ‚nicht national‘.

Als deutlichste Merkmale lassen sich für eine Komposition im ‚nationalen Ton‘ bei Bendl also der Bezug auf Tanzrhythmen – hierunter subsumiert sich auch die Synkopierung –,

³⁷² Bendl, Karel: *Písň v národním tónu* [Lieder im nationalen Ton], Prag: Urbánek o.J., Sign.: XXIV G 107. Reitererová gibt eine Datierung mit 1882 an, vgl. Reitererová, „Bendl“ in: *ČHS*. Das bestätigt sich auch durch eine Publikationsanzeige in der Ausgabe des *Dalibor* vom 10. Juni 1882.

³⁷³ In der durch Komma beschriebenen rhythmischen Formel der Polka ist besonders diese zweite Figur des zweiten Taktes „das Hauptmerkmal des tschechischen Polkarhythmus.“, vgl. Komma, *Das böhmische Musikantentum*, S. 50.

die Verwendung von Bordunintervallen und im Einzelfall der Beginn auf der Dominante festlegen. Es wird also bereits sehr deutlich von den von Tomášek vorgeschlagenen Methoden abgesehen und die ‚nationale Deutbarkeit‘ durch offensichtliche Volksmusikanleihen erzielt. Im nächsten Schritt wird sich zeigen, ob und welche Mechaniken Bendl in den Vertonungen der Gedichte aus der RK anwendet.

36

IX. Opuštěná.

F. Čelakovský.

Zpěv. *Lento.* *p* Ach bě - da,

Průvod. *Lento.* *p*

ne - bu - du víc cho - dit pro vo - du, pro vo - du, pro vo - di - ěku

Abbildung 5: Polka-Rhythmus in Gesangsstimme, T.5-8, K. Bendl: Šest Písní z Rukopisu Královédvorského s průvodem piana složil Karel Bendl.

III. Prstýnek snubní.

E. Krásnohorská.

Allegretto.

Zpěv:

Průvod.

mf

p

p

mf

Když si mou pa - ne - nku ji - ný chce brá - ti ja - ký as

mů - že jí pr - stý - nek dá - ti?

Im *Dalibor* findet sich in der Ausgabe vom 03. Juli 1875 ein kurzer Eintrag zu den Liedern von Bendl. Sie werden darin vom Verfasser als „in der Deklamation tief empfunden, sowohl in Melodie als auch in der Klavierbegleitung ausdrucksstark und charakteristisch“ beschrieben und die Veröffentlichung trägt außerdem zu ihrer „Zugänglichkeit und unmittelbare[n] Verständlichkeit des gesungenen Wortes für das Konzertpublikum“ bei.³⁷⁴ In der Sammlung des Prager Musikmuseums findet sich unter der Signatur XXIV D 116 ein Druck des Prager Verlags Urbánek ohne Datierung. Der Schriftzug am Titelblatt lautet: „Šest Písní z Rukopisu Královedvorského s průvodem piana složil Karel Bendl. [Sechs Lieder aus der Königinhofer Handschrift mit Klavierbegleitung, komponiert von Karel Bendl]“.³⁷⁵ Die sechs Lieder sind in zwei Hefte aufgeteilt und wie folgt gruppiert: *Zežhulice – Kytice – Opuštěná | Jahody – Růže – Skřivánek*. Das erste Lied, *Zežhulice*, beginnt mit einer viertaktigen Klaviereinleitung in e-Moll, der Grundtonart des gesamten Stücks. In den ersten zwei Zeilen der ersten Strophe setzt Bendl lautmalerisch den Titel des Gedichts um, indem er die Terz als Kuckucks-Laut verwendet. Der Text „Zazkukáše, zaplakáše – Kuckuck schlägt er, Kuckuck weint er“ wird dabei musikalische in der Verwendung der Dur- sowie Molldominante ausgedrückt. Aus der Struktur des Lieds lassen sich keine allgemeinen ‚national‘ deutbaren Schlüsse ziehen, der Phrasenbau ist symmetrisch und es gibt keine Betonungen auf schwachen Taktzeiten – nur der Wechsel von Moll auf Dur sticht ins Auge (Vorbild Tomášek).

Das zweite Lied, *Kytice*, gliedert sich in zwei große Abschnitte, welche durch die unterschiedlichen Taktarten 2/4 und C ausgedrückt werden. Ein viertaktiges Klaviervorspiel eröffnet das Stück, die Gesangsstimme setzt in Takt fünf mit einem an die Polka angelegten Rhythmus ein (Abbildung 7). Die erste Strophe wird auf acht Takte im Schema 2x4 aufgeteilt und ist in sich symmetrisch. Allein die Grundtonart wird am Anfang durch einen vermollten Dominantseptakkord auf *d* nicht klar präsentiert, eine Idee, die sich bis zum Übergang in die neue Taktart durchzieht – die Harmonie oszilliert wieder. Die ersten beiden Zeilen der zweiten Strophe schließen direkt an, wobei sie wiederholt werden und beim zweiten Mal um einen Takt verlängert sind. Ein Zwischenspiel von vier Takten etabliert ein neues tonales Zentrum um den Bereich a-Dur, in welchem ein wiederkehrendes Motiv zwei Zeilen jeweils der Reihe nach bis

³⁷⁴ „Volbu této formy publikační dlužno schvalovati pro přístupnost a bezprostřední srozumitelnost slova zpěvně deklamovaného před obecnstvem koncertním. (...) Písně ty jsou v deklamatorním ohledu hluboce procítěné, v melodii i průvodu klavírním výrazné, charakteristické. [Diese Form der Veröffentlichung ist für ihre Zugänglichkeit und unmittelbare Verständlichkeit des gesungenen Wortes für das Konzertpublikum zu loben. (...) Die Lieder sind in der Deklamation tief empfunden, sowohl in der Melodie als auch in der Klavierbegleitung ausdrucksstark und charakteristisch. Übers. d. Verf.]“, Anon.: „Zprávy z Prahy a z venkova [Nachrichten aus Prag und der Umgebung]“, in: *Dalibor* 3/27 (03. Juli 1875), S. 218.

³⁷⁵ Bendl, Karel: *Šest Písní z Rukopisu Královedvorského s průvodem piana složil Karel Bendl*. [Sechs Lieder aus der Königinhofer Handschrift mit Klavierbegleitung, komponiert von Karel Bendl], Prag: Urbánek, o.J., Sign. XXIV D 116.

zum Erreichen des Taktwechsels umsetzt. Diese achttaktige Phrase wird dabei in ihrem Spitzenton immer leicht variiert. Bendl verlässt in den letzten beiden Zeilen eine stringente Textumsetzung, indem er ein singuläres „kdabych věděla [ich wünschte, ich hätte es gewusst]“ einsetzt, bevor er die letzten beiden Zeilen zweimal in Musik umsetzt: zunächst unter einer hämmernden, steigenden Achtellinie in Akkorden, die in einen alterierten Trugschluss aus c-Dur – also auf *as* – münden, dann durch eine schlichte V-I-Kadenz, die das Stück in c-Dur mit einem achttaktigen Nachspiel beschließt. Der harmonische Reiz durch Trugschluss oder Moll-Subdominante ist aus anderen Werken – beispielweise Skuherskýs – bereits bekannt, orientiert sich vielleicht auch daran, ist aber kein in den Primärquellen beschriebenes Kennzeichen eines typisch ‚böhmischen Komponierens‘.³⁷⁶

³⁷⁶ Medicantenharmonik ist in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bereits soweit etabliert, dass sie nicht mehr als eine ‚exotische Würzung‘ verstanden werden kann. Dennoch würde sie sich in die Vorstellung der oszillierenden Harmonik einfügen und gleichsam die oft plagalen Schlusswirkungen in Volksmelodien abbilden.

2. Kytice.

Con moto. ♩ = 84.

p *grazioso*

p

Vě - je vě - tří - ček s knie - že - ckých le - sóv,

bě - že zmi - li - tka bě - že ku po - to - ku,

Abbildung 7: Polka-Rhythmus in Gesangsstimme T.5ff., K. Bendl: Šest Písní z Rukopisu Královédvorského s průvodem piana složil Karel Bendl.

Das dritte und gleichzeitig letzte Lied des ersten Heftes, *Opuščená*, beginnt mit einem sechstaktigen Klaviervorspiel, welches einen tonalen Rahmen *e* etabliert, allerdings durch Akzidentien zwischen Dur und Moll hin und her wandert – Tomášek zufolge eine Möglichkeit der böhmisch-nationalen Kompositionsweise. In Takt fünfzehn beginnt ein zweiter Abschnitt, der aber nur durch eine Erhöhung des Tempos gekennzeichnet ist. Der im Übergangstakt liegende Dominantseptakkord auf *h* bestätigt den tonalen Raum *e* zwar, dieser wird aber bereits nach zwei Takten wieder verlassen. Auf Seite dreizehn schließt sich ein weiterer, neuer Abschnitt an, welcher in der neunten Zeile des Gedichts einsetzt. Alle drei Abschnitt beherrscht

ein synkopierendes Element, da viele Einsätze auf der schwächeren zweiten Taktzeit des 4/4-Taktes erfolgen.³⁷⁷ Eine bewusste Archaisierung des Liedes lässt sich eventuell auch in der Wahl des tonalen Rahmens betrachten, welcher eine phrygische Deutung, ob der Verwendung des Tones *f* statt *fis*, zulässt und sich damit an der von Zvonař vorgeschlagene modale Harmoniegebung orientiert.

Jahody, das vierte Lied, eröffnet mit einer sechstaktigen Klaviereinleitung mit Bordunoktaven. Es folgt eine achttaktige Periode, welche die ersten vier Zeilen der ersten Strophe umsetzt – zwei Zeilen auf vier Takte –, und die letzten beiden Zeilen dieser Strophe ebenfalls auf acht Takte streckt. In seiner Großform hat das Lied zwei hauptsächliche Bausteine, wobei beide abwechselnd leicht variiert wiederkehren, jedoch mit dem stringent verarbeiteten Text des Gedichtes unterlegt sind. Trotz des 2/4-Taktes, welcher in seiner metrischen Form an die Polka oder anhand der Metronomisierung an die ‚Skočná‘, einem schnellen Tanz in diesem Metrum, erinnert, ist eine ‚nationale‘ Deutung durch Volksmusikanleihen konstruiert.

Das vorletzte Lied *Róže* eröffnet mit einem zweitaktigen Klaviervorspiel, in welchem die Tonart as-Dur etabliert wird. Die erste Strophe mit fünf Zeilen ist, mit Beginn im dritten Takt, auf zehn Takte aufgeteilt, welche in sich aus einer asymmetrischen Phrase mit 4+6-Takten bestehen. Entsprechend der Länge der dritten und letzten Strophe der Textvorlage, erhält auch seine Umsetzung im Lied den größten Raum – mitunter die Hälfte des gesamten Stücks. Besonders auffällig ist die Wiederholung der letzten Zeile, welche zwei unterschiedliche harmonische Ausdeutungen erhält: beim ersten Mal mit einer erhöhten Dominante und beim zweiten Mal durch eine erhöhte Tonika, welche aber über eine reguläre ii-V-I-Kadenz nach as-Dur vollendet wird. Weder rhythmisch noch diastematisch lassen sich musikalische ‚Nationalismen‘ beobachten.

Das letzte Lied *Skřivánek* beginnt mit einer zweitaktigen Klaviereinleitung, in welcher ein ostinates Sechzehntelmotiv etabliert wird, welches sich durch das gesamte Stück zieht. Es kann durchaus gesagt werden, dass es den Gesang der Lerche – der namensgebende Vogel – darstellen soll. Die Form des Liedes ist zweiteilig, in ihren Charakteren unterscheiden sich die beiden Abschnitte durch syllabische Achtelfiguren und melismatische mehrtaktige Melodielinien. Die Syllabik würde sich mit den von Tomášek beschriebenen Ansprüchen decken, die Melismatik passt sich hier nicht ein. Die Achtelfiguren geben dem ersten Teil ob

³⁷⁷ Bendl ignoriert hier den Sprachduktus des Tschechischen vollends, sind Auftakte etwas, das sich in dieser Sprache auf rhythmischer Basis nicht findet. Dieses Nicht-Beachten findet sich in den späteren Zyklen bei Bendl, Dvořák und Fibich durchgängig und zeigt das Hervorheben des ‚Nationalen‘ durch das musikalische Idiom und weniger durch eine korrekte Umsetzung der ausschlaggebenden Sprache.

ihres geringen Tonumfangs zudem einen volkstümlichen Charakter. Die letzte Zeile der ersten Strophe wird wiederholt, wodurch die gesamte Phrase auf elf Takte erweitert wird und dadurch einen aperiodischen und zugleich irregulären Bau erhält. Dasselbe Prinzip wird in der Umsetzung der zweiten Strophe angewandt. Die dritte Strophe besteht aus einer achttaktigen Periode, welche bei der Wiederholung durch Veränderung des zweiten Viertakters zu einer zehntaktigen asymmetrischen Phrase ausgebaut wird. Die ersten beiden Zeilen der vierten und letzten Strophe werden durch einen harmonischen Ausflug in die vermollte Tonika a-Moll hervorgehoben. Begründet kann dies mit der Textausdeutung „Není perce, není blánsky, bych písala lístek [Habe Blättchen nicht, noch Feder, dass ich schrieb ein Brieflein]“ werden. Das Stück schließt mit einem Nachspiel im Klavier in a-Dur, wodurch ein Moll-Dur-Wechsel gegeben ist.

Allgemein kann über den Zyklus der sechs Lieder gesagt werden, dass außer einiger weniger Tanzreferenzen und Synkopierungen keine anderen ‚nationalen‘ Merkmale einer böhmischen Musik bemerkt werden können. Die noch bei Tomášek beobachtbare Schlusswirkung in der gleichnamigen Durtonart hat sich bereits bei Skuherský verloren und findet sich auch bei Bendl nicht allzu oft wieder. Im Vergleich mit den *Písň v národním tónu* finden sich teilweise Kongruenzen, teilweise aber auch starke Abweichungen, weswegen nicht gesagt werden kann, welche der beiden Sammlungen die böhmische Musik deutlicher ausdrücken soll. Die Archaisierung von *Opuščená* zeigt außerdem, dass es dem Komponisten womöglich nicht um eine bewusste ‚Nationalisierung‘ in einer ‚böhmischen Kompositionspraxis‘ ging, sondern vielmehr um eine bewusste Ausdeutung der Inhalte der Gedichte. Es sei an dieser Stelle schließlich noch angemerkt, dass auch die *Písň v národním tónu* vermutlich mehr daraus ‚national‘ waren, dass sie Texte tschechisch-sprachiger Dichter*innen als Vorlagen hatten, und weniger ob der ihnen inhärenten musikalischen Parameter.

Dvořák

Es ist etwas verwunderlich, dass sich Dvořák keinen der epischen Stoffe aus den RKZ zur Vorlage für eine Oper oder Sinfonische Dichtung erwählt hat. Für sein Liedschaffen sicherlich nicht unbekannt, sind es jedoch gerade die Werke für die Bühne und das große Symphonieorchester, welche ihm auch im gegenwärtigen Kanon einen festen Platz gesichert haben. Er zählt zu den drei Komponisten, welche alle sechs Gedichte aus der RK zu Liedern vertonte. Im *Dalibor* findet sich in der Ausgabe vom 22. August 1873 eine Druckanzeige aller sechs Lieder beim Verlag Starý in Prag.³⁷⁸ Erst zwei Monate später erschien eine Besprechung

³⁷⁸ Anon.: „Tiskem a nákladem firmy [Gedruckt im Verlag]“, in: *Dalibor* 1/34 (22. August 1873), S. 280.

dieser Lieder in selbiger Zeitung. Die Publikationshistorie lässt sich aus der Kritischen Ausgabe der Lieder, welche in der Gesamtausgabe publiziert wurde, gut nachvollziehen. Starý war der einzige Herausgeber, welcher die Lieder als Gesamtes publizierte, Simrock wählte nur vier – *Kytice*, *Róže*, *Zezhulice* und *Skřivánek* – aus und in einer 1887 publizierten Fassung bei Novello in London wurden zwar alle sechs, aber erneut in veränderter Reihenfolge, abgedruckt.³⁷⁹ In der kritischen Auseinandersetzung vom 10. Oktober 1873 beschreibt der Rezensent das Werk zunächst als „unermüdlich im Schritt mit dem Zeitgeist“. Es fänden sich bei detaillierter Betrachtung dennoch einige Ungereimtheiten in der Abstimmung zwischen Deklamation der tschechischen Sprache und der musikalischen Umsetzung desselben – auch wenn es Einzellerscheinungen wären.³⁸⁰ Daraufhin folgen eine kurze musikanalytische Betrachtung der einzelnen Nummern und eine Bezugnahme auf die ‚volkstümlichen‘ Einflüsse:

„Róže‘ und ‚Skřivánek‘ berühren besonders durch ihren rein nationalen Ton; im ersteren dieser Lieder finden wir besonders das grundlegende Motiv ‚čemus raně rozkvetla‘, das in den besten tschechischen Volksliedern stehen könnte. Der Liedzyklus von Dvořák ist sicherlich das bemerkenswerteste Ereignis der neuen Zeit in der tschechischen Liedliteratur, und deshalb glauben wir, dass wir mit gutem Gewissen diese Lieder der Zuneigung des tschechischen Publikums empfehlen können. [Übers. d. Verf.]“³⁸¹

Interessant ist zudem, dass Novotný die Lieder zwar als aktuelle Krönung jeglicher derartigen Vertonungen beschreibt, dass Dvořák im Ausdruck of „rein national“ wäre, sie aber durch Verwendung des modernen musikalischen Materials, welches ihm zur Verfügung stand, ihre Natürlichkeit verlieren würden – namentlich nennt er hier *Jahody*.³⁸² Wie aus den

³⁷⁹ Bartoš, František: „Lieder aus der Königinhofer Handschrift“, in: Antonín Dvořák, *Písň z Rukopisu Královédvorského* op. 7 [Lieder aus der Königinhofer Handschrift op. 7], Kritische Edition, Prag: Artia 1962, S. VI f., Sign.: XXXI E 255.

³⁸⁰ „kráčí totiž sbírka tato s duchem času krokem neúnávným a my zde setkati se můžeme vesměs s plody, jež vznikly na půdě moderního umění hudebního. (...) Takli učiníme při Dvořákových písničkách, najdeme ovšem mnohou harmonickou nevyrovnanost a melodickou tvrdost, jež v konflikt přichází s českou deklamací slova poetického, však jsou to vesměs jen osamělé vyjimky — pravidelně září nám z každé stránky písni těch především ryzé nadšení umělecké pro předmět zvolený (...). [[d]ie Sammlung geht unermüdlich im Schritt mit dem Zeitgeist und wir können hier überwiegend Werke antreffen, die auf dem Boden der modernen Musikkunst entstanden sind. (...) Wenn wir dies bei Dvořáks Liedern tun, finden wir natürlich viele harmonische Unausgewogenheiten und melodische Härten, die in Konflikt mit der tschechischen Deklamation des poetischen Wortes geraten. Dies sind jedoch überwiegend nur Einzellerscheinungen (...). [Übers d. Verf.]“, X.: „Kritický oznamovatel [Kritischer Kommentar]“, in: *Dalibor* 1/44 (10. Oktober 1873), S. 340.

³⁸¹ „Róže‘ a ‚Skřivánek‘ dojmají zvláště svým čistě národním tonem; v prvé z těchto písni nacházíme zvláště základní jeden motiv ‚čemus raně rozkvetla‘, jenž by státi mohl v nejlepší české písni národní. Cyklus písni Dvořákových jest zajisté nejpozoruhodnějším zjevem nové doby v hudební literatuře písni českých a proto myslíme, že s dobrým svědomím můžeme doporučiti písň ty nejvřelejší přízni zpěvumilovného obecnstva českého.“, Ebd.

³⁸² „Jak mohutný duch nám tu vane vstříc, jak čistě národní to mnohdy výraz, jak šťastné to formy a plynlost v provedení, jak bohatá harmonizace a jak skvěle moderní jest celá koncepce i stavba cyklu toho! (...) Avšak snesou též starobylé ty jednoduché písničky, ty výlevy srdce neskončené něžného, přirozeně, prostomile naivního, snesou, ptám se, prostá ta kvítečka oslepujícího slunce zář skvělých moderních pomůcek uměleckých? [Welch mächtiger

nachfolgenden Analysen deutlich werden wird, wurden die Prinzipien von Tomášek spätestens hier vollends beiseite gelegt, um der Musik durch volkstümliche Mittel einen ‚nationalen‘ Anstrich zu verleihen.

Das erste Lied ist *Kytice*, steht in g-Dur und beginnt mit einem zweitaktigen Vorspiel im Klavier. Im Phrasenbau wird durchgängig die zweite Zeile um einen Takt verlängert, was in einem asymmetrischen Bau von neun Takten resultiert. Im Übergang zur vierten Strophe trennt ein Klavierzwischenspiel von zwei Takten das gesamte Werk in zwei Hälften, welches auch die Mitte des Gedichts markiert. Ab hier verschwimmen die Strophenfolgen ineinander, Anfänge werden in der Mitte eines Taktes vorgenommen und auch die Längen der jeweiligen Phrasen werden unregelmäßig: Die vierte Strophe hat eine Länge von dreizehn Takten, die fünfte durch Wiederholung der letzten beiden Zeilen siebzehn Takte und die letzte Strophe ebenfalls durch Wiederholung der beiden Zeilen siebzehn Takte. Die Sechzehntelfiguren in der Klavierstimme können als Umsetzung des in der Textvorlage beschriebenen Bachs interpretiert werden.

Das zweite Lied *Róže* beginnt mit einem sechstaktigen Klaviervorspiel, welches die Tonart b-Dur etabliert, diese aber mit dem Eintreten der Gesangsstimme in Takt sechs sofort in die parallele Molltonart g-Moll überführt. Die ersten beiden Zeilen des Gedichts werden durch eine Wiederholung von „ach, ty róže“ auf fünfeinhalb Takte verlängert – fünfeinhalb, da in die Folge der 2/4-Takte ein 2/8-Takt eingeschoben ist, welches zu einer merklichen Asymmetrie führt (Abbildung 8). War die Klavierbegleitung für die gesamte erste Strophe eher rezitativisch die Gesangsstimme nur unterstützend, erhält sie für die zweite Strophe einen dominanteren Charakter, der sich in Sechzehntelfiguren in der rechten Hand darstellt. Für diese Strophe erfolgt ferner eine Rückung in den Bereich as-Dur, der durch einen Halteton *es* beide Abschnitte verbindet (T. 20). Die ersten drei Zeilen der zweiten Strophe werden auf sieben Takte aufgeteilt, bewegen sich in einem engen diastematischen Rahmen und werden nach zwei Takten Zwischenspiel mit der vierten Zeile auf zwei Takte aufgeteilt zu Ende geführt. Der Schlaf des lyrischen Ichs wird durch die dynamische Vorzeichnung *pp* ausgedrückt und der Traum wird durch die enharmonische Verwechslung der Töne *des* und *fes* in der linken Hand zu *cis* und *e* musikalisch ausgedeutet. Die ersten fünf Zeilen der dritten Strophe werden in diesem harmonischen Ausflug durchgesungen, bevor durch die enharmonische Verwechslung *ais* – *b*

Geist uns hier entgegenweht, wie rein national ist oft der Ausdruck, wie glücklich sind die Formen und die fließende Ausführung, wie reich ist die Harmonisierung und wie großartig modern die gesamte Konzeption und Struktur dieses Zyklus! (...) Aber vertragen diese alten, einfachen Lieder, diese Ausdrücke eines unendlich zarten, natürlichen und naiven Herzens, frage ich mich, die blendende Strahlkraft der modernen künstlerischen Mittel? Übers. d. Verf.]“, Novotný, *Dalibor* 1/32 (08. August 1873), S. 259.

wieder in die Grundtonart b-Dur zurückgekehrt werden kann. Ein zweitaktiger Quartsextakkord auf *f* steht hier vermittelnd zwischen den beiden Abschnitten. Die letzten beiden Zeilen der dritten Strophe werden auf fünf Takte aufgeteilt, und reminiszieren die Melodielinie der ersten Zeilen vom Beginn – inklusive des Taktwechsels auf den 2/8-Takt. Das Stück schließt mit sieben Takten Klaviernachspiel in b-Dur. Die Aperiodizität und Asymmetrie der einzelnen musikalischen Phrasen spiegelt die Unregelmäßigkeiten der Gedichtvorlage wieder, sind ebenfalls typisch für ein erdachtes ‚böhmisches Idiom‘, müssen aber deswegen nicht unbedingt als eine absichtliche Konstruktion verstanden werden. Auffällig ist schließlich die betont rezitativische Umsetzung der gesamten ersten Strophe, was sich möglicherweise durch die Häufigkeit an rhetorischen Fragen in der Gedichtvorlage erklären lässt.

8

2. RÓŽE

DIE ROSE • ROSEBUD LA ROSE

Adagio

p *f* *dim.* *pp*

[pp] *f*

Ach, ty ró - že, krá - sná ró - že, ach, ty ró - že, čo si ra - ně
 Ach, du Ro - se, schö - ne Ro - se, ach, du Ro - se, wa - rum bist du
 Oh! you rose bloom, love - ly rose bloom, oh! you rose bloom, why was it you

[rit.] *[a tempo]* *rit.* *[a tempo]* *cresc.*

roz - kve - tla, roz - kve - tav - ši po - mr - zla,
 früh er - blüht? Wa - rum früh im Frost verblüht?
 flower'd so soon? Why was frost un - kind to strike?

Abbildung 8: Phrasenstreckung durch Takteinfügung, A. Dvořák: Písň z Rukopisu Královédvorského.

Das dritte Lied *Žežhulice* – hier im Gegensatz zu allen anderen schon in einer modernen tschechischen Diktion – beginnt mit einem einzigen Takt im Klavier, der einen auf den Ton *fis* zentrierten Tonrahmen etabliert, welcher sich durch den Dominantseptakkord in Takt vier als Tonika *fis*-Moll bestätigt. Hier kann im Vergleich noch eher von einem harmonischen Oszillieren gesprochen werden, da noch kein tonaler Rahmen etabliert wurde. Über den gesamten Verlauf entwickelt sich außerdem eine hohe tonale Instabilität, die erst am Ende durch eine Modulation nach *h*-Dur, welches schließlich als Tonika bestätigt, aufgelöst wird. Im mittleren Abschnitt wird, wie in fast allen bisher analysierten Fassungen dieses Lieds, das Kuckucks-Motiv in der linken Hand gespielt. Form- und Melodiebau lassen sonst keine ‚national deutbaren‘ Aussagen zu, die lautmalerische Umsetzung des Kuckuck-Motivs ist aus vorangegangenen Werken bereits bekannt. Im Bau der einzelnen Phrasen verlässt Dvořák hier die Unregelmäßigkeit, was dieses Lied von den anderen unterscheidet.

Auch das vierte Lied *Skřivánek* beginnt mit einer viertaktigen Einleitung im Klavier, welches, im Dominantbereich beginnend, über eine V-I-Kadenz die Grundtonart *a*-Dur etabliert. Aus der Musik lassen sich keine offensichtlichen ‚nationalen‘ oder ‚volkstümlichen‘ Eigenschaften ableiten. Es kann dennoch beobachtet werden, dass die Melodielinie der ersten Zeile der ersten Strophe einen kleinen Tonrahmen ausfüllt, wodurch ihm Nähe zu Volksmelodien zugeschrieben werden darf. Ob hier eine tatsächliche Entlehnung erfolgte, ist nicht weiter nachvollziehbar. Das Zwitschern der Lerche ist zudem durch die Sechzehntelbegleitung der rechten Hand in Musik umgesetzt. Ein spezieller Effekt zur Archaisierung, der von Zvonař beschrieben wurde, kann schließlich schon beobachtet werden: der Beginn auf der Dominante.

5. OPUŠČENÁ DIE VERLASSENE • THE FORSAKEN MAIDEN L'ABANDONNÉE

Andantino

ritard. [a tempo] 5 [p]

Ach, vy
Ach, ihr
O, you

ritard. [a tempo]

le - si, tma-vi le - si, le - si, le - si mi - le - tin - ští! Če - mu vy sě
Wäl - der, dunk - le Wäl - der, dunk - le Mi - le - ti - ner Wäl - der! Wä - um grünt ihr,
fo - rest, you dark fo - rest, O you woodland dark and som - bre! Why, oh why are -

ze - le - ná - te v zi - mě, le - tě rov - no? no?
war - um grünt ihr, sommers so wie win - ters? ters?
you as green in win - ter as in sum - mer? mer?

diminuendo

pp

fp

dimin.

H 3082

Abbildung 9: Akzent auf schwacher Taktzeit T.1 u. 14, A. Dvořák: Písně z Rukopisu Královédvorského.

Das vorletzte Lied *Opuščená* beginnt mit vier Takten Klaviereinleitung, welche auf einem Dominantakkord verweilen, der rückwirkend als solcher zu f-Moll gedeutet werden

kann, der Grundtonart des Stückes. Die ersten vier Zeilen werden auf neun Takte aufgeteilt und vom Klavier mit schlichtem harmonisch-akkordischem Unterbau begleitet. Damit wäre hier der Anspruch Tomášeks nach der Eigenständigkeit des Klaviers zunächst untergraben. Erst in der Überleitung zur fünften Zeile erhält die rechte Hand eine kommentierende Funktion. Rhythmisch ist in diesem Stück die Akzentsetzung auf der zweiten, schwachen, Taktzeit auffallend, welche in einer wiederkehrenden Figur in der rechten Hand erscheint (Abbildung 9). Auch der großformale Wechsel von Moll nach Dur kann als eine ‚national deutbare‘ Eigenschaft wahrgenommen werden.

Das letzte Lied des Zyklus *Jahdoy* beginnt gleich mit der ersten Zeile des Gedichtes ohne einleitende Takte des Klaviers. Die Generalvorzeichen bezeichnen d-Dur, welches zwar am Beginn erklingt, aber sofort nach g-Dur verlassen wird. Die einzelnen Zeilen bestehen entweder aus zwei- oder viertaktigen Phrasen, was sich aus der Silbenanzahl ergibt. Rhythmus und geringer Tonumfang der einzelnen Phrasen lassen einen Anklang an Tanzrhythmen oder ‚volkstümliche‘ Melodievorlagen vermuten. Interessant ist hier die Beobachtung, dass gerade in den gesprochenen Abschnitten des Gedichts ein kleinerer Tonraum und die Repetition als Mittel eingesetzt werden. Das Stück schließt mit einem sechstaktigen Klaviernachspiel, welches über eine komplexe harmonische Wendung in die Gegentonart h-Moll schließt. Damit wird das Phänomen des Moll-Beginns und Dur-Schlusses, welches Tomášek in seinen Liedervertonungen schon angewandt hatte, ins Gegenteil verkehrt.

In Rekurs auf die in obigem Zitat verwiesenen volksmusikalischen Einflüsse, die der Rezensent im *Dalibor* beschreibt, muss gesagt werden, dass sie aus reiner musikanalytischer Sicht für *Skřivánek* nicht nachvollziehbar sind. Auch wenn die Melodie vielleicht einer Volksmelodie entlehnt ist, finden sich doch zu wenig andere Parameter, welche diese ‚volkstümliche‘ ergo ‚nationale‘ Deutung zuließen. Ebenso wenig ist für *Róže* nachvollziehbar, was der Autor meint, wenn er dem Motiv „čemus raně rozkvetla“ eine grundlegende Funktion in jedem tschechischen Volkslied zuschreibt. Möglicherweise meint er die Unregelmäßigkeit des Taktes, der hier den oben beschriebenen Wechsel vollzieht. Andererseits könnte es auch die diastematische Folge von |kl.3rauf-kl.3runter-4runter-5rauf-gr.2runter| sein, die als ein Idealbeispiel einer volksmusikalischen Wendung betrachtet wird. Im gesamten Zyklus lassen sich durchaus Anklänge an Volksmusik und dadurch ‚national deutbare‘ musikalische Eigenschaften herauslesen. Auch wenn die Komposition der *Slawischen Tänze* oder anderer, die formalen Anlagen der Volksmusik entlehrende Werke, erst gegen Ende der 1870er Jahre erfolgen würde, ist es doch verwunderlich, dass in keinem der sechs Lieder die Form der ‚Dumka‘ angewendet wird, die in ihrer Entstehung als Paradebeispiel der rezitierenden

Liedform gilt. Im Vergleich mit den Vertonungen von Bendl kann beobachtet werden, dass sie in ihren musikalischen Ausdeutungen der Texte nur wenige Gemeinsamkeiten aufweisen: In *Zežhulice* wiederholen beide am Ende die Melodiebausteine der ersten Zeile und erreichen so eine formale Geschlossenheit; in *Opuščená* wird durch Mittel der Archaisierung – bei Bendl der phrygische Tonrahmen, bei Dvořák der Wechsel von Moll nach Dur – ein ‚volkstümlicher Charakter‘ erzeugt; in *Jahody* setzen beide Akzente auf unbetonte Taktzeiten.

Fibich

Neben der Vertonung des *Záboj*-Stoffes widmete sich Fibich auch den Gedichten aus der RK. Ludvová zufolge versuchte er sich an einer vollständigen Vertonung, deren Anzeigen sich offensichtlich im *Dalibor* nachweisen lassen würden, in der Sammlung des Prager Musikmuseums sind jedoch lediglich drei davon – *Skřivánek*, *Opuščená* und *Róže* – mit unterschiedlichen Signaturen überliefert. In der einzigen, durch die tschechisch-sprachige Presse besorgten Auseinandersetzung mit der musikalischen Rezeption der RKZ, welche im *Dalibor* im Jahr 1873 publiziert wurde, findet sich eine Einordnung der ersten drei Lieder – jene oben genannten – von Fibich. Dabei wird ihnen vom Autor das Prädikat einer „wahren Sensation“ zugesprochen:

„(...) dass Fibich allein den richtigen Ton des rein nationalen Geistes getroffen hat, und zwar so rein edel, dass seine musikalische Poesie die reine, unverdorbene Schönheit der ursprünglichen paradiesischen Kindheit des poetischen Geistes der böhmischen Nation widerspiegelt.“ [Übers. d. Verf.]³⁸³

Den archaischen Charakter der Vertonung von *Opuščená* will Novotný dabei aus der Verwendung von Dreiklängen ablesen.³⁸⁴ Im Lied *Róže* erfolgt dies durch die Verwendung von unregelmäßigen Rhythmen und häufiger Taktwechsel, weswegen es auch „in der ganzen tschechischen Nation Resonanz finden“ würde.³⁸⁵ *Skřivánek* und *Opuščená* befinden sich in der Sammlung unter der Signatur I D 180.³⁸⁶ Es handelt sich um einen Druck, der im Verlag von Starý erschienen ist, und als Anhang zu speziellen Ausgaben des *Dalibor* gedacht war, was sich

³⁸³ „(...) že Fibichovi jedinému povedlo se uhoditi na pravou strunu ducha ryze národního a při tom tak čistě ušlechtilého, že v jeho hudebním probásnění zrcadlí se čistá neporušená ta krása původních těch rajsých dítek poetického ducha národa českého.“, Novotný, *Dalibor* 1/32 (08. August 1873), S. 259. Interessant, dass er dieses Prädikat zwei Seiten zuvor auch den Liedern Tomášeks zuschreibt.

³⁸⁴ Ebd., S. 260.

³⁸⁵ „Hudební celek podává tak zaokrouhlený obrázek, že není možno, aby píseň tato nenalezla ohlasu s ostatními sestrami svými v celém národě českém. [Das musikalische Gesamtbild ist so rund, dass es unmöglich ist, dass dieses Lied nicht mit seinen anderen Schwestern in der ganzen tschechischen Nation Resonanz finden wird. Übers. d. Verf.]“, Ebd.

³⁸⁶ Fibich, Zdeněk: *Dvě písně z královského rukopisu* [Zwei Lieder aus der Königinhofer Handschrift], Prag: Starý o.J., Sign.: I D 180.

auch durch die Eintragung im linken oberen Eck bestätigt. Gleich im ersten Lied *Skřivánek* kann der ersten Phrase, welche die ersten beiden Zeilen der ersten Strophe bringt, eine starke Orientierung an einer volkstümlichen Melodie zugesprochen werden. Das Stück steht in e-Dur, im 2/4-Takt und verarbeitet die gesamte erste Strophe zu einer achttaktigen Periode, die durch den Rhythmus [Achtel-Achtel-2Sechzehntel-Achtel-:2Sechzehntel-Achtel-Viertel] (Abbildung 10) eine klare Referenz an ein Volkslied darstellt. Am deutlichsten zeigt sich die ‚nationale‘ Umsetzung des Textes in Musik durch die Tanzrhythmen, welche ihre Anlehnung an der ‚Polka‘ oder der ‚Skočna‘ nehmen. Fibich geht hier also von einer aktiven Konstruktion von asymmetrischen Phrasen oder Synkopierungen weg und lässt das musikalische Idiom, das suggeriert wird, aus sich heraus sprechen.

IX. Příloha k „Daliboru“

Redaktor:
Dr. Lud. Procházka.

Dvě písně
z královského rukopisu
složil
ZDĚNĚK FIBICH.

Ročník I.
Vydavatel:
Em. Stary.

I. Skřivánek

Allegretto.

Zpěv

Ple je dě-va ko-no-pí u panského sa-da, py-tá se jí

Allegretto.

Piano

skřivá-nek, proč je ša-lo-sti-rá, proč je ša-lo-sti-rá, liak bych mohla
ni-tar-dan-do

Abbildung 10: Anlehnung an volksmusik. Rhythmus in Gesangsstimme, Z. Fibich: *Tři Písně*.

Im zweiten Lied *Opuščená* wird ein vollkommen anderer Ton angeschlagen. Die Vorzeichnung würde die Tonart es-Dur/c-Moll vorschreiben, das Stück beginnt jedoch auf der Dominante/VII. Stufe *b*. Die vierzehn Zeilen, welche in Gruppen á2 eingeteilt werden können, sind auch in dieser Strukturierung im choralartigen Lied umgesetzt. Der Unregelmäßigkeit der Silbenzahl in der Textvorlage folgt Fibich durch eine Anpassung der Phrasenlänge, die sich zwischen sechs und sieben Takten, bzw. sogar zehn für das letzte Paar, bewegt. Das Stück lässt sich in Takt 26 in zwei Abschnitte unterteilen, die auf Basis des wiederkehrenden Tonmaterials gesetzt wurden. In ihren tonalen Rahmen berühren die einzelnen Phrasen dabei auch weiter entfernte Bereiche wie h-Dur oder den verdurten Tonikagegenklang/die Dominante g-Dur, was sich ein letztes Mal als Oszillieren der Harmonik deuten lässt. Im Vergleich mit allen anderen Vertonungen dieses Gedichts sticht jene Fibichs durch seine durchwegs homophone Klavierbegleitung und den choralartigen Charakter heraus.

Das dritte Lied *Róže* befindet sich mit zwei anderen Vertonungen von Gedichten des böhmischen Dichters und Journalisten Vítězslav Hálek unter der Signatur I D 181 und erschien ebenfalls bei Starý in Prag.³⁸⁷ Wie bei den anderen beiden Liedern beginnt die Gesangsstimme gleich im ersten Takt zu singen und entfaltet eine viertaktige Phrase in der Grundtonart e-Dur. Diese wird nach einer Wiederholung einer aus dem ersten Takt abgeleiteten sechstaktigen Phrase im fünften Takt verlassen und beschließt damit die musikalische Umsetzung der ersten Strophe. Hier zeigen sich eigenartigerweise die von Novotný beschriebenen Dreiklänge, die er jedoch *Opuščená* zuweist. Die Melodielinie besteht hier taktweise ausschließlich aus Dreiklangszerlegungen und beschließt nach einem dreitaktigen Nachspiel im Klavier das Stück in e-Dur. Der unregelmäßige Phrasenbau, bzw. dessen durch Einschübe oder Taktwechsel verzerrte Regelmäßigkeit können hier als ein Merkmal einer ‚national‘ deutbaren Kompositionsweise verstanden werden. In Hinblick auf die von Novotný propagierte Simplizität bzw. Archaisierung, welche durch Dreiklänge erzeugt würde – ungeachtet der fälschlichen Zuschreibung auf ein anderes Lied – kann dies vielleicht in der Differenz zwischen dem Dreiklang als Basismaterial und der Chromatik als ausgereiften harmonischen Kniff verstanden werden, der beispielsweise in den Liedern Dvořáks oder Bendls Anwendung findet und eher dem Vorbild der Kompositionstechnik Wagners zuzurechnen ist. Die von der Sekundärliteratur dadurch beschriebene Positionierung Fibichs auf der anderen Seite kann somit für sich schon als ‚nationale‘ Deutung verstanden werden, wobei nicht weiter feststellbar ist, ob sie auch vom Komponisten bewusst als solche vorgenommen wurde.

³⁸⁷ Fibich, Zdeněk: *Tři Písně* [Drei Lieder], Prag: Starý o.J., Sign.: I D 181.

Lomnický

Unter der Signatur XXXVIII F 644 findet sich in der Sammlung des Prager Musikmuseums ein Manuskript von Lomnickýs Vertonung von *Kytice*. Die Nummerierung als op. 15 lässt auf weitere Werke des Komponisten schließen, kann allerdings nicht nachgewiesen werden. Eine handschriftliche Eintragung im linken oberen Eck datiert das Material ins Jahr 1858. Das Stück steht in der auch hier im Sample ungewöhnlichen Tonart ges-Dur und beginnt mit einer sechstaktigen Klaviereinleitung im alla breve-Takt. Aus den einzelnen Melodiebausteinen lässt sich keine ‚nationale‘ Deutung ableiten. Ob des fehlenden Kontexts zum Komponisten lassen sich auch hier unglücklicherweise keine weiteren Schlüsse ziehen.

9.2 Oper

Škroup

Für ein besseres Verständnis zur Konstruktion einer böhmischen Oper werden hier zwei Umriss der beiden Werke von Škroup eingeschoben, die nicht oder nur ansatzweise auf die RKZ zurückgehen, aber als Vorbilder und Vertreter der ersten Hälfte des Jahrhunderts erwähnenswert sind. Für die Analyse von *Dráteník* steht dem Verfasser ein Nachdruck des Klavierauszugs aus dem Jahr 1913 zur Verfügung, in den während des Forschungsaufenthalts in Prag Einsicht genommen werden konnte. Das Titelblatt trägt die Überschrift „Drátenjk, Zpěwohra we dwau děgstwjch od Josefa Chmelenskcho. Hudba od Frantisska Škraupa. (1801.1862) [Drátenjk, musikalisches Drama in zwei Akten von Josef Chmelenskcho. Musik von František Škraup. (1801-1862)].³⁸⁸ Inhaltlich handelt es sich um eine Verwechslungsgeschichte, wie sie auch aus den Opern Wolfgang Amadeus Mozarts bekannt sind. Im Abgleich mit den von Tomášek beschriebenen Mitteln für die Liedkomposition, die aufgrund der zeitlichen Nähe sinnvoller scheinen, als die Vorschläge von Zvonař, lassen sich keine Kongruenzen beobachten. Die zweiteilige Ouvertüre steht im Stil der älteren Singspielkomponisten wie Karl Ditters von Dittersdorf oder Georg Anton Benda. Auch leichte Einflüsse von Carl Maria von Weber oder Giacchino Rossini lassen sich feststellen.³⁸⁹ Gleich der Auftritt von Drátenjk trägt jedoch zur Erzeugung eines volkstümlichen Tons bei: Die linke Hand bewegt sich im Quint- und Quartabstand über einem Bordunbass (Abbildung 11). Im siebten Bild wird die aus dem ersten Bild beim Auftritt Drátenjks bekannte Bordunbass-Passage wiederholt und kennzeichnet so dessen Erscheinen. Auffallend ist, dass die den Arien ‚Drátenjks‘ unterlegte Musik im Vergleich mit den anderen handelnden Personen eher simpel

³⁸⁸ Škroup, František / Chmelenský, Josef: *Drátenjk*, Prag 1913, Sign.: VII D 56.

³⁸⁹ Plavec, Josef: *František Škroup*, Praha: Melantrich 1941, S. 117ff.

und volkstümlich anmutet. Josef Plavec bestätigt dies, auch wenn er den Figuren allgemein in ihrer dramaturgischen Konzeption einen volkstümlichen Charakter zuschreibt, hingegen die Verwendung von tatsächlichen Volksliedern verneint.³⁹⁰

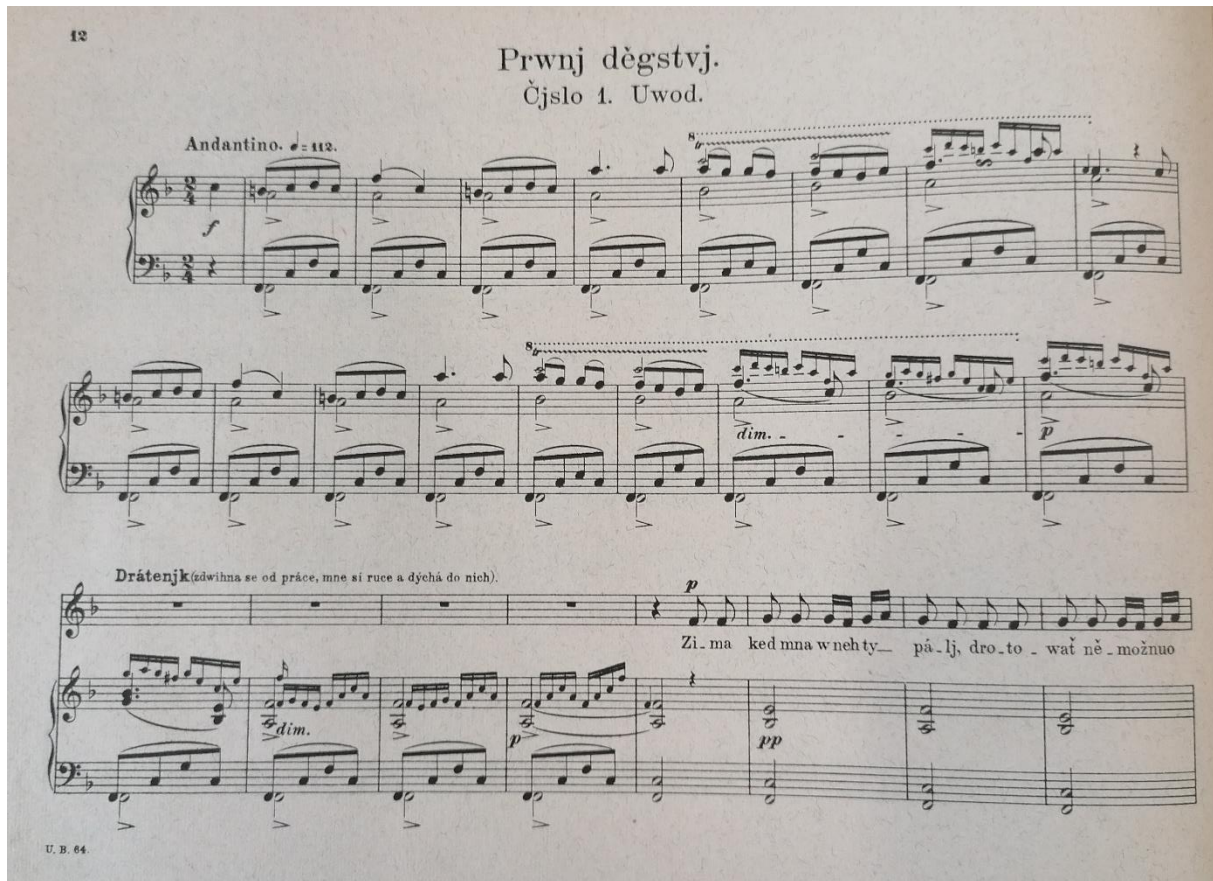


Abbildung 11: Auftrittsarie des Drátenjk, Melodie über Bordunbass, F. Škroup: Drátenjk.

Eine Bearbeitung des halb historischen, halb mythischen Stoffes um den Herzog Oldřich, der im elften Jahrhundert böhmischer Herzog war, gab es bereits im Sprechtheater, wie eine Anzeige der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* vom 31. Mai 1826 bezeugt.³⁹¹ Eine nationale Konnotation des musikalischen Werks erfolgt 21 Jahre später, wenn über eine Aufführung der Oper und die „Verdienste um das Emporblühen der vaterländischen Tonkunst“ Škroup besonderes Engagement zugesprochen wird.³⁹² Es existieren zwei Versionen des Werks, da die tschechische Version, welche 1828 zur Uraufführung kam, vom Publikum

³⁹⁰ Ebd., S. 117 und 125f.

³⁹¹ Anon.: „Nachrichten“, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 22 (31. Mai 1826), S. 362f.

³⁹² Anon.: „Prager Theater= und Concert=Revue. Čechisches Theater“, in: *Oesterreichisches Theater= und Musik=Album* 133 (05. November 1847), S. 531.

offensichtlich schlecht aufgenommen wurde.³⁹³ Eine deutsche Fassung, für die sich der Librettist Ferdinand Valentin Ernst nur lose an der Vorlage von bereits erwähntem Chmelenský orientierte, kam fünf Jahre später zur Aufführung und war ein großer Erfolg.³⁹⁴ Für eine Analyse stand dem Autor das Manuskript der Partitur zur Verfügung, welches am Titelblatt mit „Udalrich und Božena, romantische Oper in 3 Akten von F. V. Ernst. Musik von Kapellmeister Skraup, Prag den 1. Febr. 1833“ beschrieben ist.³⁹⁵ Es finden sich noch weitere handschriftliche Informationen am Titelblatt zu Aufführungen: „zum erstenmal aufgeführt: am Geburtstagsfest seiner Majestät und Kaiser Franz, 12. Febr. 1833.“³⁹⁶ Der erste große Unterschied zu *Dráteník* ist der Einsatz des Chores. Die Jagdszene im Wald – hier möglicherweise als Referenz auf den Schwarzwald des ‚Udalrich‘-Textes in der RK – ist musikalisch durch die Hörner dargestellt, der Chor steht für das Gefolge Udalrichs. In der zweiten Szene wird die weibliche Figur der Božena eingeführt, die an einem Bach sitzt und Wäsche wäscht. Ihr Auftrittslied hat die Form eines Strophenlieds und erklingt insgesamt dreimal. Die Melodie ihrer Arie bewegt sich um das tonale Zentrum *e*, ist aber in seiner Diastematik weit komplexer als ein Volkslied (Ambitus: kleine Dezime). Auf rhythmischer Basis hingegen ist die Folge [Viertel-2Achtel-Viertel-Viertel] mitunter volkstümlich, da sie trochäische Metren beinhaltet. Im Schlusschor findet sich eine Textstelle, die in der Aufführung einer Oper während des 19. Jahrhunderts mit großer Wahrscheinlichkeit als ‚nationale Anspielung‘ verstanden wurden: Der Chor lobt die Heirat und die daraus resultierende glorreiche Zukunftsprognose für das böhmische Volk mit den Worten: „Heil dem guten Fürsten, ruft alle laut! Heil dem Vaterlande, Heil der holden Braut!“ (Abbildung 12). Die Oper schließt mit den Chorrufen: „Heil dem schönen Land, Heil dem Vaterland!“ Es ist festzustellen, dass die Musik keine wirklichen Hinweise auf eine ‚nationale‘ Deutung der Oper gibt. Auch hier sind es vermutlich wieder die Rezeption und Umstände, welche zu den oben erwähnten Zuschreibungen geführt haben. Besonders interessant scheint, dass die tschechische Fassung des Werks weniger erfolgreich war als die deutsche. In seiner Form erinnert die Oper an die Werke Rossinis oder Webers bzw. die frühere französische *grand opéra*. Im Wechselspiel zwischen Rezitativen, Arien, größeren Ensembleszenen sowie Chorpassagen, hat sich die Werkkonzeption im Vergleich mit *Dráteník* deutlich weiterentwickelt.

³⁹³ Jegliche Manuskripte, Stimmen oder dergleichen dieser Fassung scheinen verschollen oder vernichtet. Die Kuratorin des Prager Musikmuseums konnte darüber ebensowenig Auskunft geben. Ein Vergleich zwischen den beiden Fassungen ist daher leider nicht möglich.

³⁹⁴ Plavec, *František Škroup*, S. 157f.

³⁹⁵ Škroup, František / Ernst, F. V.: *Udalrich und Božena*, o. J., Sign.: XIX E 4.

³⁹⁶ Ebd.

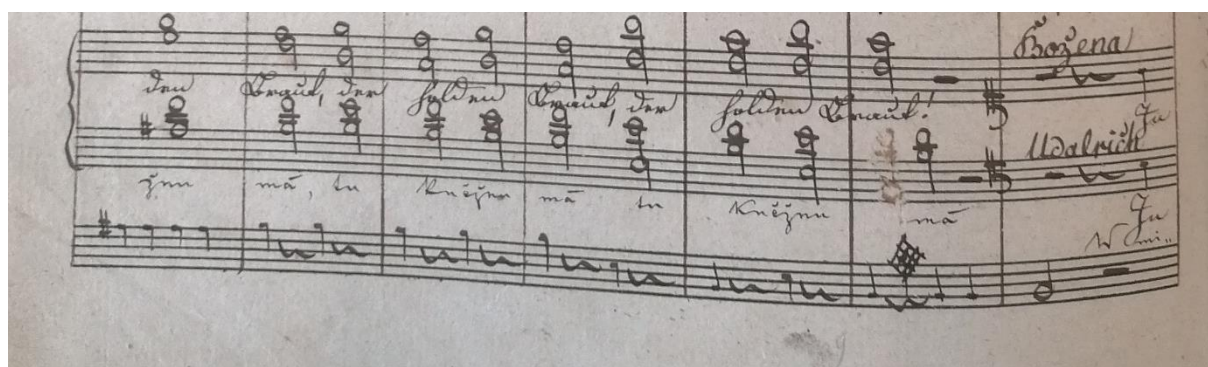
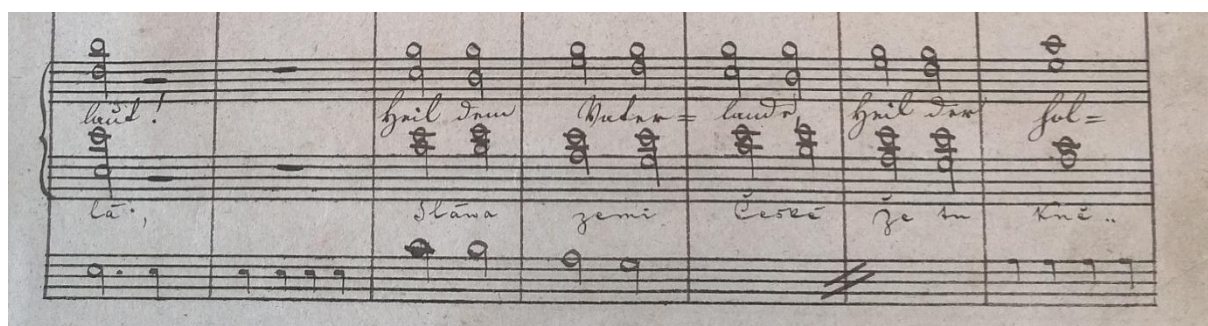
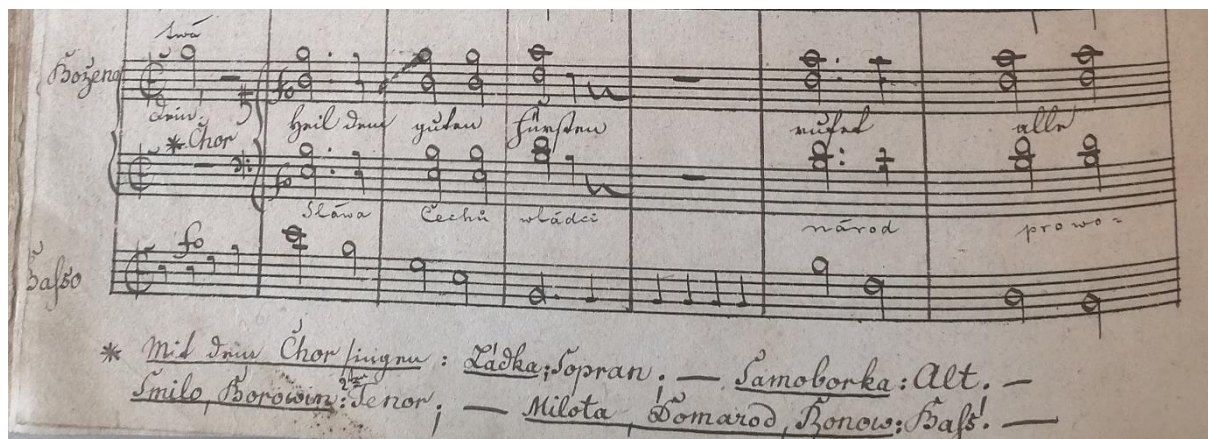


Abbildung 12: Schlusschor, Partitur S. 366-68, F. Škroup: Udalrich und Božena.

Als letztes Werk des Komponisten soll die Oper *Libuřin sňatek* einer musikalischen Analyse und Einbettung in einen größeren Kontext einer ‚national verständlichen‘ Opernliteratur unterzogen werden. In der Ausgabe vom 28. Oktober 1861 der *Süddeutschen Musik-Zeitung* wird das Werk neben *Dráteník* genannt, allerdings im gleichen Atemzug wie das Bedauern, dass die Prager Bühnen bis jetzt „keine einzige Nationaloper“ besitzen. Die Berichterstattung stützt außerdem die auch hier herausgearbeiteten Beobachtungen zur Oper bei Škroup, dass, wenn man diese und andere für Nationalopern hält, „man im grossen Irrthum“ ist, da „in allen diesen Opern nichts von nationalen Rhythmen und Melodien vorkömmt.“³⁹⁷ Hier stellt sich selbstverständlich die Frage, warum Rhythmus und Melodie so stark in den

³⁹⁷ Anon.: „Correspondenzen. Aus Prag“, in: *Süddeutsche Musik-Zeitung* 10/43 (28. Oktober 1861), S. 171.

Vordergrund gedrängt werden, aber es scheint nachvollziehbar, dass sich dies aus der Herder-Rezeption und den damit verbundenen Thesen zum Volkslied speist. Das Sujet der Libuša, der sagenhaften Fürstin Böhmens, welche zwar bei Cosmas überliefert ist, aber durch die Texte der RZ besonders stark in den Fokus einer nationalen Rezeption im Zuge der Mythologisierung des tschechisch-böhmischen Volks gerückt wurde, war bereits vor der Vertonung Škroup's Inhalt von Theaterstücken oder fremdsprachigen Opern gewesen – so beispielsweise bei Conradin Kreutzer 1822 oder Josef Jakub Tandler 1787.³⁹⁸ Michael Fránek und Jiří Kopecký zufolge könnte der Erfolg des Werks von Kreutzer Chmelenský zum Libretto angeregt haben.³⁹⁹ Zeitgenössische Presse aus der Zeit der Uraufführung gibt es keine, das Werk wird in den tschechischen Zeitungen meist als eines von vielen Vorgängern genannt, wenn es um die weitaus bekanntere Vertonung von Bedřich Smetana geht.⁴⁰⁰ Aufgrund der hohen Wertschätzung, welche der Kreis um Jungmann der Oper als Kulturgut allgemein entgegenbrachte, kann davon ausgegangen werden, dass *Libušin sňatek* bei den Wiedererweckern gut ankam und für sie einen weiteren Meilenstein im Prozess einer gesellschaftlich-kulturellen ‚Re-Nationalisierung‘ darstellte.⁴⁰¹ In seiner Form und der Behandlung von Chor und Ensembleszenen attestieren Fránek und Kopecký dem Werk große Nähe zu Vincenzo Bellinis *Norma* oder Giacomo Meyerbeers *Robert le Diable*.⁴⁰² In der Sammlung des Prager Musikmuseums finden sich unter der Signatur V A 3 drei Bände aufgelistet, welche das Manuskript der drei Akte in Partiturform enthalten. Der erste Band trägt über dem Beginn der Ouvertüre die handschriftliche Eintragung: „Poneyprv provozena dne 11. Dubna 1850 [erstmalig aufgeführt am 11. April 1850]“. ⁴⁰³ Wie schon in *Udalrich und Božena* eröffnet der Chor die Szene: Ein Gerichtsverfahren wird vorbereitet. Zwei Bauern liegen um Feldgrenzen im Streit und hoffen auf die Gerechtigkeit der Fürstin. Im fünften Bild tritt Libuša mit ihrem Gefolge auf und singt ihre erste Arie, welche mit einer Harfeneinleitung beginnt: Darin beklagt sie die Regierungsaufgabe als verführerisch und gefährlich. Plavec zufolge kann außerdem angemerkt werden, dass die charakteristische Szene mit Libušas Prophezeiung bei Škroup fehlt.⁴⁰⁴ Auffallend sei zuletzt noch erwähnt, dass wiederum der Chor

³⁹⁸ Fránek, Michael / Kopecký, Jiří: „Rukopisy královédvorský a zelenohorský a česká opera [Die Handschriften von Könginhof und Grünberg in der tschechischen Oper]“, in: Dobias Dalibor (Hrsg.), *Rukopisy královédvorský a zelenohorský v kultuře a umění* [Die Handschriften von Königinhof und Grünberg in Kultur und Kunst], 2. Band, Praha: Academia 2016, S. 933-1006, hier: S. 937.

³⁹⁹ Ebd.

⁴⁰⁰ Anon.: „Drobné zprávy [Kleinere Neuigkeiten]“, in: *Dalibor* 8/3 (10. März 1881), S. 62.

⁴⁰¹ Fránek / Kopecký, *RKZ a česká opera*, S. 936.

⁴⁰² Ebd., S. 941.

⁴⁰³ Škroup, František / Chmelenský, Josef: *Libušin sňatek* [Libušas Hochzeit], 1850, Sign.: V A 3.

⁴⁰⁴ Plavec, *František Škroup*, S. 167f.

in der gesamten Oper eine große Rolle spielt – mehr noch als in *Udalrich und Božena* – aber hier die patriotischen Anspielungen, zumindest in den ersten beiden Akten, entfallen.

Es kann davon ausgegangen werden, dass in Škroups Fall die Rezeption von Werk-Sujets und das Komponieren einer Oper in tschechischer Sprache als Hauptgründe zu einer ‚nationalen‘ Wahrnehmung des Komponisten beigetragen haben. Der volksliedhafte Charakter der Arien des Drátenjk und der Božena und die Anspielungen des Chores können durchaus als ‚nationale‘ Züge verstanden werden, sind aber für sich betrachtet Einzelphänomene. Als Komponist der ersten tschechisch-sprachigen Oper sei ihm ein wichtiger, anfänglicher Verdienst um diese Gattung zugesprochen, ohne den die nachfolgenden Opern Smetanas, Dvořáks, Zvonařs oder Fibichs vermutlich nicht möglich gewesen wären.

Ambros

In der *Neuen Zeitschrift für Musik* findet sich in der Ausgabe vom 07. Mai 1850 eine Mitteilung über eine Aufführung von *Libuša's Prophezeiung*. Der Verfasser zeigt sich vor allem von der zweiten Hälfte der „Tondichtung“ weniger überzeugt, eine „Ansicht, die auch das Publicum zu theilen schien.“⁴⁰⁵ Vít schreibt, dass der Librettist Joseph Bayer das Gründungsmotiv Prags, welches den Kern der Prophezeiung ausmacht, aus Clemens von Brentanos Drama *Die Gründung Prags* übernommen hatte, und Ambros unterlegt diese Worte im Monodram mit einer „Apotheose der Freiheit“ und markiert somit seine Einstellung gegenüber dem unterdrückten böhmischen Volk.⁴⁰⁶ Das Manuskript der Partitur aus der Sammlung des Prager Musikmuseums trägt die Signatur II B 1 und ist am Titelblatt beschrieben mit: „Libuša's Prophezeiung. Text von Jos. Bayer, Componiert von A. W. Ambros [...] im März 1850“ und zwei weiterer in heller Schrift notierter, leider nicht entzifferbarer Zeilen.⁴⁰⁷ Salopp gesagt fällt Libuša nach der Ouvertüre gleich ‚mit der Tür ins Haus‘: Sie beginnt mit den Worten, welche die Gründung der Stadt Prag ankündigen „Ich sprach zu meinem Volke: an dieser Stelle lasst eine Stadt uns bauen.“ (Abbildung 13) Im Folgenden wechseln sich rezitativische Passagen, in welchen Libuša die Geschehnisse – die Götter hätten erkannt, Wald und Tiere müssen dem Mensch weichen und diese neu gegründete Stadt werde Prag genannt – vorantreibt, ab. Das Wort „Prag“ wird dabei mit einer kadentiellen Wendung nach c-Dur unterlegt. Es folgt ein mit „Larghetto“ überschriebener Abschnitt im 3/8-Takt, der mit einem Duett zwischen den zwei Fagotten und den beiden tieferen Hörnern beginnt. Auffällig ist hier

⁴⁰⁵ Anon.: „Aus Prag“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 32/37 (07. Mai 1850), S. 193.

⁴⁰⁶ Vít, *Ambros und sein Kompositionsschaffen*, S. 59. Der ‚originale‘ Text war von Hanka zwei Jahre zuvor ‚gefunden‘ worden – inwiefern es hier zur Inspiration gekommen war, lässt sich nicht nachvollziehen.

⁴⁰⁷ Ambros, August Wilhelm / Bayer, Joseph: *Libuša's Prophezeiung*, 1850, Sign.: II B 1.

die rhythmische Akzentuierung welche durch den iambischen Rhythmus [Achtel-Viertel] in beiden Fagotten und dem zweiten tiefen Horn entsteht (Abbildung 14). Dieser würde der tschechischen Sprachakzentuierung entsprechen und auch auf die durch Komma festgestellten Merkmale zur Volksmusik hinweisen. Libuša singt jetzt über den Ort, an welchem „feste Zelte“ gebaut werden und die in Frieden stehen sollen. Ab dem Einstieg der Gesangsstimme übernehmen die Streicher eine tragende Funktion, da sie harmonischen Unterbau und Hauptbegleitung bilden, wohingegen die Bläser nur eine kommentierende Aufgabe haben. Die einzelnen Strophen Libušas sind dabei weitgehend regelmäßige Achttakter oder zumindest symmetrisch aufgebaut. Auf Seite 30 beginnt der nächste Abschnitt, in welchem nun auch der Männerchor zu Beginn vorgezeichnet wird. Dieser beginnt mit einer Bitte an die Fürstin, dass sie dem Volk die Zukunft weissagen solle, die musizierenden Instrumente werden dabei mit den Gesangsstimmen *colla parte* geführt. Nach einer imitatorischen Verdichtung der letzten Zeile „was wird unser Schicksal sein?“ erfolgt die Antwort von Libuša, als eine martialische Episode über die Zukunft ihres Volkes. Musikalisch wird dieser erste „Weh“-Schrei mit einem verminderten Septakkord auf *e* ausgedrückt. Der Chor übernimmt hier eine kommentierende Funktion, und wechselt sich mit der Frauenstimme ab Seite 40 ab. Während Libuša mit dem Chor wetteifernd um ein Zeichen der Götter bittet, verdichtet sich auch die instrumentale Begleitung im Orchester, duale Rhythmen werden von Triolen abgelöst und münden auf Seite 44 in einen fugierten Abschnitt. Im Schlussteil sind die unheilvollen Episoden überwunden und die Fürstin besingt die Freiheit ihres Volkes mit den „Siegesliedern“ des Chores. In der das Werk beschließenden ‚Schluss-Stretta‘ bejubelt der Chor „ein freies Volk“, das „hier wird wohnen“ bevor das Orchester mit einer langen, durch zahlreiche Trugschlüsse harmonisch gewürzten Kadenz in c-Dur, das Stück zu Ende bringt.

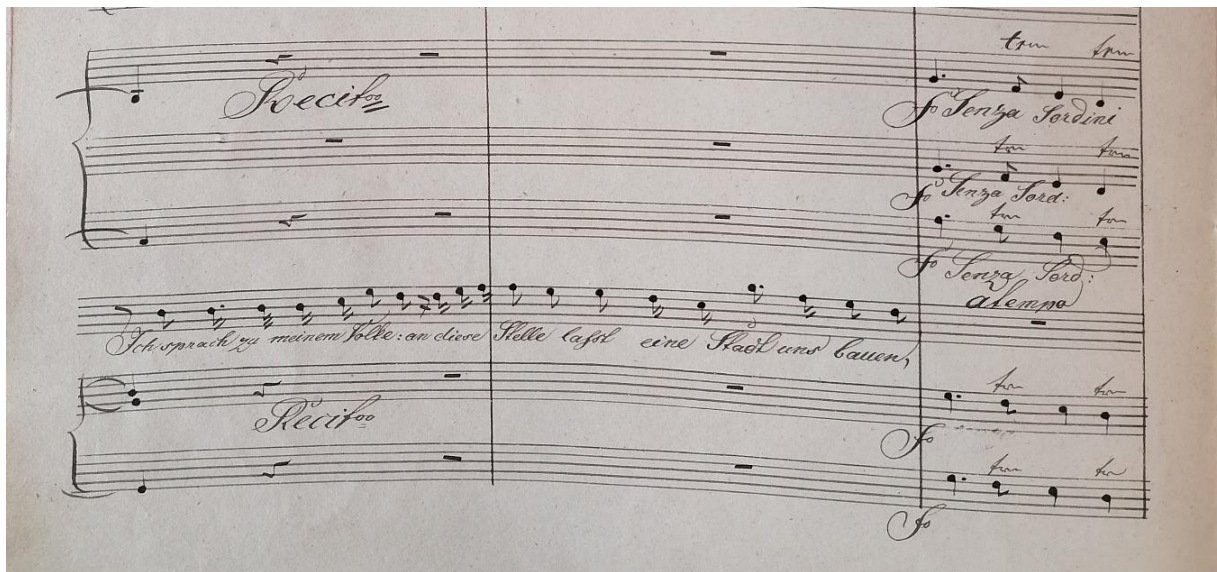


Abbildung 13: Rezitativ der Libuša mit den Gründungsworten der Stadt Prag, A. W. Ambros: *Libuša's Prophezeiung*.

Es kann nicht abgetan werden, dass die Schlussapothese, in welcher sich der Chor und die Frauenstimme in ihren Rufen um das freie Volk ergehen, im Nachklang der 1848er Revolutionen als klares pro-böhmisch bzw. -tschechisches Zeichen verstanden wurde. Interessant scheint hierbei, dass sich Ambros in seiner eher neutralen Haltung und eine Aussöhnung zwischen böhmisch-tschechischen und deutschen Tendenzen anstrebenden Tendenz hier vermeintlich zu widersprechen scheint, wenn er mit *Libusas Prophezeiung* ein klar ‚national‘ deutbares Werk vorlegt und sich schlüssig nachvollziehbar positioniert.



Abbildung 14: Duett zw. Fagotte und Hörner mit Iambus im ersten und dritten Takt, A. W. Ambros: *Libuša's Prophecy*.

Zvonář

In der *Süddeutschen Musik-Zeitung* findet sich in der Ausgabe vom 28. Oktober 1861 eine Ankündigung einer „interessante[n] Neuigkeit“, nämlich die „neue 3aktige Oper ‚Záboj‘ von Leop. Zvonar, welche im Frühjahr auf unserer Bühne zur Aufführung kommt.“⁴⁰⁸ Bemerkenswerterweise kam es nie zu dieser geplanten Aufführung, knapp drei Jahre später liest sich nur eine Erwähnung der Aufführung des Jubelchors aus der Oper im Rahmen einer Veranstaltung des *Hlahol*.⁴⁰⁹ Eine Aufführung eines Chores aus der Oper ist durch eine Notiz über das erste Konzert des *Hlahol* am 27. Februar 1863 in der Ausgabe des *Slavoj* vom 01. März desselben Jahres überliefert.⁴¹⁰ Michael Fránek und Jiří Kopecký schreiben in einem 2017 veröffentlichten Artikel über die Rezeptionshistorie des Werks und liefern damit den ersten und bisher auch einzigen ausführlicheren Beitrag zum Kontext der Oper. Dabei fokussieren sie vor allem die Parallelen zwischen der Figur des Ossian und dem erstmaligen Auftreten des Barden

⁴⁰⁸ Anon., *Süddeutsche Musik-Zeitung* 28. Oktober 1861, S. 171. Außerdem wäre die Oper „originell und wirklich im nationalen Geiste gehalten.“, ebd.

⁴⁰⁹ Anon.: „Das Sängerfest in Prag“, in: *Süddeutsche Musik-Zeitung* 13/24 (13. Juni 1864), S. 94.

⁴¹⁰ Anon.: „Feuilleton. Zprávy domácí [Feuilleton. Lokale Nachrichten]“, in: *Slavoj* 5/2 (01. März 1863), S. 94.

in einer tschechischsprachigen Oper: Zboj.⁴¹¹ Sie vertreten zudem die Ansicht, dass gerade durch Zvonařs historische Arbeiten und Texte eine „Kombination einer klassischen harmonischen Tongebung mit modalen Elementen“ die „nationale[n] oder auch volkstümliche[n] Charakterzüge“ in der Musik hervorruft.⁴¹² In der Sammlung des Prager Musikmuseums findet sich die handschriftliche Partitur unter der Signatur XXX E 27 und umfasst insgesamt drei Bände, jeder Akt auf einen aufgeteilt. Das Titelblatt des ersten Bandes ist beschrieben mit: „Záboj. Pěvohra ve trech jednáních od Aloj. Vojtecha Šmilonského. Hudba od Jos. Leop. Zvonaře. Jednání 1. [Záboj, Singspiel in drei Akten von Aloj. Vojtech Šmilonsky. Musik von Jos. Leop. Zvonař. Akt 1].“⁴¹³ Es folgt das handschriftlich eingetragene Libretto des genannten Aktes. Die Ouvertüre beginnt mit einer langsamen Einleitung in a-Moll, welche aus einer zweitaktigen Phrase besteht, die sich auf einen 3/2- und einen alla breve-Takt aufteilt. Der Chor setzt ein und schildert eine Opferszene, in welcher der Priester Ctibor dem Frühling Dank bringen soll. Der Melodieverlauf von Ctibors Danksagung weist dabei bereits im ersten Takt (Abbildung 15) eine Orientierung an Zvonařs Regelwerk auf: das Rezitieren auf einem wiederholten Ton. In der Gebetszene kann eine Archaisierung der Melodie von Ctibor in der Verwendung der lydischen Quart *fis* festgestellt werden (Abbildung 16). Die Fortsetzung der Opferszene im vierten Bild wird durch den erneuten Einsatz Ctibors markiert, dessen Melodielinie abermals die Anforderung nach Tonrepetitionen erfüllt. Der nachfolgende Opferchoral wird durch Trompetensignale unterbrochen, welche die in der Partitur auch handschriftlich vermerkte Ankunft der ausländischen bzw. feindlichen Kriegstruppen ankündigen. Ein Chorabschnitt in c-Moll bezeichnet die Bedrohung durch die deutschen Truppen, vor dessen Ankunft auch der andere Barde und Krieger Slavoj warnt.

⁴¹¹ Fránek, Michael / Kopecký, Jiří: „Postava barda z Rukopisu královédvorského poprvé v české opeře. Josef Leopold Zvonař: Záboj (1859–1862). Rozbor opery s edicí libreta [Die Figur des Barden aus der Königinhofer Handschrift erstmalig in einer tschechischen Oper. Josef Leopold Zvonař: Záboj (1859–1862). Analyse der Oper mit einer Ausgabe des Librettos]“, in: *Hudební věda* 54/3 (2017), S. 245-288.

⁴¹² „(...) spojením klasického harmonického jazyka a modálních prvků, jež stejně tak dobře evokují starobylý námět jako národní (lidové) charakteristiky postav. [(...) durch die Kombination einer klassischen harmonischen Tongebung mit modalen Elementen, die nationale oder auch volkstümliche Charakterzüge hervorrufen. Übers. d. Verf.]“, in: Fránek / Kopecký, *RKZ a česká opera*, S. 965.

⁴¹³ Zvonař, Josef Leopold / Šmilonsky, Alois Vojtech: *Záboj*, o.J., Sign.: XXX E 27.

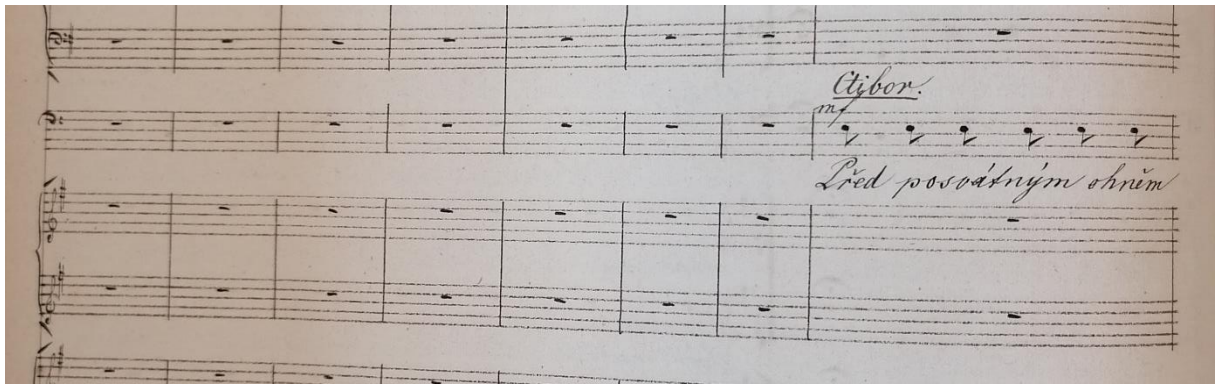


Abbildung 15: Einsatz, Rezitativ Ctibor mit Tonrepetitionen, J. L. Zvonař: Záboj.

Abbildung 16: Verwendung der lydischen Quart "fis" über einem harm. Raum C-Dur, J. L. Zvonař: Záboj.

Auch hier wird in der Melodielinie der Warnung Slavojs eine bewusste Archaisierung durch Tonrepetitionen erzeugt. Im achten Bild tritt erstmals der Titelheld der Oper, Záboj, auf. Sein Auftrittslied steht in der Form einer *Duma*, was seine Charakterisierung als Barde noch unterstreichen soll. Hier setzt auch die Handlungsvorlage aus der RK ein, in welcher Záboj zu Beginn ebenfalls auf einem Hügel stehend über die Wälder des Landes blickt. Die Melodielinie seiner Arie kann in mehrere asymmetrische, und dadurch im Gesamten aperiodische, Phrasen eingeteilt werden, die zum angenommenen Mittelpunkt nach oben führen und dann wieder

abfallen. Auch er wird vom Komponisten mit Tonrepetitionen ausgestattet, seltener allerdings als im Gebet Ctibors. Der Text selber stellt eine verborgene Hymne auf Böhmen dar, welche die Schönheit des Landes außerhalb aller politischen oder gesellschaftlichen Missstände beschreibt – dies sicher eine ‚nationaler Seitenhieb‘ auf den post-revolutionären ‚Absolutismus‘ der Habsburger. Zvonař erreicht im letzten Bild des ersten Akts durch die Verwendung der Oboe die Assoziation mit der gesellschaftlichen Figur des Schäfers, dem als Mensch der ruralen Gebiete die Konservierung der volkstümlichen Kultur zugeschrieben wird. Die Melodie setzt sich aus einer zweitaktigen Keimzelle zusammen, die nach zweimaligem Erklingen fortgespinnt wird. Erst nach einem vollständigen Erklingen der ‚Schäfermelodie‘, die auch durch Emil Axman, einem tschechischen Musikethnologen, derart charakterisiert wird, setzt Zábój mit einer weiteren, das Vaterland rekonstruierenden Arie ein, und beendet damit den Akt.⁴¹⁴ Der zweite Akt beginnt mit der Versammlung aller tschechischen Krieger im Wald. Die Harfe kündigt eine rhapsodische Arie des Zábój an – eine direkte Parallele zum Bardentum des Ossian (Abbildung 17 – interessant ist hier zudem, dass sich Zvonař offensichtlich auch gegen eine geplante Begleitung im Orchester entschied, um dem Zwiegespräch Harfe-Zábój mehr Raum zu verleihen; vielleicht eine bewusste ‚Nationalisierung‘). Das Rezitativ setzt sich aus drei Melodiebausteinen zusammen: zwei Eintakter, die den c-Moll Dreiklang aussingen und einem Sechstakter, der auf der Dominante einsetzend nach Repetitionen auf dem Ton *as* und *g* ein Innehalten auf dem Ton *d* erreicht. Der gesamte Abschnitt wird daraufhin wiederholt. Zábój schließt mit einer Arie im 6/8-Takt an, in welchem die Harfe nun eine begleitende, im Vergleich zur kommentierenden Funktion von vorhin, übernimmt. Besonders aus dem Inhalt des Textes heraus kann ein zeitgenössischer Bezug hergestellt werden: Zábój singt gemeinsam mit dem Chor über einen Feind, der die Nation in die Knechtschaft führt („uvádějící národ v porobu“). Musikalisch wird durch die Verwendung von Dreiklängen und Wechselnoten klar zwischen der Figur des deutschen ‚Luděk‘ und den böhmischen unterschieden. Im achtzehnten Bild tritt eine Seherin auf, welche die Entzündung des heiligen Feuers veranlasst und die böhmischen Truppen ergehen sich in Glaubensbekundungen an die glorreiche Zukunft des Vaterlandes. Auch die Melodielinie der Seherin ist durch Quart- und Quintraumen archaisiert und kultiviert die Tonrepetitionen. Das finale Bild zitiert die instrumentale Melodie des ‚Schäferlieds‘ ein letztes Mal, bevor der Chor die Oper mit einem heroischen Schlusschoral beendet.

⁴¹⁴ Axman, Emil: *Josef Leopold Zvonař*, Brno 1916, S. 5ff.

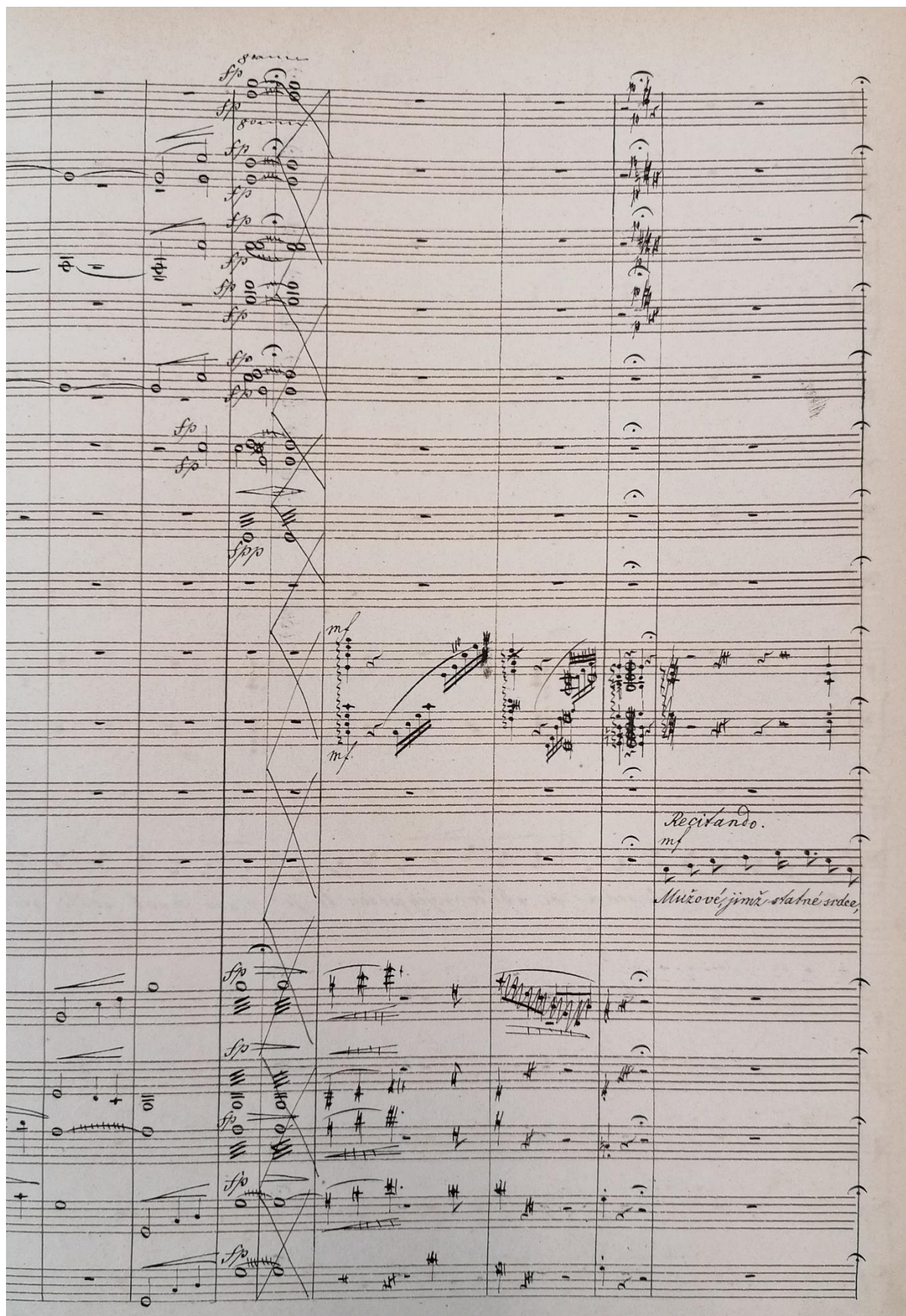


Abbildung 17: Rezitativ-Einsatz Zábój; es sei hier zudem auf die ausgestrichene Orchesterbegleitung verwiesen, J. L. Zvonář: Zábój.

Zvonařs Oper ist ein deutliches Beispiel für eine ‚nationale‘ Oper. Alleine die Stoffwahl zeigt eine klare Vorstellung von ‚national‘ deutbarer Musik, die er mit seinen eigenen Erkenntnissen aus der Forschung zur Geschichte der böhmisch-tschechischen Musikkultur ergänzte. Den von ihm selbst aufgestellten Regeln zur Komposition im ‚nationalen Charakter‘ bleibt er treu: Vor allem die Arien des Záboj und des Priester Ctibor, außerdem jene eines Bauernmädchens namens Bohuna, weisen die oben beschriebenen Merkmale auf. Im Abgleich mit der Textvorlage aus der RK sind die Figur des Ctibor und der Bohuna Ergänzungen des Librettisten aus anderen Quellen, der Kampf zwischen Záboj und Luděk wird aber auch im ‚Original‘ geschildert. Im Zuge der Rezeption des Záboj-Stoffs generell – Gründung von Chören und die durch die Figur des Slavoj inspirierte Musik-Zeitung – kann die Oper in einem Wort deutlich als ‚Nationaloper‘ bezeichnet werden. Mit den aus dem Themenkreis der Libuša inspirierten Werken hat es die Schlussprophezeiung gemeinsam, welche vermutlich auch dezidiert für die Oper verfasst wurde, da sie in der RK nicht niedergeschrieben ist.

Smetana

Der Librettist Joseph Wenzig stützte sich neben dem Text in der RZ noch auf die ‚historische‘ Überlieferung der Libuša bei Cosmas. Die Oper gipfelt in der bereits aus der Besprechung des Werks von Ambros bekannten Prophezeiung, welche aber bei Smetana zu einer längeren Abfolge von Bildern ausgebaut ist.⁴¹⁵ In einem Artikel vom 12. Juni 1881, welcher in der *Národní listy* also am Tag nach der Uraufführung von Hostinský veröffentlicht wurde, widmet sich der Autor nicht nur dem musikalischen Werk, sondern beschreibt auch die Umstände, welche die Uraufführung umgeben haben. Er konstatiert zunächst das Benehmen des Publikums, welches sich bis zum Verlassen des Kronprinzen, welcher die Aufführung besucht hatte, ruhig und der Etikette entsprechend verhielt, und erst dann in Begeisterung entbrannte.⁴¹⁶ Außerdem leitet er eine deutliche ‚nationale‘ Beurteilung des Werks daraus ab, dass es „auf der Höhe der Zeit und des Geistes steht und die schönste Zukunft für unsere nationale Kunst vorhersagt.“⁴¹⁷ Interessant ist die Bemerkung, dass als letztes Bild in der Schlussprophezeiung der Libuše offensichtlich die Hochzeit des Kronprinzen vorgesehen war, welche aber vor dem Beginn der Oper erfolgte, mitsamt den Hymnen von Österreich und

⁴¹⁵ Tyrrell, *Czech Opera*, S. 142f.

⁴¹⁶ „Teprve na samém konci zpěvohry rozpoutalo se nadšení posluchačstva a Smetana bouřlivě několikrát vyvolán [Erst am Ende des Werks zeigte sich die Begeisterung des Publikums und Smetana wurde mehrmals herausgerufen. Übers. d. Verf.]“, Hostinský, O.: „Dramatické umění a hudba [Theater und Musik]“, in: *Národní listy* 21/141 (12. Juni 1881), S. 3.

⁴¹⁷ „Je to dílo, které stojí na výši doby a na výši genia, nejkrásnější budoucnost prorokuje našemu umění národnímu. [Es ist ein Werk, das auf der Höhe der Zeit und des Genies steht und die schönste Zukunft für unsere nationale Kunst vorhersagt. Übers. d. Verf.]“, Ebd.

Belgien, welche vom *Hlahol* vorgetragen wurden.⁴¹⁸ In eine ‚nationale‘ Wahrnehmung des Werks ist zudem einzuberechnen, dass in den Jahren zuvor schon Teile aus dem späteren Zyklus *Ma Vlast* aufgeführt worden waren, die von der Rezeption als „ein Vorbild für die tschechische Instrumentalmusik“ schlechthin betrachtet wurde.⁴¹⁹ Die Uraufführung des gesamten Zyklus am 05. November 1882 wird sogar der Premiere der Oper gleichgesetzt, wie die eine Besprechung im *Dalibor* belegt:

„Die tschechische Konzertsaison hat gleich zu Beginn dieses Jahres ihren Höhepunkt erreicht; wir haben das denkbarste tschechische Konzert erlebt, das man sich überhaupt vorstellen kann und das auf dem Gebiet der Orchestermusik kaum Vergleichbares kennt. (...) Doch nun haben sie sich uns als ein gewaltiges Ganzes offenbart, als ein einziges Werk, als Smetanas größte dichterische Schöpfung, als die stolzeste Feier, mit der jemals der künstlerische Geist das Vaterland erleuchtet hat. Das ist die Bedeutung jenes denkwürdigen Tages, den die tschechische Musikwelt zu ihren größten Festen zählt und den man nur mit der ersten Aufführung der *Libuše* vergleichen kann. [Übers. und Kursivsetzung d. Verf.]“⁴²⁰

Für die nun folgende musikalische Analyse wurde eine frei zugängliche Partitur verwendet. Da die nationale Bedeutung des Werks auch auf der musikalischen Ebene hinlänglich beforscht ist, wird im folgenden nur auf die für den Kontext des Kapitels relevanten Überschneidungen mit anderen Werken oder dezidiert ‚national deutbare‘ Passagen und die Prophezeiung eingegangen. In der ersten Szene wechseln sich rezitativische Abschnitte mit melodisch durchkomponierten ab, bei genauerer Betrachtung kann in einzelnen Takten ein Gebrauch von Tonrepetitionen ausgemacht werden, allerdings nicht in jener Häufigkeit, welche im *Záboj* von Zvonař anzutreffen war. Ein imitatorischer Abschnitt zwischen den drei handelnden

⁴¹⁸ „Apotheosa sňatku J. V. korunního prince, která dle původního programu měla býti závěrečným obrazem Libušina proctví, předvedena před zpěvohrou, hned po národních hymnách rakouské a belgické, jejichž precisním a mužným přednesením mohutný sbor ‚Hlaholu‘ zahájil představení (...). [Die Apotheose der Hochzeit Seiner Kaiserlichen Hoheit des Kronprinzen, die ursprünglich als Schlussbild von Libušes Prophezeiung vorgesehen war, wurde vor der Oper aufgeführt, unmittelbar nach den Nationalhymnen von Österreich und Belgien, deren präzise und kraftvolle Darbietungen der mächtige Chor ‚Hlahol‘ die Vorstellung eröffnete (...). Übers. d. Verf.]“, Ebd.

⁴¹⁹ „Velký cyklus, v jehož organický celek skladba tato náleží, bude nám pro dalekou budoucnost vzorem moderní české hudby instrumentální (...). [Der großartige Zyklus, zu dessen organischem Ganzen die Komposition zählt, wird für uns noch lange ein Vorbild für die tschechische Instrumentalmusik sein (...). Übers. d. Verf.]“, Anon.: „Koncert výpomocného spolku sboru a orkestru čes. opery. Smetanova ‚Šarka‘, Beethovenova ‚devátá‘ [Konzert des Chores und Orchesters der Tschechischen Oper. Smetanas ‚Šarka‘, Beethovens ‚Neunte‘]“, in: *Dalibor* 33/1 (20. November 1879), S. 259.

⁴²⁰ „Koncertní saisona česká letos na samém počátku dostoupila vrcholu; měliť jsme v těchto dnech nejvelikolepější koncert český, jaký si možno představit a jemuž se v oboru produkce orchestrální vůbec málo co vyrovná. (...) ale nyní objevily se nám jako obrovský celek, jako jediné dílo, jako největší básnický čin Smetanův, jako nejpyšnější oslava, kterou kdy duch umělecký ozářil svou vlast. Ten jest význam památného toho dne, jež hudební svět český řadí ke svým největším slavnostem, k němuž přirovnati možno jenom první provedení Libuše.“, vgl.: Anon.: „Smetanova Vlast [Smetanas Vaterland]“, in: *Dalibor* 32/4 (10. November 1882), S. 249.

Frauenrollen und dem Chor und die Entscheidung zum Richtspruch durch Libuše leiten zur nächsten Szene über. In der dritten Szene wechseln sich Bläserchoräle mit Streichertrios im 9/8-Takt ab, teilweise asymmetrische Phrasen bildend, welche den Streit zwischen den beiden Brüdern darstellen sollen. Im Streit selber wirkt die musikalische Umsetzung der beiden Charaktere interessant: Šťahlav wird von den rauschenden Triolenketten der Streicher unterstützt, wohingegen Chrudoš einen dreitaktigen 2/4-Takt als Begleitung erhält und damit rhythmisch an die Form einer ‚Polka‘ anknüpft. Phrasenbau und Melodielinien folgen durchwegs der tschechischen Sprachdiktion, weswegen sich überwiegend asymmetrische Phrasen ergeben. Die Periode als Grundelement ist im Vergleich zu den Opern Škroup's oder Zvonář's vollständig aufgegeben – dies eine weitere, musikalisch belegbare Parallele zu Wagner, wodurch sich die ‚nationale‘ Deutung eigentlich aufheben müsste. In der dritten Szene des zweiten Aktes hingegen lassen sich schon im Duett zwischen den beiden Klarinetten vor dem Einsatz Přemysl's Anlehnungen an volkstümliche Elemente ausmachen, wobei weniger die Musik per se, als vielmehr das Idiom der Klarinette als musikantisches Instrument betont wird (Abbildung 18).

The image shows a musical score for a Clarinet Duet (Klarinettenduo) from Smetana's opera *Libuše*. The score is in 9/8 time and marked 'Moderato'. It consists of three systems of staves, each with two parts labeled 'I.' and 'II.' for Clarinet B (Cl. B). The first system starts at measure 650 and ends at 654. The second system starts at measure 655 and ends at 659. The third system starts at measure 660 and ends at 665. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some triplet markings. Dynamics include *p* (piano), *pp* (pianissimo), and *f* (forte). The score is numbered 321 in the bottom right corner.

Abbildung 18: Klarinettenduo vor der Arie des Přemysl, B. Smetana: *Libuše*.

Das Instrument kann ohne Weiteres als Platzhalter für eine Hirtenflöte verstanden werden, ein ‚nationales‘ Bild, welche bereits aus *Záboj* bekannt ist. Die Melodie an sich präsentiert sich stellenweise im rhythmischen Charakter eines *Furiante*, einem der vielen Volkstänze Böhmens, welcher sich durch eine Hemiole und zwei darauffolgende ‚gerade‘ 3/4-Takte kennzeichnet (v.a. T. 653-56 von Abb. 18). Die Melodielinien des Přemysl sind im Vergleich zu Libuše

außerdem tatsächlich repetitiv gebaut und kultivieren das Prinzip der Tonwiederholung deutlich. In der vierten Szene etablieren die tiefen Streicher den Daktylus als Rhythmus im 2/4-Takt, welcher durch ein Quint-Ostinato in den Fagotten unterstützt wird. Der gesamte Abschnitt erhält dadurch einen volkstümlichen Charakter – bestimmt durch die Bordunquinten in den Fagotten und den Rhythmus der Streicher.⁴²¹ In einem dicht orchestrierten Ensemblefinale findet die Oper eigentlich ihren Schluss – hätte Smetana nicht die Prophezeiung am Ende angefügt. Sie nimmt ca. das letzte Drittel des gesamten dritten Akts ein und beginnt mit einem Dank an die Götter. Als erstes Bild werden die Geschehnisse des Fürsten Břetislav geschildert, der, als einer der Nachkommen Libuše und Přemysls, einen Krieg gegen die Polen zu führen hat, welche in der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts die Gebiete des heutigen Tschechiens – Böhmen, Mähren und Teile Schlesiens – besetzt hatten. Im zweiten Bild sieht sie die Figur des Jaroslav, dessen Geschichte ebenfalls durch die RK überliefert ist, der im 13. Jahrhundert einen Einfall der Mongolen in Mähren abwehren konnte. Im dritten Bild sieht sie die glorreiche Zukunft des böhmischen Königreichs unter Ottokar II. und Karl IV. Im vierten Bild erkennt sie Jan Žižka, einen radikalen Anhänger und Zeitgenossen des Jan Hus. Dieses Bild wird mit einem kleinen ‚Extra‘ versehen: einem unvollständigen Zitat des Hussitenchorals in den Hörnern und Posaunen in T. 1109 bis 1113.⁴²² Dieser wird zunächst nur in seinen Anfangstakten zitiert, eine vollständige Strophe findet sich erst in T. 1166 (Abbildung 19).

⁴²¹ Komma verweist in *Das böhmische Musikantentum* interessanterweise auf diesen Rhythmus [Viertel-Achtel-Achtel] als deutsch, der zudem aus einer toskanischen Handschrift des 14. Jahrhunderts abgeleitet scheint. Warum Smetana diesen und nicht einen trochäischen Rhythmus gebraucht ist nicht weiter nachzuvollziehen, stellt doch Přemysl einen Böhmen und zumal den zukünftigen Herrscher dar. Vgl. Komma, *Das böhmische Musikantentum*, S. 43.

⁴²² Dieselbe Assoziation zum Hussitentum und ihrer Unabhängigkeitskämpfe stellt Smetana auch in den letzten beiden Sätzen, *Tabor* und *Blaník*, des Zyklus *Ma vlast* her.

Andante maestoso

Picc. *con tutta la forza*

Fl. I, II. *con tutta la forza*

Ob. I, II. *con tutta la forza*

Cl. I, II. B. *con tutta la forza*

Fag. I, II. *con tutta la forza*

I, II. C. *con tutta la forza*

III, IV. F. *con tutta la forza*

I, II. *con tutta la forza*

Trbe C. *con tutta la forza*

III, IV. *con tutta la forza*

I, II. *con tutta la forza*

Trbni *con tutta la forza*

III, e Tb. *con tutta la forza*

Timp. D, A. *con tutta la forza*

Libuše *Andante maestoso*

Andante maestoso

I. *con tutta la forza*

Viol. II. *con tutta la forza*

Vle. *con tutta la forza*

I. *con tutta la forza*

Vlc. II. *con tutta la forza*

Ch. *con tutta la forza*

681

Abbildung 19: vollst. erste Strophe des Hussitenchorals im fünften Bild der Prophezeiung, dritter Akt, B. Smetana: Libuše.

Als letztes Bild folgt eine Vision über Georg von Podiebrad, den ersten nicht-katholischen Herrscher Mitteleuropas und König von Böhmen von 1458 bis 1471. Er war maßgeblich

verantwortlich für die Siege über die Kreuzritterheere in den Kämpfen gegen deutsche und ungarische Truppen, welche den Katholizismus wieder in Böhmen etablieren wollten. Auch hier findet sich eine Anspielung an die Hussiten durch das Zitat des Hymnus und einer Verarbeitung und Weiterentwicklung desselben. Libuše schließt ihre Visionen mit den Worten: „Můj drahý národ český neskoná, on pekla hrůzy slavně překoná! [Meine geliebte tschechische Nation wird nicht untergehen, sondern die Schrecken der Hölle glorreich überwinden!] (S. 702)“ Die Oper endet mit den Zustimmungen durch alle handelnden Figuren und des Chores.

Es zeigt sich erneut, dass eine ‚nationale‘ Deutung des Werks nicht ausschließlich aus der in ihm vorkommenden Musik erfolgen darf. Die Umstände, welche die Uraufführung der Oper zur Eröffnung des Prager Nationaltheaters umgaben, die Diskurse, welche Smetana in den 1870er Jahren nicht einzuordnen wussten und schließlich die Ambivalenz der Persönlichkeit Smetanas selbst, der als ‚Wahl-Böhme‘ allzu deutliche Einflüsse des Wagner’schen Musikdramas aufwies – all jenes fließt in eine ‚nationale‘ Deutung mit ein. Dem Sachverhalt, dass das Werk von der böhmischen Bevölkerung und auch von der Kritik als ‚national‘ im Bestreben verstanden wurde, ist ohne Zweifel zuzustimmen. Dass die Oper einen „Meilenstein“ in der Geschichte der musikalischen Entwicklung Böhmens bzw. Prags markieren sollte und rein dadurch die ‚nationale Wirkung‘ des Werks gewährleistet war, liest sich in der Einschätzung der zeitgenössischen Rezeption auch bei Fránek und Kopecký.⁴²³ Die musikalische Umsetzung von ‚national‘ deutbaren Inhalten ist jedoch stark zu bezweifeln, da die Wagner’schen Kompositionsprinzipien deutlich hervortreten. Am ehesten findet sich ein volkstümlicher Anklang im zweiten Akt beim Auftritt Přemysls, durch die Verwendung von Instrumentarium und Rhythmen. Es lässt sich hier ein Vergleich mit der musikalischen Umsetzung der Božena bei Škroup und den beiden Rollen Záboj und Slavoj in Zvonařs Oper ziehen: Ihnen allen ist eine konstruierte Volkstümlichkeit durch ähnliche, bisweilen musikalische Mittel gleich. Im Vergleich der letzten Szene der Prophezeiung konzentriert sich Smetana stärker auf eine direkte Voraussage von, zu seiner Zeit, vergangenen, historischen Ereignissen, wohingegen Ambros eher die zukunftswillige Vision des böhmischen Volkes

⁴²³ „Opera měla oslavit výrazný mezník v českých dějinách (korunovace, otevření Národního divadla) a stala se slavností, jež svou výjimečnost čerpá už z prosté podmínky být uváděna při vrcholných událostech v životě české společnosti. [Die Oper sollte einen bedeutenden Meilenstein in der tschechischen Geschichte markieren (Krönung, Eröffnung des Nationaltheaters) und wurde zu einem Fest, welches seine Besonderheit aus dem Umstand erhielt, dass es am Gipfel der tschechischen Gesellschaft aufgeführt wurde. Übers. d. Verf.], Fránek / Kopecký, *RKZ a česká opera*, S. 970.

allgemein betont. Die Übernahme des Marschrhythmus aus dem Hussitenchoral untermauert zudem die Wahrnehmung einer Unabhängigkeitsbewegung innerhalb der Nation.⁴²⁴

Chvála

Über seine Oper *Záboj* ist heute quasi nichts bekannt. Ludvová zufolge entstand sie über einen längeren Zeitraum von 1901 bis 1906⁴²⁵ und wurde erst 1918 uraufgeführt. Dazu findet sich in der *Hudební Revue* von Jindřich Pihert eine ausführliche Besprechung der Premiere im Prager Nationaltheater. Der Rezensent hebt zunächst die musikliterarische Bedeutung Chválas hervor und beschreibt die Überraschung über die Konzeption einer Oper, da sich der Komponist bereits „im Zenit seiner Lebensbahn“ befände.⁴²⁶ Pihert schreibt weiter, dass der durch den Krieg erneut entfachte Patriotismus das Sujet in die Gegenwart geholt hätte und eine Aufführung deswegen ein Erfolg war.⁴²⁷ Musikalisch würde sich die Umsetzung des Textes vorrangig an der Kompositionsweise Fibichs orientieren, worin die Kritik auch eine latente „Hommage“ an den Lehrer sieht.⁴²⁸ Der Rezensent schließt mit einer Einschätzung des ‚nationalen Gehalts‘ des Werks:

„Es ist also eine bemerkenswerte Erscheinung, dass ein so objektiver Geist sich mit ganzer Kraft einem Werk widmet, das eine so ausdrücklich patriotische Tendenz hat. Dies umso mehr, als in den Jahren 1903 bis 1909, in denen das Werk entstand, ostentative patriotische Reden jeglicher Art von einem vernünftigen tschechischen Menschen eigentlich als unwürdig oder zumindest als geschmacklos angesehen wurden. Es gibt nicht viele Werke in der tschechischen Musik, die so direkt unser nationales Streben nach Selbstbestimmung verherrlichen, in denen der Ruf nach nationaler Einheit, nach starkem Zusammenhalt gegen die Feinde, nach Unterdrückung aller Kleinlichkeit, die aus der

⁴²⁴ Fránek / Kopecký, *RKZ a česká opera*, S. 972.

⁴²⁵ Ludvová, *Hankovy padělky v České hudbě*, S. 319.

⁴²⁶ „Hlavní význam, jeho práce tkví ovšem v jeho činnosti hudebně literární. (...). K nim přiřaduje s'e nyní první operní jeho dílo ‚Záboj‘, do něhož pustil se Chvála již v samém zenithu životní své dráhy, jistě že ku značnému překvapení všeho uměleckého světa českého. [Die Hauptbedeutung seiner Arbeit liegt jedoch in seiner musikliterarischen Tätigkeit. (...) Dazu gehört nun sein erstes Opernwerk ‚Záboj‘, in das sich Chvála bereits im Zenit seiner Lebensbahn stürzte, was sicherlich zur großen Überraschung der gesamten tschechischen Kunstwelt führte. Übers. d. Verf.]“, Pihert, Jindřich: „Z hudebního života [Aus dem musikalischen Leben]“, in: *Hudební Revue* 11/7 (April 1918), S. 295f.

⁴²⁷ „Příznivá doba pro úspěšné přijímání původní dramatické tvorby se strany obecnstva, jakož i okolnost, že pro válečnou dobu podmíněné vzplanutí citů vlasteneckých stalo se dílo celým svým subjektem aktuální, vedly však člena opery Národního divadla k tomu, že přiměl Chválu, aby dal ‚Záboji‘ vstoupiti na jeviště hned v době přítomné. [Die günstige Zeit für den erfolgreichen Empfang originaler dramatischer Werke seitens des Publikums sowie die Tatsache, dass die patriotischen Gefühle, die durch den Krieg verstärkt wurden, das Werk mit seinem gesamten Sujet aktuell machten, führten dazu, dass der Intendant der Nationaltheateroper Chvála dazu brachte, ‚Záboj‘ schon in der gegenwärtigen Zeit auf die Bühne zu bringen. Übers. d. Verf.]“, Ebd., S. 296.

⁴²⁸ „Chvála složil tak obdivuhodně oddaný hold původním hudebně-dramatickým zásadám svého učitele a mistra (...). [Chvála hat auf bewundernswerte Weise eine Hommage an die ursprünglichen musikdramatischen Prinzipien seines Lehrers und Meisters verfasst (...). Übers. d. Verf.]“, Ebd., S. 297.

Geringschätzung für unsere Nation resultieren und auf festes Vertrauen in eine bessere Zukunft für uns bauen.“⁴²⁹

Die darin angesprochene anti-böhmische Orientierung leitet sich aus einer frühen ‚pro-europäischen‘ Orientierung der Regierung unter Masaryk ab, welche gegen Ende des 19. Jahrhunderts mehr Selbstbestimmung für die böhmischen Krongebiete erreicht hatte und erkannte, dass sie sich mehr in die ökonomische und soziale Blase des (süd-west)europäischen Kontinents integrieren müsse. Ob Chvála durch Auswahl des Stoffes eine klare ‚nationale Haltung‘ ausdrücken wollte, lässt sich nicht zweifelsfrei klären, die Rezeption zeigt aber, dass der *Záboj*-Stoff nach wie vor klar ‚böhmisch-patriotisch‘ verständlich geblieben war. Für eine Analyse des Werks stand während des Aufenthalts in Prag nur der handschriftliche Klavierauszug der Oper zur Verfügung, welcher in der Sammlung des Prager Musikmuseums unter der Signatur XXXI D 69 aufbewahrt wird.⁴³⁰ Der zweite Akt beginnt mit einem gravitatischen Vorspiel im 3/4-Takt, welche Assoziationen zur *Duma/Dumka* zulassen, da auch einige Merkmale – fallende Melodielinien und Wiederholung von gesamten Taktgruppen – vorhanden sind (Abbildung 20). Die Arie der Straba, einer der beiden weiblichen Hauptrollen, besteht aus viertaktigen Phrasen, die durch ihre trochäische Rhythmik Anleihen an Volksmusik aufweisen.



Abbildung 20: Beginn zweiter Akt, Dumka-Anleihen, E. Chvala: *Záboj*.

⁴²⁹ „Je pak zjevem jisté pozoruhodným, že duch tak objektivní, věnuje ise veškerou silou dílu, které má tendenci tak vysloveně vlasteneckou. Tím víc, když právě v létech 1903 až 1909, v nichž dílo vzniklo, byl ostentativní vlastenecký projev jakýkoli pokládán za rozumného českého člověka vlastně nezcela důstojný neb aspoň nevkusný. Není v hudební literatuře české mnoho děl, které by byly tak přímou glorifikací našich národních snah po sebeurčení, kde by výzvy k národní svornosti, silnému semknutí se proti nepřítelům, potlačení veškeré malomyslnosti z malé početnosti našeho národa plynoucí, pevná důvěra v lepší příští naše.“, Ebd., S. 298.

⁴³⁰ Chvála, Emanuel / Vrchlický, Jaroslav: *Záboj*, o.J., Sign.: XXXI D 69.

Eine Melodielinie des ‚Záboj‘ lässt ebenfalls eine Inspiration durch die Volksmusik erkennen: Seite 23 mit dem Rhythmus [Viertel-2Achtel:-2Achtel-Viertel], eine teilweise Umsetzung des Polka-Rhythmus‘. Diese rhythmische Abfolge kehrt auf Seite 26 wieder und wird hier durch Betonungen auf die zweite Taktzeit des 2/4-Taktes noch verstärkt. Eine Ensembleszene zwischen den handelnden Figuren beschließt diesen Akt. Hier lassen sich ob der beiden beschriebenen Arienkonzeptionen eher ‚nationale‘ Merkmale ableiten. Auffällig sind die Melodielinien ‚Zábojs‘ im dritten Akt, da sie in ihrem Ambitus eingeschränkt werden und mehr rezitativische Tonfolgen enthalten sind. Hier tritt zum ersten Mal ein anderer Priester auf, ‚Žrec‘ – wie die weiblichen Figuren kein Bestandteil der Vorlage –, und wird mit einer langen Arie bedacht. Diese zeichnet sich durch vom Phrasenbeginn an abfallende Melodielinien und vereinzelte Repetitionen aus, ist aber grundsätzlich nicht darüber hinaus ‚national‘ deutbar. Am Ende singen ‚Záboj‘, ‚Slavoj‘ und ‚Lutobor‘ mit dem Chor eine Hymne auf Gott und die Freiheit des Vaterlandes mit den Worten: „Bud sláva Bohům! Svobodná jest vlast! [Gepriesen sei Gott! Frei ist das Vaterland!]. Der Vorhang fällt, das Werk endet in c-Dur.

In Hinblick auf seinen Platz im gesamten Werksample sticht Chvála nicht nur durch seine Lebenszeit und die chronologische Einordnung seines Werks hervor, sondern auch durch die Wahl des Stoffes. Er bedient mit einer Vertonung des ‚Záboj‘ einerseits die erfundenste der Geschichten aus den RKZ, andererseits aber auch diejenige, welche neben der auch historisch überlieferten Sage um Libuša, am weitesten in der Gesellschaft rezipiert wurde. Chvála als nationalen Komponist zu bezeichnen würde in seiner Korrektheit vermutlich aber doch etwas am Ziel vorbeigehen: Er war sicherlich ein Verfechter einer wie auch immer gearteten ‚nationalen‘ Kompositionspraxis, die er auch in seinem oben beschriebenen Schrifttum im Spiegel anderer Komponisten darzustellen wusste, aber er erlebte ebenso die Ausdifferenzierung und gleichzeitig den Verfall der ‚nationalen Schulen‘ mit dem Wechsel ins 20. Jahrhundert mit. In der Oper lassen sich wohl einzelne Abschnitte markieren, welche eine ‚volkstümliche‘ oder ‚böhmisch-nationale‘ Farbe aufweisen, insgesamt muss jedoch gesagt werden, dass hier auch keine nennenswerte ‚Nationalisierung‘ durch die Rezeption stattfand – der Zuschreibung des Kritikers ob der patriotischen Aussage des letzten Aktes zum Trotz.⁴³¹

⁴³¹ Als pikantes Detail sei noch verwiesen, dass die Figur des Luděk, die den wichtigen Antagonisten der literarischen Vorlage bildet, in Chválas Oper kein einziges Mal zu hören ist.

Smetana

Über die alleinstehende Ouvertüre *Libuřin soud* lässt sich in der Sekundärliteratur keine Hintergrundinformationen finden. Der Online-Katalog des Prager Nationalmuseums, welcher dem Komponisten einen eigenen Bereich widmet, verzeichnet das Werk als „Libuřin soud, malá mezihra ... 1869 k tableau, který od šlechty na Žofině se dával [Libuřas Gericht, kleines Intermezzo ... präsentiert 1869 im Rahmen eines Tableaus, welches vom Adel in Žofin aufgeführt wurde].“⁴³² Als Datum der Premiere wird dabei der 12. April 1869 angegeben. In der zeitgenössischen Presse findet sich in der Tageszeitung *Der Zwischen-Akt* die einzige Erwähnung der Aufführung des Werks. Darin ist von einer Theatervorstellung die Rede, welche „die Prager Aristokratie zum Besten des Fonds für den Ausbau des Prager Domes“ veranstaltete.⁴³³ Der Verfasser kann aufgrund des limitierten Platzangebotes nur die Ereignisse in der Generalprobe schildern: „„Libuřa’s Gericht“, ein Tableau“ bildete darin den Abschluss.“⁴³⁴ Ein Komponist wird allerdings nicht genannt, aufgrund des Datums und der klaren Zuordnung der Veranstaltung kann aber mit großer Sicherheit von Smetanas Werk ausgegangen werden. Interessant scheint zusätzlich der Umstand, dass er während dieses Zeitraumes bereits an der dreiaktigen Oper desselben Themenkomplexes arbeitete, welche erst 1881 zur Uraufführung kam. Beim Abgleich der Partituren finden sich keinerlei Kongruenzen, weswegen die Ouvertüre und die Oper getrennt voneinander analysiert wurden. Die erste Notenseite der frei zugängigen Partitur trägt den Untertitel „Hudba k živému obrazu podle básně Rukopisu Zelenohorského [Musik zu einem lebenden Bild nach einem Gedicht der Grünberger Handschrift].“ Diese Anmerkung findet sich laut Eintrag auf der Homepage des Nationalmuseums auch auf dem Autograph. Ungewöhnlich erscheint die Schlusskadenz, welche sich aus der plagalen Wendung iv-I, also f-Moll auf c-Dur, ergibt, die nach den Regeln der Harmonielehre nicht schlussfähig ist – die reguläre V-I-Kadenz wird hier durch den Einschub der vermollten Subdominante erweitert. Dieser Überraschungseffekt würde allerdings dem Anspruch Zvonařs nach einer Archaisierung der Musik entsprechen. Ansonsten lassen sich keine weiteren ‚national‘ deutbaren musikalischen Eigenschaften ausmachen.

⁴³² Homepage des Smetana Museums Prag, online <https://bedrichsmetana.nm.cz/cs/dilo/detail/libusin-soud/119> (Zugriff am 14.08.2024).

⁴³³ Anon.: „Eine adelige Theatervorstellung in Prag“, in: *Der Zwischen-Akt* 98/9 (15. April 1869), S. 3.

⁴³⁴ Ebd.

Fibich

In dem über mehrere Wochen publizierten mehrteiligen Artikel über die musikalische Rezeption der RKZ von Novotný findet sich auch eine ausführliche Besprechung des zweiten aus der RK inspirierten Instrumentalwerks, der Sinfonischen Dichtung *Záboj, Slávoj a Luděk*. In der Ausgabe des *Dalibor* vom 19. Dezember 1873 wird über die Uraufführung des Stücks in einer Fassung für Klavier vierhändig geschrieben.⁴³⁵ Die Uraufführung in der orchestralen Fassung fand am 25. Mai des Folgejahres statt und wird in einer Kritik in der nächstliegenden Ausgabe des *Dalibor*, vom 30. Mai, mit überschwänglichem Lob überhäuft:

„[J]eder [harrte] bis zum letzten Verklingen des Schlussakkords des großartigen symphonischen Gedichts ‚Záboj, Slavoj i Ludiek‘ von der bedeutenden Kraft unseres Komponisten Zdeněk Fibich [aus], der sich hier erneut als umfassender Meister in der Beherrschung der modernsten musikalischen Formen in rein künstlerischer Vereinigung mit dem Element des tschechischen musikalischen Geistes bewährte. (...) Für heute fügen wir noch hinzu, dass dieses Werk – wie wir richtig vorhergesehen haben – von unserem Publikum mit der herzlichsten Aufnahme bedacht wurde und dass es die glänzendste Krönung des Ganzen war. [Übers. d. Verf.]⁴³⁶

Der Rezensent teilt die von Chvála ausgedrückte Meinung über die frühen Werke des Komponisten, dass sie zu sehr einer Orientierung an Schumann oder Mendelssohn verhängen wären, offensichtlich nicht und ordnet die Sinfonische Dichtung in die modernen musikalischen Formen der Zeit ein. Erwähnenswert ist außerdem das Faktum, dass sie in ihrer Konzeption noch vor Smetanas *Ma Vlast* entwickelt wurde und Erfolg hatte.⁴³⁷ In seiner Besprechung des Werks kommt Novotný gleich zu Beginn auf den „nationale[n] Charakter“ zu sprechen, der sich aber gerade bei Fibich nicht durch Nachahmung einer „nationalen Melodie“ oder der „äußeren Form“ ergäbe.⁴³⁸ Die Konstruktion von Fibich als außerhalb der Poetik einer

⁴³⁵ Anon.: „Zprávy z Prahy a z venkova [Nachrichten aus Prag und der Umgebung]“, in: *Dalibor* 1/51 (19. Dezember 1873), S. 419.

⁴³⁶ „(...) kdežto za těchto okolností vytrval každý až do posledního doznění akordu skladby závěrečné, velkolepé to symfonické básně ‚Záboj, Slavoj i Ludiek‘ od znamenité síly naši skladatelské Zdenka Fibicha, jenž poznovu se tu osvědčil co všeobšáhly mistr v ovládání nej modernějších forem hudebních v ryze uměleckém sloučení s elementem hudebního ducha českého. (...) Pro dnešek ještě podotýkáme, že skladba ta se potkala — jak jsme dobře předvídali — s přijetím se strany obecnstva našeho nejvřelejším a že byla nejskvělejší korunou celku.“, X.: „Zprávy z Prahy a z venkova [Nachrichten aus Prag und der Umgebung]“, in: *Dalibor* 2/22 (30. Mai 1874), S. 174.

⁴³⁷ Robinson, Bradford: „Vorwort“, in: Zdeněk Fibich, *Záboj, Slávoj a Luděk*, München: Musikproduktion Höflich 2006, [S. IV].

⁴³⁸ „(...) nebot podařilo se mu nalézt tak ostře výraznou charakteristiku, barvitost tonu tak čistě národního, deklamaci tak dokonalou, jako nikomu před ním. (...) Mnozí právě skladatelé se domnívají, že opíčením se po té které národní písni a kopírováním zevnější formy zvláště co do stavby mnelodické již našli pravou cestu k duchu písně národní a nepozorují, jak plavou často v kalu nesmyslné triviálnosti. [(...) es gelang ihm, eine so scharf ausgeprägte Charakteristik, eine Farbigkeit des Tons von so rein nationalem Charakter und eine so vollkommene Deklamation zu finden, wie es niemandem vor ihm gelungen war. (...) Viele Komponisten glauben, dass sie durch das Nachahmen einer nationalen Melodie und das Kopieren der äußeren Form, vor allem in Bezug auf die

„nationalen“ Musik stehend, macht ihn an dieser Stelle besonders spannend. In keinem anderen Fall wurde einer musikalischen Gattung dermaßen der „nationale Gehalt“ zugesprochen, wie dies im Rahmen der Sinfonischen Dichtung erfolgte. Dass Fibich eine singuläre Eignung für die Umsetzung in reine (nationale) Musik besitzt, bestätigt Novotný auch aus seinen Vertonungen der Gedichte.⁴³⁹ In der Herleitung, warum Fibich sich für die Komposition einer Sinfonischen Dichtung entschieden hätte, verweist der Verfasser auf die Vorarbeiten Franz Liszts und Wagners, und dass durch die erste Komposition dieser Gattung überhaupt und dann auch noch in der Vorlage der RK, Fibich in „die reichen Schätze gegriffen hat, derer sich die heimische Literatur vollen Rechtes rühmen kann.“⁴⁴⁰ In der Fortsetzung der Besprechung des *Záboj* kommt Novotný auch auf Fibichs *Othello* zu sprechen, in welchem allerdings kein „slawische[r] Charakter“, ob des Sujets, hervortreten würde, und dass dies erst im *Záboj* der Fall wäre, welcher die erste Komposition in einem groß angelegten Zyklus bilden würde, welcher sich die RK zum Vorbild genommen hätte.⁴⁴¹ In seiner Bedeutung zieht Novotný einen Vergleich mit der *Libuše* von Smetana, die – natürlich unwissentlich – aber auf ihre Premiere noch einige Jahre würde warten müssen.⁴⁴² In weiterer Folge geht er in eine Analyse der

melodische Struktur, bereits den wahren Weg zum Geist des Volksliedes gefunden haben und bemerken nicht, wie sie oft in einem Schlamm von bedeutungsloser Trivialität schwimmen. Übers. d. Verf.], Novotný, V.: „Rukopis Královédvorský a literatura hudební. Záboj, Slavoj a Ludiek [Die Königinhofer Handschrift in Werken der Musik. Záboj, Slavoj und Ludiek]“, in: *Dalibor* 1/33 (15. August 1873), S. 265.

⁴³⁹ „Že snaha Fibichova po důkladném postihnutí ducha našich písní národních na pravé se octla cestě, o tom zřejmě nacházíme stopy v těchto písních: především jest tu slovo české tak deklamováno, jak toho speciálně duch české řeči vyžaduje. [Dass Fibichs Bemühen, den Geist unserer Volkslieder gründlich zu erfassen, auf dem richtigen Weg war, erkennen wir deutlich an seinen Liedern: Vor allem wird hier das tschechische Wort so deklamiert, wie es der Geist der tschechischen Sprache speziell verlangt. Übers. d. Verf.], Ebd.

⁴⁴⁰ „„Záboj, Slavoj i Ludiek“, to slouží mu ku cti tím větší, poněvadž na poli „symfonické básně“ jest mistr tento prvním z našich skla- datelův, jenž šťastnou rukou sáhl v bohaté poklady, jimiž honosí ti se může všim právem literatura domácí. [„Záboj, Slavoj i Luděk“ gereicht ihm umso mehr zur Ehre, da dieser Meister im Bereich der „sinfonischen Dichtung“ der erste unserer Komponisten ist, der mit glücklicher Hand in die reichen Schätze gegriffen hat, deren sich die heimische Literatur vollen Rechtes rühmen kann. Übers. d. Verf.], Ebd., S. 266.

⁴⁴¹ „Charakter čistě slovanský tu však ještě v jasném určitém typu nevystupuje, ba dle volby poetické látky, jakou si skladatel v zmíněných pracích obral za předmět, ani vystoupiti nemohl. Živel slovanský, totiž speciálně český rozpíná mohutná svá křídla poprvé v třetí Fibichově symfonické básni a první z cyklu, jejíž časem svým provéstí chce z bohatého materiálu, jenž spočívá v rukopisu Královédvorském, té nejskvělejší památce po duševním životě našich otcův. [Der rein slawische Charakter tritt hier jedoch noch nicht in einem klar bestimmten Typus hervor, und aufgrund der poetischen Stoffwahl, die der Komponist in den erwähnten Arbeiten gewählt hat, konnte er dies auch nicht tun. Das slawische Element, insbesondere das tschechische, entfaltet seine mächtigen Flügel zum ersten Mal in Fibichs dritter Sinfonischer Dichtung, die Erste des Zyklus, den er im Laufe der Zeit aus dem reichen Material, das in der Königinhofer Handschrift, dem erhabensten Denkmal des geistigen Lebens unserer Vorfahren, aufbewahrt ist, erstellen möchte. Übers. d. Verf.], Novotný, V.: „Rukopis Královédvorský a literatura hudební. Záboj, Slavoj a Ludiek [Die Königinhofer Handschrift in Werken der Musik. Záboj, Slavoj und Ludiek]“, in: *Dalibor* 1/34 (22. August 1873), S. 273. Ein Vorhaben, dass Fibich jedoch nie vollendete.

⁴⁴² „Smetana vydobil sobě o domácí umění hudební zásluh neocenitelných tím, že přivedl na základě principů moderních element národní v obor opery, t. j. dramatu hudebního (myslími na jeho nejuovější velkolepou práci dramatickou „Libuša“); téclize zásluh získal sobě Fibich nyní tím, že nové, ořigi nelni české typy přivedl v obor stejně znamenitý, v obor „básně symfonické“. [Smetana hat sich durch seine unschätzbaren Verdienste um die heimische Musikkunst hervorgetan, indem er auf der Grundlage moderner Prinzipien das nationale Element in den Bereich der Oper, d. h. des musikalischen Dramas, eingeführt hat (man denke an sein bedeutendstes dramatisches

einzelnen Themen über, welche in der Partitur – und das lässt sich durch die Studienpartitur, die in der Analyse verwendet wird, ebenso bestätigen – verzeichnet sind. Es können zwei wichtige Motive ausgemacht werden. Jenes des ‚Ludiek‘, welches durch scharfe Rhythmen die deutsche Herrschsucht und rücksichtslose Unverschämtheit darstellen soll.⁴⁴³ Das Motiv des ‚Záboj‘ entspricht ganz dem Gegenteil, es steigt aus den tiefsten Lagen des Orchesters auf, und darin zieht Novotný einen direkten Vergleich mit der anfänglichen Textstelle des Gedichts in der RK.⁴⁴⁴ (Abbildung 21 und 22) Ihm zufolge äußert sich vor allem im Durchführungsteil der Komposition die Meisterleistung Fibichs in der Verknüpfung aus moderner Instrumentierungs- und Orchestrierungstechnik, thematischer Varianz und dem immerwährenden Beibehalten der Erkennbarkeit der einzelnen Motive.⁴⁴⁵

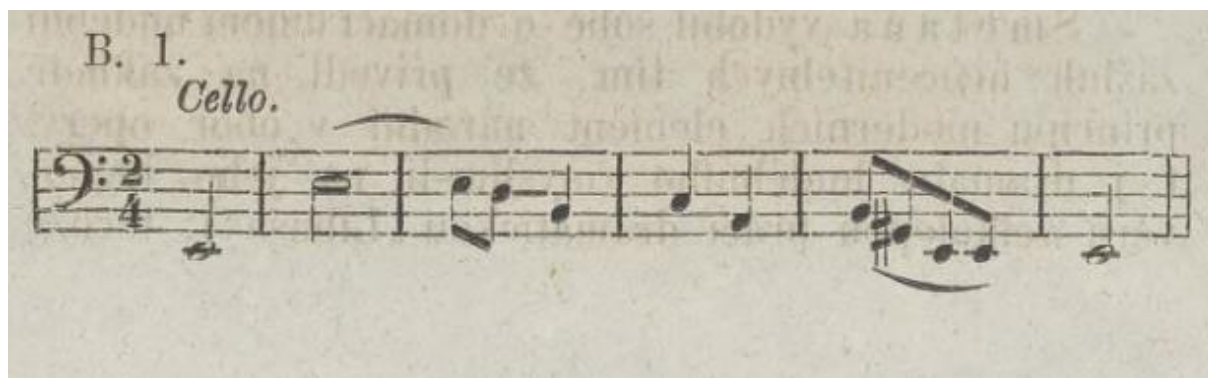


Abbildung 21: Abbildung des Záboj-Motivs bei Novotný im Dalibor, Novotný in Dalibor (22. August 1873).

Werk ‚Libuše‘). Ähnlich hat nun Fibich sich durch die Einführung neuer, origineller tschechischer Typen in ein ebenso bedeutendes Gebiet, die ‚Sinfonische Dichtung‘, Verdienste erworben. Übers. d. Verf.], Ebd., S. 273.

⁴⁴³ „Skladba sama začíná charakteristickým motivem Němcův (A), motivem to, jenž ostře rytmovaným krokem budí v nás představu hrdé vládčivosti, bezohledné zpupnosti. [Die Komposition selbst beginnt mit dem charakteristischen Motiv des Deutschen (A), einem Motiv, das mit seinem scharfen rhythmischen Schritt die Vorstellung von stolzer Herrschsucht, von rücksichtsloser Unverschämtheit hervorruft. Übers. d. Verf.]“, Ebd. Damit deckt es sich mit der Umsetzung der ‚deutschen Seite‘ bei Ambros und Zvonař.

⁴⁴⁴ „Vážné, zádumčivé harmonie chvějí se v nehlubších polohách celého orchestru; „a skálu vystúpi silný Záboj, obzírá krajiny na vše strany“ (...). [Ernste, grüblerische Harmonien erbeben sich aus den tiefsten Lagen des ganzen Orchesters; „ein starker Zaboja steigt den Felsen hinauf, überblickt die Landschaften und alle Seiten“ (...). Übers. d. Verf.]“, Ebd.

⁴⁴⁵ „Při největší té volnosti, jak vidno. hledí Fibich všude s největší pečlivostí na pravidelné vedení hlasů, na dobrý, pevný kontrast na průhlednou polyfonii moderní doby, na skvělou harmonisaci a duchaplnou instrumentaci. [Mit der größten Freiheit, wie man sieht, sucht Fibich überall mit der größten Sorgfalt nach regelmäßiger Stimmführung, nach gutem, festem Kontrapunkt zur durchsichtigen Polyphonie der Neuzeit, nach großer Harmonisierung und temperamentvoller Instrumentation. Übers. d. Verf.]“, Ebd., S. 275.

Záboj, Slawoj, Luděk.

Aus dem schwarzen Walde ragt ein Felsen,
Auf den Felsen steigt der starke Záboj,
Uebersieht die Gau'n nach allen Seiten;
Gram durchweht ihn von den Gauen allen,
Und er seufzet, wie wenn Tauben weinen.
Lange sitzt er, brütet lang' im Grame,
Und er rafft sich auf nun gleich dem Hirsche;
Nieder durch den Wald, den weithin öden,
Eilet rüstig fort vom Mann zum Manne,
Eilt von Held zu Held im ganzen Lande.
Spricht zu allen heimlich kurze Worte
Neiget sich den Göttern,
Eilt dann fort zu andern.

Abbildung 22: Anfang der Textvorlage aus der RK, Ausgabe von 1829, S. 71.

Im letzten Teil der Besprechung des Werks wird die nächste Vertonung aus der RK angekündigt: Offensichtlich plante Fibich sich das Gedicht über ‚Jarsolav‘ als nächstes vorzunehmen.⁴⁴⁶ Aus der hier ausführlich zitierten und beschriebenen Besprechung des Werks geht deutlich hervor, welche Hoffnungen in Fibich gesetzt wurden. Selbstverständlich ist die Rezeption aus der tschechischsprachigen Presse mitunter aus einem subjektiv-nationalen Blickwinkel zu sehen und nimmt dadurch eine deutliche patriotische Färbung an. Nichtsdestotrotz muss diese in ihrer Aussage und Wirkung ernst genommen werden, und dass einerseits die Wahl der Vorlage, andererseits die Geltung des Werks als erste tschechische Sinfonische Dichtung überhaupt in einen derart starken Kontext einer ‚nationalen‘ Rezeption gerückt wird, spricht einigermaßen für sich. In Streifzügen soll nun auf ‚Highlights‘ des Werks hingewiesen werden: Eigenartig oder ein konzeptioneller Schachzug – Fibich beginnt mit dem Motiv des ‚Luděk‘ und erst in Takt siebenundzwanzig wird ‚Záboj‘ musikalisch erkennbar. Über weite Strecken wird dessen Motiv nun im gesamten Orchester nach den Regeln der Variation verarbeitet, mit sich enggeführt oder fragmentarisch als Einwurf benutzt. Erst in T. 268 erklingt zum dritten Mal, nach dieser langen Durchführungspassage, das Motiv des ‚Luděk‘. In T. 325 wird ein drittes Motiv eingeführt, was dem Vorwort zufolge das ‚Siegesmotiv‘ des ‚Záboj‘ über die deutschen Truppen darstellen soll. Ab T. 403 werden die

⁴⁴⁶ „Fibich zamýšlí komponováti další cyklus z epických básní rukopisu Královédvorského; nyní sáhl s rozhodným štěstím ku ‚Jaroslavu‘. [Fibich beabsichtigt, einen weiteren Zyklus epischer Gedichte aus der Königinhofer Handschrift zu komponieren; jetzt hat er mit entschlossenem Glück zum ‚Jaroslav‘ gegriffen. Übers. d. Verf.], Novotný, V.: „Rukopis Královédvorský a literatura hudební. Záboj, Slawoj a Ludiek [Die Königinhofer Handschrift in Werken der Musik. Záboj, Slawoj und Ludiek]“, in: *Dalibor* 1/36 (05. September 1873), S. 294.

Motive beider Figuren parallele geführt – eine Passage, welche Novotný als „durchsichtige Polyphonie der Neuzeit“ bezeichnete.⁴⁴⁷ Das Stück endet in einer großen Apotheose mit dem Motiv des ‚Záboj‘, begleitet durch zwei Harfen. Die einzelnen Motive, welche die Figuren und damit die beiden politisch-nationalen Seiten charakterisieren sollen, stehen zueinander in einem klaren Gegensatz. Sie bezeichnen aber mehr den gewollten ‚emotionalen‘ Charakter, als den ‚nationalen‘. Vermutlich war die Sinfonische Dichtung zum Aufführungszeitpunkt aus sich selbst heraus schon ‚national‘ genug, um als genuin tschechische bzw. böhmische Schöpfung verstanden zu werden. In den Werken und den Diskursen, welche sie und den Komponisten Fibich umgeben, zeigt sich speziell hier, dass die Konstruktion einer ‚nationalen‘ Deutbarkeit nicht unbedingt mit derselben Deutbarkeit auch aus sich heraus einhergehen musste.

In der Gegenwart spricht leider niemand vom großen Zdeněk Fibich, dem Schöpfer der ersten tschechischen Sinfonischen Dichtung, sondern der – nicht minder genial erdachte – Zyklus *Ma Vlast* nimmt diesen Platz ein. Dadurch dafür glitt Fibich als Komponist in das Dunkel der Vergessenheit ab, aus dem er bis heute auch in Tschechien nicht vollends herausgeholt werden konnte.

⁴⁴⁷ Ebd.

IV Resümee und Schlusswort

10 Synthese und Besprechung der musikalischen Analysen

Nach dieser detaillierten und kleinteiligen Analyse der Lieder, Opern und Orchesterwerke, darf am Ende eine Zusammenfassung und Darstellung der Makroebene nicht fehlen. Zunächst die Lieder: Tabelle 2 zeigt die Zusammenhänge und Häufigkeiten der Liedvertonungen und ihre Komponisten chronologisch nach dem angenommenen Kompositions- bzw. Publikationsdatum geordnet.⁴⁴⁸

	Lied	Jahody	Kytice	Opuščena	Róže	Skřivánek	Zezhulice	Summe
Komponist								
Tomášek (~1830)		x	x	x	x	x	x	6
Skuherský (~1850)			x	x		x		3
Lomnický (1858)			x					1
Suchánek (~1873)				x				1
Dvořák (~1875)		x	x	x	x	x	x	6
Bendl (1875/83)		x	x	x	x	x	x	6
Fibich (1875)				x	x	x		3
Summe		3	5	6	4	5	3	

Tabelle 2: Überblick über Liedvertonungen

Wie bereits zu beobachten war, sind es nur die Komponisten Tomášek, Dvořák und Bendl gewesen, die alle sechs Lieder vertont haben, darauf folgen Skuherský und Fibich mit drei und Lomnický und Suchánek mit jeweils einer. In der Textauswahl sind *Opuščena*, *Kytice* und *Skřivánek* am beliebtesten, *Jahody* und *Zezhulice* kommen beispielsweise nur in den drei vollständigen Zyklen vor.

Bei einem direkten Vergleich von allen drei Vertonungen von *Jahody* wählen alle drei Komponisten den Strophenbau, positionieren es in ihren Zyklen aber an unterschiedlichen Stellen. Bendl wählt die Tonart G-Dur, Dvořák und Tomášek jeweils h- bzw. b-Moll. Als nationale Merkmale lassen sich bei den jüngeren Vertonungen der 2/4-Takt, ein aperiodischer Phrasenbau (Dvořák) und der Beginn auf der Dominante (Bendl) ablesen. Die fünf Lieder mit der Textvorlage *Kytice* sind sehr unterschiedlich. Lomnický verwendet als einziger einen Strophenbau für seine Vertonung, Tomášek vertont das Werk als einziger in einer Molltonart (e-Moll). Sein Lied ist es auch, das durch den harmonischen Verlauf Moll->Dur eine klare Relation zu einer ‚musikalischen Nationalisierung‘ aufweist. Für Dvořák und Bendl können als solche lediglich die Taktart (2/4) festgemacht werden. *Opuščena* zeigt sich im direkten

⁴⁴⁸ Diese Ordnung ergibt sich aus einer Verknüpfung der Angaben bei Ludvová und den Forschungsergebnissen aus der eigenen Archivarbeit.

Vergleich zwischen den Komponisten hingegen von spannender Auffälligkeit. Alle sechs Komponisten wählen einen geraden Takt für die Vertonung (C, nur Tomášek und Fibich wählen 2/4), und nur Fibich vertont den Text choralartig in Es-Dur – alle anderen wählen eine Molltonart und Bendl erzeugt ‚Nationalisierung durch Archaisierung‘ durch die Wahl des authentischen phrygischen Modus. In ihren diastematischen bzw. rhythmischen Merkmalen sind die Synkopen und Akzente auf schwachen Taktzeiten in den Liedern von Tomášek, Dvořák und Bendl auffällig, sowie die harmonische Wendung von Moll nach Dur über den Gesamtverlauf bei Skuherský und Dvořák. Von besonderem Interesse speziell bei diesen Vertonungen sind die Ähnlichkeit der Ton- und Taktartwahl im Vergleich von Dvořák und Suchánek, sowie die identische Bassfigur (wenngleich auf unterschiedlichen Taktzeiten und oktavversetzt) in den Einleitungstakten (Abbildung 23).

22

5. OPUŠČENÁ

DIE VERLASSENE • THE FORSAKEN MAIDEN
L'ABANDONNÉE

Andantino ritard. [a tempo] [p]

Ach, vy
Ach, ihr
O, you

fz *diminuendo* *pp* *fp*

III 874

56 A 2

Proč z křivého světa mluvíš
Opuscula.
přesně z křivého světa mluvíš
projeden hlas správně piana
složil
František Suchánek.

Andante assai. *espress.*

Ach, ty lesi tmaví lesi, lesi mi letinští

Abbildung 23: vergleichende Abbildung Dvořák - Suchánek

In einem Vergleich der unterschiedlichen Vertonungen von *Róže* und *Zezhulice* sind wiederum weniger Ähnlichkeiten zu finden: allen drei *Zezhulice* ist die Molltonart gemein, die Lieder von Dvořák und Bendl wenden sich im harmonischen Großverlauf beide von Moll nach Dur; bei *Róže* sticht Tomášek durch die Wahl der Molltonart, im Vergleich zu den drei anderen hervor, sowie der deutliche aperiodische bzw. asymmetrische Phrasenbau bei den Werken von Dvořák und Fibich. Zuletzt seien noch auf die Zusammenhänge in *Skřivánek* verwiesen: Vier der fünf Vertonungen stehen in einer Durtonart – Tomášek wählt h-Moll – und die Lieder von Fibich, Bendl und Dvořák stehen durch die gleiche Taktart und die entsprechende Analogie zur Polka unter einem gemeinsamen ‚national-musikalischem‘ Idiom. Die Fassungen von Bendl und Dvořák stehen sogar in derselben Tonart A-Dur. Nur in ihrer formalen Struktur unterscheiden sie sich grundlegend, da sie jeweils unterschiedliche Formen etablieren: strophig (Dvořák), zweiteilige Liedform (Bendl) und durchkomponiert (Fibich). In einer Betrachtung der chronologischen Entwicklung der Liedvertonungen lässt sich eine deutliche Gruppierung der Zyklen von Dvořák, Bendl und Fibich ausmachen, die sich substantiell von jenem von Tomášek unterscheiden. Skuherský, Suchánek und Lomnický befinden sich dabei auch zeitlich dazwischen, stellen aber nicht unbedingt Bindeglieder dar. Bei Tomášek lässt sich deutlich feststellen, dass seine Vertonungen eher noch den Anspruch an Geltung als ‚reine‘ Kunstlieder haben, auch wenn sie teilweise Mechaniken der ‚Nationalisierung‘ verwenden (Wendung Moll->Dur in *Jahody* und *Skřivánek*). Die suggerierte Zusammengehörigkeit in der Gruppe Dvořák, Bendl und Fibich entsteht vor allem durch die Verwendung von Taktarten und Rhythmen, welche Anleihen vor allem an die Polka darstellen. Doch auch im chronologischen Mittelbau finden sich Versuche zu einer ‚Nationalisierung‘ der Musik, beispielsweise bei Skuherský in *Skřivánek*, wenn die Arpeggien an die Harfenbegleitung eines Barden erinnern sollen. In Hinblick auf die Gemeinsamkeiten der Vertonungen von Dvořák und Bendl sei noch auf viele andere motivische Zusammenhänge verwiesen, die sich beobachten lassen, aber hier aus Platzgründen nicht ausgeführt werden.

In der Opernliteratur lassen sich Kontinuitäten in der ‚Nationalisierung‘ mitunter deutlicher nachvollziehen. Škroup etabliert in *Drátenjk* unverkennbar die Verwendung von einfachen Rhythmen und Bordunbegleitungen für volkstümliche Figuren. Diese Mechaniken werden gut 40 Jahre später von Zvonař ausgeweitet. Seine Opernfiguren sind dann als ‚national‘ verständlich, wenn sie in ihren Melodielinien Tonrepetitionen, den kleinen Quintambitus oder modale Harmonik benutzen und genau das findet sich in *Záboj* für die böhmischen – im Gegensatz zum deutschen ‚Ludiek‘ – Figuren umgesetzt. Die Entwicklung, die hier stattfindet, geht hin zu einer kleingliedrigeren Konzeption von ‚nationalen Merkmalen‘. Dass Zvonař

damit aber zumindest in den Vertonungen dieser speziellen Sujets alleine bleibt, zeigt sich in Smetanas Oper deutlich. Smetana benutzt in seinem Kompositionsprozess nicht die von seinem Zeitgenossen propagierten Mechaniken, sondern will das ‚Nationale‘ aus dem Bild heraus suggerieren: Er benutzt den Hussitenchoral, der sich als Bild des Widerstands und der Auflehnung in der böhmischen Geschichte etabliert hat und die durchwegs ‚romantische Konzeption‘ der ländlichen Bevölkerung als Träger des ‚Nationalen‘, wenn er volkstümlich verständliche Melodien der Figur des ‚Přemysl‘ zuweist. Freilich nutzt Zvonař diese Kompositionswerkzeuge auch, aber nur vereinzelt und so, dass die von ihm aufgestellten ‚Regeln‘ überwiegen. Gleichzeitig findet sich im Sample auch eine Persönlichkeit wie Ambros, der ein deutliche ‚böhmisch-nationales‘ Sujet wählt und vertont, aber in seiner musikalischen Sprache keinerlei Anspruch an ‚nationale Konstruktion‘ stellt. Oder Chvála, der sich durch sein Schrifttum als ‚konservativer Böhme‘ positioniert, dessen Musik aber wenige bis gar keine ‚nationalen Merkmale‘ aufweist.

Das hier gezeichnete Bild der musikalischen Rezeption der RKZ weist in eine klare Richtung und bestätigt beispielsweise in Anlehnung an Herders Vorstellung, dass sich die Stimmen der Völker in ihren Liedern befänden. Dieses Bild ist aber auch der größeren Rezeption der RKZ im Lied allgemein geschuldet. Es sei betont, dass die Oper und ihre Institutionalisierung während des 19. Jahrhunderts einen größeren Beitrag zur ‚Nationalisierung‘ der Musik geleistet haben – größer, weil häufiger anzutreffen und öfter rezipiert –, als die Lieder. Wie kontrovers diese Prozesse diskutiert wurden, zeigt sich beispielsweise in der Rezeption Smetanas als böhmischer Komponist schlechthin, der aber die fremden, Wagnersch’schen Kompositionsprinzipien in seiner eigenen Musik etablierte, dadurch zwar die radikalen Kulturnationalisten befremdete, so aber unmittelbar zum Fortschritt der tschechischen Musik allgemein beitrug.

11 Schlusswort

Die Handschriften beinhalten deutlich Motive, die typisch für die Konstruktionen und Konzeptionen der (Kultur)Nation im 19. Jahrhundert dar: Gegenwart aus glorreicher Vergangenheit, Überhöhung des eigenen Volkes und/oder der eigenen Helden und teilweise Abbildung als Opfer von heimtückischen Angriffen oder unlauteren Absichten. Insofern liefert ihre musikalische Verwertung einen Beitrag zur Konstruktion der böhmischen Nationalmusik im 19. Jahrhundert. Vor allem die musikalischen Analysen haben gezeigt, dass neben den international bekannten Komponisten der tschechischen Musikgeschichte, welche teilweise nur simple Mechaniken zur ‚Nationalisierung‘ benutzen, insbesondere die unbekannten

Komponisten – wie zum Beispiel Josef Leopold Zvonař – sich durch ein eigenes Regelwerk hervortun konnten und so ihre eigene Auffassung einer ‚nationalen Musik‘ prägten. In Hinblick auf den chronologischen ‚Ausreißer‘ Emanuel Chvála ist interessant zu beobachten, dass auch die wissenschaftliche Beschäftigung mit den RKZ im 20. Jahrhundert erhalten blieb: Gisela Kaben erläutert in einem Beitrag aus dem Jahr 2013, dass es drei kleinere Wellen in den 1930er Jahren, den 60ern und nach 1989 gegeben hat, die sich zum 19. Jahrhundert insofern natürlich unterschieden, als sie nun keinen Beitrag mehr zur Genese des böhmischen Volkes beitragen konnten.⁴⁴⁹ Sie beurteilt außerdem die Mystifikation, die die Handschriften im 19. Jahrhundert erfuhren, als ungültig für das 20. Jahrhundert, da sie für die „überwiegende Mehrzahl der Tschechen (...) sofern man sie überhaupt kennt“, heute reine „Fiktion“ darstellen würden.⁴⁵⁰

Aus der musikalischen Perspektive ist die Beschäftigung mit den Vertonungen aus den RKZ nicht nur auf der wissenschaftlichen Ebene lohnenswert. Gerade im außer-tschechischen Kontext stellen sie vor allem für die Liedliteratur einen Werkkanon dar, der – auch aufgrund der Sprachbarriere – im übrigen Europa vermutlich unbekannt ist. Selbst Komponisten wie Dvořák, die sich außerhalb Tschechiens größter Beliebtheit erfreuen, sind als Liedkomponisten nicht für ihre Vertonungen der Gedichte aus der *Königinhofer Handschrift* bekannt. Es sei am Ende noch erwähnt, dass eine genuine Arbeit mit dem dichten Komplex der RKZ auch in der tschechischen Wissenschaft lange auf sich warten musste. Die den RKZ gewidmete Tagung, deren Tagungsband Dalibor Dobiaš 2014 publizierte, und dessen Artikel zur Opernrezeption hier auch erwähnt wurde, stellt zum aktuellen Zeitpunkt die umfangreichste, aber vermutlich auch letztgültige und finale Beschäftigung mit diesem Komplex dar. In Hinweis auf den wesentlich älteren Artikel von Jitka Ludvová, den von ihr aufgezählten Vertonungen der RKZ und die von mir zumindest in Prag nicht auffindbaren Werke, sei angemerkt, dass immerhin eine musikalische Auseinandersetzung mit dem Komplex noch nicht ausgeschöpft ist und es dabei gleichzeitig zur Entdeckung von wunderbaren Werken der Musik kommen kann, die der Öffentlichkeit des 21. Jahrhunderts noch aufbereitet werden dürfen.

⁴⁴⁹ Kaben, Gisela: „Die Königinhofer und Grünberger Handschriften – Mythos im 20. Jahrhundert?“, in: Steffan Höhne / Ludger Udolph (Hrsg.): *Deutschen – Tschechen – Böhmen. Kulturelle Integration und Desintegration im 20. Jahrhundert*, Wien: Böhlau Verlag 2010, S. 303-322, hier: S. 316.

⁴⁵⁰ Ebd., S. 318.

Quellenverzeichnis

Noten

- Ambros, August Wilhelm / Bayer, Joseph: *Libuša's Prophezeiung*, 1850, Sign.: II B 1.
- Bendl, Karel: *Písně v národním tónu* [Lieder im nationalen Ton], Prag: Urbánek o.J., Sign.: XXIV G 107.
- Bendl, Karel: *Šest Písní z Rukopisu Královédvorského s průvodem piana složil Karel Bendl*. [Sechs Lieder aus der Königinhofer Handschrift mit Klavierbegleitung, komponiert von Karel Bendl], Prag: Urbánek, o.J., Sign. XXIV D 116.
- Chvála, Emanuel / Vrchlický, Jaroslav: *Záboj*, o.J., Sign.: XXXI D 69.
- Dvořák, Antonín: *Písně z Rukopisu Královédvorského* [Lieder aus der Königinhofer Handschrift] op. 7, Kritische Edition, Prag: Artia 1962, Sign.: XXXI E 255.
- Fibich, Zdeněk: *Dvě písně z královédvorského rukopisu* [Zwei Lieder aus der Königinhofer Handschrift], Prag: Starý o.J., Sign.: I D 180.
- Fibich, Zdeněk: *Záboj, Slávoj a Luděk*, München: Musikproduktion Höflich 2006.
- Fibich, Zdeněk: *Tři Písně* [Drei Lieder], Prag: Starý o.J., Sign.: I D 181.
- Kníže, František Max: *Písně* [Lieder], Prag: Jak. Fischer o.J., Sign.: I E 116.
- Lomnický, F. B.: *Kytice*, 1858, Sign.: XXXVIII F 644.
- Měchura, Leopold E.: *První májová noc* [Lied der Mainacht], 1866, Sign.: XXX D 4.
- Škroup, František / Ernst, F. V.: *Udalrich und Božena*, o. J., Sign.: XIX E 4.
- Škroup, František / Chmelenský, Josef: *Libušin sňatek* [Libušas Hochzeit], 1850, Sign.: V A 3.
- Škroup, František / Chmelenský, Josef: *Drátenjk*, Prag 1913, Sign.: VII D 56.
- Skuherský, František Zdeněk: *Tři písně z rukopisu královédvorského* [Drei Lieder aus der Königinhofer Handschrift], Prag: J. Hoffmann o.J., Sign.: I D 258.
- Smetana, Bedřich: *Libušin soud* [Libušas Urteil], o.J. (als pdf- Dokument).
- Smetana, Bedřich / Wenzig, Joseph: *Libuše*, o.J. (als pdf-Dokument).
- Suchánek, František: *Opuštěna*, 1873, Sign.: XXX B 73.
- Tomášek, Václav Jan: *Starožitné Písně* [Patriotische/Vaterländische Lieder], Prag o.J. (als pdf-Dokument).
- Zvonař, Josef Leopold / Šmilonsky, Alois Vojtech: *Záboj*, o.J., Sign.: XXX E 27.

Literatur

- Ambros, A. W.: „Die böhmische Oper in Prag“, in: *Österreichische Revue* 3/1 (1865), S. 173-184.
- Anderson, Benedict: *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London: Verso 2016.
- Anon.: „Nachrichten“, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 22 (31. Mai 1826).
- Anon.: „Nachrichten“, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 52 (24. Dezember 1828).
- Anon.: „Nachrichten“, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 20 (15. Mai 1833).
- Anon.: „Nachrichten“, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 51 (21. Dezember 1836).
- Anon.: „Kritik“, in: *Jahrbücher des deutschen National-Vereins für Musik und ihre Wissenschaft* 4/10 (10. März 1842), S. 77-78.
- Anon.: „Signale aus Prag“, in: *Signale für die musikalische Welt* 1/11 (14. März 1843).
- Anon.: „Prager Theater= und Concert=Revue. Čechisches Theater“, in: *Oesterreichisches Theater= und Musik=Album* 133 (05. November 1847).
- Anon.: „Aus Prag“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 32/37 (07. Mai 1850).
- Anon.: *Max Büdinger und die Königihofers Geschwister*, Prag: Fr. Tempsky 1859.
- Anon.: „Deutschland. München“, in: *Allgemeine Zeitung* 2/4-6 (1859).
- Anon.: „Correspondenzen“, in: *Deutsche Musik-Zeitung* 14/2 (06. April 1861).
- Anon.: „Correspondenzen. Aus Prag“, in: *Süddeutsche Musik-Zeitung* 10/43 (28. Oktober 1861).
- Anon.: „Aus Prag“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 9/26 (28. Februar 1862).
- Anon.: „Z valné schůze Pražského ‚Hlaholu‘ [Aus der Generalversammlung des Prager ‚Hlahol‘]“, in: *Slavoj* 9/1 (01. November 1862).
- Anon.: „Kleine Chronik“, in: *Recensionen und Mittheilungen über Theater und Musik* 7/8 (16. Februar 1862).
- Anon.: „Nachrichten“, in: *Süddeutsche Musik-Zeitung* 11/7 (17. Februar 1862).
- Anon.: „Feuilleton. Zpravý domácí [Feuilleton. Lokale Nachrichten]“, in: *Slavoj* 2/1 (15. Juli 1862).
- Anon.: „Feuilleton. Zpravý domácí [Feuilleton. Lokale Nachrichten]“, in: *Slavoj* 5/2 (01. März 1863).
- Anon.: „Dopisovatel [Korrespondenz]“, in: *Slavoj* 2/4 (15. Januar 1864).
- Anon.: „Das Sängerfest in Prag“, in: *Süddeutsche Musik-Zeitung* 13/24 (13. Juni 1864).
- Anon.: „Konservatorium Pražské [Prager Konservatorium]“, in: *Slavoj* 9/6 (01. Mai 1865).

- Anon.: „Neue und neuincludierte Opern“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 26/64 (03. Juli 1868).
- Anon.: „Eine adelige Theatervorstellung in Prag“, in: *Der Zwischen-Akt* 98/9 (15. April 1869).
- Anon.: „Kronika zpěv. spolků a hud. jednot. [Kronik Gesang. Vereine und musikalische Verbindungen]“, in: *Hudební listy* 1/14 (01. Juni 1870).
- Anon.: „Literatura a umění. Česká opera [Literatur und Kultur. Tschechische Oper]“, in: *Národní listy* 10/259 (23. September 1870).
- Anon.: „František Suchánek“, in: *Dalibor* 1/29 (18. Juli 1873).
- Anon.: „Tiskem a nákladem firmy [Gedruckt im Verlag]“, in: *Dalibor* 1/34 (22. August 1873).
- Anon.: „Zprávy z Prahy a z venkova [Nachrichten aus Prag und der Umgebung]“, in: *Dalibor* 1/40 (03. Oktober 1873).
- Anon.: „Zprávy z Prahy a z venkova [Nachrichten aus Prag und der Umgebung]“, in: *Dalibor* 1/51 (19. Dezember 1873).
- Anon.: „Zprávy z Prahy a z venkova [Nachrichten aus Prag und der Umgebung]“, in: *Dalibor* 2/16 (18. April 1874).
- Anon.: „Zprávy z Prahy a z venkova [Nachrichten aus Prag und der Umgebung]“, in: *Dalibor* 3/27 (03. Juli 1875).
- Anon.: „Anzeigen“, in: *Musikalisches Wochenblatt* 9/48 (22. November 1878).
- Anon.: „Koncert výpomocného spolku sboru a orchestru čes. opery. Smetanova ‚Šarka‘, Beethovenova ‚devátá‘ [Konzert des Chores und Orchesters der Tschechischen Oper. Smetanas ‚Šarka‘, Beethovens ‚Neunte‘]“, in: *Dalibor* 33/1 (20. November 1879).
- Anon.: „Drobné zprávy [Kleinere Neuigkeiten]“, in: *Dalibor* 8/3 (10. März 1881).
- Anon.: „Smetanova Vlast [Smetanas Vaterland]“, in: *Dalibor* 32/4 (10. November 1882).
- Anon.: „Z nekrologů Bedřich Smetany [Nachruf auf Bedřich Smetana]“, in: *Dalibor* 4/21 (07. Juni 1884).
- Anon.: „Feuilleton. Das Tschechenthum und die Königinhofer Handschrift“, in: *Mährisches Tagblatt* 96/7 (28. April 1886).
- Anon.: „Z hudebního světa [Aus der musikalischen Welt]“, in: *Česká hudba* 3 (1921).
- Auty, Robert: „Changing Views on the Role of Dobrovský in the Czech National Revival“, in: Peter Brock / H. Gordon Skilling (Hrsg.), *The Czech Renaissance of the Nineteenth Century*, Toronto: University of Toronto Press 1970, S. 14-25.

- Axman, Emil: *Josef Leopold Zvonař*. Brno 1916.
- Bartoš, František: „Lieder aus der Königinhofer Handschrift“, in: Antonín Dvořák, *Písň z Rukopisu Královédvorského* op. 7 [Lieder aus der Königinhofer Handschrift op. 7], Kritische Edition, Prag: Artia 1962, Sign.: XXXI E 255.
- Batka, Richard: „Die Musik in Böhmen“, in: Richard Strauss (Hrsg.), *Die Musik* 18 (1906).
- Beckerman, Michael: „In Search of Czechness in Music“, in: *19th-Century Music* 10/1 (1986), S. 61-73.
- Brodbeck, David: „Dvořák's Reception in Liberal Vienna: Language Ordinances, National Property, and the Rhetoric of Deutschtum“, in: *Journal of the American Musicological Society* 60/1 (2007), S. 71-132.
- Büdinger, Max: *Die Königinhofer Handschrift und ihr neuester Verteidiger*, Wien: Carl Gerold 1859.
- Chvála, Emanuel: „Kritický oznamovatel. Antonín Dvořáka ‚Slovanské tance‘ [Kritischer Kommentar. Antonín Dvořáks ‚Slawische Tänze‘]“, in: *Dalibor* 1/1 (01. Januar 1879).
- Chvála, Emanuel: *Ein Vierteljahrhundert Böhmischer Musik*, Prag: Urbánek 1887.
- Chvála, Emanuel: „Antonín Dvořák ve skladbě zpěvoherní. [Antonín Dvořák in der Oper]“, in: *Dalibor* 23/33-37 (07. September 1901).
- Clapham, John: „The Smetana-Pivoda Controversy“, in: *Music & Letters* 52/4 (1971), S. 353-364.
- Clapham, John: „Dvořák's Unknown Letters on His Symphonic Poems“, in: *Music & Letters* 56/3 u. 4 (1975), S. 277-287.
- Coakley, John: „Mobilizing the Past. Nationalist Images of History“, in: *Nationalism and Ethnic Politics* 10/4 (2010), S. 531-560.
- Dambeck, J. H.: „Altböhmische Literatur“, in: *Erneuerte Vaterländische Blätter für den österreichischen Kaiserstaat. Chronik der österreichischen Literatur* 9 (30. Jänner 1819).
- Dambeck, J. H.: „Altböhmische Literatur“, in: *Erneuerte Vaterländische Blätter für den österreichischen Kaiserstaat. Chronik der österreichischen Literatur* 10 (3. Februar 1819).
- Danuser, Hermann: „Prologmena zu einer vergleichenden musikalischen Nationalismusforschung. Einführung in das Roundtable X ‚Nationalismus und

Internationalismus in der südwesteuropäischen Musik im 20. Jahrhundert“, in: *Revista de Musicología* 16/1 (1993), S. 623-630.

- Davidson, Amelia: *Reclaiming a Golden Past. Musical Institutions and Czech Identity in Nineteenth-Century Prague*, Dissertation University of Kansas 2019 (ProQuest 13886132).
- Dobiaš, Dalibor: „Josef Jungmann und seine Bemühungen um einen anspruchsvollen tschechischen Vers in den ersten zwei Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts“, in: *Brücken. Zeitschrift für Sprach-, Literatur- und Kulturwissenschaften* 1 u. 2 (2014), S. 211-224.
- Dobrovský, Josef: „Literarischer Betrug“, in: *Archiv für Geschichte, Statistik, Literatur und Kunst* 15/46 (16. April 1824).
- Ehlert, Louis: „Anton Dvorak“, in: *National-Zeitung* 31/539 (15. November 1878).
- F.D.: „Berichte, Nachrichten und Bemerkungen. Prag“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 13/6 (29. März 1871).
- Feifalik, Julius: *Über die Königihofers Handschrift*, Wien 1860.
- Fránek, Michael / Kopecký, Jiří: „Rukopisy královédvorský a zelenohorský a česká opera [Die Handschriften von Königihof und Grünberg in der tschechischen Oper]“, in: Dalibor Dobiaš (Hrsg.), *Rukopisy královédvorský a zelenohorský v kultuře a umění* [Die Handschriften von Königihof und Grünberg in Kultur und Kunst], 2. Band, Praha: Academia 2019, S. 933-1006.
- Fránek, Michael / Kopecký, Jiří: „Postava barda z Rukopisu královédvorského poprvé v české opeře. Josef Leopold Zvonař: Záboj (1859–1862). Rozbor opery s edicí libreta [Die Figur des Barden aus der Königihofers Handschrift erstmalig in einer tschechischen Oper. Josef Leopold Zvonař: Záboj (1859–1862). Analyse der Oper mit einer Ausgabe des Librettos]“, in: *Hudební věda* 54/3 (2017), S. 245-288.
- Gerner, Stefan: „Retrovision. Die rückblickende Erfindung der Nation durch die Kunst“, in: Monika Schulz (Hrsg.), *Mythen der Nation. Ein europäisches Phänomen*, Berlin u. München: Koehler & Amelang ²2001, S. 33-52.
- Gerstenkorn, Franz: „Correspondenzen. Prag“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 2/65 (03. Januar 1879).
- Gerstenkonr, Franz: „Correspondenzen. Prag“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 9/75 (21. Februar 1879).
- Gerstenkorn, Franz: „Correspondenzen. Prag“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 20/65 (09. Mai 1879).

- Gerstenkorn, Franz: „Correspondenzen. Prag“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 26/77 (24. Juni 1881).
- Gerstenkorn, Franz: „Correspondenzen. Prag“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 6/54 (09. Februar 1887).
- Hanka, Wenzel (Hrsg.): *Die Königihofers Handschrift. Eine Sammlung lyrisch-epischer Nationalgesänge. Aus dem Altböhmischen übersetzt von Wenzel Swoboda von Nawarow*, Prag: Gottlieb Haase 1819.
- Hanka, Wenceslaw (Hrsg.): *Königihofers Handschrift. Sammlung altböhmischer lyrisch-epischer Gesänge, nebst anderen alt-böhmischen Gedichten*, Prag 1829.
- Hansgirk, Karl Victor: „Reminiscenzen an Wenzl Tomaschek“, in: Paul Alois Klar (Hrsg.), *Libussa*, Band 14, Prag 1855, S. 204-220.
- Hanuš, Ignác Jan: „Rückblick auf die jüngste Literatur von und über Oesterreich“, in: *Kritische Blätter für Literatur und Kunst* 2/21,2 (1858), S. 186-192.
- Hartmann, Ludwig: „Die junge böhmische Oper“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 10/56 (06. März 1889).
- Hobsbawm, Eric J.: *Nationen und Nationalismus. Mythos und Realität seit 1780*, Frankfurt/Main: Campus Verlag³2004.
- Hostinský, O.: „Dramatické umění a hudba [Theater und Musik]“, in: *Národní listy* 21/141 (12. Juni 1881).
- J.E.W.: „Zur Literaturgeschichte der Böhmischen Prosa“, in: *Wiener Zeitung* 238 (16. Oktober 1858).
- Jičinská, Veronika: „Wer ist der bessere Fälscher?. Die gefälschten tschechischen Manuskripte im Nationalitätenkampf um kulturelle Hegemonie“, in: *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* 5/2 (2014), S. 57-72.
- Jireček, Josef: *Die Echtheit der Königihofers Handschrift*, Prag 1862.
- Kaben, Gisela: „Die Königihofers und Grünberger Handschriften – Mythos im 20. Jahrhundert?“, in: Steffan Höhne / Ludger Udolph (Hrsg.): *Deutschen – Tschechen – Böhmen. Kulturelle Integration und Desintegration im 20. Jahrhundert*, Wien: Böhlau Verlag 2010, S. 303-322.
- Kalina, J.: „Die Königihofers Handschrift“, in: *Ost und West. Blätter für Kunst, Literatur und geselliges Leben* 8/54 (5. Juli 1844).
- Kalina, J.: „Die Königihofers Handschrift“, in: *Ost und West. Blätter für Kunst, Literatur und geselliges Leben* 8/53 (2. Juli 1844).

- Kalina, J.: „Die Königinhofer Handschrift“, in: *Ost und West. Blätter für Kunst, Literatur und geselliges Leben* 8/55 (9. Juli 1844).
- Kisch, Paul: *Der Kampf um die Königinhofer Handschrift. Ein Beitrag zur Jahrhundertfeier*, Prag 1918.
- Komma, Karl Michael: *Das Böhmisches Musikantentum*, Kassel: Johann Philipp Hinnenthal-Verlag 1960.
- Leerssen, Joep: „Nationalism and the Cultivation of Culture“, in: *Nations and Nationalism* 12/4 (2006), S. 559-578.
- Legis-Glückselig, [Gustav]: „Wenceslaw Hanka, ein Beitrag zur Geschichte der Cultur und National-Literatur Böhmens und der Slawen überhaupt“, in: *Libussa* 11 (1852), S. 285-396.
- Locke, Brian S.: *Opera and Ideology in Prague. Polemics and Practice at the National Theater, 1900-1938*, Suffolk: Boydell & Brewer 2006.
- Ludvová, Jitka: „Hankovy padělky v České hudbě [Hankas Fälschungen in der tschechischen Musik]“, in: *Hudební věda* XXVII/4 (1990), S. 299-319.
- Mannheim, Karl: *Soziologie der Intellektuellen. Schriften zur Kulturosoziologie*, Berlin: Suhrkamp 2022.
- Marinelli-König, Gertraud: *Die böhmischen Länder in den Wiener Zeitschriften und Almanachen des Vormärz (1805-1848)*, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2013 (= Österreichische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse, Sitzungsbericht 836).
- Meinert, J. G.: „Über die Königinhofer-Handschrift“, in: *Archiv für Geographie, Historie, Staats- und Kriegskunst* 2 (1819).
- Meinert, J. G.: „Über die Königinhofer Handschrift“, in: *Prager Zeitung* 84 (1. Juni 1819).
- Meinert, J. G.: „Über die Königinhofer Handschrift“, in: *Prager Zeitung* 85 (3. Juni 1819).
- Menzel, Wolfgang: *Die nationale Entwicklung in Böhmen, Mähren und Schlesien. Von der Aufklärung bis zur Revolution 1848*, Nürnberg: Verlag Helmut Preußler 1985 (= Veröffentlichung des Sudetendeutschen Archivs in München 19).
- Miklošič, Franz: „Entgegnung auf herrn Wenzel Hanka's albernheit und lügen“, in: Ders. (Hrsg.), *Slavische Bibliothek, oder Beiträge zur slavischen Philologie und Geschichte*, Wien: Wilhelm Braunmüller 1851, S. 267-321.

- Novotný, V.: „Rukopis Královédvorský a litteratura hudební [Die Königinhofer Handschrift in Werken der Musik]“, in: *Dalibor* 1/32 (08. August 1873).
- Novotný, V.: Rukopis Královédvorský a literatura hudební. Záboj, Slavoj a Ludiek [Die Königinhofer Handschrift in Werken der Musik. Záboj, Slavoj und Ludiek]“, in: *Dalibor* 1/33 (15. August 1873).
- Novotný, V.: Rukopis Královédvorský a literatura hudební. Záboj, Slavoj a Ludiek [Die Königinhofer Handschrift in Werken der Musik. Záboj, Slavoj und Ludiek]“, in: *Dalibor* 1/34 (22. August 1873).
- Novotný, V.: „Rukopis Královédvorský a literatura hudební. Záboj, Slavoj a Ludiek [Die Königinhofer Handschrift in Werken der Musik. Záboj, Slavoj und Ludiek]“, in: *Dalibor* 1/36 (05. September 1873).
- Novotný, J. V.: „Slovanský koncert“, in: *Dalibor* 1/10 (01. April 1879).
- P.: „Inländische Bühnen“, in: *Blätter für Musik, Theater und Kunst* 7/89 (07. November 1871).
- Palacký, František: „Einiges über die ältesten Familiennamen des böhmischen Adels“, in: *Monatsschrift d. Gesellsch. d. vaterl. Museums in Böhmen* 3 (Januar 1829).
- Palacký, František: „Handschriftliche Wahrheiten und Paläographische Lügen. Eine Entgegnung“, in: *Bohemia* 288 (5. November 1858).
- Plavec, Josef: *František Škroup*, Praha: Melantrich 1941.
- Rawson, Robert G.: *Bohemian Baroque. Czech Musical Culture and Style 1600-1750*, Woodbridge: Boydell Press 2013.
- Renner, Hans: *Studien zum tschechischen Frühnationalismus. Motivation, Anfänge und Initiatoren der tschechischen Wiedererweckung*, Dissertation Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg 1974.
- Rentsch, Ivana: „Mit Politik vermengte Töne. Konzepte von Nationalmusik im Spiegel der tschechischen Debatte“, in: Klaus Pietschmann / Melanie Wald-Fuhrmann (Hrsg.), *Der Kanon der Musik. Theorie und Geschichte*, München: edition text + kritik 2013, S. 518-534.
- Rentsch, Ivana: „Das Phantasma des eigenen Tons. Bedřich Smetanas Prodaná nevěsta (Die verkaufte Braut) und die Paradoxien der Nationalmusik im 19. Jahrhundert“, in: Kordula Knaus / Susanne Kogler (Hrsg.), *Musik – Politik – Gesellschaft. Michael Walter zum 65. Geburtstag*, Berlin: Springer 2023, S. 141-161.
- Robinson, Bradford: „Vorwort“, in: Zdeněk Fibich, *Záboj, Slávoj a Luděk*, München: Musikproduktion Höflich 2006.

- Rossbach, Anton / Westphal, Rudolf: *Metrik der Griechen im Vereine mit den übrigen musischen Künsten. I, Griechische Rhythmik und Harmonik*, Leipzig: Teubner 1867.
- Ruh, David: „Herr Palacký und der kategorische Imperativ seiner paläographischen Moral“, in: *Der Tagesbote aus Böhmen* 312/7 (11. November 1858).
- Rychterová, Pavlína: „The Manuscripts of Grünberg and Königshof. Romantic Lies about the Glorious Past of the Czech Nation“, in: János M. Bak et al. (Hrsg.), *Manufacturing a Past for the Present*, Leiden: Brill 2015 (= National Cultivation of Culture 7), S. 3-30.
- Schoenbaum, Camillo: *Geschichte der böhmischen Musik. Von den Anfängen bis in die Zeit der Romantik*, Regensburg: ConBrio 2022 (= neue wege – nové cesty 19).
- Skene, Alfred von: *Entstehen und Entwicklung der slavisch-nationalen Bewegung in Böhmen und Mähren im XIX. Jahrhundert*, Wien: Carl Konegen 1893.
- Smaczyn, Jan: „The Operas and Melodramas of Zdeněk Fibich (1850-1900)“, in: *Proceedings of the Royal Musical Association* 109 (1982/82), S. 119-133.
- Šmilovský, Alois: „Leopold Eugen Měchura. Obvaz uměleckého života ze šumavského zátíší od A. V. Šmilovského [Leopold Eugen Měchura. Bild eines künstlerischen Lebens aus dem Stilleben des Böhmerwaldes von A. V. Šmilovský]“, in: *Hudební listy* 1/47 (18. Januar 1871).
- Šmilovský, Alois: „Leopold Eugen Měchura. Obvaz uměleckého života ze šumavského zátíší od A. V. Šmilovského [Leopold Eugen Měchura. Bild eines künstlerischen Lebens aus dem Stilleben des Böhmerwaldes von A. V. Šmilovský]“, in: *Hudební listy* 1/52 (22. Februar 1871).
- Steinacher, David: *Böhmen als Gesamtschauplatz der bürgerlichen Revolution von 1848 unter besonderer Beachtung der Ereignisse in Prag*, Diplomarbeit Alpe-Adria-Universität Klagenfurt 2018.
- Stöber, Richard: „4.2 Zeitungen und Zeitschriften“, in: Uwe Sander et al. (Hrsg.), *Handbuch Medienpädagogik*, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2008, S. 384-389.
- St. Pierre, Kelly: *Bedřich Smetana. Myth, Music and Propaganda*, Rochester: University of Rochester Press 2017.
- Střítecký, Jaroslav: *Studie a stati* [Studien und Aufsätze], Brno: Filozofická fakulta 2017 (= Opera Facultatis philosophicae Universitatis Masarykianae 478).

- Swoboda, W. A. „Nachricht von einem aufgefundenen Überreste altböhmischer Poesie“, in: *Erneuerte vaterländische Blätter für den österreichischen Kaiserstaat. Intelligenzblatt der österreichischen Literatur* 13 (14. Februar 1818).
- Swoboda, W. A.: „Libussa als Gesetzgeberin“, in: *Archiv für Geschichte, Statistik, Literatur und Kunst* 15/64 (28. Mai 1824).
- Šembera, Alois: „[ohne Titel]“, in: V. Jagić (Hrsg.), *Archiv für Slavische Philologie* 6, Berlin 1882, S. 308.
- Šima, Karel et al.: „Choral Societies and the Nationalist Mobilization of Czechs“, in: Krisztina Lajosi / Andreas Stynen (Hrsg.), *Choral Societies and Nationalism in Europe*, Leiden u. Boston: Brill 2019 (= National Cultivation of Culture 9), S. 187-205.
- Thun, Johann Math. Graf von: *Der Slawismus in Böhmen*, Prag: J. G. Calve 1845.
- Tyrrell, John: *Czech Opera*, Cambridge: Cambridge University Press 2005.
- Vít, Petr: „August Wilhelm Ambros und sein Kompositionsschaffen“, in: *Studia Minora Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis* 10 (1975), S. 49-68.
- Vít, Petr: „August Wilhelm Ambros und seine Beziehung zur Geschichte der Musik in Böhmen und der tschechischen Musik“, in: *Die Musikforschung* 31/1 (1978), S. 29-33.
- Vojtěšková, Jana: „Jan Ludevít Procházka and His Contacts in the World of Arts“, in: *Musicalia I* (2011), S. 102-120.
- Vysloužilová, Milena: „Václav Jan Tomášeks Lieder zu tschechischen Texte“, in: *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity* 23/9 (1974), S. 47-65.
- Vysloužil, Jiří: *Musikgeschichte Mährens und Mähren-Schlesiens. vom Ende des 18. Jahrhunderts bis zum Jahr 1945*, Wien u.a.: Böhlau Verlag 2013 (= Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis 7).
- V.V.: „Feuilleton“, in: *Politik* 260 (21. September 1870).
- Wolkenfeld, Stefan: „Über die verschollen geglaubte Schauspielmusik zu Shakespeares ‚Othello‘ von August Wilhelm Ambros“, in: *Die Musikforschung* 60/1, S. 21-30.
- Wurzbach, Constantin von (Hrsg.): *Biographischen Lexikon des Kaiserthum Österreichs*, Vierzigster Theil Sireeruwitz – Suszycki, Wien: k. k. Hof- und Staatsdruckerei 1880, S. 264-265.
- Wurzbach, A. von: „Die Jahres-Ausstellung des Künstlerhauses“, in: *Wiener Allgemeine Zeitung. Feuilleton* 61 (1. Mai 1880).
- X.: „Kritický oznamovatel [Kritischer Kommentar]“, in: *Dalibor* 1/44 (10. Oktober 1873).

- X.: „Zprávy z Prahy a z venkova [Nachrichten aus Prag und der Umgebung]“, in: *Dalibor* 2/22 (30. Mai 1874).
- Zacek, Joseph F.: „Metternich's Censor. The Case of Palacký“, in: Peter Brock / H. Gordon Skilling (Hrsg.), *The Czech Renaissance of the Nineteenth Century*, Toronto: University of Toronto Press 1970, S. 95-112.
- Zeidler, Anton / Ruh, David: „Handschriftliche Lügen und Paläographische Wahrheiten“, in: *Der Tagesbote aus Böhmen* 7/285 (15. Oktober 1858).
- Zeidler, Anton / Ruh, David: „Handschriftliche Lügen und Paläographische Wahrheiten“, in: *Der Tagesbote aus Böhmen* 7/289 (19. Oktober 1858).
- Zeidler, Anton / Ruh, David: „Handschriftliche Lügen und Paläographische Wahrheiten“, in: *Der Tagesbote aus Böhmen* 7/292 (22. Oktober 1858).
- Zeidler, Anton / Ruh, David: „Handschriftliche Lügen und Paläographische Wahrheiten“, in: *Der Tagesbote aus Böhmen* 7/299 (29. Oktober 1858).
- Zelený, V.: „Po třech letech. Přehled české hudební productce. [Drei Jahre später. Überblick über das tschechische Musikleben]“, in: *Dalibor* 1/1 (01. Januar 1879).
- V. Jagić: „Ein neuer Versuch, die Grünberger und Königinhofer Handschrift für echt zu erklären“, in: Ders. (Hrsg.), *Archiv für slavische Philologie* 33, Berlin 1912, S. 578-580.
- Zvonař, J. L.: „Zkumné příspěvky ku poznání povahy a ducha české hudby, čerpané z českých národních písní duchovních i světských [Forschungsbeiträge zum Verständnis des Wesens und Geistes der tschechischen Musik, anhand von tschechischen nationalen geistlich und weltlichen Liedern]“, in: *Slavoj* 1/3 (01. Juli 1863).
- Zvonař, J. L.: „Zkumné příspěvky ku poznání povahy a ducha české hudby, čerpané z českých národních písní duchovních i světských [Forschungsbeiträge zum Verständnis des Wesens und Geistes der tschechischen Musik, anhand von tschechischen nationalen geistlich und weltlichen Liedern]“, in: *Slavoj* 2/3 (15. Juli 1863).
- Zvonař, J. L.: „Zkumné příspěvky ku poznání povahy a ducha české hudby, čerpané z českých národních písní duchovních i světských [Forschungsbeiträge zum Verständnis des Wesens und Geistes der tschechischen Musik, anhand von tschechischen nationalen geistlich und weltlichen Liedern]“, in: *Slavoj* 2/3 (01. Dezember 1863).

Websites

- Anon.: „Jireček, Josef (1825-1888), Politiker, Philologe und Literaturhistoriker“, in: *Österreichisches Biographisches Lexikon*, online [DOI:10.1553/0x00282023](https://doi.org/10.1553/0x00282023) (Zugriff am 04.12.2024).
- Bártová-Holá, Monika: „Bendl, Karel“, in: *Grove-online*, <https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1093/gmo/9781561592630.article.02645> (Zugriff am 17.08.2024).
- Berdychová, Tereza: „Zvonař, Josef Leopold“ (2010), in: *Český hudební slovník osob a institucí* (= ČHS) [Tschechisches musikalisches Wörterbuch für Personen und Institutionen], online, https://slovník.ceskyhudebnislovník.cz/component/mdictionary/?task=record.record_detail&id=7926 (Zugriff am 08.08.2024).
- Brümmer, Franz: „Hansgirk, Carl Victor Ritter von“, in: *Allgemeine Deutsche Biographie* 49 (1904), S. 766-786, online: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd115486429.html#adbcontent> (Zugriff am 01.08.2024).
- Černý, Miroslav K. / Ludvová, Jitka: „Zvonař, Josef Leopold“ (2001), *Grove-online*, <https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1093/gmo/9781561592630.article.31074> (Zugriff am 08.08.2024).
- DeLong, Kenneth: „Tomášek, Václav Jan Křtitel [Tomaschek, Wenzel Johann]“, in: *Grove-online*, <https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1093/gmo/9781561592630.article.28077> (Zugriff am 31.07.2024).
- Döge, Klaus: „Dvořák, Antonín (Leopold)“ (2016), in: *mgg-online*, www.mgg-online.com/mgg/stable/11870 (Zugriff am 19.08.2024).
- Fiala, Jaroslav: „Hlahol (plzeňsky)“ (2008), in: *Český hudební slovník osob a institucí* [Tschechisches musikalisches Wörterbuch für Personen und Institutionen], online https://slovník.ceskyhudebnislovník.cz/component/mdictionary/?task=record.record_detail&id=2959 (Zugriff am 24.10.2024).
- Freemanová, Michaela: „Škroup [Schkroup, Skraup], František Jan“ (2001), in: *Grove-online*, <https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1093/gmo/9781561592630.article.25943> (Zugriff am 02.08.2024).
- Freemanová, Michaela: „Između Praga, Zagreba i Lavova: Franjo Ksaver Kuhač i njegovi češki pristalice [Aus Prag, Zagreb und Lavov: Franjo Ksaver Kuhač und seine tschechischen Wahrzeichen]“, in: *Arti Musices* 44/1 (2013), hier:

- <https://www.ripm.org/index.php?page=JournalInfo&ABB=DLI> (Zugriff am 24.10.2024).
- Fukač, Jiří: „Skuherský, František Zdeněk (Xavier Alois)“ (2018), in: *Grove-online*, <https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1093/gmo/9781561592630.article.25947> (Zugriff am 16.08.2024).
 - Goldinger, W. / Kučera, K.: „Palacký, František (1798-1876), Historiker und Politiker“, in: *Österreichisches Biographisches Lexikon*, online [DOI:10.1553/0x00283873](https://doi.org/10.1553/0x00283873) (Zugriff am 02.12.2024).
 - Hnátová, Kateřina: „Dalibor“, in: *Homepage von RIPM*, online <https://www.ripm.org/index.php?page=JournalInfo&ABB=DAL> (Zugriff am 24.10.2024).
 - Hnátová, Kateřina: „Dalibor“, in: *Homepage von RIPM*, online <https://www.ripm.org/index.php?page=JournalInfo&ABB=DLB> (Zugriff am 24.10.2024).
 - Homepage des Smetana Museums Prag, <https://bedrichsmetana.nm.cz/cs/dilo/detail/libusin-soud/119> (Zugriff am 14.08.2024).
 - Jakubcová, Alena: „Kníže, František Max“ (2001), in: *Grove-online*, <https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1093/gmo/9781561592630.article.15203> (Zugriff am 25.09.2024).
 - Kabelková, Marketa: „Škroup, Škraup, Skraup Skroup“ (2016), in: *mgg-online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/24923> (Zugriff am 02.08.2024).
 - Kabelková, Marketa: „Tomášek, Václav Jan“ (2016), in: *mgg-online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/52035> (Zugriff am 31.07.2024).
 - Kalisch, Volker: „Ambros, August Wilhelm“ (2016), in: *mgg-online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/525332> (Zugriff am 07.08.2024).
 - Kibicová, Tereza: „Měchura, Miechura, Leopold Eugen, eigentlich Karel“ (2016), in: *mgg-online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/377782> (Zugriff am 25.09.2024).
 - Klier, K. M. / Posner, J.: „Meinert, Joseph Georg (1773-1844), Kulturhistoriker und Volksliedsammler“, in: *Österreichisches Biographisches Lexikon*, online [DOI:10.1553/0x002834c4](https://doi.org/10.1553/0x002834c4) (Zugriff am 02.12.2024).
 - Kniefacz, Katharina: „Franz Xaver von Miklosich [Miklošič], o. Univ.-Prof. Dr. phil., Dr. jur.“, in: *650 plus – Geschichte der Universität Wien*, online

<https://geschichte.univie.ac.at/de/personen/franz-xaver-von-miklosich-miklosic>

(Zugriff am 04.12.2024).

- Kopecký, Jiří: „Hudební listy“, in: *Homepage von RIPM*, online <https://www.ripm.org/index.php?page=JournalInfo&ABB=HUL> (Zugriff am 24.10.2024).
- Lemma: „Nation“, *Duden*, online <https://www.duden.de/rechtschreibung/Nation> (Zugriff am 10.12.2024).
- Michl, Jakub: „Slavoj“, in: *Homepage von RIPM*, online <https://www.ripm.org/index.php?page=JournalInfo&ABB=SLA> (Zugriff am 24.10.2024).
- Mojžíšová, Olga: „Smetana, Bedřich, Friedrich“ (2016), in: *mgg-online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/11689> (Zugriff am 14.08.2024).
- Naegele, Philipp: „Ambros, August Wilhelm“ (2001), in: *Grove-online*, <https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1093/gmo/9781561592630.article.00748> (Zugriff am 07.08.2024).
- Petrbok, V.: „Svoboda (Swoboda), Václav Alois (Wenzel Aloys, Wenceslaw Aloys)“, in: *Österreichisches Biographisches Lexikon*, online [DOI:10.1553/0x002cb080](https://doi.org/10.1553/0x002cb080) (Zugriff am 02.12.2024).
- Reittererová, Vlasta: „Bendl, Karel“ (2006), in: *Český hudební slovník osob a institucí* [Tschechisches musikalisches Wörterbuch für Personen und Institutionen], online, https://slovník.ceskyhudebnislovník.cz/component/mdictionary/?task=record.record_detail&id=7406 (Zugriff am 17.08.2024).
- Reittererová, Vlasta: „Měchura, Leopold Eugen“ (2006), in: *Český hudební slovník osob a institucí* [Tschechisches musikalisches Wörterbuch für Personen und Institutionen], online, https://slovník.ceskyhudebnislovník.cz/component/mdictionary/?task=record.record_detail&id=658 (Zugriff am 25.09.2024).
- Reittererová, Vlasta: „Skuherský, František Zdeněk“ (2006), in: *Český hudební slovník osob a institucí* [Tschechisches musikalisches Wörterbuch für Personen und Institutionen], online, https://slovník.ceskyhudebnislovník.cz/component/mdictionary/?task=record.record_detail&id=8350 (Zugriff am 16.08.2024).
- Reittererová, Vlasta: „Umělecká beseda“ (2017), in: *Český hudební slovník osob a institucí* [Tschechisches musikalisches Wörterbuch für Personen und Institutionen],

online

https://slovník.ceskyhudebnislovník.cz/component/mdictionary/?task=record.record_detail&id=2405 (Zugriff am 24.10.2024).

- Renan, Ernest: „*Was ist eine Nation?*“. Rede am 11. März 1882 an der Sorbonne, online https://austria-forum.org/attach/AEIOU/%C3%96sterreichbewusstsein/Renan_Was%20ist%20eine%20Nation.pdf (Zugriff am 10.12.2024).
- Slavický, Tomáš: „Zvonař, Zwonar, Zwonarz, Josef Leopold“ (2016), in: *mgg-online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/21217> (Zugriff am 08.08.2024).
- Tyrrell, John: „Chvála, Emanuel“ (2001), in: *Grove-online*, <https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1093/gmo/9781561592630.article.40002> (Zugriff am 22.08.2024).
- Tyrrell, John: „Fibich, Zdeněk [Zdenko] (Antonín Václav)“ (2001), in: *Grove-online*, <https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1093/gmo/9781561592630.article.09590> (Zugriff am 21.08.2024).
- Wagner, Undine: „Fibich, Zdeněk, get. Zdenko (Antonín Václav)“ (2016), in: *mgg-online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/23654> (Zugriff am 21.08.2024).
- Wiedermann, Petra: „Kníže, František Max“ (2016), in: *Český hudební slovník osob a institucí* [Tschechisches musikalisches Wörterbuch für Personen und Institutionen], online, https://slovník.ceskyhudebnislovník.cz/component/mdictionary/?task=record.record_detail&id=6096 (Zugriff am 25.09.2024).

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Vergleich zw. Liedern von Kníže (Fortsetzung), F. M Kníže: Písně.....	23
Abbildung 2: Melodiebeispiele für mündlich tradierte tschechische Lieder, J. L. Zvonař in Slavoj (15. Juli 1863).....	70
Abbildung 3: Kuckucks-Ruf in der Klavierstimme, J. V. Tomášek: Starožitné Písně.....	76
Abbildung 4: charakt. Rhythmus am Phrasenende und Synkopen-Akzente im 6.Takt der Abbildung, F. Suchánek: Opuštěna.....	77
Abbildung 5: Polka-Rhythmus in Gesangsstimme, T.5-8, K. Bendl: Šest Písní z Rukopisu Královédvorského s průvodem piana složil Karel Bendl.....	81
Abbildung 6: Anlehnung an Polka-Rhythmus und Synkope in T.6, K. Bendl: Písně v národním tónu...	82
Abbildung 7: Polka-Rhythmus in Gesangsstimme T.5ff., K. Bendl: Šest Písní z Rukopisu Královédvorského s průvodem piana složil Karel Bendl.....	85
Abbildung 8: Phrasenstreckung durch Takteinfügung, A. Dvořák: Písně z Rukopisu Královédvorského.	90
Abbildung 9: Akzent auf schwacher Taktzeit T.1 u. 14, A. Dvořák: Písně z Rukopisu Královédvorského.	92
Abbildung 10: Anlehnung an volksmusik. Rhythmus in Gesangsstimme, Z. Fibich: Tři Písně.....	95
Abbildung 11: Auftrittsarie des Drátenjk, Melodie über Bordunbass, F. Škroup: Drátenjk.....	98
Abbildung 12: Schlusschor, Partitur S. 366-68, F. Škroup: Udalrich und Božena.....	100
Abbildung 13: Rezitativ der Libuša mit den Gründungsworten der Stadt Prag, A. W. Ambros: Libuša's Prophezeiung.....	104
Abbildung 14: Duett zw. Fagotte und Hörner mit lambus im ersten und dritten Takt, A. W. Ambros: Libuša's Prophezeiung.....	105
Abbildung 15: Einsatz, Rezitativ Ctibor mit Tonrepetitionen, J. L. Zvonař: Záboj.....	107
Abbildung 16: Verwendung der lydischen Quart "fis" über einem harm. Raum C-Dur, J. L. Zvonař: Záboj.	107
Abbildung 17: Rezitativ-Einsatz Záboj; es sei hier zudem auf die ausgestrichene Orchesterbegleitung verwiesen, J. L. Zvonař: Záboj.....	109
Abbildung 18: Klarinettenduett vor der Arie des Přemysl, B. Smetana: Libuše.....	112
Abbildung 19: vollst. erste Strophe des Hussitenchorals im fünften Bild der Prophezeiung, dritter Akt, B. Smetana: Libuše.	114
Abbildung 20: Beginn zweiter Akt, Dumka-Anleihen, E. Chvala: Záboj.....	117
Abbildung 21: Abbildung des Záboj-Motivs bei Novotný im Dalibor, Novotný in Dalibor (22. August 1873).....	122

Abbildung 22: Anfang der Textvorlage aus der RK, Ausgabe von 1829, S. 71.....	123
Abbildung 23: vergleichende Abbildung Dvořák - Suchánek	126

Anhang

abstract (deutsch)

Die vorliegende Masterarbeit beschäftigt sich mit der musikalischen Rezeption der *Königinhofer* und *Grünberger Handschriften*, zwei Dokument, die zu Beginn des 19. Jahrhunderts vom böhmischen Archivar Václav Hanka aufgefunden wurden. Der hier abgefasste Text nähert sich dem Komplex dabei von zwei Seiten: Einerseits werden die Komponisten des Samples einer kritischen historischen Kontextualisierung unterzogen und der diskursive Gehalt ihres Verständnisses als ‚Nationalkomponisten‘ überprüft, andererseits wird mit für die deutschsprachige Musikwissenschaft bisher unerschlossenem Notenmaterial gearbeitet, um die aus der Primär- und Sekundärliteratur abgeleiteten Zuschreibungen auch durch die Musikanalyse bestätigen zu können. Der Autor erschafft dadurch ein mehrdimensionales Bild eines eher unbekannten Werkkanons und trägt zum weiteren Verständnis musikalischer Nationalisierungsprozesse im Böhmen des 19. Jahrhunderts bei.