

David Vondráček (Prag)

Der tschechische Blick auf Johann Stamitz

Vorliegender Beitrag wurde mit dem Ziel konzipiert, einen Überblick über die Behandlung von Johann Stamitz in der tschechischen Musikwissenschaft zu geben – eine Bestandsaufnahme also, nicht mehr und nicht weniger. Ein solcher Gegenstandsbereich ließe sich ebenso als zu weit wie auch als zu eng gefasst kritisieren. Ist es nicht anmaßend, Aussagen über ›die tschechische Musikwissenschaft‹ treffen zu wollen? Wonach entscheidet man, was als ›tschechisch‹ gelten kann?¹ – Bei der Textauswahl fielen diejenigen auf, in welchen die Nationalitätenfrage entweder vorkommt (Unterkapitel II) oder exponiert verhandelt wird (Unterkapitel III). Doch möchte ich davor warnen, die tschechische Musikwissenschaft mit dem Interesse an der Festschreibung nationaler oder wie auch immer gefasster Identität gleichzusetzen. Dies ist in der Diskussion zwar einer der Hauptstränge, den jedoch in der deutschen oder in jeder anderen Forschung zu verfolgen, potentiell genauso interessant wäre. Wählt man nur tschechische Textbeispiele, besteht die Gefahr, den Nationalismen Vorschub zu leisten, die man eigentlich untersuchen wollte, indem man sie auf die Ebene der eigenen Methodik transferiert (methodischer Nationalismus). Um diese Gefahr wissend weise ich darauf hin, dass mein Beitrag ein Teilproblem in den Blick nimmt und dass dabei notwendiger Weise verkürzt und pointiert wird.

I. Forschungsfeld

Dass Johann Stamitz aus Böhmen stammte, ist bekannt. War er aber Tscheche, war er Deutscher oder Sudetendeutscher? (Oder Österreicher?) Und kann sein Werk als Beitrag zur tschechischen (National-)Musik gewertet werden? Ist mit der Antwort auf die erste Frage (nach der nationalen Identität) diejenige auf die zweite Frage (Werk) zwangsläufig vorgegeben? – Allein schon der Umstand, dass solche Fragen gestellt wurden, könnte berechtigte Skepsis hervorrufen. Was wäre mit einer Antwort darauf gewonnen? Erst wenn sich Fragen betreffend der Biographie und Komponistenpersönlichkeit auf musikalische Sachverhalte

1 Erschwerend kommt die Unterscheidung zwischen böhmisch (als territorial definiertem Begriff) und tschechisch (ethnisch oder national) hinzu, die historisch keinesfalls konsistent praktiziert wurde.

umlegen ließen – und ob dies im konkreten Fall gelingen kann, erscheint fraglich² –, wäre damit auch eine musikwissenschaftliche Diskussion im engeren Sinne angestoßen, und nicht etwa eine volkskundliche oder kulturpolitische.

Nicht erst in jüngster Zeit werden in der Musikwissenschaft einseitig nationale Sichtweisen in Zweifel gezogen. Aufschlussreich kann das Beispiel des Komponisten Jacobus Handl Gallus (1550–1591) sein, dem der nationale Blick zu einer Art Doppelexistenz im Musikschritftum verholfen hat: einerseits als deutscher Komponist, andererseits ab Mitte des 19. Jahrhunderts als slowenischer, in dessen Namen man eine Übersetzung des slowenischen Petelin (alternativ auch Petelinček oder Petelinov) vermutete.³ Vor diesem Hintergrund werden sogar die Namensvarianten, ähnlich wie bei Stamitz/Stamic, zu einem Politikum, wobei Handl deutsch konnotiert war, das lateinische Gallus dagegen anti-deutsch.⁴ Obwohl ein Ursprung in der slowenischen Form in schriftlichen Quellen⁵ nie nachgewiesen werden konnte, war die Suche danach keinesfalls unsinnig. Sie fällt in eine Zeit, in der das slowenische Nationalbewusstsein gerade erst im Entstehen begriffen war, und zwar vor dem Hintergrund der Übermacht einer germanozentrischen Weltdeutung, wie sie nicht nur in der Musikwissenschaft vorherrschend war. Das heißt, in dieser Hinsicht gibt der Fall Handl Gallus vielmehr Auskunft über die Jetztzeit der Diskussion um seine nationale Identität, als über irgendetwas, das Handl Gallus' Musik innerhalb seiner Zeit betrifft. Dies muss man sich auch im Falle Stamitz' vor Augen halten.

Belegbar ist, dass Handl Gallus sich selbst als ›Carniolus‹ bezeichnet hat, was sich auf die heute in Slowenien gelegene historische Region Krain bezieht.

Dragotin Cvetko [...], the most important Slovenian musicologist of the second half of the twentieth century, stated in his last study devoted to Gallus, published in 1991, that we do not know if Handl, when stating he was a ›Carniolus‹, was referring to his birthplace or to his nationality. He did admit, however, that the former was more likely.⁶

2 Dahingehende Versuche wurden von Hans Heinrich Eggebrecht unternommen, der an dieser Stelle hervorgehoben sei, neben weiteren in demselben Band: Eggebrecht, »Mannheimer Stil – Technik und Gehalt«, in: *Colloquium Musica Bohemica et Europaea, Brno 1970*, hg. v. Rudolf Pečman, Brno 1972, S. 205–218.

3 Die Informationen in diesem Absatz entstammen Marc Desmet, »Constructing the Figure of a National Composer«, in: *Nationality vs Universality*, hg. v. Sławomira Żerańska-Kominek, Newcastle upon Tyne 2016, S. 40–64, wo u. a. auch die Forschung von Kamilo Mašek/Camillo Maschek (1831–1859) referiert wird.

4 Die sich durchsetzende Doppelform Handl Gallus deutet auf einen Kompromiss hin.

5 Dagegen gab es Hinweise auf dem Feld der *oral history* (siehe Desmet, »Constructing the Figure«, S. 55), die in ihrer Glaubwürdigkeit keinesfalls automatisch geringer eingestuft werden sollten als schriftliche Quellen.

6 Desmet, »Constructing the Figure«, S. 63.

Weder Cvetko noch der hier zitierte Marc Desmet kommen aber auf die Idee, das Konzept der Nationalität in diesem Fall als anachronistisch zu hinterfragen oder etwa von dem der Ethnie unterscheiden zu wollen. Bekanntlich hat erst Johann Gottfried Herder (1744–1803) dem modernen Konzept der Nation zu einer wirkungsmächtigsten Formulierung⁷ verholfen, auch wenn er nicht zum ›Erfinder‹ der Nation überhöht werden sollte.⁸ Es ist zwar belegt, dass Stamitz einem tschechisch-sprachigen Umfeld⁹ entstammte, ob aber hinsichtlich seiner Musik eine Herkunft aus irgendeinem anderen Teil Europas einen Unterschied zu seiner Herkunft aus Böhmen gemacht hätte, das lässt sich nicht mit Sicherheit abschätzen. Aus diesen Gründen sind die Erwägungen zu Stamitz' Nationalität, die im Folgenden diskutiert werden, unter ein großes Fragezeichen zu stellen.

II. Vladimír Helfert und sein Vermächtnis

Als Fixpunkt für die tschechische Musikwissenschaft können die Arbeiten von Vladimír Helfert gelten, auf den man sich auch im Fall von Stamitz immer wieder bezogen hat. 1886 in Plánice bei Klatovy / Klattau geboren, studierte Helfert Geschichte, Geographie und Ästhetik in Prag, u. a. bei Otakar Hostinský, und in Berlin, wo Johannes Wolf, Hermann Kretzschmar und Carl Stumpf zu seinen Lehrern zählten. Nach seiner Habilitation über die Hofmusik in Jaroměřice / Jarmeritz,¹⁰ wurde 1921 das musikwissenschaftliche Seminar an der Brünner Universität für ihn eingerichtet. 1926 wurde er dort zum außerordentlichen, 1931 zum ordentlichen Professor der Musikwissenschaft berufen. Schon bald nach Einmarsch der Nationalsozialisten begann für Helfert, der Mitglied der *Levá fronta* gewesen war und sich dem Widerstand der ersten Stunde anschloss,¹¹ ein Leidensweg durch Gestapo-Gefängnisse und Konzentrationslager.

7 S. Johann Gottfried Herder, *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, insb. 4. Bd., Stuttgart / Tübingen 1828.

8 Die Wurzeln des modernen Nationalgefühls können vielmehr im Frankreich Ludwigs XIV. gesucht werden (vgl. Wilhelm Seidel, »Der Streit um die italienische und die französische Oper um 1700«, in: *Europäische Musikgeschichte*, hg. v. Sabine Ehrmann-Herfort u. a., Kassel u. a. 2002, bspw. S. 331), dies berechtigt aber noch nicht, analog auf die deutschen, böhmischen oder andere Länder zu schließen.

9 S. Bohumír Štědroň, »Zur Nationalität von Jan Václav Stamic«, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft* 6 (1964), passim, und Antonín Pospíšil, *Kolem Jana Václava Stamice*, Havlíčkův Brod 1947, passim.

10 1924 im Druck erschienen: Vladimír Helfert, *Hudba na Jaroměřickém zámku, František Míča 1696–1745*, Prag 1924.

11 S. Milan Kuna, *Musik an der Grenze des Lebens, Musikerinnen und Musiker aus böhmischen Ländern in nationalsozialistischen Konzentrationslagern*, übers. v. Eliška Nováková, Frankfurt am Main 1993, S. 345, insb. Fußnote 3.

Zwischen 1939 und 1941 war er zuerst in Brünn, zuletzt in Wołów/Wohlau¹² inhaftiert. Nachdem er, für unheilbar krank befunden, zwischenzeitlich entlassen wurde und genesen konnte, wurde er 1944 erneut festgesetzt und noch im April 1945 nach Terezín/Theresienstadt verlegt. Die künstlerisch produktive Zeit in der Großen Festung, die euphemistisch als Theresienstädter Getto deklariert wurde, erlebte er freilich nicht mehr mit, da deren Protagonisten zu dieser Zeit größtenteils nicht mehr am Leben waren, und da Helfert in der Kleinen Festung für politische Gefangene weilte. »Helfert erlebte noch die Befreiung«, wie Milan Kuna schreibt, »aber das Leben in Freiheit war ihm nicht mehr vergönnt.«¹³ Am 18. Mai 1945 starb er in Prag an Typhus.

Helfert, der selbst an der Institutionalisierung der Musikwissenschaft beteiligt war, hat sein Studium, mit der Ausnahme der Berliner Zeit, noch überwiegend bei Nicht-Musikwissenschaftlern absolviert. Der Quellenarbeit widmet er sich mit dem fachlichen Können des ausgebildeten Historikers. Er studierte die Quellen zu Jiří/Georg Bendas Gothaer Zeit so intensiv, dass er die zu beträchtlichem Umfang angewachsene Studie zu diesem Komponisten zu Lebzeiten nicht mehr fertigstellen konnte. Es erschienen zwei (Teil-)Bände zum musikalischen Umfeld Gothas zwischen 1750 und 1774.¹⁴ Konzipiert wurden sie von Helfert als bloße Vorarbeiten zu einem musikanalytisch arbeitenden Teilband, der eigentlichen Monographie über Bendas Werk, der nie erschienen ist.¹⁵

Vor diesem Hintergrund ist Helferts Forderung des Quellenstudiums verständlich, wenn er die 1936 entstandene Dissertation von Peter Gradenwitz über das Leben Johann Stamitz' rezensiert: »Er hätte freilich unsere [d. h. tschechischen, D. V.] musikalischen Quellen studieren müssen, die ein zuverlässiges Abbild unserer Musikkultur der Vergangenheit liefern.«¹⁶ Helfert macht Gradenwitz aber zudem zum Vorwurf, dass jener offensichtlich nicht die tschechische Sprache beherrschte:

12 Das »Zuchthaus Wohlau« oder (ursprünglich?) »Jugendgefängnis Wohlau« ist von der Stiftung EVZ als Teil des nationalsozialistischen Lagersystems anerkannt (<https://www.bundesarchiv.de/zwangsarbeit/haftstaetten/index.php?tab=1>). Rudolf Pečman schreibt fälschlich »Wohlau (Olawa)« (Pečman, *Vladimír Helfert*, Brno 2003, S. 228), allerdings handelt es sich bei Olawa/Ohlau um einen anderen Ort.

13 Kuna, *Musik an der Grenze des Lebens*, S. 350.

14 Band 1, Grundlagen (Základy) 1929, und »Des II. Teiles 1. Abteilung (Gotha 1750–1774)« (II. část, 1. díl [Gota 1750–1774]) 1934.

15 S. Pečman, *Vladimír Helfert*, S. 83.

16 »Byl by ovšem musel prostudovat naše hudební prameny, které dávají spolehlivý obraz o naší hudební kultuře v minulosti.« (Vladimír Helfert, »Peter Gradenwitz: Johann Stamitz«, in: *Musikologie* 1 [1938], S. 162) [so nicht anders angegeben, eigene Übersetzung aus dem Tschechischen D. V.].

In der ganzen Arbeit Gradenwitz' verblüfft die Unkenntnis der tschechischen musik-historischen Literatur, die seinem Gegenstand nahesteht. Dafür gibt es heute [d. i. 1938] keine Entschuldigung mehr. Es ist nötig, einmal nachdrücklich zu sagen, dass ohne diese Kenntnis keine wissenschaftliche Arbeit über unsere musikalische Vergangenheit möglich ist.¹⁷

Wer biographische Informationen über Peter Em(m)anuel Gradenwitz sucht, findet ihn in der Sekundärliteratur unterrepräsentiert. Gradenwitz wurde 1910 in Berlin geboren, und als er 1934 nach Prag kam, handelte es sich um eine Flucht vor den Nationalsozialisten. Nach der Promotion bei Gustav Becking verließ er 1936 Prag in Richtung des britischen Mandatsgebiets Palästina, wo er später zu einem bedeutenden Forscher über die Musik Israels werden sollte und im Jahr 2001 verstarb.¹⁸ Gradenwitz verfasste den Artikel zu Stamitz im *Lexikon zur deutschen Musikkultur in Böhmen, Mähren, Sudetenschlesien*, der jedenfalls eine Sensibilität für die Frage nach Stamitz' Herkunft zeigt.¹⁹

Mit den *small words*, wie dem wiederholt vorkommenden ›unsere‹, gibt Helfert Auskunft über seine Auffassung von Johann Stamitz, den er ›unserer‹, d. h. der tschechischen musikalischen Vergangenheit zurechnet. Was sind aber ›unsere‹ Quellen, die Helfert erwähnt und überdies als ›zuverlässig‹ bezeichnet? Er spricht nicht ausdrücklich von Quellen mit direktem Bezug zu Stamitz. Solche, aber auch Quellen zu dessen musikalischem Umfeld, waren zu Helferts Zeit nicht auffindbar. Zwar wurden seither Anstrengungen unternommen, um die Quellenlage zu verbessern, unverändert bleibt aber der Befund eines geringen Anteils von Instrumentalmusik;²⁰ dies macht eine direkte Beeinflussung zumindest auf diesem Feld unwahrscheinlich. Sofern es zu einem kulturellen Transfer gekommen ist, wird die Untersuchung

17 »V celé práci Gradenwitzově zarází neznalost české hudebně-historické literatury, která stojí blízko jeho předmětu. Na to dnes již není omluvy. Nutno jednou důrazně říci že bez této znalosti není možná vědecká práce o problémech naší hudební minulosti.« (Helfert, »Peter Gradenwitz: Johann Stamitz«, S. 163).

18 Laut Fred K. Prieberg wurde Gradenwitz »als Jude denunziert« (Prieberg, *Handbuch Deutsche Musiker 1933–1945*, Auprès de Zombry 2009, S. 2651).

19 Art. »Stamitz (Stamic), Johann Wenzel Anton (Jan Waczlav Antonín)«, in: *Lexikon zur deutschen Musikkultur. Böhmen, Mähren, Sudetenschlesien*, 2. Bd., S. 1369–1370 (Peter E. Gradenwitz).

20 Jiří Vysloužil schreibt, dass »die vorklassische Orchestersymphonie vom Typus eines Stamic in den Archivquellen böhmischer territorialer Provenienz nicht belegt ist. Die heutigen tschechischen Archive [Stand 1970, D. V.] legen über den Anteil der Instrumentalmusik an der Produktion und dem Repertoire der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts überhaupt ein sehr armes Zeugnis ab.« (Vysloužil: »Vorklassische Phänomene in der Musik der böhmischen Länder und die Mannheimer Schule«, in: *Colloquium Musica Bohemica et Europaea*, Brno 1970, hg. v. Rudolf Pečman, Brno 1972, S. 256–257).

der Ausgangsseite dieses Transfers im städtisch-bürgerlichen Deutschbrod, heute Havlíčkův Brod, erheblich durch die Quellenlage erschwert.

Die tschechische Forschung griff auch auf Hugo Riemann zurück, dessen Musiklexikon 1882 in erster Auflage erschienen war. Josef Srb (Debrnov) (1836–1904) führt in seiner tschechischsprachigen Musikgeschichte als Literaturbeleg Riemanns Lexikon an, allerdings ohne Jahreszahl oder Auflage zu nennen, übernimmt aber bspw. nicht das falsche Geburtsjahr Stamitz' 1719, das noch in den ersten Auflagen bei Riemann stand.²¹

Wie ging aber Helfert vor? Folgender Passus Helferts aus seiner Studie zur Musik am Jaroměřicer Hof, insbesondere zur Musik František Václav Míčas, der dort tätig war, ist häufig zitiert worden:

Das Verhältnis der Musik vom Typ Míčas zu Mannheim lässt sich in dem Sinne formulieren, dass dieses Verhältnis einstweilen in allgemeinen musikalischen Charakteristika eingeräumt werden kann. Die ersten Mannheimer Meister brachten aus Böhmen und Mähren allgemeine Dispositionen mit, die Kenntnis der Sonatenform im ersten Stadium, die Vorliebe für das Menuett und für die zyklische Form der Sinfonie, in der die Komponisten vom Typ Míčas ihre eigenwillige musikantische Natur ausdrückten. Nach dem heutigen Stand der Frage [1924, R.P.] ist es möglich, die Wurzeln der Mannheimer Meister auf unserem Boden zu suchen.²²

Helferts Beobachtungen fußten auf der Sinfonie D-Dur (als ›Sinfonie in Re‹ bezeichnet), die er František Václav Míča zuschreibt und auf die Zeit zwischen 1730 und 1735 datiert. Gerade dieses Werk wirft eine ganze Reihe von Fragen auf. František Václav Míča / Mitscha (1694–1744) war zunächst Sänger, später auch Kapellmeister in Jaroměřice nad Rokytnou am Hof des Fürsten Johann Adam von Questenberg. Wäre die Sinfonie, die klingt, als sei sie

21 Josef Srb (Debrnov), *Dějiny hudby v Čechách a na Moravě*, Prag 1891, S. 84.

22 »Poměr hudby Míčova typu k Mannheimu možno [...] formulovati v ten smysl, že vztah tento možno je připustiti zatím v povšechných hudebních rysech. První mannheimští mistrí přinesli si z Čech a Moravy povšechné dispozice, znalost sonátové formy v prvním stadiu, zálibu pro menuet a pro cyklickou formu sinfonie, již vyjadřovali skladatelé Míčova typu svou samorostlou muzikantskou povahu [...] Podle dnešního stavu otázky [1924, pozn. R.P.] možno kořeny Mannheimských mistrů [...] hledati na naší půdě« (in dieser Form zitiert bei Pečman, »Pojetí hudby starších stylových epoch v hudebněvědném odkazu Vladimíra Helferta«, in: *Vladimír Helfert v českém a evropském kontextu*, hg. v. Rudolf Pečman, S. 40. Es wurde anhand des Originals überprüft: Helfert, *Hudba na Jaroměřickém zámku*, S. 258).

Sinfonia in D
I.

Fr. V. Míča (1694-1744)

Allegro

H. M. 991

Abb. 1 (Jan) František Adam Míča (1746–1811), Sinfonie D-Dur, Edition von 1946, hier fälschlich noch František Václav Míča zugeschrieben.

bereits an Haydn oder Mozart geschult, tatsächlich um das Jahr 1730 herum entstanden, so wäre es wahrlich eine kleine Sensation (Abb. 1 u. Abb. 2). Dann fehlt aber immer noch ein triftiger Grund, warum der junge Stamitz gerade mit diesem Werk in Kontakt gekommen sein sollte, auch wenn Jaroměřice nad Rokytnou nicht besonders weit von Deutschbrod oder Jihlava/Iglau entfernt liegt, wo Stamitz seine Ausbildung bei den Jesuiten erhalten hat.²³

23 »Jaroměřice mit seiner spätbarocken Opernkultur ist zwar nur drei Schnellzughaltestellen von Deutschbrod entfernt, aber dies berechtigt uns nicht, historische Kommunikation analogisch zu rekonstruieren, da die Überlieferung eines Impulses aus der Schloßkultur ins städtische Milieu wohl komplizierter war als ein bloßer Transport durch den Raum.« (Jiří Fukač, »Biographische und quellenkundliche Gegebenheiten



Abb. 2 (Jan) František Adam Míča (1746–1811), Sinfonie D-Dur, Edition von 1946 (vgl. Abb. 1). Die Ausgabe enthält auch als Faksimile eine Seite aus dem Quellenmaterial, auf dessen Grundlage die Autorschaft bestimmt wurde.

Warum hat dann aber Míča keine Werke von ähnlichem stilistischen Einschlag und Qualität und überhaupt wenig Instrumentalmusik hinterlassen? In der Komposition war Míča Autodidakt und am Hofe Questenbergs pflegte man vorwiegend die italienische Oper.²⁴ Vor allem

in der Musikgeschichte der böhmischen Länder in Beziehung zur Mannheimer Schule«, in: *Colloquium Musica Bohemica et Europaea*, Brno 1970, S. 229).

24 Vgl. Jana Perutková, *Der glorreiche Nahmen Adami. Johann Adam Graf von Questenberg (1678–1752) als Förderer der italienischen Oper in Mähren*, Wien 2015, passim.

aber für die Datierung fehlt jeder Anhaltspunkt. Lenka Příbylová hat František Václav Míčas Autorschaft in Zweifel gezogen und die Sinfonie stattdessen František Adam Míča (1746–1811), einem jüngeren Mitglied der Familie, zugeschrieben.²⁵ Sie konnte Parallelen zwischen der dreisätzigen Sinfonie und dem Streichquartett C-Dur František Adams²⁶ aufzeigen.

Die Verbindung zu den Mannheimern hat Helfert gleichsam aus dem Stegreif hergestellt, ohne die Quellen auf der Mannheimer Seite studiert zu haben, anders als im Falle Gothas bei Jiří Benda, was er in zwei Bänden dargelegt hatte, anders auch als er später von Gradenwitz forderte. Auf dieser Grundlage auf eine Entwicklungslinie »Míča – Mannheimer Schule – Joseph Haydn«²⁷ zu schließen, war vorschnell und vergrößernd. Helfert scheint hier Hugo Riemann nachzueifern und dabei dessen Fehler zu wiederholen, nämlich indem er, wie Riemann, die Mannheimer Schule in ihrer Bedeutung für die Entwicklung der Sonatenform verabsolutierte.²⁸

In folgender Hinsicht lässt Helfert in seiner Formulierung Vorsicht walten: Er behauptete, nichts gefunden zu haben, außer musikalische Parallelen (»allgemeinen musikalischen Charakteristika«²⁹), deren Ursprung anhand der Quellen erst noch belegt werden müsse. Die konkrete Verbindung wurde von Helfert bereits 1925 im *Archiv für Musikwissenschaft* wieder relativiert:

Inwieweit Joh. Stamitz – und dasselbe gilt dann von Richter und Holzbauer – für ihre Sinfonien durch die Schloßsinfonien des Typus Míča's angeregt wurden, diese zur weiteren Entwicklungsstufe fortzuführen, dies zu erschließen, ist nach dem heutigen Stande der erhaltenen Quellen vorläufig unmöglich. Hier befänden wir uns auf dem unsicheren

25 Dargestellt bei Pečman, »Vladimír Helfert a mannheimská škola«, in: *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity H*, 11 / 12 (1976 / 77), S. 35–39, hier S. 38.

26 František Adam Míča, *II. Quartetto, Ut majore* (= *Musica Antiqua Bohemica I / 6*), Prag 1949. Eine Wiederholung dieser Darstellung an dieser Stelle erscheint mir entbehrlich.

27 »František Václav Míča – mannheimská škola – Joseph Haydn« (Pečman, »Pojetí hudby«, S. 40 sowie auch Pečman, *Vladimír Helfert*, S. 75).

28 »Er [Helfert] kannte den Standpunkt Riemanns gut, der die Bedeutung der Mannheimer Schule für die Geburt des sog. klassischen Stils und der Sonatenform verabsolutiert hatte. Dies hielt er für einseitig. [...] Obwohl Helfert sich – im Vergleich z. B. mit [Zdeněk] Nejedlý – in diesem Sinne kritisch zu Hugo Riemann verhielt, applizierte er doch dieselbe Methode, als er František Václav Míča für den heimischen Vorgänger der Mannheimer hielt.« / »Znal dobře stanovisko Riemannovo, který zabsolutizoval význam mannheimské školy pro zrod tzv. klasického slohu a sonátové formy. Považoval je za jednostranné. [...] Přestože však se Helfert – ve srovnání např. s Nejedlým – stavěl v tomto smyslu k Hugo Riemannovi kriticky, aplikoval tutéž metodu, když za domácího předchůdce Mannheimských považoval Františka Václava Míču.« (Pečman, »Pojetí hudby«, S. 40).

29 Wie Fußnote 22.

Boden der Hypothesen, denn es fehlt das Hauptbeweismaterial: die Werke Stamitz' und seines Kreises aus der böhmisch-mährischen Zeit.³⁰

Inzwischen herrscht Einigkeit darüber, dass Helferts Thesen, die auf der Grundlage dieses einen problematischen Werks stehen, nicht haltbar sind. Seit der Arbeit Lenka Příbylovás in den 1970er Jahren sind in der Diskussion keine schlagenden Argumente mehr hinzugekommen. Dennoch wurden die Zusammenhänge, ohne nennenswerte neue Ergebnisse, weiterhin wiederholt auf Tagungen³¹ und in der Literatur diskutiert, wie bspw. von Rudolf Pečman:

Die Böhmisches Länder entledigen wir [...] des sogenannten Primats bei der Entstehung der Sonatenform, doch beleuchten wir dabei die Frage aus dem richtigen Winkel, welche manche tschechische Musikologen noch immer zugunsten von František Václav Míča entschieden sehen (vgl. die Diskussion in Musikologie II, 1949, S. 209–214 unter dem Titel *Die Sonatenform und das Míča-Problem*).³²

Man beachte, dass Rudolf Pečman im Jahr 2003 einen Text aus dem Jahr 1949 [!] als Literaturbeleg bemüht, um ein Problem unter tschechischen Musikologen zu illustrieren, das seiner Ansicht nach ein gegenwärtiges ist. Dies zeigt, wie überlebt die Diskussion zu diesem Zeitpunkt bereits war.

Es fällt auf, dass in der Nachfolge Helferts das Interesse immer wieder zu Mähren zurückkehrte.³³ Dabei zeigt sich ein Problem, das Lenka Příbylová erwähnt, nämlich dass selbst im

30 Vladimír Helfert, »Zur Entwicklungsgeschichte der Sonatenform«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 7 (1/1925), S. 143.

31 Zuletzt 2015, siehe Kamil Bartoň, »K odkazu Vladimíra Helferta, hudebněvědná konference u příležitosti 70. výročí úmrtí zakladatele brněnské muzikologie, Brno 18. listopadu 2015«, in: *Hudební věda* LII (3–4/2015), S. 413–414.

32 »české země [...] zbavujeme takzvaného primátu ve vývoji sonátové formy, zároveň však osvětlujeme ze správného úhlu otázku, jež u některých českých muzikologů platí stále ještě za vyřešenou ve prospěch Františka Václava Míči (srov. diskuse v Musikologii, II, 1949, s. 209–214 pod názvem *Sonátová forma a míčovský problém*). [Kursivierung original]« (Pečman, *Vladimír Helfert*, S. 76).

33 Havlíčkův Brod liegt an der Grenze zwischen dem böhmischen und dem mährischen Raum, die seit dem 10. Jahrhundert meist in Personalunion regiert wurden, zudem stimmt die historische Grenzziehung mit der heutigen Verwaltungsgliederung nicht überein.

Fall, dass etwas in Mähren in die Musiksprache der Mannheimer eingeflossen wäre, fraglich ist, welche Aussagen über die Musik Mährens dies zuließe:

Die Mannheimer mochten die typischsten der Manieren – die sog. Mannheimer Rakete und den Mannheimer Seufzer – zwar bereits in Mähren kennengelernt haben, doch nicht als spezifisch mährische Elemente, sondern im Zusammenhang mit den eindeutig vorherrschenden Phänomenen der italienischen Melodik. Die Eigenart der mährischen Musiksprache kann in diesem Sinne als minimal gelten.³⁴

Vor diesem Hintergrund ist es interessant, sich spätere Äußerungen Pečmans über František Václav Míča anzusehen. Míča sei laut Pečman ein »deutlich unorigineller [ebenso übersetzbar als ›nicht ursprünglicher‹] Komponist gewesen, der vor allem an ausländische Modelle anknüpfte«. ³⁵ Diese Aussage, neben weiteren ähnlichen, entspringt einerseits natürlich der Beobachtung mangelnder kompositorischer Fähigkeiten in Míčas Partituren, andererseits lässt sich gerechtfertigter Weise auch herauslesen, dass ein Anknüpfen an einheimische Modelle ästhetisch eher gebilligt würde. Was allerdings ein einheimisches Modell ausmachen würde, ja ob es überhaupt eins gegeben hat, das mit Recht so zu bezeichnen wäre, wird offengelassen.³⁶

Johann Stamitz würde man dabei gerne zum Gewährsmann für etwas machen, was in der Heimat geschehen ist, doch erscheint er dafür wenig geeignet, denn die Quellen lassen uns in entscheidenden Aspekten und in der entscheidenden Zeit, als Migration in ihrer Prozessualität

34 »Mannheimští se s nejtypičtějšími z manýr – s tzv. raketovým motivem a mannheimským vzdechem [...] – sice mohli setkat již na Moravě, avšak ne jako se specifickými prvky moravskými, nýbrž v souvislosti s naprosto převládajícími fenomény melodiky italské [...]. Osobitost hudebního jazyka Moravy lze z hlediska tohoto kritéria považovat za minimální.« (Lenka Příbylová, »Ještě k problému Vladimír Helfert a mannheimská škola«, in: *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity/Studia minora Facultatis philosophicae Universitatis Brunensis* H, 11 / 12 [1976 / 77], S. 91–92).

35 »Míča byl skladatelem značně nepůvodním, jenž navázal hlavně na zahraniční vzory« (Pečman, *Vladimír Helfert*, S. 75). Wenn auch Mähren nicht der Definition einer Nation entspricht, so entspricht die Argumentation Pečmans in analoger Weise Lockes three ideologies (siehe Unterkapitel IV), wenn man betrachtet, wie die Begriffe ›einheimisch‹ und ›fremd‹, ›mährisch‹ und ›italienisch‹ eingesetzt werden.

36 Jiří Fukač stellt sogar die suggestiv, skeptische »Frage, ob sich überhaupt etwas ganz Wichtiges auf unserem Terrain abspielen konnte, das unsere Emigranten bereits zu Hause im Sinne ihrer weiteren Eroberungen ausstattete.« (Fukač, »Biographische und quellenkundliche Gegebenheiten«, S. 229).

beobachtbar würde, im Stich. Zudem wäre es unterkomplex, kulturellen Transfer lediglich als Ortswechsel beschreiben zu wollen.³⁷

III. Zunehmender nationaler Eifer

Nach dem Zweiten Weltkrieg machen sich neue nationalistische Tendenzen bemerkbar. Mit einer ganzen Reihe von Beiträgen tat sich in der Diskussion Bohumír Štědroň (1905–1982) hervor, der ansonsten keinesfalls als nationaler Eiferer aufgefallen wäre.³⁸ Von 1932 bis 1938 war Štědroň enger Mitarbeiter Helferts, 1963 wurde er zum Professor berufen.

Štědroň bezieht sich seinerseits auf Rudolf Quoika (1897–1972) und (Karl) Michael Komma (1913–2012), die Stamitz in ihren Publikationen³⁹ undifferenzierter Weise der sudetendeutschen Seite zurechnen. Quoika ›zitiert‹ Riemann wie folgt: »Die Sudetendeutschen, die mithalfen, diesen Höhenflug deutschen Geistes vorzubereiten, werden für alle Zeiten mit Ruhm genannt sein. Daß ihr Werk deutsch war in bestem Sinne, das sollte nicht nur den Fremden bekannt sein.«⁴⁰ An der angegebenen Stelle, den *Denkmälern der Tonkunst in Bayern*, Seite XXXIV, ist diese Äußerung jedenfalls nicht zu finden, da Riemanns Vorwort mit Seite XXX endet.⁴¹

Eva Hahn hat herausgearbeitet, dass der Begriff ›sudetendeutsch‹ erst im 20. Jahrhundert im Zuge des sich radikalierenden Nationalismus der Zwischenkriegszeit profiliert wurde, wobei »nicht einmal die Protagonisten der angeblichen Existenz eines Sudetendeutschen Stammes in ihren eigenen Vorstellungen einig darüber waren, worin die von ihnen so hoch

37 Vgl. auch Fukač, »Biographische und quellenkundliche Gegebenheiten«, S. 229 (zitiert in Fußnote 23).

38 Es wurden nur zwei Beiträge ausgewählt, da im Grunde dieselben Argumente genannt werden. Auch weitere Stimmen, die sich v. a. im Periodikum *Hudební rozhledy* in die Diskussion eingeschaltet haben, wie z. B. Tomislav Volek, werden an dieser Stelle vernachlässigt.

39 Rudolf Quoika, *Die Musik der deutschen in Böhmen und Mähren*, Berlin 1956 und Karl Michael Komma, *Das böhmische Musikantentum (= Die Musik im alten und neuen Europa 3)*, Kassel 1960. Bezeichnend für Kommas – zumindest zeitweise – nationalsozialistische Einstellung ist das Chorwerk mit dem Titel *Dem Führer*, op. 13, das er 1941 komponierte (Prieberg, *Handbuch Deutsche Musiker 1933–1945*, S. 4148). Den Namen Quoika kennt Prieberg dagegen nicht. Quoika war Organist, Musiklehrer und Redakteur der Zeitschrift *Chorbote* des Kirchenmusikbundes in Zatec/Saaz und Umgebung. »Im Jahr 1941 wurde er pensioniert, angeblich aus politischen Gründen (nach dem Krieg verstand er sich als Opfer des Nazismus).« / »Roku 1941 byl penzionován, údajně z politických důvodů (po válce se považoval se [!] za oběť nacismu).« (Art. »Quoika, Rudolf«, in: *Český hudební slovník osob a institucí* [Vlasta Reittererová] [online, ohne Seitenzahlen]).

40 Laut Quoika »DTB III, 1, S. XXXIV« (Quoika, *Die Musik der deutschen in Böhmen und Mähren*, S. 83).

41 Hugo Riemann, »Die Mannheimer Schule«, in: *Sinfonien der pfalzbayerischen Schule (= Denkmäler der Tonkunst in Bayern, zweite Folge III, 1)*.

gepriesene kollektive Identität bestehe«. ⁴² Eine Verwendung bei Riemann im Jahr 1902 wäre daher überraschend. Den Begriff auf die Zeit Johann Stamitz' zu beziehen, wäre vollends anachronistisch, womit aber noch nichts über das Identifikationspotential für jemanden, der sich als sudetendeutsch empfindet, ausgesagt ist.

Wissenschaftlich stehen Quoika und Komma in der Tradition etwa von Wilhelm Langhans, der die Musikgeschichte August Wilhelm Ambros' fortführte und Stamitz im Kapitel »Deutsche Violinisten«, ohne jede Zusätze oder Einschränkungen bezüglich der Nationalität, behandelt. ⁴³ Diese unglückliche Forschungstradition hat ihre Fortsetzung in Kurt Stangls MGG-Artikel gefunden, den die böhmischen Forscher, so wie er formuliert war, als Affront empfinden mussten:

Die Bezeichnung »böhmische Musiker«, mit der man in der Mg. diese Künstler gemein-
hin zu belegen pflegte, ist eine ausschließlich geographische Einordnung und hat, als
nationales Merkmal verwendet, nur Verwirrung angerichtet; die »Mannheimer« waren
ausschließlich Deutsche. ⁴⁴

Quoika und Komma sind, wie Štědroň es formuliert, »ehemalig[e] Staatsbürger der Tschechoslowakischen Republik«, ⁴⁵ also Heimatvertriebene, die das Land 1945 verlassen mussten. Obwohl seine Formulierung um Sachlichkeit bemüht ist, scheint Štědroň diese Tatsache für eine Vorverurteilung zu genügen. Die Auseinandersetzung mit den Schriften Quoikas und Kommas geht bei Štědroň über ihre Nennung kaum hinaus. Stattdessen wird überraschend heftig Peter Gradenwitz attackiert, dessen Werk Štědroň besser vertraut zu sein scheint, und dem er überall, wo es nur möglich ist – so hat man jedenfalls den Eindruck – Fehler und Ungenauigkeit nachweist.

⁴² Eva Hahn, »Der Mythos tschechisch-deutscher Konflikte als ethnischer Konflikte«, in: *Zwischen Brücken und Gräben*, hg. v. Jitka Bajgarová und Andreas Wehrmeyer, Prag 2014, S. 19.

⁴³ Wilhelm Langhans, *Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts*, 2. Bd., Inhaltsverzeichnis [ohne Seitenzahlen]. Langhans nennt den Komponisten Johann Carl Stamitz, mit den Lebensdaten 1719–1761, was ihn nicht als Kenner der Materie ausweist (Langhans, *Die Geschichte der Musik*, S. 113).

⁴⁴ Art. »Böhmen und Mähren«, in: *MGG1*, 2. Bd., Kassel 1952, Sp. 30–31 (Kurt Stangl). Dass der Bedeutungsumfang von böhmisch keinesfalls so eindeutig war siehe Fußnote 1.

⁴⁵ Štědroň, »Zur Nationalität«, S. 16.

Die Tendenzen von Gradenwitz zur Zeit der ersten Republik waren klar. Er studierte bei Becking, der ein ähnliches Ziel hatte wie heute Komma: Die Führung der Mannheimer Schule soll laut ihnen den Deutschen aus Böhmen zufallen. Stamic ist laut Gradenwitz Deutscher. Es besteht kein Zweifel daran, dass Gradenwitz den Quoikas und Kommas und ihnen ähnlichen den Boden bereitet hat.⁴⁶

Es erscheint nicht fair, wenn nicht geradezu ungeheuerlich, Gradenwitz dafür mitverantwortlich machen zu wollen, was Quoika und Komma geschrieben haben. Die einzige faktische Verbindung zwischen Gradenwitz und Komma besteht darin, dass beide bei Gustav Becking (1894–1945) promoviert wurden. Diese Personalie könnte der Stein des Anstoßes für Štědroň sein, möglicherweise aufgrund von Beckings Tätigkeit während des Nationalsozialismus⁴⁷ oder aber aufgrund der einfachen Tatsache, dass Becking in einem Konkurrenzverhältnis zu Vladimír Helfert gestanden hat.

Štědroň stützt seine eigene Argumentation auf die Arbeit des Heimatforschers Antonín Pospíšil.⁴⁸ Damit entfernt sich Štědroň weit von dem, was musikwissenschaftlich wäre – die Musik wird in seinen Beiträgen gar nicht mehr berührt. Während es keinen Grund gibt, die Glaubwürdigkeit von Pospíšils Belegen für die tschechisch-sprachige Umgebung Stamitz' anzuzweifeln, sind Štědroňs Schlussfolgerungen daraus problematisch. Štědroň räumt zwar ein, dass »vor Beginn der Romantik die Volkszugehörigkeit keine besonders wichtige Frage war«,⁴⁹ doch an anderer Stelle schlussfolgert er unvorsichtig:

46 »Gradenwitzovy tendence v době první republiky byly jasné. Studoval u Beckinga, který měl podobný cíl jako dnes Komma: Vedení mannheimské školy má podle nich připadnout Němcům z Čech. Stamic je podle Gradenwitze Němec. Není sporu o tom, že Gradenwitz připravil půdu Quoikům [!], Kommům a jim podobným.« (Štědroň, »Revanšismus ani v hudbě nespí. O český původ Jana Václava Stamice«, in: *Hudební rozhledy* XIV 23/24 [1961], S. 987–988).

47 Gustav Becking hatte ab 1940 verschiedene Position an der Deutschen (damals Karls-)Universität in Prag inne, u. a. eines Prodekans und Dekans. Politisch war er »laut den Erinnerungen Paul Nettls links orientiert« (»Podle vzpomínek Paula Nettla [...] levicově orientovan[ý] věd[ec]«) und wurde spätestens 1944 als »unzuverlässig« eingestuft (»nespolehliv[ý]«). Vlasta Reittererová urteilt daher: »Er ist nicht als Denunziant zu bezeichnen, doch hat er sich auch nicht auf die Seite der antinazistischen Widerstandsbewegung gestellt« / »Nelze jej označit za denuncianta, rovněž však se nestavěl na stranu hnutí protinacistického odporu.« Am 8. Mai 1945 wurde er nach seiner Verhaftung »von einem tschechischen Wachmann erschossen« (»zastřelen členem české hlídky«, Art. »Becking, Gustav Wilhelm«, in: *Český hudební slovník osob a institucí* [Vlasta Reittererová] [online, ohne Seitenzahlen]).

48 Pospíšil, *Kolem Jana Václava Stamice*.

49 Štědroň, »Zur Nationalität«, S. 16.

Nach diesen Quellenbeweisen für das Tschechentum des Vaters von *Rozína Stamic* ist es selbstverständlich, daß die Mutter von *Jan Václav Stamic*, im Jahre 1693 in Prag geboren, seit ihrem zweiten Lebensjahre in der tschechischen Umwelt von Deutsch Brod lebend und sich später großer Gunst ihrer Stiefmutter *Kateřina*, geb. *Neuwirtová*, erfreuend, tschechisch fühlte und dachte.⁵⁰

Ebendieses ›Fühlen und Denken‹ ist es, worum es ihm zu gehen scheint. Dabei ist erstens aus der Tatsache, dass von ihrem Vater ein Schriftstück auf Tschechisch verfasst oder signiert wurde – denn dies war die Beweisführung –, das Fühlen und Denken nur schwerlich erkennbar. Zweitens wird nirgends dargelegt, worin sich tschechisches Fühlen und Denken im 18. Jahrhundert vom deutschen unterschieden haben soll, wobei dies ja nach Štědroň selbst eine untergeordnete Rolle gespielt habe. Und drittens ist, selbst wenn man von den vorherigen Problemen absähe, damit immer noch kein Beweis für das tschechische Denken und Fühlen des Sohnes, um den es hier geht, erbracht.

Ich kann mir nicht vorstellen, dass Štědroň sich dieser Probleme nicht bewusst gewesen wäre, zumal es sich um eine Verkettung einer Reihe von Problemen handelt. Es scheint vielmehr, dass er für jemanden schreibt, der diese Probleme entweder nicht erkennt oder aus ideologischen Gründen bewusst ignoriert. Man kann es freilich nicht mit Gewissheit sagen, doch scheint es, als wolle Štědroň hier den Nationalsozialisten ihre eigene Methode, die ›Rasse‹ im Stammbaum über die Generationen der Vorfahren zurückzuverfolgen, als Spiegel vorhalten.

Štědroňs Positionen sind in ihrer Wirkung beschränkt geblieben – wer nur ein wenig mit der Materie vertraut ist, wird sie als Entgleisungen erkennen. Anders als bei Helfert hat es keine Wiederaufnahme der Diskussion in der späteren musikwissenschaftlichen Literatur gegeben. Gradenwitz kennt die Texte, die im Zuge dieser Polemik publiziert wurden, und erwähnt sie in seiner neueren zweibändigen Stamitz-Monographie. Im Vorwort dankt er seinen Studenten für Beschaffung und Übersetzung der tschechischen Arbeiten.⁵¹ Er diskutiert die sachlichen Aspekte, wie die Varianten bei der Schreibung von Stamitz' Großvater Boem bzw. Böhm bzw. Böm:

50 Štědroň, »Zur Nationalität«, S. 27 [Kursivierung original].

51 Peter Gradenwitz, *Johann Stamitz. Leben – Umwelt – Werke*, Teil 1, Brno u. a. 1936, S. 7.

[W]ie des öfteren vermerkt, wechseln die Schreibweisen von Namen in den Dokumenten der Zeit und selbst in den Unterschriften der Personen immer wieder und es dürfen aus den Schreibweisen keine Schlüsse in der einen oder der anderen Richtung gezogen werden. Was besagt es wohl für die Biographie eines bedeutenden Mannes, wie der Großvater seinen Namen buchstabierte?⁵²

Bis auf diese Bemerkung werden Angriffe, die seine Person zum Ziel haben, von Gradenwitz überraschend beharrlich ignoriert.

IV. Wissenschaftskritische Bemerkungen

Das Gros der behandelten Forschungsarbeiten untermauert die Unterscheidung ›wir und die anderen‹ und ist nicht fähig oder nicht willens, anstelle von festgefügtten Kategorien⁵³ ein prozessuales Dazwischen oder ein Sowohl-Als-Auch zu denken, wie es für die Zeit vor den Nationalbewegungen des 19. Jahrhunderts angemessener erscheint. Überhaupt scheint, wenn man die Quellenlage berücksichtigt, Johann Stamitz das falsche Beispiel zu sein, um an diesem kulturelle Transferprozesse zu studieren.

Als dahinterliegende Denkfigur kann man die »three ideologies« heranziehen, wie sie Brian S. Locke formuliert und etwas schlagwortartig gebraucht: »Nationalism, modernism, and the social responsibility of art«.⁵⁴ Es geht um ästhetische Werte, und zwar werden sie für die bei Locke betrachtete Zeit zwischen 1900 und 1938 formuliert. Sie manifestieren sich nicht nur in der Kunstproduktion (wo sie schwieriger festzumachen sind), sondern vor allem auch in der Kunstbetrachtung und Kunstkritik, für die sie zum beherrschenden ästhetischen Paradigma wurden.

52 Gradenwitz, *Johann Stamitz*, Teil 1, S. 65, Fußnote 73.

53 Diese Sichtweise hat z. B. auch Eingang gefunden in folgende Darstellung der Musikgeschichte, die z. B. für die Lehre an Konservatorien verwendet wird: »In der zweiten Generation der Mannheimer Komponisten traten besonders beide Söhne J. V. Stamic' – Karel und Antonín hervor. Beide sind bereits völlig mit dem deutschen Umfeld verschmolzen und wir haben über sie im Zusammenhang mit der deutschen Musik geschrieben (vgl. S. 338).« / »Ve druhé generaci mannheimských skladatelů vynikli především oba synové J. V. Stamicce – Karel a Antonín. Oba již zcela splynuli s německým prostředím a psali jsme o nich v souvislosti s německou hudbou (srov. str. 338).« (Jaroslav Smolka u. a. [Hg.], *Dějiny hudby*, Prag 2003, S. 387).

54 Brian S. Locke, *Opera and Ideology in Prague. Polemics and Practice at the National Theater, 1900–1938*, Rochester 2006, S. 4–6.

Dieser Zeitraum fällt in etwa mit der Wirkungszeit von Vladimír Helfert zusammen. Auch bei Helfert lässt sich eine Zuspitzung unter nationalen Vorzeichen beobachten.⁵⁵ Die oben dargestellte Argumentation Helferts weist zwar Fehler auf, kann aber keinesfalls als undifferenziert bezeichnet werden. In einem anderen Fall scheint Helfert seine Differenzierungen wieder zu vergessen, wenn er 1936 in *Česká moderní hudba* schreibt:

Der böhmische Musikklassizismus entstand zufolge der intensiven und extensiven Musikalität der Bewohner Böhmens [...]. So ist im Kreise der tschechischen Schlossmusik die erste Stufe der Sonatenform in der Symphonie aus d.J. 1730–35 festgestellt, also noch vor der Wiener vorklassischen und der Mannheimer Symphonie. In diesem Zusammenhang gewinnt die bekannte Tatsache, dass Josef Haydn einige Jugendjahre auf einem Schlosse Böhmens zugebracht hatte, neue Bedeutung.⁵⁶

Česká moderní hudba ist als »zutiefst persönliche[s] ästhetische[s] Brevier«⁵⁷ Helferts bezeichnet worden. Der im besten Sinne populärwissenschaftliche Text wendet sich an die Öffentlichkeit, der wissenschaftliche Apparat ist dagegen minimal gehalten. Die Publikation ist verdienstvoll, denn keine andere Monographie in dieser Zeit verfolgte die tschechische Musikgeschichte bis zum Beginn der 1930er Jahre, also beinahe bis in die eigene unmittelbare Gegenwart.⁵⁸

55 Dies ist schon Zdeňka Pilková aufgefallen, wenn sie schreibt: »Die wissenschaftliche Forschung wurde in erheblichem Maße von der symptomatischen Atmosphäre der Zeit beeinflusst, und dies nicht nur während des Ersten Weltkriegs, sondern auch während der ersten [tschechoslowakischen] Republik, erneut zur Zeit der Bedrohung und Besetzung, was die Geisteswissenschaften vor die quasi fächerübergreifende Aufgabe stellte, Belege für die Größe der tschechischen Nation zu liefern.« / »Vědecké bádání do značné míry ovlivňovala symptomatická dobová atmosféra, a to nejen za první světové války, ale i za první republiky, znovu v době ohrožení a okupace, jež stavěla před humanitní vědy jako jakýsi nadoborový cíl požadavek přinášet doklady o velikosti českého národa.« (Pilková, »Česká hudba 18. století v díle Vladimíra Helferta«, in: *Vladimír Helfert v českém a evropském kontextu. Hudebněvědná konference k 100. výročí narození pokrokového vědce a člověka, Brno 27. – 28. února 1986*, hg. v. Rudolf Pečman, Brno 1987, S. 60–63, hier S. 60–61).

56 Zitiert aus der dt. Ausgabe Vladimír Helfert/Erich Steinhard, *Die Musik in der tschechoslowakischen Republik*, 2. Aufl., Prag 1938, S. 24.

57 Pečman, *Vladimír Helfert*, S. 228.

58 Es geriet freilich immer mehr zum Atavismus, dass Bedřich Smetana, der 1884 verstorben war, in einer Geschichte der zeitgenössischen Musik in den 1930er Jahren als Leitbild genommen wird, dies ist aber andererseits spezifisch für die tschechische Situation, vgl. auch Locke, *Opera and Ideology in Prague*, S. 42–43.

Just an dem Punkt, als sich Helfert an die Öffentlichkeit wendet, scheint er sich – deutlicher als irgendwo sonst – dem bei Locke genannten ästhetischen Paradigma seiner eigenen Zeit zu unterwerfen, obwohl er Musik älterer Epochen betrachtet. Um der Leserschaft seiner Gegenwart eine Musik schmackhaft zu machen, betont Helfert das Nationale, da – wenn man Locke ernstnimmt – u. a. davon eine positive Bewertung von Kunst abhing. Als »persönlich« ist dieses Buch bezeichnet worden, da es ein Bekenntnis zur Ästhetik der tschechischen Moderne ist. Nun könnte man die Forderung erheben, dass ein Wissenschaftler strikt den faktischen Inhalt von seiner Betrachtung unter ästhetischen Gesichtspunkten trennen müsse, oder dass der Unterschied wenigstens expliziert werden müsse, doch habe ich Zweifel, ob es in einer Musikwissenschaft, deren Interesse sich überhaupt daran entzündet, was ein Kunstwerk ausmacht, mithin seinem ästhetischen Charakter, wirklich gelingen kann.

Ich möchte darauf hinaus, dass auch ein wissenschaftlicher Text eigenen, u. a. ästhetischen Normen folgt. Auch ein wissenschaftlicher Text hat eine ästhetische Natur gleichsam als seine Außenseite, und diese ist, unabhängig von seinem wissenschaftlichen Wert, mitverantwortlich für seinen ›Erfolg‹ bei jenen, die seine Normen teilen.⁵⁹ Diese Ästhetiken sind verantwortlich dafür, wie das vorhandene Material geordnet und bewertet wird, insbesondere wird die Orientierung an den Werten der eigenen Zeit immer auch dann wirksam, wenn Lücken im historischen Material zu überbrücken sind. Dies ist in einem populärwissenschaftlichen Text leichter aufzudecken.

Auch ›modernity‹ und ›social responsibility‹ lassen sich bei Helfert wiedererkennen. ›Modernity‹ in der generellen Aufmerksamkeit für Innovation und deren positiver Bewertung, ›social responsibility‹⁶⁰ in folgendem Abschnitt:

Sie [vorher war von Benda, Stamic, Richter und Mysliveček die Rede, D. V.] stellen die höchste Stufe des tschechischen Schaffens im 18. Jahrhundert dar und belegen, wozu dieses Schaffen fähig gewesen wäre, wenn es ähnliche äußere Bedingungen zu seiner Entfaltung gehabt hätte, wie sie die Musik in der Fremde hatte. Dadurch, dass diese Emigranten an fremden Höfen ein günstiges kulturelles Umfeld vorfanden, war es möglich, dass sie ihre angeborene, frische und spontane Musikalität mit fruchtbaren künstlerischen und

59 Vgl. auch die Argumentation Miloš Zapletals, die in diese Richtung geht: Zapletal, »Proměny a konstanty Helfertova psaní o Janáčkově«, in: *Musicologica Brunensia* LI (2 / 2016), S. 237–271.

60 Natürlich sollten die Bergiffe Lockes kritisch diskutiert werden, doch ist dies nicht der Ort dafür. Das genannte Beispiel wäre wohl treffender als die *social responsibility of artists* zu bezeichnen, denn *social responsibility in art*.

kulturellen Anregungen verbanden, sodass sich auf dieser Grundlage ihr Schaffen frei entfaltete und an Tiefe gewann.⁶¹

Die Passage zeigt, dass sich Helferts Denken mit dem Sozialistischen trifft, nämlich in der hohen, ja entscheidenden Bedeutung, die er dem Milieu für das künstlerische Schaffen beimisst. Kunst und Gesellschaft lassen sich bei Helfert in ein Verhältnis von gesellschaftlich-ökonomischer Basis und ideellem Überbau bringen.⁶² Das lässt sich auch mit Herder⁶³ in Verbindung bringen, bei dem sich die gesellschaftliche und die ästhetische Seite des Nationalismus in einer Weise gegenseitig bedingen, dass sie kaum voneinander zu trennen sind. Da der ›Volksgeist‹ nur in seinen Äußerungen, u. a. in künstlerischen Produkten, greifbar ist, sind die künstlerischen Produkte ein Faktor, aus dem das Recht auf politische nationale Selbstbestimmung hergeleitet wird. Die künstlerischen Produkte ziehen die Forderung nach einem ihnen adäquaten gesellschaftlichen Umfeld nach sich; ein günstiges gesellschaftliches Umfeld wiederum befördert die Entstehung von Kunst, in der sich der ›Volksgeist‹ frei äußern kann.⁶⁴ Dies soll nicht als Versuch missverstanden werden, die Äußerungen des Nationalismus bei Helfert als ästhetisch motiviert entschuldigen zu wollen, vielmehr ist schon in Herders Begriff der Nation Ästhetisches und Politisches kaum voneinander zu trennen. Eine Nation ist nach Herder notwendiger Weise u. a. auch ästhetisch definiert,

61 »Představují nejvyšší stupeň české hudební tvořivosti v 18. století a dokazují, čeho by byla tato tvořivost schopna, kdyby měla podobné vnější podmínky ke svému rozvinutí, jaké měla cizí hudba. Tím, že tito emigranti našli na cizích dvorech příznivé kulturní prostředí, bylo možno, že spojovali svou přirozenou, svěží a spontánní hudebnost s plodnými podněty uměleckými a kulturními, takže na tomto základě se svobodně rozvíjela a prohlubovala jejich tvořivost.« (Helfert, *Česká moderní hudba, Studie o české hudební tvořivosti*, Olomouc 1936, S. 16) Noch deutlicher hier: »Gerade unsere Musikeremigration ist ein Dokument dessen, welchen Einfluß jene äußeren sozialen und kulturpolitischen Faktoren in der Barockzeit auf die freie Entwicklung unserer Komponisten hatten.« / »Právě tato naše hudební emigrace jest dokumentem toho, jaký vliv měly ony vnější příčiny sociální a kulturně politické v době baroka na svobodný vývoj našich skladatelů.« (Helfert, *Hudba na Jaroměřickém zámku*, S. 274–275, zitiert nach Pečman, *Vladimír Helfert*, S. 75, dt. Übers. bei Pečman, »Schloß Jaroměřice und seine Musikkultur im 18. Jahrhundert. Europäischer Geist in einem mährischen Kulturzentrum«, in: *Musikzentren in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts und ihre Ausstrahlung*, hg. v. Eitelfriedrich Thom u. a., Michaelstein 1979, S. 26).

62 Dies kann freilich nicht das einzige Kriterium sein, vgl. den enormen Stellenwert, den Leoš Janáček dem Milieu beimaß, ohne dass man ihn des Sozialismus verdächtigen könnte.

63 Bspw. in seinem Slavenkapitel (Herder, *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, 4. Bd., S. 31–35).

64 Vgl. auch dieselbe Verquickung von Politik und Ästhetik, nur sozusagen in umgekehrter Richtung gedacht, in der berühmten Äußerung d'Alemberts: »Bewahren wir also unsere Oper, so wie sie ist, wenn uns daran liegt, die Monarchie zu erhalten, und zügeln wir die Freiheit des Singens, wenn wir vermeiden wollen, daß ihr die Freiheit des Redens folgt.« (zitiert nach: Seidel, »Der Streit«, S. 372).

während man davon ausgehen muss, dass die Nationen im 18. Jahrhundert vor Herder noch anders definiert waren.

Dieser zuletzt zitierte Abschnitt fehlt in der deutschen Ausgabe von *Česká moderní hudba* als *Die Musik in der tschechoslovakischen Republik*, sowohl in der ersten, 1936 erschienenen, wie auch in der zweiten Auflage von 1938.⁶⁵ Es scheint, Helfert formuliere auf Deutsch vorsichtiger als in seinen tschechischen Texten. Das kann daran liegen, dass die Überarbeitungen zuvor auf Tschechisch entstandener Texte die Gelegenheit bot, allzu extreme Position zu überdenken. Mag sein, dass Helfert allein schon aufgrund der Tatsache, dass eine deutsche Publikation potenziell mehr Leser erreichte, auch mit größerer Selbstkritik heranging. Es könnte aber durchaus der aufgeheizten Stimmung in der zweiten Hälfte der 1930er Jahre geschuldet sein. Nationalistische Positionen waren en vogue, auch wenn sie anderen Nationalisten widersprechen mochten, da sie auch und gerade in ihrer Verschiedenheit das übergeordnete Konzept nationaler Unterschiede stützten. Eine sozialistische Position wäre dagegen kaum attraktiv gewesen und hätte nach dem Münchner Abkommen 1938 womöglich sogar der wiedereingeführten Zensur in der sogenannten Zweiten Tschechoslowakischen Republik zum Opfer fallen können.⁶⁶ Damit wäre man wieder bei aktuellen Kontexten, die in Form eines impliziten aktuellen Lesers Einzug in den Text finden und die eigene Ästhetik des behandelten historischen Gegenstands in den Hintergrund drängen.



Die wissenschaftlichen Verdienste von Vladimír Helfert in seiner Zeit sollen keinesfalls geschmälert werden. Jedoch konnte gezeigt werden, dass man in Bezug auf Stamitz heute kaum noch etwas von Helfert lernen kann. Die Gründe, warum sich die tschechische Musikwissenschaft trotzdem immer wieder mit Helfert in diesem Kontext beschäftigt hat, liegen nicht nur in den Inhalten seiner Schriften.⁶⁷ Davon ausgehend möchte ich einen Punkt ansprechen, der

65 Es ist nicht nur eine Übersetzung, sondern eine überarbeitete und erweiterte Version, zu der Erich Steinhard (1886–1941, ermordet im Getto Łódź/Litzmannstadt) eine Studie über die deutschböhmische Musik und Musiker beigetragen hat. Die Passage müsste in der deutschen Ausgabe auf S. 23 unten anschließen (in der 2. Aufl. S. 25 unten).

66 Da der Passus aber schon in der ersten Auflage fehlt, handelt es sich nicht um Zensur, sondern höchstens Selbstzensur.

67 Und es gibt hervorragende jüngere Texte, auch wenn Sie natürlich ohne die Vorarbeiten früherer Generationen nicht hätten entstehen können. So hat bspw. die oben erwähnte Arbeit über die Musik am Hof

im Wissenschaftsbetrieb kaum jemals hinterfragt wird – es sei denn, man wird durch Plagiat darauf aufmerksam – nämlich die Zitierpraxis. Ein Zitat ist nicht nur eine offengelegte Informationsquelle, sondern kann, natürlich je nach Kontext, eine Form der Würdigung des ursprünglichen Urhebers sein. Vladimír Helfert ist als Opfer des Nationalsozialismus und als positive Identifikationsfigur der tschechischen Musikwissenschaft immer wieder gewürdigt worden, insbesondere von Rudolf Pečman (1931–2008), dem – wenn auch nicht direkten – Nachfolger auf Helferts Lehrstuhl.

Was als Würdigung dem Grundsatz ›De mortuis nil nisi bene‹ folgt, steht seinem Wesen nach im Widerspruch zu einer Auseinandersetzung, die kritisch sein muss, um wissenschaftlich zu sein. Dies ist kein vereinzelt Problem, denn in einem ähnlichen Dilemma befindet sich bisweilen z.B. auch die Forschung über Musik von Minderheiten, die aus verschiedenen Gründen verfemt, tabuisiert oder marginalisierter werden. Allein schon durch ihre Aufmerksamkeit für ein Thema finden sich WissenschaftlerInnen unverhofft in der Rolle von FürsprecherInnen dieser Musik wieder. Ich bezweifle aber, dass dieser Widerspruch jemals restlos zur Auflösung zu bringen ist, und dass umgekehrt eine Forderung, der Kunst oder auch der Wissenschaft der Vergangenheit und ihren Urhebern ohne Respekt zu begegnen, irgendeinen Sinn hätte. Es schadet trotzdem nicht, sich die Unterscheidung zwischen dem faktischen Inhalt einer Forschung und der aktuellen Motivation, warum wir uns mit ihr beschäftigen, bewusst zu machen.

der Questenberger von Jana Perutková durchaus die Qualität, um zu einem Standardwerk zu werden: Perutková, *Der glorreiche Nahmen Adami*.

Literatur

- Art. »Becking, Gustav Wilhelm«, in: *Český hudební slovník osob a institucí*, hg. v. Petr Macek u. a., 2011 (Vlasta Reittererová) [online, ohne Seitenzahlen, letzter Zugriff: 5.1.2020].
- Art. »Böhmen und Mähren«, in: *MGG1*, 2. Bd., hg. v. Friedrich Blume, Kassel 1952, Sp. 21–36 (Kurt Stangl).
- Art. »Quoika, Rudolf«, in: *Český hudební slovník osob a institucí*, hg. v. Petr Macek u. a., 2011 (Vlasta Reittererová) [online, ohne Seitenzahlen, letzter Zugriff: 5.1.2020].
- Art. »Stamitz (Stamic), Johann Wenzel Anton (Jan Waczlav Antonín)«, in: *Lexikon zur deutschen Musikkultur. Böhmen, Mähren, Sudetenschlesien*, hg. v. Sudetendeutschen Musikinstitut, 2. Bd., München 2000, S. 1369–1375 (Peter E. Gradenwitz).
- Bartoň, Kamil: »K odkazu Vladimíra Helferta, hudebněvědná konference u příležitosti 70. výročí úmrtí zakladatele brněnské muzikologie, Brno 18. listopadu 2015«, in: *Hudební věda* LII (3–4/2015), S. 413–414.
- Bundesarchiv (Hg.): Überblick Haftstättenverzeichnisse, o. O. 2010, online: <https://www.bundesarchiv.de/zwangsarbeit/haftstaetten/index.php?tab=1>, letzter Zugriff: 28.5.2017.
- Desmet, Marc: »Constructing the Figure of a National Composer. The Case of Jacobus Handl-Gallus (1550–1591) in Central European Music Historiography in the Nineteenth and Early Twentieth Century« in: *Nationality vs Universality. Music Historiographies in Central and Eastern Europe*, hg. v. Sławomira Żerańska-Kominek, Newcastle upon Tyne 2016, S. 40–64.
- Eggebrecht, Hans Heinrich: »Mannheimer Stil – Technik und Gehalt«, in: *Colloquium Musica Bohemica et Europaea, Brno 1970* (= *Colloquia on the history and theory of music at the International Musical Festival in Brno/Musikwissenschaftliche Kolloquien der Internationalen Musikfestspiele* 5), hg. v. Rudolf Pečman, Brno 1972, S. 205–218.
- Fukač, Jiří: »Biographische und quellenkundliche Gegebenheiten in der Musikgeschichte der böhmischen Länder in Beziehung zur Mannheimer Schule«, in: *Colloquium Musica Bohemica et Europaea, Brno 1970* (= *Colloquia on the history and theory of music at the International Musical Festival in Brno/Musikwissenschaftliche Kolloquien der Internationalen Musikfestspiele* 5), hg. v. Rudolf Pečman, Brno 1972, S. 219–233.
- Gradenwitz, Peter: *Johann Stamitz. I. Das Leben* (= *Veröffentlichungen des musikwissenschaftlichen Instituts der deutschen Universität in Prag* 8), Brno u. a. 1936 [Diss.].

- Gradenwitz, Peter: *Johann Stamitz. Leben – Umwelt – Werke. Teil I: Johann Stamitz – Familie, Leben und Umwelt* (= *Taschenbücher zur Musikwissenschaft* 93), Wilhelmshaven 1985.
- Hahn, Eva: »Der Mythos tschechisch-deutscher Konflikte als ethnischer Konflikte«, in: *Zwischen Brücken und Gräben. Deutsch-tschechische Musikbeziehungen in der ČSR der Zwischenkriegszeit/Mosty a propasti. Česko-německé hudební vztahy v meziválečném Československu*, hg. v. Jitka Bajgarová und Andreas Wehrmeyer, Prag 2014, S. 11–29.
- Helfert, Vladimír/Steinhard, Erich: *Die Musik in der tschechoslovakischen Republik*, Prag 1936.
- Helfert, Vladimír/Steinhard, Erich: *Die Musik in der tschechoslovakischen Republik*, 2. teilw. veränd. Aufl., Prag 1938.
- Helfert, Vladimír: »Peter Gradenwitz: Johann Stamitz«, in: *Musikologie* 1 (1938), S. 162–164.
- Helfert, Vladimír: »Zur Entwicklungsgeschichte der Sonatenform«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 7 (1/1925), S. 117–146.
- Helfert, Vladimír: *Česká moderní hudba. Studie o české hudební tvořivosti*, Olomouc 1936.
- Helfert, Vladimír: *Hudba na Jaroměřickém zámku. František Míča 1696–1745*, Prag 1924 [Habil.].
- Herder, Johann Gottfried: *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* (= *Johann Gottfried von Herder's sämtliche Werke* 7), 4. Bd., Stuttgart/Tübingen 1828.
- Komma, Karl Michael: *Das böhmische Musikantentum* (= *Die Musik im alten und neuen Europa* 3), Kassel 1960.
- Kuna, Milan: *Musik an der Grenze des Lebens. Musikerinnen und Musiker aus böhmischen Ländern in nationalsozialistischen Konzentrationslagern*, Übers. v. Eliška Nováková, Frankfurt am Main 1993.
- Langhans, Wilhelm: *Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts in chronologischem Anschlusse an die Musikgeschichte von A. W. Ambros*, 2. Bd., Leipzig 1887.
- Locke, Brian S.: *Opera and Ideology in Prague. Polemics and Practice at the National Theater, 1900–1938*, Rochester 2006.
- Míča, František Adam: *II. Quartetto, Ut majore* (= *Musica Antiqua Bohemica* I/6), Prag 1949.
- Míča, František Václav [recte František Adam]: *Sinfonia in Re*, Partitur, Revision František Bartoš, Vorwort von Jan Racek, Prag 1946.

- Pečman, Rudolf: »Vladimír Helfert a mannheimská škola«, in: *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity/Studia minora Facultatis philosophicae Universitatis Brunensis H*, 11 / 12 (1976 / 77), S. 35–39.
- Pečman, Rudolf: »Schloß Jaroměřice und seine Musikkultur im 18. Jahrhundert. Europäischer Geist in einem mährischen Kulturzentrum«, in: *Musikzentren in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts und ihre Ausstrahlung. Konferenzbericht der 6. Wissenschaftlichen Arbeitstagung Blankenburg/Harz, 23. bis 25. Juni 1978 (= Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts 8)*, hg. v. Eitelfriedrich Thom u. a., Michaelstein 1979, S. 24–29.
- Pečman, Rudolf: »Pojetí hudby starších stylových epoch v hudebněvědném odkazu Vladimíra Helferta«, in: *Vladimír Helfert v českém a evropském kontextu. Hudebněvědná konference k 100. výročí narození pokrokového vědce a člověka, Brno 27. – 28. února 1986*, hg. v. Rudolf Pečman, Brno 1987, S. 40–43.
- Pečman, Rudolf: *Vladimír Helfert*, Brno 2003.
- Perutková, Jana: *Der glorreiche Nahmen Adami. Johann Adam Graf von Questenberg (1678–1752) als Förderer der italienischen Oper in Mähren*, Wien 2015.
- Pilková, Zdeňka: »Česká hudba 18. století v díle Vladimíra Helferta. Konfrontace s dnešním stavem výzkumu«, in: *Vladimír Helfert v českém a evropském kontextu. Hudebněvědná konference k 100. výročí narození pokrokového vědce a člověka, Brno 27. – 28. února 1986*, hg. v. Rudolf Pečman, Brno 1987, S. 60–63.
- Pospíšil, Antonín: *Kolem Jana Václava Stamice*, Havlíčkův Brod 1947.
- Příbylová, Lenka: »Ještě k problému Vladimír Helfert a mannheimská škola«, in: *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity/Studia minora Facultatis philosophicae Universitatis Brunensis H*, 11 / 12 (1976 / 77), S. 91–92.
- Prieberg, Fred K.: *Handbuch Deutsche Musiker 1933–1945*, Auprès de Zombry ²2009.
- Quoika, Rudolf: *Die Musik der deutschen in Böhmen und Mähren*, Berlin 1956.
- Riemann, Hugo: »Die Mannheimer Schule«, in: *Sinfonien der pfalzbayerischen Schule (Mannheimer Symphoniker) (= Denkmäler der Tonkunst in Bayern, zweite Folge III, 1)*, hg. v. dems., Leipzig 1902, S. IX–XXX.

- Seidel, Wilhelm: »Der Streit um die italienische und die französische Oper um 1700«, in: *Europäische Musikgeschichte*, 1. Bd., hg. v. Sabine Ehrmann-Herfort, Ludwig Finscher und Giselher Schubert, Kassel u. a. 2002, S. 319–375.
- Smolka, Jaroslav u. a. (Hg.): *Dějiny hudby*, Prag 2003.
- Srb (Debrnov), Josef: *Dějiny hudby v Čechách a na Moravě*, Prag 1891.
- Štědroň, Bohumír: »Revanšismus ani v hudbě nespí. O český původ Jana Václava Stamice«, in: *Hudební rozhledy* XIV 23 / 24 (1961), S. 986–989.
- Štědroň, Bohumír: »Zur Nationalität von Jan Václav Stamic«, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft* 6 (1964), S. 16–28.
- Vysloužil, Jiří: »Vorklassische Phänomene in der Musik der böhmischen Länder und die Mannheimer Schule«, in: *Colloquium Musica Bohemica et Europaea, Brno 1970* (= *Colloquia on the history and theory of music at the International Musical Festival in Brno/Musikwissenschaftliche Kolloquien der Internationalen Musikfestspiele* 5), hg. v. Rudolf Pečman, Brno 1972, S. 255–266.
- Zapletal, Miloš: »Proměny a konstanty Helfertova psaní o Janáčkově«, in: *Musicologica Brunensia* LI (2 / 2016), S. 237–271.