

Vysloužil, Jiří

Der tschechische Ästhetiker und Musikwissenschaftler Otakar Hostinský

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H, Řada hudebněvědná. 1978-1979, vol. 27-28, iss. H13-14, pp. [27]-42

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/112422>

Access Date: 02. 12. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

JIŘÍ VYSLOUŽIL

**DER TSCHECHISCHE ÄSTHETIKER
UND MUSIKWISSENSCHAFTLER
OTAKAR HOSTINSKÝ**

Otakar Hostinský war der erste tschechische Kunst- und Musiktheoretiker am tschechischen Zweig der Prager Karl-Ferdinand-Universität, wo er die Habilitation als Dozent erlangte 1877, im Jahre 1883 zum außerordentlichen Professor und im Jahr 1892 zum ordentlichen Professor der Ästhetik und Musikgeschichte ernannt wurde. In den Jahren 1894—1904 leitete Otakar Hostinský den Lehrstuhl für Kunstgeschichte. Er war der Typ des umfassend gebildeten Kunsttheoretikers, der mit seinen Vorlesungen, dem umfangreichen wissenschaftlichen Schaffen und der intensiven publizistischen Tätigkeit die wichtigen Fächer der neuzeitlichen tschechischen Kunstwissenschaft begründet hat. Das bezieht sich vor allem auf die Musikologie, deren selbständigem Lehrstuhl Hostinský an der Karl-Ferdinand-Universität den Boden vorbereitet hat.

DAS LEBEN

Otakar Hostinský kam am 2. 1. 1847 in Martiněves (Bezirk Litoměřice) zur Welt. Er absolvierte das Neustädter Gymnasium in Prag (mit der Reifeprüfung im Jahr 1865), wo unter anderem Svatopluk Čech und Servác Heller seine Mitschüler waren. Schon als Gymnasiast versuchte der junge Hostinský sein Glück auf allen Gebieten der Kunst, er dichtete, malte, komponierte und schrieb Aufsätze über die Theorie und Ästhetik der Künste. Im Herbst des Jahres 1865 bezog er die juristische Fakultät der Prager Universität, vertauschte sie aber schon im zweiten Studienjahr mit der philosophischen Fakultät, wo er Vorlesungen aus der Philosophie und Ästhetik hörte. Für Otakar Hostinskýs ästhetische Ausgangspositionen hatte Wilhelm Volkmann, ein Anhänger Herbarts, entscheidende Bedeutung. Hostinský lernte schon während seiner Prager Hochschulstudien aus der Lektüre auch die zeitgenössischen irrationalistischen Richtungen der Philosophie und Ästhetik kennen, unter anderem die Aesthetik (1859) des Vertreters der „theistischen Schule“ Maurice Carrière, dem er dann während seiner Universitätsstudien in München begegnen sollte, wohin er im Herbst

des Jahres 1867 gegangen war. Der an und für sich kurze Münchner Aufenthalt hatte für Hostinský auch deshalb richtungweisende Bedeutung, weil er hier Bedřich Smetana persönlich kennenlernte und Wagners Musikdramen in vollendeten Aufführungen erlebte. Im Jahr 1869 kehrte Hostinský nach Prag zurück und beendete hier seine Hochschulstudien mit dem Doktorat der Philosophie. Die existentielle Verankerung fand er vorerst als Publizist und in öffentlicher Kultur­tätigkeit. Er schrieb Aufsätze und Artikel in die Tages- und Fachpresse, hielt Vorträge und entfaltete eine rege öffentliche Tätigkeit. Hostinský redigierte die Zeitschriften *Almanach českého studentstva* (Almanach der tschechischen Studentenschaft, 1869), *Almanach Umělecké besedy Máj* (Almanach des Kunstvereins Máj, 1872), *Věstník kritický a bibliografický* (Kritischer und bibliographischer Anzeiger, 1873), *Lumír* (1873, gemeinsam mit Svatopluk Čech), in denen er auch eigene ästhetische Aufsätze und Gedichte veröffentlichte. Mit seiner publizistischen Tätigkeit rief er vor allem die fachliche Kunstkritik auf dem Gebiet der Musik, des Theaters (*Dalibor* seit 1869, *Hudební listy* seit 1870, *Pokrok* seit 1872) und der bildenden Kunst (*Pokrok* seit 1870) ins Leben, und schrieb gelegentlich theoretische Studien über Fragen der Literatur. Gemeinsam mit J. Durdík und M. Tyrš gehörte Hostinský zu den aktivsten Organisatoren der Kunst- und Bildungstätigkeit des Vereins *Umělecká Beseda* (seit 1869, auch als stellvertretender Vorsitzender ihrer Musikabteilung), den er mit einer Reihe von Vorträgen aus der Theorie und Geschichte der Kunst förderte. Hostinský erwies sich bereits in dieser ersten Phase seines kulturellen und publizistischen Wirkens als nationalbewußter Tscheche. Allerdings faßte er die Idee des nationalen Erwachens in Leben und Kunst nicht etwa im Sinne der zeitgebundenen tschechophilen und panslawistischen Schlagwörter sondern in breiteren europäischen Zusammenhängen auf. Die ersten gewichtigen ästhetisch-theoretische Studien *Umění a národnost* (Kunst und Nationalität, 1869) und *Wagnerianismus a česká národní opera* (Wagnerianismus und die tschechische Nationaloper, 1870) lassen Hostinský als begeisterten Verteidiger von Smetanas Auffassung der tschechischen Nationalmusik, aber auch als kritische Persönlichkeit erkennen, die es verstand die tschechische Musik Auge in Auge mit den progressiven Richtungen der Zeit zu werten. Mit diesen und weiteren Studien griff Hostinský in die Kämpfe um Smetana als begeisterter Verfechter seines Programms ein.

Die Jahre 1874—1877 verlebte Otakar Hostinský in den Diensten des Grafen Siegmund Thun in München, Salzburg und Italien. Er hatte diese Stelle aus Existenzgründen und auf Anraten J. Durdíks angetreten, der ihn dazu anhielt, sich auf die Hochschullaufbahn vorzubereiten. Die Stelle eines Erziehers in der Familie des kunstliebenden Grafen bot Hostinský auch ideale Bedingungen für die wissenschaftliche Arbeit, die er bald mit seiner Hauptschrift aus der Musikästhetik *Das Musikalisch-Schöne und das Gesamtkunstwerk vom Standpunkte der formalen Aesthetik* (1877) krönte. Diese Schrift enthielt die gnoseologischen und empirischen Grundlagen von Hostinskýs sogenanntem konkreten Formalismus als ästhetischer Anschauung und Methode, und diente auch als Habilitationsarbeit. Die Bilanz der kritischen und forscherschen Tätigkeit in Hostinskýs kurzer Emigrationsepisode ergänzt eine Reihe ästhetisch-theoretischer und philo-

sophischer Aufsätze, die in der Zeitung *Národní listy* (1874), in den Zeitschriften *Lumír*, *Dalibor*, *Osvěta* u. a. veröffentlicht wurden. Sie belegen unter anderem die Verbundenheit mit dem Kulturkampf der Tschechen, dem er bis zu seinem Tod (Hostinský starb am 19. 1. 1910 in Prag) die besten Kräfte lieh.

Gleich nach der Rückkehr nach Prag intensivierte Hostinský seine wissenschaftliche, publizistische und Vortragstätigkeit. Er war der tschechischen Nationalkultur und Nationalmusik ebenso ergeben wie Smetana und focht deshalb immer an mehreren Abschnitten gleichzeitig. Der sogenannte Kampf um Smetana, der im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts mit dem Kampf um eine höhere, das sollte heißen: um eine sachlich moderne und ethisch kompromißlose Auffassung der Nationalmusik und ihrer kulturellen Sendung verschmolz, fand in Otakar Hostinský seinen führenden Verfechter. Hostinský setzte die Veröffentlichung musikwissenschaftlicher, literaturkundlicher und ästhetischer Aufsätze in den Zeitschriften *Dalibor*, *Lumír* und *Osvěta* fort und betrat die Kampftribüne in einer Reihe weiterer Zeitungen, Zeitschriften und Fachblätter: *Květy* (seit 1879), *Zprávy Královské České Společnosti Nauk* (seit 1881), *Athenaeum* (seit 1886), *Český lid* (seit 1892), *Věstník Jednoty Zpěváckých spolků* (seit 1896), *Národopisný sborník* (seit 1897), *Česká Mysl* (seit 1900), *Almanach České akademie* (seit 1901), *Pražská lidová revue* (seit 1905), u. a. m. Das wissenschaftliche Niveau und die fundierte Aktualität der Zeitschriftenartikel beweist die Tatsache, daß sie auch in Buchform in *Rozpravy* (seit 1877), *Hudební rozpravy* (seit 1884) und anderen selbständigen Titeln erschienen. Eine Reihe dieser Zeitschriftenstudien wurde zum Kern des Buchs *Bedřich Smetana a jeho boj o českou moderní hudbu* (Bedřich Smetana und sein Kampf um die moderne tschechische Musik), 1901. Gelegentlich veröffentlichte Hostinský Studien und Schriften in deutscher Sprache.

Eine echte Gründertat war das Wirken Hostinský an der Prager tschechischen Universität. Er trug die Geschichte und Theorie aller Kunstgattungen vor. Im Schuljahr 1897—98 war er Dekan der philosophischen Fakultät, im Jahr 1896 gründete er die sogenannten Universitätsextensionen, die die Forschungsergebnisse der Hochschullehrer in breitere Kreise der kulturellen Öffentlichkeit Prags und anderer Städte trugen. Die Vorlesungen eines der erfolgreichsten Zyklen, den Hostinský im Jahr 1900 in Prag und einer Reihe anderer tschechischer Städte hielt, erschienen unter dem bezeichnenden Titel *O socializaci umění* (Über die Sozialisierung der Kunst) als Einleitung des Buches *Umění a společnost* (Kunst und Gesellschaft), 1907. Hostinský trug vorübergehend Musikgeschichte am Konservatorium (1882—86), Kunstgeschichte an der Akademie der bildenden Künste und Kunstgewerbeschule (1886), Geschichte der Schauspielkunst an der dramatischen Schule des Nationaltheaters (1892) vor. Seine Vorlesungen hörten unzählige Kandidaten aller kunstwissenschaftlichen Fächer. Im wissenschaftlichen und Kulturleben kamen vor allem Hostinskýs Schüler der Musikwissenschaft zu Worte: Otakar Zich und Josef Bartoš widmeten sich der allgemeinen und Musikästhetik, Zdeněk Nejedlý, Vladimír Helfert und Dobroslav Orel, die ihre wissenschaftliche Ausbildung mit dem Studium der Historie an der Prager Universität bei Jaroslav Goll oder der Musikwissenschaft an fremden Universitäten (Helfert in Berlin, Orel in Wien)

vervollkommneten, befaßten sich vorwiegend mit der Musikgeschichte. Hostinský schuf damals zweifellos eine musikwissenschaftliche Schule, die erste bei uns. Zur Entwicklung und Institutionalisierung der tschechischen neuzeitlichen Musik trug er außerdem als Mitglied der Königlichen Tschechischen Gesellschaft der Wissenschaften (1879) und der Tschechischen Akademie der Wissenschaften und Künste bei, denen er zuerst als außerordentliches (1893) und fast an der Neige seines Lebens als ordentliches Mitglied angehörte (1902). Hostinský war der erste Vorsitzende des Verbands *Filosofická jednota* (1881—1894). Als Mitgründer der *Národopisná společnost* (Volkskundliche Gesellschaft), übte er die Funktion ihres Vorsitzenden aus. Mit Hostinskýs volkskundlicher Tätigkeit hängen zwei weitere Aufgaben zusammen: Der stellvertretende Vorsitz der Volkskundlichen tschechoslawischen Ausstellung in Prag 1895), der Vorsitz des tschechischen Ausschusses der Aktion „Volkslied in Österreich“ (1905) und die Mitgliedschaft in ihrem Wiener Hauptausschuß. Noch ein Jahr vor seinem Ableben beteiligte sich Hostinský am internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß in Wien (1909), wo er die tschechische Musikwissenschaft vertrat.

DAS SCHAFFEN

Der Eintritt Hostinskýs in das Prager und tschechische Musik- und Kulturgesehen fällt in die Zeit, in der der Kampf der neuzeitlichen tschechischen Nation und ihrer politischen Führer eine neue, höchst konfliktreiche Phase der Entwicklung erreicht hatte. Nach dem Erlaß der Dezemberverfassung des Jahres 1867, die den österreichisch-ungarischen Dualismus zur staatsrechtlichen Grundform des Habsburgerreiches erklärte, verloren die Länder der böhmischen Krone und ihre tschechische Bevölkerung für lange Zeit jede Hoffnung, eine Erfüllung ihrer politischen Forderungen und Wünsche zu erleben. Der wenig energische Kampf der tschechischen Führung konnte vorläufig kaum mit Erfolgen rechnen. Dafür erlebte die tschechische Kunst und tschechische Wissenschaft ein neues goldenes Zeitalter. Es war, als hätten sich alle Energien, der ganze Wille und das reiche Talent der Nation, der das Wiener zentralistische Regime das nationale Ausleben verweigerte, in kulturelle Aktivitäten der Kunst und Wissenschaft ergossen. In der Literatur war es die „májovci“ genannte Generation der Nachfolger Karel Hynek Máchas, in der Malerei standen Karel Purkyně und Josef Mánes an der Spitze. Die Entwicklung der dramatischen Kunst und Musik war mit dem Schaffen der sogenannten Generation des Nationaltheaters verknüpft, dessen Grundstein bereits im Mai 1868, also kaum ein halbes Jahr nach Verkündung der Dezemberverfassung, gelegt wurde, jener Verfassung, die gegen das Selbstbestimmungsrecht der tschechischen Nation und die Selbstverwaltung der böhmischen Länder gerichtet war. Auf dem Feld der Kunstkritik, Ästhetik und Musikwissenschaft fiel jene Gründermission Otakar Hostinský zu, der gemeinsam mit dem Historiker Jaroslav Goll, dem Philologen Jan Gebauer, dem Philosophen und Soziologen T. G. Masaryk und vielen anderen die Grundsteine der modernen tschechischen Wissenschaft legte. Die bahnbrechende Be-

deutung Hostinskýs werden wir erst voll verstehen, wenn wir sein Werk im Lichte der Zeit sehen, in der es entstanden ist.

Auf dem Gebiet der Theorie der Musik, bildenden Kunst und Ästhetik hatte Hostinský in Prag bloß einen einzigen unmittelbaren Vorgänger: August Wilhelm Ambros (1816—1876), den Professor für Musikgeschichte am Prager Konservatorium und an der Karl-Ferdinand-Universität (hier in den Jahren 1869—1872). Ambros war allerdings ein europäisch orientierter Musikhistoriker (vergl. sein Hauptwerk *Geschichte der Musik*, 1862, u. a.); die tschechische Frage berührte er als deutscher „Utraquist“ nur in einigen musikgeschichtlichen Randstudien (*Das Konservatorium in Prag*, 1858, *Der Dom zu Prag*, 1859, *Die böhmische Oper in Prag*, *Österreichische Revue* III-1865, tschechische Aufsätze in den Zeitschriften *Dalibor* und *Hudební listy*); sie fand ihren Niederschlag auch in einigen Kompositionen mit tschechischer Thematik. Weitaus näher stand Hostinský Josef Durdík (1837—1902), der langjährige Universitätskollege, mit seinen Bemühungen und Verdiensten um den Aufbau einer tschechischen Kunstwissenschaft und -kritik. Der um zehn Jahre ältere Durdík förderte Hostinskýs geistige und wissenschaftliche Entwicklung zweifellos nicht nur mit dem dringenden Rat, die Laufbahn eines Hochschullehrers zu ergreifen, er rechnet mit Hostinský auch als Mitautor des Abschnittes über die Musik in seinem Buch *Všeobecná aesthetika* (Allgemeine Ästhetik, 1875). Es war wohl kaum ein Zufall, daß aus dieser Zusammenarbeit schließlich nichts geworden ist. Der musisch veranlagte Hostinský, den Wagners Reformwerk und Smetanas Musik begeisterten, distanzierte sich seit seinem öffentlichen Auftreten als Kritiker und Wissenschaftler (1869) von der abstrakten Auffassung des Herbartischen Formalismus. Durdík vertrat diese Auffassung auch in der Musikästhetik, stellte sich auf den Standpunkt der vollkommenen Autonomie der Musik und wurde zur ästhetischen Autorität der tschechischen Gegner von Wagners oder Liszts neuromantischen Konzepten (K. Stecker u. a.). Hostinský stand außerdem weitaus entschiedener als Durdík auf Seiten der Wahrheit und des Fortschritts, auch wenn das den Verlust eines künstlichen oder gar falschen Nationalbewußtseins und patriotischer Illusionen bedeutete. Diese Haltung Hostinskýs trat nicht nur im Kampf um Smetana und die neue tschechische Musik zutage, sie äußerte sich im Streit um die Echtheit der sogenannten Köninghofer und Grünberger Handschrift, in dem er sich eindeutig auf die Seite Golls, Gebauers und Masaryks stellte. Hostinský entwickelte sein Schaffen in einer achtunggebietenden, sozusagen renaissancehaften Breite und legte die methodologischen Grundsteine aller kunstwissenschaftlichen Fächer (oder trug wenigstens zu ihrer Formung bei).

Im umfangreichen und inhaltlich vielschichtigen Schaffen Otakar Hostinskýs nahmen die Literatur- und Theaterkunde, die Theorie und Geschichte der bildenden Kunst keine zentrale Stellung ein. Damit soll nicht gesagt sein, daß diese Fächer keinen nennenswerten Teil seines kunstwissenschaftlichen Werkes bilden, abgesehen davon, daß sie nicht selten den eigentlichen Kern von Hostinskýs wissenschaftlicher und publizistischer Aktivität — die Ästhetik und Musikwissenschaft — unmittelbar berühren. Der Forscher trug beispielsweise zur theoretischen Klärung der ästhetischen Begriffe Romantik und Realismus bei, die die Literaturkunde für

Richtungen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts verwendet, und versuchte sie in der Musik anzuwenden. Unmittelbare Bedeutung für die Musikästhetik und neuzeitliche tschechische Musik hatte Hostinskýs Studie *Několik slov o české prosodii* (Einige Worte über die tschechische Prosodie), 1870, in der er als einer der ersten tschechischen Kunsttheoretiker (noch vor J. Král) die Silbenbetonung als metrorhythmische Hauptnorm des Tschechischen bestimmte und erst in zweiter Linie die Silbenlänge gelten ließ. Diese Ansicht baute Hostinský bei der Abhandlung über die Grundregeln der tschechischen Musikdeklamation aus, deren Theorie er nach kurzen Skizzen Eliška Krásnohorskás mit der Grundsatzstudie *O české deklamaci hudební* (Über die tschechische Musikdeklamation), 1882, 1886, wesentlich festigte. Die neueren Arbeiten unserer Theaterwissenschaftler lassen erkennen, daß Hostinský auch dieser Wissenschaft jenen Weg gewiesen hat, den später O. Zich einschlug. Wenig bekannt und nicht voll gewürdigt bleiben Hostinskýs Arbeiten aus der Theorie und Geschichte der bildenden Kunst. Dagegen ist es das Verdienst Zdeněk Nejedlýs, der aus erhaltenen handschriftlichen Anmerkungen Hostinskýs zu Vorlesungen und Anmerkungen seiner Schüler zu diesen Vorlesungen „Otakar Hostinskýs Ästhetik“ zusammenstellte und 1921 in Buchform („Otakara Hostinského esthetika“) herausgab, daß wir dieses System der „allgemeinen“ Ästhetik gut kennen (manchmal würde man allerdings eher an eine Ästhetik der einzelnen Künste denken). Zum Unterschied von den verschiedenen deduktiv-spekulativen Ästhetiken des 19. Jahrhunderts berücksichtigt Hostinský die natürlichen Eigenschaften der Künste und die „*Empirie der durch konkrete Kunstwerke geschaffenen Gegebenheiten und Gesetzmäßigkeiten*“. Eine weitere Tendenz von Hostinskýs System im Geiste seines dynamisch aufgefaßten Herbartismus ist in der Ableitung des ästhetischen Wertes der Kunstwerke von den Beziehungen, also nicht aus der mechanischen Summe aller grundlegenden Komponenten (Elemente) der Form zu erblicken. Hostinskýs System enthält einen weiteren fortschrittlichen Zug, an den die tschechische Ästhetik und Kunstwissenschaft des 20. Jahrhunderts organisch anknüpfen konnte: der Forscher prüfte die Bindungen des Kunstwerks an die soziale Realität und seine Rückwirkungen auf die Gesellschaft, und sprach der Ästhetik und den Kunstwissenschaften eine gesellschaftliche Erziehungsfunktion zu.

Der ergebene Schüler Hostinskýs und eingeweihte Kenner seiner Ideen Zdeněk Nejedlý meinte, Hostinský sei kein systematischer Kunstwissenschaftler gewesen. Diese Behauptung ist vielleicht insofern richtig, als Hostinský tatsächlich keine einzige synthetische kunstwissenschaftliche Arbeit geschrieben hat. Trotzdem enthält seine zentrale Interessenaktivität, die Musikwissenschaft, im ganzen gesehen, deutliche Züge systematischer, theoretisch konzipierter Arbeit. Hostinský hat allen Schlüsseldisziplinen der modernen Musikwissenschaft methodologische und monographische Grundlagen geboten, und dies in einer Zeit, als sich dieses Fach auch in den reifsten Musik- und Hochschulzentren Europas erst konstituierte.

Der Ausgangspunkt von Hostinskýs System des Wissens von der Musik war die Musikästhetik. Monographische Dominanten dieser Ästhetik sind seine Habilitationsschrift vom Musikalisch-Schönen und dem Gesamtkunstwerk im Zeitschriftenaufsatz *O hudbě „programní“* (Von der „Programm“-

Musik, 1873) und *O melodramatu* (Vom Melodrama, 1885). Der Verfasser bringt dort vom „Standpunkte der formalen Ästhetik“ eine Erläuterung der progressiven Musikformen des 19. Jahrhunderts. Er geht bei der Erklärung dieser Erscheinungen streng empirisch und analytisch vor und schreibt eher eine Ästhetik konkreter Musikformen, des Musikdramas, Melodramas und der symphonischen Dichtung, als eine allgemeine Musikästhetik. Auf diesem Wege gelingt es ihm das Spekulativ-Normative der ästhetischen Schulen des 19. Jahrhunderts zu überwinden. In seinen Smetana-Studien (*Hubička*, 1911—12, *Symfonické básně Smetanovy*, 1924) hat O. Zich an diese ästhetische Auffassung der Musik unmittelbar angeknüpft und sie um Aspekte einer psychologisch und experimentell orientierten Kunstwissenschaft bereichert, nach der Hostinský schon im Jahr 1900 gerufen hatte (in der Schrift *O estetice experimentální* [Von der experimentellen Ästhetik]).

Von Hostinskýs Streben nach exakten analytischen Methoden der Musikwissenschaft sind einige musiktheoretische Arbeiten gezeichnet: *Die Lehre von den musikalischen Klängen* (1879), die Zeitschriftenaufsätze *Disonance* (Dissonanzen, 1874), *Nové dráhy vědecké nauky o harmonii* (Neue Wege der wissenschaftlichen Harmonielehre, 1887), *Jindřicha Škréty ze Závovič rozprava akustická* (Jindřich Škrétas ze Závovič Erörterung über die Akustik, 1881) und die Quellenedition tschechischer musiktheoretischer Traktate des 16. Jahrhunderts von Jan Blahoslav (1569) und Jan Josquin (1561), mit Neudrucken aus dem Jahr 1896. Hostinský stellt sich in diesen Studien als Vertreter neuer Ansichten über Dissonanz und Konsonanz in Melodik und Harmonik vor, die Hand in Hand mit den *alltäglichen Fortschritten der Musik*“ die positivistische, naturwissenschaftlich fundierte Ansicht über die ausschließliche Abhängigkeit dieser Erscheinungen von akustisch-physikalischen und physiologischen Gesetzen überwunden haben. Die beiden zuletzt genannten theoretischen Arbeiten gehören mit ihrer Thematik und Methode entschieden auch in die tschechische Musikgeschichtsschreibung, zu deren Konstituierung als Wissenschaft Hostinský ebenfalls beigetragen hat; trotzdem bestreitet man nicht selten, daß er auch auf diesem Gebiet die Rolle eines Mitgründers gespielt hat.

Immerhin verfaßte Otakar Hostinský außer einer Reihe monographischer Skizzen über historische Persönlichkeiten der tschechischen Musik (J. Benda, F. Škroup) und europäischen Musik (Bach, Händel, Gluck, Mozart, Beethoven) und den ersten tschechischen Versuchen einer synthetischen Geschichte der Musik *Stručný přehled dějin hudby* (Kurze Übersicht der Musikgeschichte), *Hudba v Čechách* (Musik in Böhmen), 1900, sogar eine grundsätzliche historiographische Erwägung — *O úloze naší historické literatury hudební* (Über die Aufgabe unserer historischen Musikliteratur), 1881. Er kritisierte dort den Stand der Musikgeschichtsschreibung in den Böhmisches Ländern („viele wurde bei uns geschrieben, was für den gewissenhaften Historiker sozusagen wertlos ist, weil man es weder für eine *Quelle* noch eine *kritische Bearbeitung* halten kann“ sagt Hostinský an einer Stelle) und bestimmte die nächstliegenden Aufgaben auf dem Gebiet der Heuristik, Quellenkritik, der musikkritischen und ästhetischen Interpretation der Quellen und der monographischen Arbeit als Voraussetzungen einer synthetischen Geschichte der Musik. Dieses methodische

Rüstzeug verlangte Hostinský grundsätzlich und seine Forderungen gelten auch für die Gegenwart. Er erprobte seine Methode an einigen Komponisten historischer Epochen, entwickelte sie aber besonders breit und glanzvoll in seinen eingeweihten und begeisterten Aufsätzen über die europäische Neuromantik (Berlioz und Wagner) und die tschechische Musik Smetanas, Dvořáks und Fibichs. Die durchdringende analytische, ästhetisch-kritische Studie *Smetanův „Dalibor“* (Smetanas „Dalibor“), 1873, leitete eine Serie monographischer Skizzen über Smetana ein. Es handelte sich keineswegs um eine bloße Auslegung der Werke des tschechischen Meisters, Hostinský zog auch kritische Vergleiche mit genetisch oder stilverwandten Werken, in der Studie Smetanas „Dalibor“ vor allem mit Beethoven und Wagner. Im Lichte dieser Gegenüberstellung trat die Eigenbürtigkeit von Smetanas Musik und Kunstansicht plastisch zutage. Dieselbe vergleichende analytische Methode verwendete Hostinský in einigen zusammenfassenden Aufsätzen über die tschechische Musik — *O nynějším stavu a směru české hudby* (Über den heutigen Stand und die Richtung der tschechischen Musik), 1880, *Slovo o významu Mistra Fibicha* (Ein Wort über die Bedeutung Meister Fibichs), 1990, *Antonín Dvořák ve vývoji naší hudby dramatické* (Antonín Dvořák in der Entwicklung unserer dramatische Musik), 1908, *Česká hudba 1864—1904* (Tschechische Musik 1864 bis 1904), 1909. Vor allem gelang es ihm, die gemeinsamen und unterschiedlichen Stiltzüge der Gründergeneration der tschechischen modernen Musik zu erfassen, in deren Rahmen Zdeněk Fibich nur deshalb als Hauptträger des künstlerischen Fortschritts angesprochen wird, weil er die Grundsätze von Wagners Reform in der Oper und im szenischen Melodrama am folgerichtigsten anwandte. Zwar hat die Entwicklung diese Prognose nicht bestätigt, aber Hostinskýs Irrtum kann den Tiefblick seiner Auslegung der tschechischen modernen Musik nicht schmälern, die keine Persönlichkeiten der Gründergeneration gegeneinander ausspielt, sondern die Individuationen des künstlerischen Fortschritts sucht und objektiv wertet. Hostinský neigte sich demnach ganz eindeutig jener Auffassung der neuzeitlichen tschechischen Musik zu, die erst in den dreißiger Jahren unseres Jahrhunderts sein Schüler Vladimír Helfert in *Česká moderní hudba* (Tschechische moderne Musik), 1936, kritisch zu Ende gedacht und entwickelt hat.

Hostinský hatte sich gleich in der ersten Phase des Kampfes um Smetana mit der Frage der Musikfolklore und ihrer Funktion in der Kunstmusik auseinanderzusetzen. Er bekämpfte die Theorien der nationalen Aufklärer, die die Möglichkeiten der Musikfolklore als Materialsbasis der Oper überschätzten, in der polemischen Schrift *Také některé myšlenky o české operě* (Auch einige Gedanken über die tschechische Oper), 1872. In den neunziger Jahren befaßte er sich in mehreren theoretischen Studien mit diesem Thema von einem besonderen Aspekt. Die Impulse des aufflammenden folkloristischen Interesses waren damals eher gesellschaftlicher als künstlerischer Natur. Im Zusammenhang mit den Vorbereitungen der Volkskundlichen tschechoslawischen Ausstellung, an denen er sich beteiligte, sollte Hostinský folkloristische Aufsätze schreiben. Er tat dies in einer Weise, die die strengsten wissenschaftlichen Maßstäbe verträgt. Historischheuristische Fundamente legte er der Musikfolkloristik mit der

kritischen kommentierten Ausgabe von 36 Melodien weltlicher Lieder des tschechischen Volkes aus dem 16. Jahrhundert (*36 nápěvů světských písní českého lidu z XVI. století*, 1892). In Studien, die im Jahr 1906 in Buchform unter dem Titel *Česká světská píseň lidová* (Das tschechische weltliche Volkslied) erschienen, erprobte er die Tragfähigkeit seiner vergleichenden und analytischen Methode an Folklorematerial tschechischer Herkunft und bestimmte die Grundzüge des tschechischen Volkslieds. Auch an Hostinskýs folkloristische Monographien konnte Otakar Zich mit seinen Schriften *Píseň a tanec „do kolečka“ na Chodsku* (Lied und Tanz „im Reigen“ aus dem Chodenland), 1906—1910, *České lidové tance s proměnlivým taktem* (Tschechische Volkstänze mit veränderlichem Takt), 1916, anknüpfen. Hostinskýs vergleichende Analysen von Liedervariantengruppen überschritten mit ihren methodologischen Anregungen weitaus den Horizont der Folkloristik: sie wurden zum Vorbild der Analyse melodischer Idiome in Zdeněk Nejedlýs Monographie *Počátky husitského zpěvu* (Anfänge des Hussitengesangs), 1907, und Vladimír Helferts *Hudba na jaroměřickém zámku* (Musik auf Schloß Jaroměřice), 1924.

AUSGANGSPUNKTE

Otakar Hostinský gehört mit seinem Denken und wissenschaftlichen Schaffen dem neunzehnten Jahrhundert und der tschechischen Nationalkultur, die er von Grund auf mitgebaut hat. Im Kultur- und Kunstleben der sich formenden nationalen Gemeinschaft suchte und fand er den Stoff für seine vielseitigen wissenschaftlichen, kritischen und publizistischen Aktivitäten. Als modern orientierter, umfassend gebildeter Wissenschaftler faßte er aber seine Mission eines Kritikers und Fachbeobachters der tschechischen Musik und tschechischen Kunst im Zusammenhang mit der Musik und Kunst ganz Europas auf. Hostinský war der Typ des nationalbewußten engagierten Wissenschaftlers, Lehrers, Kritikers und Organisators, der der nationalen Sache seine ganze seltene Energie widmete. Und es war kein Widerspruch, wenn er von allem Anfang die naiven Theorien von einer patentiert nationalen Kunst und Musik in die Schranken wies [*Umění a národnost* (Kunst und Nationalität), 1869], weil sie die Begriffe „national“ und „volkstümlich“ verwechselten und dabei die individuellen Gegebenheiten und Eigenschaften der Kunstmusik und die Persönlichkeit des Komponisten einfach übersahen. Hostinskýs philosophische Grundlagen und Methoden der kritischen und wissenschaftlichen Arbeit waren modern. Er lernte im Laufe seiner Universitätsstudien die beiden Hauptrichtungen der zeitgenössischen Philosophie und Ästhetik kennen, den Idealismus (in München hörte er Vorlesungen des Vertreters der „theistischen“ Schule Maurice Carrière, dessen Aesthetik 1859 er vorher studiert hatte) und die wissenschaftlich orientierte Philosophie und Ästhetik (bei dem Prager Herbartianer W. Volkman), die auf die deduktive Spekulation der älteren Schulen verzichtete und ihre Aufmerksamkeit der sachlichen Analyse des Materials der einzelnen Künste und ihrer Strukturkomponenten zuwandte. Dem musisch veranlagten Otakar Hostinský lag der formalistische, induktive Empirismus eines Herbart näher, dessen abstrakte

Elementarästhetik er selbständig weiterführte (*O významu praktických idejí Herbartových pro všeobecnou esthetiku*, auch in deutscher Sprache, 1883, und *Herbarts Aesthetik*, 1891) und sie bei der Ästhetik und Kritik konkreter Kunstwerke schöpferisch anwendete. Dagegen waren ihm alle irrationalen und idealistischen Richtungen der Zeit in Philosophie und Ästhetik grundsätzlich zuwider. Er äußerte sich in manchen Aufsätzen — *Epos a drama* (Epos und Drama), 1881, *Nové dráhy vědecké nauky o harmonii* (Neue Wege der wissenschaftlichen Harmonielehre), 1887, *O klasifikaci uměn* (Von der Klassifikation der Künste), 1890 — sogar über die Philosophie, didaktische Methode und Ästhetik eines Hegel ausgesprochen kritisch. Die Klassifikation der Künste in Hegels Ästhetik (Dritter Teil, System der einzelnen Künste) hielt er für den „*unglücklichsten* [...] *aller Versuche, den die deutschen Idealisten unternommen haben*“, weil sie seiner Ansicht nach normative Gesichtspunkte in die Ästhetik brachte, keine Rücksicht auf das Empirische nahm und zu den „*romantischen Künsten*“, die nach Hegel von außen das innerste Sein des Geistes betreten, auch Malerei, Musik und Poesie zählte. Im Widerspruch zu Hegel und dem deutschen Idealismus arbeitete Hostinský eine Klassifikation der Künste aus (die er teilweise aus H. Taines Philosophie der Kunst übernahm), nach der die Musik (mit der Dichtkunst) zu den in „*der Zeit verlaufenden*“ und (mit der angewandten Ornamentik und Bildhauerkunst) zu den „*gegenstandslosen*“, „*formalen*“ Künsten gehörte. Hostinskýs System stützte sich demnach eher auf evidente Gegebenheiten und Eigenschaften der einzelnen Künste, die sich allerdings seiner Ansicht nach zusammennetzen und im „*Gesamtkunstwerk*“ neue (moderne), fortschrittliche Kunstformen bilden können, wie beispielsweise die symphonische Dichtung, das Musikdrama und das Melodrama. Die erkenntnistheoretischen Ausgangspunkte seines Klassifikationssystems der einzelnen Künste bezieht Hostinský folgerichtig auch auf die Musik, in der er „*reine*“ (absolute) und jene Musik unterscheidet, die sich im Gesamtkunstwerk mit anderen Künsten, der Poesie, bilden Kunst und dem Theater paart; nach der modernen Terminologie handelt es sich um die synkretische Musik, zu der alle Arten der Vokal-, Programm- und dramatischen Musik gehören. Hostinský pflegt man wegen dieser Unterscheidung und ihrer theoretischen Motivation als Vertreter einer dualistischen Ästhetik zu bezeichnen. Tatsächlich bleibt er eher ein monistischer Ästhetiker, weil er diesen „*Dualismus*“ einerseits nur zur Unterscheidung nach dem Maß der verwendeten semantischen (musikalischen und nichtmusikalischen) Mittel und nach der Genretypologie der Komposition verstehen, andererseits mit dieser Unterscheidung die inhaltliche Mitteilungsfähigkeit der Musik auch dann nicht in Zweifel setzen will, wenn sie mit keiner anderen Kunst in Verbindung tritt. Immerhin sind die Aussagemöglichkeiten und -fähigkeiten der „*reinen*“ und „*synkretischen*“ Musik verschieden, was ja schon die Erfahrung aus Vergangenheit und Gegenwart beweist. Ein anderes Maß und eine andere Art des Inhaltlichen erkennen wir beispielsweise bei der sogenannten synkretischen Musik (nach Hostinskýs Terminologie dem „*Gesamtkunstwerk*“), wo der Komponist Hand in Hand mit einem Stoff der Poesie (poetischer Text) oder nur im Sinne einer poetischen bzw. anderen Idee (als unmittelbarem oder mittelbarem Gegenstand seiner künstlerischen Darstellung) „*seine*

Stimmung und Begeisterung aus poetischen Eindrücken bezieht“ und *„sich bemüht, seinen Sinn (d. i. den Sinn des Hörers, Anm. J. V.) in ähnlicher Weise zu stimmen, wie diese beispielsweise ein bestimmtes Werk der Dichtkunst tut“* (Über „Programm“ - Musik, 1873). In einer solchen Verbindung verwandelt sich nach Hostinský das Musikalisch-Schöne zu einer Schönheit umfassender Art, die sich auf bestimmte außermusikalische Ideen oder Gegenstände bezieht; es kommt dann nicht mehr darauf an, ob der Vater dieser Idee der Komponist selbst (bei Smetana) oder ein anderer Künstler ist (eher bei Liszt), oder ob die Realität zum Gegenstand der künstlerischen Darstellung wird. Was die Erklärung des Wesens, der Zweckhaftigkeit und Schönheit der synkretischen Musik anbelangt, hat also Hostinský die Grenzen von Herbarts und Hanslicks abstraktem Formalismus entschieden überschritten. Nicht nur dadurch, daß er die ästhetische Funktion der synkretischen Musik anerkennt. Hostinský spricht außermusikalischen Ideen sogar die Fähigkeit zu, die ästhetischen und inhaltlichen Qualitäten der Musik zu beeinflussen, zur Geltung zu bringen und diese Ideen im Rahmen der Dimensionen dieser Kunst auch mitzuteilen. Hanslick, dessen Beitrag zur Erkenntnis des *„spezifisch Musikalisch-Schönen“* Hostinský als grundlegende und initiative Tat auf dem Feld der Musikästhetik des 19. Jahrhunderts anerkennt, überwindet Hostinský auch dadurch, daß er das Normative von Hanslicks abstraktem Formalismus als allgemeines Prinzip der Musikästhetik ablehnt. Der tschechische Forscher verteidigt zwar mit Hanslick die Eigenart der Musik als Kunst sui generis, behauptet aber, es wäre *„entschieden voreilig, die Anerkennung oder Aberkennung des poetischen Gehalts der Musik zur Lebensfrage ihres ästhetischen Formprinzips zu erheben“* (Das Musikalisch-Schöne und das Gesamtkunstwerk vom Standpunkte der formalen Aesthetik). Hostinský lehnt auch die Reduktion der Inhaltlichkeit auf die synkretische Musik ab, wie sie der ausgesprochene ästhetische Dualismus vertritt, er geht über die Antinomie dieses System hinaus. Ein Art Stütze bietet ihm dabei die monistische Anschauung der Frage nach Inhalt und Form des Kunstwerks und der Musik, mit der er sich an das Theorem des Neuhegelianers F. T. Vischer von der Untrennbarkeit dieser beiden Komponenten des Kunstobjektes mit den Worten anlehnt: *„Form und Inhalt kann man voneinander durchaus nicht trennen, das Eine kann ohne das Andere nicht sein. Sollen wir überhaupt imstande sein von irgendeiner Form zu sprechen, muß doch vorerst etwas, ein Inhalt, sein, der gerade auf diese oder jene Weise geformt ist“* (l. c.). Hostinský hält sogar (abermals zum Unterschied von Hanslick) das Inhaltliche für eines der Axiome der Musik als Kunst. *„Soll aber das Werk nicht nur ästhetisch sondern allseitig und erschöpfend beurteilt und gewertet werden, gelangt selbstverständlich neben dem Wert der künstlerischen Form auch der Wert des Inhalts als solchen zur Erörterung“* (l. c.). Das betrifft auch die Formen und Genres der *„reinen“* (absoluten) Musik. Ein markanter Zug von Dvořáks Musik ist laut Hostinský beispielsweise das *„lebendige, frische Temperament, fähig sich jeder Stimmung anzupassen und dabei immer seine Eigennatur zu bewahren. Diese Verve ist nicht der letzte Vorzug von Dvořáks Kunst, auch im ernstesten Fach der Musik, der symphonischen und Kammermusik“*, weshalb Hostinský *„Dvořáks sogar dem größten gleichzeitigen Symphoniker, nämlich Brahms, entschieden vorzieht“* (An-

tonín Dvořák in der Entwicklung unserer dramatischen Musik, 1908). In synkretischen Musikgattungen tritt diese Verflechtung des „rein“ Musikalischen mit dem poetischen (darstellenden) Prinzip dank der unmittelbaren Wirkung des Textes, der dramatischen Handlung und Psychologie der Gestalten auf die Musik (Smetanas „Dalibor“, 1873) noch deutlicher zutage. Hostinský sprach die Fähigkeit der inhaltlichen Aussage vor allem der Musik der Komponisten seiner Epoche zu, also jener, die seit Beethoven die Ausdrucks- und Bedeutungsdimension dieser Kunst ungewöhnlich erweitert und aus ihr eine Sprache sui generis gemacht haben. Hostinský prüfte diese Fähigkeit der Musik auch bei dem Werk der Klassiker (Gluck, Mozart, Beethoven, 1879) und bot der Musiktheorie und Musikgeschichte (nicht nur der Ästhetik) wertvolle Anregungen zur Überwindung einer an den Tatsachen haftenden Beschreibung. Darin äußerte sich eine historische Betrachtungsweise seiner ästhetischen Anschauung. Der Terminus „konkreter Formalismus“, mit dem man seit Nejedlý Hostinský System der einzelnen Künste und seine Methodik zu bezeichnen pflegt, bezeichnet also am ehesten ihre erkenntnistheoretischen Ausgangspositionen, die empirische Untersuchungsbasis der einzelnen Kunstarten und der Musik im besonderen. Hinter dem von diesem Terminus gemeinten Begriff verbirgt sich in einer Reihe seiner Arbeiten das Streben, neben der Form des Kunstobjekts auch sein inneres (inhaltliches) Wesen zu ergründen. Obwohl sich Hostinský gegen Hegels Ästhetik und dialektische Methode wehrte, visierte er schließlich auf einem anderen Weg einen realistischen Typ der Ästhetik und ihr Grundtheorem an, das besagt, hinter oder in der künstlerischen Form verberge sich mehr als das aus dem Material der betreffenden Kunst erfinderisch gebaute Skelett.

WISSENSCHAFTLICHES PROFIL UND BEDEUTUNG

Otakar Hostinský war der vielseitige Kunsttheoretiker, der mit seinem umfangreichen Werk die Grundlagen der modernen tschechischen Kunstwissenschaft in allen ihren Disziplinen, vor allem der Musikwissenschaft, gelegt hat. Hostinský reifte zur Zeit der ersten mächtigen Welle der Verwissenschaftlichung von Ästhetik und Musikkunde. Er wurde aber nie zum Typ des akademischen Wissenschaftlers und Professors. Mit einem hochentwickelten Sinn für die gesellschaftlichen Belange seiner Zeit begab und als musisch empfindender und schaffender Wissenschaftler (Hostinskýs Gipfelwerk in dieser Hinsicht war das Libretto zu Fibichs Oper Die Braut von Messina, 1883) verquickte er die Einheit von Theorie und Praxis. Hostinský war der typische Monographist, der sich auf die Erkenntnis konkreter, sachlich und zeitlich bestimmter Kunstphänomene konzentrierte. Die philosophische Bildung und die Gabe der theoretischen Reflexion gestatteten es ihm aber, auch in monographischen Studien zur theoretischen Verallgemeinerung zu gelangen. Sinn und Ziel seiner Arbeit war die tiefgründige Erkenntnis der Dinge und ihrer Zusammenhänge. Seine schönen Charaktereigenschaften, Bescheidenheit, Güte und Takt, prädestinierten Hostinskýs für die pädagogische Laufbahn. Er schuf die

erste tschechische kunstwissenschaftliche Schule, mit Musikwissenschaftlern an der Spitze. Diese Schule konnte deshalb entstehen, weil Otakar Hostinský ihr ganz bewußt auch methodologische Richtlinien und fest umrissene Arbeitsziele bot. Seine eigenen Arbeitspläne konnte der Forscher, dessen Gründermission ihm eine Überfülle von Aufgaben einbrachte, nicht immer in die Tat umsetzen. Manche Pläne verwirklichten erst seine Schüler Nejedlý, Zich, Helfert und andere, die sie untereinander aufteilten und Hostinskýs System der einzelnen Künste, die erkenntnistheoretischen Ausgangspunkte seiner Ästhetik und konkreten Forschungsziele entwickelten und erreichten. Auf dem Gebiet der Musikgeschichtsschreibung gelangten Zdeněk Nejedlý und vor allem Vladimír Helfert methodisch und sachlich am weitesten, in der Ästhetik und den systematischen Musikwissenschaften Otakar Zich. Ganz abgesehen von den historischen Verdiensten hat Hostinskýs Theorie der Kunst und des Kunstwerks nicht einmal heute ihre Bedeutung eingebüßt, obwohl die marxistische Kunsttheorie, Semantik und Historiographie imstande ist eine Reihe von Problemen mit größerer wissenschaftlicher Erfahrung und auf einer objektiveren gnoseologischen und Arbeitsbasis, mit modernem wissenschaftlichem Rüstzeug zu lösen.

ÜBERSICHT DER WICHTIGSTEN ARBEITEN

Eine Auswahl der Zeitschriftenaufsätze und kleinen Schriften aus der Soziologie, allgemeinen Theorie der Kunst, Theorie und Ästhetik der Musik, der Studien über die tschechische und europäische Musik, die Theorie und Ästhetik der bildenden Kunst, der Theaterwissenschaft und Literatur ist im Sammelband Otakar Hostinský, *O umění* (Otakar Hostinský, Von der Kunst), Praha 1956, 686 Seiten, Herausgeber und Nachwort Josef Císařovský, erschienen. Die Auswahl der wichtigsten Schriften aus der Ästhetik und Theorie der Musik (*Das Musikalisch-Schöne und das Gesamtkunstwerk*, *Nauka o hudebních zněních*, *O české deklamaci hudební*, *Česká světská píseň lidová*) kam im Buch Hostinský *o hudbě* (Hostinský von der Musik), Praha 1961, 462 Seiten, Herausgeber Miloslav Nedbal, Vorwort Antonín Sychra, Übersetzungen der Arbeiten aus der deutschen Sprache von Emil Hradecký, heraus.

BÜCHER

- Das Musikalisch-Schöne und das Gesamtkunstwerk vom Standpunkte der formalen Aesthetik*, Leipzig 1877.
- Die Lehre von den musikalischen Klängen*, Prag 1879.
- O významu praktických idejí Herbartových pro všeobecnou esthetiku* (Die Bedeutung der praktischen Ideen Herbarts für die allgemeine Ästhetik), Zprávy zasedání Královské České Společnosti Nauk, 1881, auch deutsch, Prag 1883.
- Herbarts Aesthetik in ihren grundlegenden Teilen quellenmäßig dargestellt und erläutert*, Hamburg und Leipzig 1891.

36 *nápěvů světských písní českého lidu ze XVI. století* (36 Melodien weltlicher Lieder des tschechischen Volkes aus dem XVI. Jahrhundert), Praha 1892. Praha 1957, Herausg. J. Markl.

Jan Blahoslav a Jan Josquin. *Příspěvek k dějinám české hudby a theorie umění 16. věku* (Jan Blahoslav und Jan Josquin. Beitrag zur Geschichte der tschechischen Musik und Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts), Praha 1896.

Hudba v Čechách (Musik in Böhmen), Praha 1900.

Bedřich Smetana a jeho boj o moderní českou hudbu (Bedřich Smetana und sein Kampf um die moderne tschechische Musik), Praha 1901.

Česká světská píseň lidová (Das tschechische weltliche Volkslied), Praha 1906.

Umění a společnost (Kunst und Gesellschaft), Praha 1907.

Übersetzt von Jan Gruna

LITERATURA

¹ *Bibliographie: Bibliografie prací O. Hostinského* (Bibliographie von O. Hostinskýs Arbeiten). [Zusammengestellt von Zdeněk Nejedlý.] In: Česká mysl VIII-1907, Nr. 1; Hudební sborník I-1913.

² *Enzyklopädische Stichwörter*: Vladimír Helfert in: Pazdírkův hudební slovník naučný II-1937, 419–421; Antonín Sychra in: Československý hudební slovník I-1963, 479–483; Otakar Zich in: Ottův slovník naučný XXVIII-1909, 595; derselbe in: Ottův slovník naučný nové doby II-1933, Bd. 2, 1221.

³ *Sammelschriften: Prof. Dr. Otakar Hostinský* (= Česká mysl VIII-1907, Nr. 1, 3–111), Praha 1907 (Verlag Jan Laichter). [Professor Dr. Otakar Hostinský zum sechzigsten Geburtstag gewidmet.]

⁴ *Monographische Arbeiten und Studien*: Bartoš, Josef: *O. Hostinský a J. Durdík ve světle jejich vzájemné korespondence* (O. Hostinský und J. Durdík im Lichte ihrer gegenseitigen Korrespondenz), in: Hudební sborník I-1913, 65–68; derselbe: *Poznámky k estetice O. Hostinského* (Zu Hostinskýs Ästhetik), in: Smetana XI-1923, 77–81.

Císařovský, Josef: *Otakar Hostinský*. Im Sammelband *Otakar Hostinský o umění*, Praha 1956, 609–633.

Helfert, Vladimír: *Skladby O. Hostinského* (Kompositionen O. Hostinskýs), in: Hudební sborník I-1913, Heft 2, 102–120; Heft 4, 201–215.

Moos, Paul: *Die Philosophie der Musik von Kant bis Eduard von Hartmann*, Stuttgart 2¹⁹²² (Kapitel „Hostinský“, 246–254).

Nejedlý, Zdeněk: *Otakar Hostinský*, in: Česká mysl VIII-1907, Nr. 1, 3–43. Neu in: *Z české kultury*, Praha 1951, 254–314. Derselbe: *O. Hostinského vědecké základy moderní hudby* (O. Hostinskýs wissenschaftliche Funderung der modernen Musik), in: Dalibor XXIX-1907, 122–125. Derselbe: *Historické dílo O. Hostinského* (Das historische Werk O. Hostinskýs), in: Český časopis historický XVI-1910, 129–138. Derselbe: *Otakara Hostinského esthetika*. Díl I: *Všeobecná esthetika* (Otakar Hostinskýs Ästhetik. Teil I: Allgemeine Ästhetik), Praha 1921. Derselbe: *Otakar Hostinský*, Praha 1937 (= Lidová knihovna Musea B. Smetany, Bd. 3).

Novák, Mirko: *Česká esthetika* (Tschechische Ästhetik), Praha 1941, Kapitel *Otakar Hostinský*, 96–125; Kapitel *Vývoj estetické problematiky ve škole Hostinského* (Entwicklung der ästhetischen Problematik in Hostinskýs Schule), 126–149. Derselbe: *Otázky estetiky v přítomnosti i minulosti* (Fragen der Ästhetik in der Gegenwart und Vergangenheit), Praha 1963, Kapitel *Otakar Hostinský*, 166–182.

Orel, Dobroslav über O. Hostinský in: Cyril XXXVI-1910.

Racek, Jan: *Otakar Hostinský, zakladatel a tvůrce české hudební vědy* (Otakar Hostinský, Gründer und Schöpfer der tschechischen Musikwissenschaft), in: *Musikologie* II-1949, 38–71

- Sádecký, Zdeněk: *O některých otázkách estetiky Otakara Hostinského* (Über einige Fragen von Otakar Hostinskýs Ästhetik), Praha 1955 (= Knihovnice Hudebních rozhledů I).
- Strejc, Zdeněk: *Umění a společnost v teoretickém díle Otakara Hostinského* (Kunst und Gesellschaft im theoretischen Schaffen Otakara Hostinskýs). Diplomarbeit (phil. Fak. der J.-E.-Purkyně-Univ.). Brno 1969. Derselbe: *Otakar Hostinský a sociologie umění* (Otakar Hostinský und die Soziologie der Kunst). Doktorarbeit Daselbst 1974.
- Svoboda, Karel über Hostinský in: *Filosofický časopis* 1955, Nr. 4.
- Sychra, Antonín: *Badatelský odkaz Otakara Hostinského a dnešek* (Das wissenschaftliche Vermächtnis Otakar Hostinskýs und die Gegenwart). Im Sammelband *Hostinský o hudbě*, Praha 1961, 5–22.
- Vítová, Eva: *Neznámé stati Otakara Hostinského o divadelní problematice* (Unbekannte Aufsätze Otakar Hostinskýs über Fragen des Theaters), in: *Estetika* VIII-1971, Nr. 1. Derselbe: *Na okraj Hostinského teorie dramatu* (Randbemerkungen zu Hostinskýs Theorie des Dramas), ebda, Nr. 2. Derselbe: *Otakar Hostinský a divadlo* (Otakar Hostinský und das Theater), in: *Prolegomena Scénografického ústavu* 1972, Nr. 2.
- Volek, Jaroslav: *Kapitoly z dějin estetiky* (Kapitel aus der Geschichte der Ästhetik), Praha 1969 (über O. Hostinský 181–191).
- Vysloužil, Jiří: *Z korespondence L. Janáčka s Otakarem Hostinským* (Aus der Korrespondenz L. Janáček's mit Otakar Hostinský), in: *Musikologie* III-1955, 465 až 472. Ebda. V-1958, 171–180.
- Zich, Otakar: *Z posledních let činnosti Otakara Hostinského* (Aus den letzten Tätigkeitsjahren Otakar Hostinskýs), in: *Česká mysl* XI-1910, 3–5. Derselbe: *Význam Otakara Hostinského pro teorii lidové písně české* (Die Bedeutung Otakar Hostinskýs für die Theorie des tschechischen Volkslieds), in: *Národopisný věstník československý* V-1910, 103–107. Derselbe: *Otakar Hostinský*, in: *Hudba* I-1920, 97–98.
- Zumr, J.: *Teoretické základy Hostinského estetiky. Hostinský a Herbart* (Theoretische Grundlagen von Hostinskýs Ästhetik. Hostinský und Herbart), in: *Filosofický časopis* 1956.

ČESKÝ ESTETIK A HUDEBNÍ VĚDEC OTAKAR HOSTINSKÝ

Otakar Hostinský (1847–1910) byl prvním teoretikem umění a hudby na české větvi býv. Karlo-Ferdinandovy univerzity v Praze. Habilitoval se na ni jako docent (1877), byl jmenován mimořádným profesorem (1883) a posléze profesorem řádným (1892). V letech 1894–1904 vedl stolicí dějin umění. Byl všeobecně vzdělaným teoretikem umění. V oblasti muzikologické připravil půdu pro založení samostatného semináře hudební vědy.

Hostinský rozvíjel bohatou vědeckou, publicistickou a přednáškovou činnost. Na české větvi pražské univerzity přednášel dějiny a teorii všech uměleckých disciplín. Byl děkanem filozofické fakulty (1897/98) a založil tzv. univerzitní extenze. Jeho přednášky i extenze vzbudily zájem četných studentů. Z nich např. Otakar Zich a Josef Bartoš se věnovali obecně a hudební estetice; Zdeněk Nejedlý, Vladimír Helfert a Dobroslav Orel se zabývali hlavně otázkami z oblasti dějin hudby.

Tvůrčí činnost Otakara Hostinského spadá do doby bojů českého národa a jeho vůdci v době rakusko-uherského dualismu. Zatímco politický boj byl v té době bez blízkých perspektiv, prožívalo české umění a česká věda dobu svého největšího rozkvětu. Hostinského význam lze plně pochopit jen tehdy, začleníme-li jeho vědeckou tvorbu a jeho působení do kontextu doby. Hostinský navázal na Augusta Wilhelma Ambrose (1816–1876) a Josefa Durdíka (1837–1902), který se s ním podílel na budování české uměnovědy a umělecké kritiky. Přesto však se Hostinský distancoval od zprostředkovaného Durdíkova abstraktního formalismu herbartovského ráženi a proklamoval vědeckou samostatnost hudební estetiky a jejích metod, založených na konkrétní analýze materiálové povahy. Zdeněk Nejedlý později označil Otakara Hostinského jako tzv. konkrétního formalistu. Jako hudební kritik má

Otakar Hostinský nevšední zásluhu o Bedřicha Smetanu, jehož dílo explikoval na základě jeho vztahů k nejprogresivnějším uměleckým hnutím doby (např. k tvorbě R. Wagnera). Vědecky zasáhl do literární vědy, teatrologie, do teorie a dějin výtvarných umění, ale především muzikologie. Objasňoval estetický pojem romantismu a realismu, zasáhl do bojů o českou prozodii; věnoval se otázkám české hudební deklamace, programní hudby, melodramu, harmonie a teorie hudby, hudební folkloristice, historii aj. Hostinský byl typem národně uvědomělého, angažovaného vědce, učitele, kritika a organizátora uměleckého života. Měl velký vliv na další konstituování estetiky (též hudební vědy) v českých zemích. Navázali na něho zejména Otakar Zich a Zdeněk Nejedlý, jenž v řadě studií teoreticky objasňoval Hostinského učení, založené na empirii a na přírodovědných metodách 19. století.