

August Wilhelm Ambros und seine Beziehung zur Geschichte der Musik in Böhmen und der tschechischen Musik

von Petr Vít, Praha

Im allgemeinen sieht man die Bedeutung von August Wilhelm Ambros als Musikhistoriker im Zusammenhang mit seiner umfangreichen *Geschichte der Musik* oder der polemischen ästhetischen Studie *Die Grenzen der Musik und Poesie* (Prag 1856). Fast vollkommen vergessen ist aber die Tatsache, daß Ambros, der doch fast sein ganzes Leben in Prag verbrachte, in den dreißiger bis sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts das Kunstgeschehen dieser Stadt aufmerksam und kritisch verfolgt hat. Am Prager Milieu fesselte nicht nur die unmittelbare Gegenwart, sondern auch die Vergangenheit sein kulturhistorisches, vor allem musikhistorisches Interesse. Ambros schrieb zwar über die Musik in Böhmen oder die im Entstehen begriffene tschechische Nationalmusik keine abgeschlossene historische Arbeit, nichtsdestoweniger umfaßt sein reiches musikwissenschaftliches und musikpublizistisches Vermächtnis zahlreiche Belege, die uns zu einer kurzen Erwägung über dieses Thema anregen.

Wir führen vorerst in chronologischer Reihenfolge das Quellenmaterial an, das sich auf den untersuchten Fragenkreis bezieht. Es sind die Bücher *Der Dom zu Prag* (Prag 1858) und *Das Conservatorium in Prag* (Prag 1858), dann die zwar nur gelegentlichen, aber für die Ansichten des Verfassers über die tschechische Musik des 19. Jahrhunderts immerhin bezeichnenden Studien *Die böhmische Oper in Prag* und *Musikalische Briefe aus Prag* (in: *Österreichische Revue* III. Jg., 1865 und V. Jg., 1867) und schließlich auch kurze Abschnitte in der *Geschichte der Musik* (II. und III. Bd.). Außer der genannten Schrift *Das Conservatorium in Prag*, die in der letzten Ausgabe des *Riemann Musik-Lexikons* angeführt ist¹, fehlen die übrigen Arbeiten, auch in MGG². Von tschechischen Musiklexika finden wir in *Pazdírkvův hudební slovník naučný* (II. Bd., Personenteil, Brno 1937, S. 11 bis 12) beide Bücher, während das neuere Lexikon *Československý hudební slovník osob a institucí* (I. Bd., Praha 1963, S. 25) mit bibliographischen Angaben sehr sparsam umgeht und bloß die Geschichte des Konservatoriums nennt.

Wenn wir zu Ambros' Arbeiten aus der Mitte des vergangenen Jahrhunderts zurückkehren, bedeutet dies nicht, daß wir verstaubte Schriften ans Licht zerren wollen, die der gegenwärtigen Geschichtsschreibung der tschechischen Musik nichts mehr zu sagen haben. Ganz im Gegenteil. Man pflegt Ambros meist im Zusammenhang mit der Musikgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts Beachtung zu schen-

¹ *Riemann Musik-Lexikon*, Bd. 1, ¹²Mainz 1959, S. 30.

² MGG Bd. 1, Sp. 408–413.

ken und übergeht mehr oder weniger die Verbundenheit dieser künstlerisch und wissenschaftlich vielseitig orientierten Persönlichkeit mit dem Prager kulturellen und politischen Milieu der vierziger bis sechziger Jahre des 19. Jahrhunderts. In diesem Zusammenhang wäre vor allem zu betonen, daß sich Ambros im Revolutionsjahr 1848 als Mitglied des Ausschusses der Prager Schriftsteller tschechischer und deutscher Nationalität in das politische Geschehen eingeschaltet hat. Er unterschrieb zusammen mit den übrigen Mitgliedern dieses Ausschusses öffentliche Erklärungen, die zur Einigkeit der Tschechen und Deutschen im Rahmen der Monarchie aufriefen und bekannte sich damit zum Gedanken der Notwendigkeit Österreichs, den František Palacký im selben Jahr als politische Grundidee der tschechischen bürgerlichen Politik formuliert hatte³. Demokratische Gesinnung und Widerstand gegen die Willkür des böhmisches Polizeiregimes sprach aus Ambros' Kompositionen. Am 7. April 1850 wurde in Prag sein Monodrama *Libuša's Prophezeiung* auf einen deutschen Text des Prager Schriftstellers Josef Bayer aufgeführt⁴. Aber auch Ambros' aufopfernde Arbeit im Vorstand des Vereins zur Beförderung der Tonkunst in Böhmen, seine Tätigkeit in der Musikabteilung des tschechischen Kunstvereins Umělecká beseda in den sechziger Jahren und schließlich der im Jahre 1868 unternommene Versuch, zum tschechischen Operschaffen mit der Oper *Břetislav a Jitka* nach einem tschechischen Libretto J. Wenzigs beizutragen (Ambros beendete nur das Vorspiel) – dies alles ist in erster Linie als deutliche Anteilnahme am Kulturgeschehen des national utraquistischen Prag der Jahrhundertmitte anzusehen, ganz abgesehen davon, daß es außerdem eine ausgesprochen demokratische Beziehung zum tschechischen Milieu und darüber hinaus zu der sich in den sechziger Jahren voll entfaltenden tschechischen Kultur beweist.

Aus manchen Äußerungen Ambros', die sich auf unser Thema beziehen, läßt sich seine Methode der historischen Einsicht in die Problematik der Musik Böhmens und der tschechischen Musik ableiten, sein Zutritt zu diesen Fragen zu Ende denken. Ambros befaßte sich mit diesen Fragen zu einer Zeit, als eine tschechisch geschriebene Geschichte der tschechischen Musik praktisch noch nicht existierte⁵. Er sieht die Geschichte der Musik in Böhmen 1. als ständig fortschreitende Entwicklung, in deren Verlauf die unterschiedliche Bedeutung der Adjektive „böhmisch, spezifisch-böhmisch und tschechisch“ die Wandlung der „Nationalität“ in territorialem Sinn und indifferenter „natio“ zum modernen tschechischen Volksbegriff spiegelt, einer Entwicklung, der auch Träger von Musikkulturen fremder Ethnika beitreten; 2. als Prozeß im Rahmen der Entwicklung der europäischen Musik.

3 *Osvědčení se spisovatelů Pražských – Erklärung der Schriftsteller Prags vom 21. März* (in: Bohemia XXI/1848, 23. März) und *Osvědčení Pražských spisovatelů – Erklärung der Prager Schriftsteller vom 4. April* (in: Bohemia XXI/1848, 5. April) unterschrieben F. Palacký, P. J. Safařík, V. K. Klicpera, K. Havlíček, A. W. Ambros, B. Gutt, K. E. Ebert und andere Prager Schriftsteller.

4 Das Monodrama von Ambros ist die erste Vertonung der Weissagung Libušes. Nach den Worten der Fürstin „*mein Volk ist frei*“ im Finale erklingen die Worte des Chorplenums „*ein freies Volk wird wohnen hier*“ – der Glaube an die Zukunft.

5 Die erste Geschichte der tschechischen Musik in tschechischer Sprache schrieb J. L. Zvonář für Riegers Lexikon *Slovník naučný*, Bd. II, Prag 1862, S. 455-464.

Ad 1. Im ersten, „*Überblick des Zustandes der Musikpflege in Böhmen vor Gründung des Conservatoriums*“ genannten Kapitel des Buches *Das Conservatorium in Prag* (1858) hat Ambros wichtige Entwicklungsetappen der Musik in Böhmen kurz umrissen. In der Einleitung zählt er „*specifisch-böhmische Musikalterthümer*“ auf, zu denen die Choräle „*Hospodine, pomiluj ny*“, „*Svatý Václave*“, der hussitische Choral, die Lieder der „*Böhmischen Brüder*“ und die Musik am Hof Karls IV. gehören. Interessanterweise haben sie nach der Meinung des Autors „*mit der jetzigen Musikpflege und Musikbildung des Landes keinen inneren Zusammenhang*“⁶. Erst die Zeit Rudolfs II. sei für die Entwicklung der Musik in Böhmen entscheidend gewesen. In seinem zweiten Buch aus demselben Jahr, *Der Dom zu Prag*, bezeichnete aber Ambros besonders die Choräle „*Svatý Václave*“ und „*Hospodine, pomiluj ny*“ als „*altböhmische Choräle*“ und betonte, „*daß wir hier einen wahren Volksgesang vor uns haben*“⁷. Bei der Interpretation des altböhmischen Chorals teilt Ambros Herders Ansicht mit der Feststellung: „*Man sagt mit recht, der Character eines Volkes spreche sich in seinen Liedern aus*“⁸. Ambros lehnte also Zusammenhänge mancher Erscheinungen der mittelalterlichen Musik („*specifisch-böhmische Musikalterthümer*“) mit der späteren Entwicklung zwar ab, konzidierte aber andererseits die mittelbare Bedeutung dieser Erscheinungen für die Musikgeschichte Böhmens. Der Widerspruch in der Wertung der „*specifisch-böhmischen Musikalterthümer*“ ist Ausdruck der Suche nach gegenseitigen Zusammenhängen und beweist nur, daß Ambros die Kontinuität der historischen Musikentwicklung nicht voll erkannt hat. Seit der Zeit Rudolfs II., sagt Ambros, entwickelt sich die Musik in Böhmen, um in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ihren Höhepunkt zu erreichen: „*Die zweite Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts ist für die specifisch-böhmische Musikschule die classische Zeit*“⁹. Die Bedingungen der offensichtlichen Blüte der Musikpflege im 17. und 18. Jahrhundert in Böhmen sah Ambros im Lichte der Stabilisierung des Feudalismus, als Adel und Kirche als Kulturträger eine positive Rolle spielten. Die Rudolfinische Tradition, die Verbreitung der geistlichen Musik, die Entstehung von Schloßkapellen, B. M. Černohorský und seine Schüler¹⁰, dies alles waren jene günstigen Umstände, unter denen „*die Musik bei einem talentbegabten Volke rasch ihre Blüthezeit erreichen*“¹¹ mußte.

Dem Begriff „*specifisch-böhmische Musikschule*“ der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ordnete Ambros die Komponisten tschechischer Abstammung zu: František Xaver Brixi, den er für einen Repräsentanten der „*Übergangsperiode zu Mozart*“ hält¹², weiter Jiří Benda, Josef Mysliveček, Jan Václav Stamic, Jan Zach, Josef Seger und Florian Leopold Gassmann.

6 *Das Conservatorium in Prag*, S. 3.

7 *Der Dom zu Prag*, S. 200.

8 Ebda.

9 *Das Conservatorium in Prag*, S. 8.

10 „*Prags musikalischer Ruf stand schon um 1732 so hoch, daß der nachmalige große Reformator der dramatischen Musik Christoph Gluck eigens dahin kam, um seine Studien bei dem Minoriten Černohorský zu machen.*“ Und in der Anmerkung fügt Ambros bei: „*Auch Tuma, Segert [Seger] und Zach waren Černohorský's Schüler*“ (*Conservatorium*, S. 9).

11 Ebda., S. 7.

12 *Der Dom zu Prag*, S. 204-205.

Bei der Wertung des 19. Jahrhunderts bemerkt man bei Ambros deutlich den Wandel vom Begriff „*spezifisch-böhmische Musikschule*“ zum Begriff „*tschechische Musik*“. Den komplizierten Prozeß der Formung einer tschechischen Nationalmusik schildert der Autor im Rahmen der Entwicklung der tschechischen Oper, tschechisch deshalb, weil sie tschechisch und keineswegs französisch, deutsch oder italienisch gesungen wurde. Die Ursachen der verspäteten und langsamen Entwicklung der tschechischen Oper sucht Ambros, wie man heute sagen würde, bei soziologischen Faktoren und erblickt sie vor allem in der ökonomischen Abhängigkeit und Betriebssubordination der tschechischen Opernvorstellungen von der deutschen Leitung des Ständetheaters, und nach dem Jahr 1848, als sich die Beziehungen zwischen den beiden Nationalitäten ständig verschlechterten, in der zunehmenden Ablehnung tschechischer Vorstellungen seitens des Prager Deutschtums. Dieser schwierigen Stellung im Opernbetrieb des Prager Ständetheaters entsprach auch die ungünstige Lage auf dem Gebiet der ursprünglichen tschechischen Opernkompositionen. Ambros macht darauf aufmerksam, daß die Prager Komponisten, einschließlich V. J. Tomášek, dessen Kräfte angeblich die Fähigkeit umfaßten, eine tschechische Originaloper auf die Bühne zu stellen, aus diesen Gründen kaum ein ernstes Interesse haben konnten, tschechische Libretti zu vertonen¹³. Eine Wendung zum Besseren trat nach der Eröffnung des tschechischen Interimstheaters im Jahr 1862 ein, als sich das Interesse des Publikums für eine Nationaloper der jungen Komponistengeneration eines J. L. Zvonář, B. Smetana und Z. Skuherský zuwandte, die – wie Ambros feststellte – allein fähig war, ein derartiges Werk zu schaffen¹⁴. In diesem Entwicklungsstadium gelangte dann auch die tschechische Musik auf eine höhere Stufe, auf die Stufe der echten Nationalmusik.

Ad 2. Ambros stellte die Erscheinungen der tschechischen Musik in den Kontext der europäischen Musik („*europäisch-abendländische Musik*“) und dies nicht nur im Fall des altböhmischen Chorals, den er im ersten Buch des II. Bandes seiner Geschichte der Musik („*Anfänge der europäisch-abendländischen Musik*“)¹⁵ von der universellen Auffassung der mittelalterlichen Musik her behandelt, sondern auch dann, wenn er von der „*glänzenden Epoche Rudolfs II.*“, von der „*spezifisch-böhmischen Musikschule*“ des 18. Jahrhunderts, von der „*böhmischen und tschechischen Oper*“ des 19. Jahrhunderts spricht. Immer sieht er den gegebenen Fragen-

13 Tomášek zog sich nach dem schwachen Erfolg seiner Oper *Seraphine* (nach einem deutschen Libretto) zurück. Auf der anderen Seite hebt Ambros die Verdienste hervor, die F. Škroup, der Kapellmeister des Ständetheaters, um das Prager Musikleben erworben hat. Er nennt seine „*niedliche Operette Dráteník (der Drahtbinder)*“ und die Oper *Oldřich und Božena* (ursprünglich auf deutschen Text komponiert und nachträglich ins Tschechische übersetzt). Von ursprünglichen tschechischen Opernneuheiten verzeichnet er dann J. Macoureks *Žižkův dub* (Žižkas Eiche). Die übrigen Prager Komponisten vertonten deutsche Libretti: F. D. Weber, J. Dessauer, L. Ritter von Rittersberg, J. B. Kittel. (Ambros, *Die böhmische Oper in Prag*, in: *Österreichische Revue*, III. Jg., Wien 1865, 1. Bd., S. 181 f.).

14 Ambros machte auch darauf aufmerksam, daß sich zu Beginn der sechziger Jahre bereits die kompakte Schicht eines tschechischen Opernpublikums gebildet hatte (*Die böhmische Oper in Prag*, S. 182).

15 Ambros, *Geschichte der Musik*, Bd. II, Leipzig 31891, S. 127 f.

kreis unter einem breiteren Gesichtspunkt als unter dem Aspekt „böhmisch“ im territorialen und kulturhistorischen oder unter dem Aspekt „tschechisch“ im nationalen Sinn. So sind beispielsweise die historischen Umstände der Entstehung einer tschechischen Oper im 19. Jahrhundert ohne jenes Hinterland undenkbar, das in Prag die Werke europäischer und heimischer Komponisten geschaffen haben, und die tschechische Oper wird auch in diesen historischen Zusammenhängen betrachtet. Ambros mit seiner Fähigkeit, die tschechische Musikkultur von heimischer und europäischer Sicht aus in breitem Spektrum zu erfassen, und mit seinem bewußten Historismus erkannte die gegenseitige Verflechtung des Nationalen und Universalen eher als beispielsweise die ausschließlich auf die nationale Thematik eingestellten Autoren¹⁶.

Stellen wir zum Schluß die Frage, was diese Einsichten Ambros' für die neueste tschechische Musikgeschichtsschreibung bedeuten, dann erkennen wir den großen Bogen, der sich von den Arbeiten Ambros' zum musikgeschichtlichen Werk Vladimír Helferts spannt, der die Impulse des älteren Autors zu einer allgemeineren Auffassung der Musikgeschichte, besonders in seiner Einstellung zu der tschechischen Musik des 17. und 18. Jahrhunderts, aufgegriffen und voll entwickelt hat¹⁷. Die von Ambros umrissenen günstigen Bedingungen für die Musikpflege gegen Ende des 17. Jahrhunderts und die Entstehung von B. M. Černohorskýs Schule zu Beginn des 18. Jahrhunderts, die Eingliederung von F. X. Brixis unter die Vorgänger Mozarts und schließlich die Betonung der allgemeinen Bedeutung einer „*spezifisch-böhmischen Musikschule*“, dies alles wurde von Helfert im Rahmen seiner historischen Anschauung der tschechischen Musik als Etappe klassifiziert, die von Černohorský und seiner sog. Schule zur tschechischen Vorklassik der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und ihrer wichtigsten Persönlichkeit im Prager Milieu, František Xaver Brixis, führte, die der kommenden Wiener Klassik den Boden bereitete. August Wilhelm Ambros wurde mit seiner Auffassung der tschechischen Musik des 17. und 18. Jahrhunderts zu einem unmittelbaren Vorgänger von Helfert und hat lebendige Anregungen geboten, diese Epoche unserer Musikgeschichte in das rechte Licht zu rücken.

(Aus dem Tschechischen von Jan Gruna)

¹⁶ Vgl. Jan Ritter von Rittersberg, *Die Tonkunst in Böhmen*, in: Hormayrs Archiv 1824-25; für die folgende Phase die erste für den zweiten Band von Riegers *Slovník naučný* aus dem Jahr 1862 geschriebene Geschichte der tschechischen Musik von J. L. Zvonař.

¹⁷ Vor allem in den Arbeiten *Hudební barok na českých zámcích* (Musikbarock auf tschechischen Schlössern), Praha 1916; *Hudba na jaroměřickém zámku. František Míča 1696-1744* (Musik auf Schloß Jaroměřice. František Míča 1696-1744), Praha 1924; *Jiří Benda. Příspěvek k problému české hudební emigrace I* (Beitrag zum Problem der tschechischen Musikemigration I), Brno 1929; *Česká moderní hudba. Studie o české hudební tvořivosti* (Moderne tschechische Musik. Studie über das tschechische Musikschaffen), Olomouc 1936, Index.