

METHODOLOGISCHE ANREGUNGEN ROBERT SMETANAS
ZUR UNTERSUCHUNG
DER MUSIKKULTUR IN DER REGION¹

Vladimír Hudec

Eine der Forschungsrichtungen, mit denen der erneuerte Lehrstuhl für Musikwissenschaft das einstige spezifische Profil der musikwissenschaftlichen Einrichtung an der philosophischen Fakultät der Palacký-Universität wiederentwickeln will, ist die Untersuchung der Entwicklung der Musikkultur von Olmütz als Zentrum der breiteren Musikregion Mittel- und Nordmähren. Zur historischen Erkundung von Olmütz meldeten sich die meisten Lehrstühle der philosophischen Fakultät gleich nach der Wiederherstellung der Olmützer Universität 1946², darunter auch das Institut für Musikwissenschaft und -erziehung, dessen Tradition wir wieder aufnehmen. Der Gründer dieses Instituts Robert Smetana³, wenngleich damals auf Editionen und Reeditionen seiner und Václavěks Schriften über tschechische Volkslieder, Bänkelsänge und volkstümlich gewordene Lieder völlig konzentriert⁴, gab dieser Forschungsrichtung als Patengeschenk seinen Führer durch die Denkmäler in Olmütz (Olomouc 1948, Ostrava 1968) und insbesondere seine inspirative Publikation *O nový český hudební život* (Um ein neues tschechische Musikleben, Olomouc 1947), die der Geschichte zweier Olmützer Musikinstitutionen gewidmet war, nämlich dem Verein für Kammermusik und dessen Vorläufer – der Vereinigung der Freunde moderner Musik. Er inspirierte dadurch eine ganze Reihe von Forschungsthemen, die viele Mitarbeiter und Schüler Smetanas jahrelang anzogen.

Der erste Assistent Smetanas, Vladimír Gregor, befasste sich systematisch mit der musikalischen Heimatkunde der Olmützer und der nordmährischen Region, und zwar bereits von seiner Dissertation über den Olmützer Komponisten Ritter von Dietrich bis zu seinem postum herausgegebenem Buch *Hudební místopis Severomoravského kraje* (Musikalische Topographie Nordmährens, Ostrava 1987). Einer der ersten Absolventen der Olmützer Musikwissenschaft Jiří Sehnal verbrachte seine Studienzeit am liebsten beim Untersuchen der barocken Olomuncensia und sah damals dieses Studium als Vorbereitung für sein lebenslanges Forschungsthema an; das neueste veröffentlichte Ergebnis dessen ist die Monographie *Hudba v olomoucké katedrále v 17. a 18. století* (Die Musik im Olmützer Dom im 17. und 18. Jahrhundert, Brno 1988) und andere im internationalen Forum hochgeschätzte Studien über Barock- und Kirchenmusik in Mähren. Es sei noch bemerkt, dass eine der letzten, angang der 70-er Jahre vom Professor Smetana geleiteten Diplomarbeiten im Fach Musikwissenschaft (Jana Vaša-

tovej) das Musikleben in Olmütz in den Dreissigerjahren und zur Zeit des sogenannten Protektorats zum Thema hatte. Schüler die regionale Musikgeschichtsschreibung so

Robert Smetana lehrte seine Schüler die regionale Musikgeschichtsschreibung so aufzufassen, wie es unlängst Ivan Poledňák zum Ausdruck gebracht hat, indem er „kein passives Studium der vergangenen und gegenwärtigen Regionen“, sondern auch „aktive Hilfe bei deren Gestaltung“ fordert⁵. Smetana veranlasste Tätigkeiten, die auf ein gemeinsames Ziel hinsteuerten: der Olmützer Musikkultur vielseitigen Dienst des Lehrstuhls zu bieten, ein höheres Fachniveau bei Verbreitung und Popularisierung der Musik zu gewährleisten (u. a. auch durch Veranstaltungen im Theater der Musik, das Smetana mit der Hilfe des damaligen Direktors der Schallplattenbetriebe Josef Háša im Jahre 1949 am Lehrstuhl errichtet hatte); er richtete auch die Forscherarbeit und publizistische Tätigkeit der Lehrer wie der Studenten auf die jüngste Geschichte der Musikkultur in Olmütz und in der Olmützer Region. Am Lehrstuhl für Musikwissenschaft und -erziehung wie an ihrer Schwestereinrichtung an der Pädagogischen Fakultät der Palacký-Universität entstanden also dank den Schülern Smetanas Monographien, Dissertationen und Diplomarbeiten über bedeutende Musikpersönlichkeiten des Olmützer Musiklebens der Nachkriegszeit; kritische Analysen des Schaffens der Olmützer Komponisten; Studien über den Einfluss der Mährischen Philharmonie auf die Gestaltung eines neuen musikalischen Publikums in Mittel- und Nordmähren sowie über den Beitrag der Aufführungen und der Dramaturgie des Olmützer Operntheaters; mehrere Schriften zu den Themen: internationale Orgelfestspiele, Kinderchorfestival Svátky písní (Liederfesttage), Veranstaltungen der Laienmusikensembles und Gesangschor, und andere Tätigkeiten, die Olmütz unter bedeutende Zentren der tschechischen und tschechoslowakischen Musikkultur der Nachkriegszeit gerückt haben. Das Projekt einer synthetischen Monographie über die Entwicklung der Musikkultur in Olmütz nach 1945 konnte leider nicht mehr zustande kommen.

Von den Anregungen Robert Smetanas möchte ich vor allem diejenigen betonen, die sich im Kontext meiner Betrachtung als die wichtigsten erweisen. Es ist an erster Stelle Smetanas **kritischer Charakter**, dem seine Achtung vor Professionalität und Ethik jeder wissenschaftlichen wie künstlerischen, schöpferischen Arbeit zugrunde lag⁶. Dazu gehörte sein wesentlicher Widerwille gegen Äußerungen dessen, was er kleinbürgerliche Phrase, Amateurismus und Kulturprovinzialismus nannte. Ein zweiter wesentlicher Impuls ist als **methodologisch** aufzufassen. Man versteht seine Bedeutung, wenn man die einleitenden Kapitel der erwähnten Schrift Smetanas *O nový český hudební život* durchblättert.

Für das Hauptproblem seiner Erinnerung an die ersten zehn Jahre des Vereins für Kammermusik und deren Vorgeschichte in der Vereinigung der Freunde moderner Musik hielt Smetana die Aufgabe, „jene gesellschaftlichen Komponenten der Musikkultur zu untersuchen, die für Musik die Existenzbedingungen gebildet haben und allerdings noch bilden, also in der Musikgeschichte das zu verfolgen, was man ein musikalisches Gesellschaftsmilieu nennen könnte“⁷. Mit diesen Worten von 1947 hatte Robert Smetana ohne Zweifel dasselbe zum Ausdruck gebracht, was um dreißig Jahre später Jiří Fukač und Ivan Poledňák in ihren Betrachtungen über die Stratifizierung des Musikuniversums in die „Sphäre der Musik“ einerseits und die „Sphäre der Bedingungen und der Realisierung von Musik“ anderseits formulierten⁸. Durch sein eminentes Interesse für die musikalisch-gesellschaftlichen Milieus, in denen „die Entwicklung, Hand in Hand mit der Spezialisierung in Musikschöpfer, ausübende Künstler und

Publikum gelangt ist⁹, hatte dann Smetana in seiner Sonde in die Geschichte zweier Musikinstitutionen und ihres Publikums in einer mährischen Stadt jene Auffassung im Kleinen vorweggenommen, die um ein Vierteljahrhundert später die Autoren der Geschichte der tschechischen Musikkultur 1980 – 1945¹⁰ im Großen entwickelten. Es wird kein Zufall gewesen sein, daß die Verfasser dieses synthetischen Werks, das in die bisher überwiegend auf die Geschichte des kompositorischen Schaffens konzentrierte tschechische Musikgeschichtsschreibung ein Bestreben um die Erfassung aller drei Phasen des gesellschaftlichen Daseins der Musik – Produktion, Interpretation und Rezeption – hineingebracht hat, eben Robert Smetana zum wissenschaftlichen Redakteur gewählt haben.

Indem Smetana die Musik als soziales und sozial determiniertes Faktum betonte, konnte er auch das Objekt der historischen Untersuchung von Olmütz als Musikregion von einem neuen Gesichtspunkt ausbeobachten. Während seine meisten Vorläufer auf dem Gebiet der Heimatkunde in edler Bestrebung das zu zeigen, „was Olmütz Europa und der Menschheit gegeben hatte“, hauptsächlich Belege für die Tätigkeit bedeutender Olmützer Gebürtiger oder für Aufenthalt berühmter Musiker in Olmütz ansammelten, fühlte sich Smetana von musikgeschichtlichen Prozessen angezogen, aus denen er das Antlitz von Olmütz als spezifischer Brennpunkt des musikalischen Geschehens rekonstruieren konnte. Mit besonderer Aufmerksamkeit betrachtete er dabei alles, was die Begrenztheit und Isoliertheit dieses Geschehens überwinden half. Den hauptsächlichsten Beitrag des Vereins für Kammermusik sah er z.B. darin, daß dieser „die beste ausübende Kunst der Tschechoslowakei und einen bedeutenden Teil der ausübenden Kultur Europas nach Olmütz übertragen hatte. Dank seiner regelmäßiger und systematischer Tätigkeit wurde Olmütz wenigstens auf diesem Gebiet vom Provinzgeist befreit, dessen Züge allerdings andere Olmützer Institutionen in verschiedenem Maße nicht loswerden können“¹¹. Offensichtlich ist also Smetana bereits 1947 im Wesentlichen der heutigen Auffassung einer musikalischen Region nähergekommen: sie ist eine ins System der Musikkultur ausgebreitete Entität, die einerseits die Entwicklung dieses Systems durch Ausstrahlung ihrer spezifischen couleur locale dynamisiert, andererseits seine kulturschöpferische Anregungen übernimmt und auf eigenartige Weise modifiziert¹².

Es ist also angebracht, die Frage zu stellen, wie man die erwähnten Forderungen Smetanas für ein Projekt verwenden kann, dessen nächstes Ziel eine Monographie über die Geschichte der Musikkultur in Olmütz sein dürfte, ein zweites Ziel dann eine ähnliche synthetische Auffassung der Entwicklung der Musikkultur in der breiteren Region von Mittel- und Nordmähren.

1. Wiewohl wir Smetanas Betonung des „gesellschaftlichen musikalischen Milieus“ und des musikalischen Publikums annehmen, dürften wir auf die Erforschung des Schaffens der Olmützer oder „regionalen“ Komponisten nicht verzichten. Einer kritischen Analyse, Bewertung, bzw. dem Herausgeben dieses Schaffens, seien es die bisher nicht veröffentlichten Kirchenkompositionen und Opern von Jan Nešvera oder z. B. Werke der in Komponistenorganisationen der Zwischen- und Nachkriegszeit vereinigten Autoren, oder Kompositionen der Kappellmeister der Olmützer Garnisonskapellen usw., muß allerdings eine so hohe sachverständige Beantwortung zugrunde liegen, wie es z. B. in der erwähnten Schrift Jiří Sehnal über Musik auf dem Sankt-Wenzelschor der Fall ist: ohne die rosarote Brille des kulturellen Provinzialisismus, die es oft unmöglich machen, das untersuchte Schaffen kritisch und wirklich objektiv zu beurteilen.

2. Mit einer ähnlichen Akribie sind weiterhin die Kenntnisse über die von bedeutenden Musikern mit Olmütz angeknüpften Kontakte zu komplettieren und verifizieren. Bei dieser Forschung muß man jedoch im Auge behalten, daß es sich nicht um einen erwünschten Dienst für Mozartsche, Dvořáksche, Mahlersche und andere Biographen handelt (so wird diese Forschung von Musikwissenschaftlern aus der „Metropole“ häufig aufgefaßt), sondern auch um Kennenlernen der Physiognomie und Mentalität der musikalischen und kulturellen Olmütz an und für sich. Der hastige Abschied Gustav Mahlers von der Olmützer Oper nach einigen Wochen seiner Tätigkeit kann sicherlich manches von den inneren Problemen dieser Bühne anfang der 80-er Jahre des vorigen Jahrhunderts andeuten. Eben sogut liefert die Tatsache, daß Antonín Dvořák 1892 die kontinentale Erstaufführung seines Requiems dem Olmützer Žerotín-Gesangverein anvertrauen konnte, einen Beweis für die Qualität des Konzertgeschehens in Olmütz anfang der 90-er Jahre.

3. Wir nehmen unsere Forschung mit der folgenden Einleitungsthese auf: Olmütz stellt einen Typ von Musikzentrum dar, dessen spezifisches Profil nicht vor allem durch die Tätigkeit charismatischer Komponistenpersönlichkeiten bestimmt wurde, sondern durch die Qualität der Tätigkeiten auf dem Gebiet der „Bedingungen und Realisierung der Musik“. Es ist lobenswert, daß am Gebäude des Domdechanats die Gedenktafel hängt, um daran zu erinnern, daß der elfjährige W. A. Mozart hier im Jahre 1767 sich von Krankheit erholte. Doch sollte ebenso an der Mauer des Edelman-Palastes eine Tafel hängen, die uns davon die Kenntnis gäbe, daß hier im Januar 1771 das erste Konzert des Olmützer Collegium musicum stattfand. Denn dank dieser Institution wurde es möglich, in Olmütz eine Tradition regelmäßiger, der Öffentlichkeit zugänglicher Anrechtskonzerte zu begründen und jahrelang zu entwickeln. Olmütz hatte also auf seine eigene Art und Weise den Prozeß vorweggenommen, der in den böhmischen Ländern und in der ganzen Monarchie erst im 19. Jahrhundert kristallisierte¹³.

Es folgt also aus der angedeuteten Arbeitshypothese, daß das Ziel unserer Forschung darin bestehen sollte, die Prozesse zu rekonstruieren, die es beweisen, wie sich die Gestaltung, das Durchdringen und die Abwechslung historischer Modelle des Musikgeschehens im breitesten Sinne des Wortes in die Olmützer gesellschaftlichen und musikalischen concreta projizieren. Es handelt sich also um dasselbe, was Robert Smetana umschreibend zum Ausdruck brachte, indem er das musikalische Publikum kategorisierte als „ein gesellschaftliches Gegenstück zur Kirchenmusik, höfischen Kunst und Schloßkultur, und schließlich als eine freie musikalisch-gesellschaftliche bürgerliche Komponente – das musikalische Publikum in unserem Sinne des Wortes.“¹⁴

Olmütz als Sitz der Bischöfe der mächtigen und ausgedehnten Diözese der römisch-katholischen Kirche, Sitz des Domkapitels, der Klöster und des Jesuitenseminars, bietet sicherlich ein anziehendes und bisher nicht völlig durchforschtes Terrain für Untersuchung der Äußerungen und Funktionen der kirchlich-aristokratischen Musikkultur, und zwar mit Bezug auf den Sitz der Bischöfe im nahen Kremsier und auf die Schloßzentren Nordmährens und Schlesiens, wie auch mit Bezug auf die Entwicklung der städtischen Kultur in Olmütz. (Damit meine ich die Musik auf den Chören der Olmützer Kirchen, die musikalische und Editionstätigkeit des Jesuitenseminars, die Musik an der „alten“ Universität, die Tätigkeit der Turmmusiker oder sogenannten Schumatores, der Stadtkapelle u.a., bis vielleicht zu den von kirchlichen Würdenträgern gesponsorten öffentlichen Konzerten.)

Nicht weniger Aufgaben sind zu lösen, wenn man das Aufkommen von Olmütz als neuzeitliches Musikzentrum darstellen will; in diesem Prozeß hat sich auch in den spezifischen Bedingungen von Olmütz allmählich ein bis heute nicht überwundener und immer produktiver Typ der Musikkultur durchgesetzt und entwickelt, der sich das Ziel setzt, das komplexe musikalische Geschehen durch öffentliches Aufführen institutionsmäßig zu sichern, und zwar in möglichst vollem Spektrum der Musikgattungen und -genres, und womöglich auf professionellen Spitzenniveau. Dieser durch die Entstehung des professionellen Olmützer Theaters 1770 und durch die erwähnte, um ein Jahr jüngere Initiative des Collegium musicum symbolisch eingeleitete Prozeßverlauf und verläuft in zwei Phasen. Abgesehen vom kontinuierlichen Wirken der Olmützer Oper, lag dem Geschehen in der ersten Phase (bis 1945) vor allem der „Import“ zugrunde, und auch die Tätigkeit der dortigen Vereine für Laiengesang und -musik, die allerdings in manchen Parametern den Berufsensembles an Qualität gleichkamen. Die zweite Phase (nach 1945) ist ein zielbewußtes Anstreben einer allseitigen Professionalisierung der Olmützer Musikkultur, die für Präsentation und Rezeption nicht nur der „importierten“, sondern auch seiner eigenen berufsmäßigen schöpferischen Tätigkeiten und Werte freien Raum bietet. In jener Zeit entstand in Olmütz das Orchester Mährische Philharmonie, dann nacheinanderfolgend auch Kammermusikalische Berufsensembles; neben der Zuhörerschaft sinfonischer und Kammermusik bildete sich ein unglaublich zahlreiches und kultiviertes Publikum der Internationalen Orgelfestspiele, der Liederfesttage usw. Die Musik bildete jedoch ein für die Sicherung ihrer Existenz und ihrer Funktionen notwendiges Kulturfeld auch durch die Entwicklung der Berufskritik, der Musikwissenschaft, des Musikschulwesens, der Editionstätigkeit, sowie durch die Arbeit des Rundfunk- und Fernsehstudios u. a.

Diese musikalisch-kulturellen Tätigkeiten der Nachkriegszeit wurden, wie schon gesagt, in den vergangenen Jahrzehnten zum Objekt einer relativ systematischen musikwissenschaftlichen Reflexion und sind wenigstens ziemlich gut mapiert. Dies kann man jedoch vom Musikgeschehen in der vorvergangenen Entwicklungsstufe nicht behaupten. Unsere bisherigen, wiewohl lückenhaften Kenntnisse berechtigen uns zur Überzeugung, daß das musikalische Olmütz ab der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert einen sympatischen Unterschied von den meisten anderen Städten außer Prag aufweist, in denen hauptsächlich nur gelegentliche musikalische Veranstaltungen stattfanden, die im Bereich der beschränkten Möglichkeiten der örtlichen Enthusiasten lagen und mit seltenen Besuchen der Künstler aus der Metropole mitunter belebt wurden. Olmütz, wiewohl bis 1880 im Panzer der Festungsmauer bedrängt, bildete bald ein achtunggebietendes System von Institutionen, die imstande waren, die vielseitigen Bedürfnisse des entstehenden Theater- und Musikpublikums zu befriedigen. Bereits in der vor-märzlichen Zeit beweisen das einerseits die systematische Tätigkeit der Olmützer Oper, die dank ihrem professionellen Niveau den anderen Provinzbühnen in der ganzen Monarchie im nichts nachstand, andererseits die Konzerte des Dilletantenvereins und des Kasino-Vereins. Es folgten dann in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts der Musikverein, Männergesangverein, Damengesangverein, Kammermusikverein. Im Jahre 1880 kam der Gesang- und Musikverein Žerotín hinzu, dessen Vorhaben es war, die führenden Persönlichkeiten des zeitgenössischen tschechischen Musikschaffens zu Olmütz anzuziehen¹⁵. Nach der Entstehung der Tschechoslowakei kamen in Olmütz die berufsmäßige Opernbühne des Tschechischen Theaters, die Vereinigung der Freunde moderner Musik und andere Institutionen zustande, die mit Erfolg bemüht waren, die

kulturelle Isoliertheit der „Provinzstadt“ zu überwinden. Leider ist diese Überzeugung nur zum Teil mit heuristischen Erkenntnissen fundiert. Die Archive der meisten besagten Institutionen sind entweder zugrunde gegangen oder unzugänglich, und was die auf diesen Zeitabschnitt orientierten Publikationen anbelangt, könnte man annehmen, die Geschichte der neuzeitlichen Musikkultur in Olmütz hätte erst mit der Gründung des Žerotín-Vereines begonnen¹⁶.

Zu diesem Paradox trugen allerdings auch die spezifischen Verhältnisse bei, unter denen Olmütz als neuzeitliches Musikzentrum zustande kam. In diesem Prozeß herrschte die Bürgerschaft vor, und diese war bekanntlich in Olmütz bis 1918 von zwei Vierteln deutsch. Der anwachsende nationale Antagonismus zwischen der deutschen Mehrheit und der tschechischen Minderheit hatte zur Folge, daß, wenn ich Smetanas Terminus verwenden darf – das Olmützer, in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts im wesentlichen national utraquistische musikalische Milieu sich allmählich in das deutsche und das tschechische Milieu einteilte. Die Beziehungen zwischen den beiden wiesen auch gegenseitige Gehässigkeit, Verleumdung, berechtigte Vorwürfe der bis 1918 von Mißgunst des deutschen Rathauses verfolgten tschechischen Seite auf, und es gab allerdings auch Kundgebungen und Zusammenstöße des extremen tschechischen und deutschen Nationalismus.

Diese Abtrennung wurde auch in der Reflexion des Olmützer Musiklebens deutlich. Die deutsche Kritik befaßte sich vor allem mit dem deutschen Musikgeschehen; die damaligen tschechischen Publizisten und Kritiker wie z. B. Ferdinand Tomek, Hubert Doležil oder Emanuel Ambros konzentrierten sich fast ausschließlich auf die Schilderung und oft apologetische Bewertung des tschechischen Musikgeschehens, mit begreiflicher Betonung seiner nationalen Aufklärungsbedeutung für die breite Gegend. (Olmütz war in jener Zeit eine deutsche Sprachinsel inmitten des tschechischen hannakischen Landes.)

Wir vergessen allerdings nicht, daß die Olmützer tschechische Publizistik sich diese Gegenstandsbeschränkung in jenem Zeitabschnitt zur Pflicht machte, wo die Losung der gipfelnden national-kulturellen Wiedergeburt lautete: „Die benachbarten besonders fortgeschrittenen Völker einzuholen“¹⁷, und zwar auch in der Kenntnis der eigenen Geschichte. Die entstehende tschechische Geschichtsschreibung richtete ihre Forschungsaufmerksamkeit auf die Vergangenheit des eigenen Volkes, und ein ähnliches Vorhaben nahm auch die soeben konstituierte tschechische Musikwissenschaft auf, mit Otakar Hostinský und Zdeněk Nejedlý an der Spitze. Ihr dominierendes Interesse für die Problematik der tschechischen Musik dauert im wesentlichen bis heute. Auch deshalb nahmen die Fragen der Olmützer deutscher Musikkultur sogar in den offiziellen Verzeichnissen der Forschungsaufgaben der Palacký-Universität keine vorherrschende Stellung ein. Wertvolle Sonden in diese Problematik verdanken wir, bis auf einige Ausnahmen, insbesondere den außer der Universität wirkenden Forschern¹⁸.

Will man ein tatsächlich komplexes und wahrheitsgetreues Bild der Entwicklung der Musikkultur in Olmütz gestalten, ist es notwendig, nicht nur das tschechische, sondern auch das deutsche Musikmilieu und ihre wechselseitige Beziehungen systematisch zu studieren. Und diese weisen nicht nur Trennung und gehässliche Konkurrenz auf, sondern auch Toleranz und oft sogar produktive Zusammenarbeit¹⁹.

Neuen Adepten der Musikwissenschaft, die nach vielen Jahren wieder die Olmützer Universität zu ihrem Studium auswählen konnten, bieten sich also lohnende Themen für Seminar- und Diplomarbeiten: von Repertoireverzeichnissen der erwähnten Gesang-

und Musikvereine über Exzerption der Olmützer deutschen Musikzeitschriften bis zu Studien über einzelne Persönlichkeiten, z. B. Wladimir Labler, Professor an der Lehreranalt, Chorleiter des Männergesangsvereins und Sankt-Moritz-Regenschori in einer Person. Solche Themen bieten sich im musikalischen Zusammenleben der Olmützer Tschechen und Deutschen in nicht geringer Anzahl, und zwar nicht nur im „nationalistischen“ 19. Jahrhundert. Mehrere davon wurden schon von deutschen Musikwissenschaftlern bearbeitet oder in Angriff genommen, im Rahmen eines Forschungsprojektes des Sudetendeutschen Musikinstitutes in Regensburg, dessen Ergebnis die Enzyklopädie der deutschen Musikkultur Böhmens und Mährens sein wird. Die ersten Kontakte, die der Olmützer Lehrstuhl für Musikwissenschaft mit dem Direktor des Regensburger Sudetendeutschen Musikinstitutes Herrn Widmar Hader angeknüpft hat, versprechen nicht nur einen Austausch von den bisher erreichten Arbeitsergebnissen, Quellenrecherchen und Publikationen, sondern auch Anregungen zur eventuellen Zusammenarbeit an der Behandlung konkreter „Olmützer“ oder „nordmährischer“ Themen. Denn – wie schon gesagt – zum Endziel unserer Forschung wird eine historische Rekonstruktion des Musikgeschehens nicht nur in Olmütz, sondern in der ganzen Region Mittel- und Nordmährens. Ein wesentlicher Teil dieser Region nördlich von Olmütz war in der Vergangenheit vorwiegend deutsch. Eine solche zweckmäßige Arbeitsteilung zwischen den tschechischen und den deutschen Musikwissenschaftlern könnte auch dazu beitragen, daß der Monolog jeder Seite mit ihrer eigenen Geschichte zu einem Dialog wird, einem Dialog über Musik als Sprache, die dank ihrer „Übersetzbarkeit“ von lange her die nationalen Hindernisse überwindet.

In diesem Zusammenhang möchte ich noch eine, meines Erachtens aktuelle Anregung Professor Smetanas zu erwähnen. Der Olmützer Verein für Kammermusik wurde auch dank ihm zu einer Gesellschaftsgruppe, deren Bindemittel war „keine außermusikalische Ideologie, wie sie z. B. in der nationalen Idee im tschechischen romantischen Musikmilieu deutlich wurde, sondern ein echtes Bedürfnis, das Musikschaffen zu rezipieren, und zwar auf einer übernationalen Grundlage“²⁰. Dieses letztes Zitat aus Smetanas Buch *O nový český hudební život* dürfte wohl zum Motto der aufgenommenen Zusammenarbeit tschechischer und deutscher Musikwissenschaftler werden.

ANMERKUNGEN

1. Diese Studie ist eine Neubearbeitung des einleitenden Referates am Kolloquium Zu aktuellen Fragen der Musikkulturforschung in der Region Olmütz, das am 28. April 1992 an der Philosophischen Fakultät der Palacký-Universität in Olmütz stattfand. An dieser Arbeitstagung der Olmützer, Brünnner und Schönberger Musik- und Theaterwissenschaftler beteiligte sich aktiv auch der Direktor des Sudetendeutschen Instituts in Regensburg Widmar Hader.
2. Von zahlreichen publizierten Ergebnissen solcher Forschungsprogrammen erinnern wir z. B. an *Malé dějiny Olomouce* (Kleine Geschichte von Olmütz), Ostrava 1972, oder *Přehledné dějiny literatury a divadla v Olomouci I* (Übersichtsgeschichte der Literatur und des Theaters in Olmütz), Praha 1981.
3. Professor Dr. phil. Robert Smetana, Doktor der Wissenschaften (1904–1988), Schüler Vladimír Helferts an der Masaryk-Universität in Brünn, kam nach Olmütz zu seinem wissenschaftlichen Mitarbeiter Bedřich Václavěk (1897–1943) im Jahre 1936. Er war dort zehn Jahre als Mitarbeiter des Verwaltungsdienstes für Volksbildung tätig, nach der Befreiung der Tschechoslowakei stellte er seine organisatorische Fähigkeit dem Aktionskomitee für Erneuerung der Olmützer Universität zur

- Verfügung, und 1946 begründete an der philosophischen Fakultät der Palacký-Universität das Institut für Musikwissenschaft und -erziehung. An dessen Spitze stand er bis 1972.
4. SMETANA, Robert – VÁCLAVEK, Bedřich: *České písně kramářské* (Tschechische Bänkelsänge). Praha 1937, 1949; *Český národní zpěvník* (Tschechischer Volksliedbuch). Praha 1941, 1951. *České písně zlidovělé I. Písně epické* (Tschechische volkstümliche Lieder I. Epische Lieder). Praha 1955.
 5. POLEDNÁK, Ivan: *Region jako taxonomická kategorie* (Die Region als taxonomische Kategorie). – In: *Morava v české hudbě* (Mähren in der tschechischen Musik). SČSKU, Brno 1985. S. 12.
 6. Diesen kritischen Charakter lernte Smetana, wie er selbst beweist, bei seinem „zweiten Vater“, Professor an der Masaryk-Universität Stanislav Souček (1870–1935). Als einen „besonders imposanten Aspekt dieses Wissenschaftlers“ bezeichnete Smetana das kritische Herangehen, das Professor Souček „überall verwendete, in seiner Arbeit mit dem Material der Literaturgeschichte, im Verhältnis zu ihren Quellen..., zu den Menschen und deren Arbeit“. – SMETANA, Robert: *O Stanislavu Součkovi* (Über Stanislav Souček). Brno 1985, 11 Seiten Maschinenschrift aus dem Nachlaß R. Smetanas.
 7. SMETANA, Robert: *O nový český hudební život* (Um ein neues tschechische Musikleben). Olomouc 1947, S. 7.
 8. FUKAČ, Jiří – POLEDNÁK, Ivan: *Hudba a její pojmoslovný systém* (Musik und ihr Begriffssystem). Academia, Praha 1979.
 9. SMETANA, Robert: Op. cit. S. 8.
 10. *Dějiny české hudební kultury 1890–1945*, redaktor Robert Smetana (Geschichte der tschechischen Musikkultur 1890–1945. Wissenschaftlicher Redakteur Robert Smetana). I. 1890–1918. Praha 1970. – II. 1918–1945, Praha 1981.
 11. SMETANA, Robert: Op. cit. S. 82.
 12. Vgl. HUDEC, Vladimír: *K problémům regionu v hudební historiografii*. (Zu den Problemen der Region in der Musikgeschichtsschreibung). – In: *O regionálních dějinách* (Über die regionale Geschichte). Palacký-Universität, Olomouc 1980. S. 87–94. – Derselbe: *Olomouc jako středisko hudební kultury. K typologii regionálních hudebních center*. (Olmütz als Zentrum der Musikkultur. Zur Typologie der regionalen Musikzentren). – In: *Hudební věda a výchova 4. AUPO. Facultas paedagogica*. Praha 1987. S. 11–22.
 13. Vgl. LÉBL, Vladimír a kol.: *Hudba v českých dějinách od středověku do nové doby* (Musik in der tschechischen Geschichte vom Mittelalter bis zur Neuzeit). Praha. S. 240.
 14. Smetana, Robert: Op. cit. S. 8.
 15. ŠOUREK, Otakar: *Syky Antonína Dvořáka s Olomoucí a Žerotínem* (Kontakte A. Dvořáks mit Olmütz und Žerotín-Verein). – In: *Památník pěvecko-hudebního spolku Žerotín v Olomouci 1880–1950* (Gedenkbuch des Gesangs- und Musikverein Žerotín in Olmütz 1880–1950). Praha 1952, S. 83–91. – HUDEC, Vladimír: „Dvořákova Olomouc“ a Janáčkovo Brno („Dvořáks Olmütz“ und Janáček Brunn). – In: *Colloquium Dvořák, Janáček and their time*. Brno 1985, S. 77–80.
 16. Eine Ausnahme ist die wertvolle Studie von Jaroslav ČIČATKA *Dějiny hudby a zpěvu v Olomouci* (Geschichte der Musik und des Gesangs im Olmütz). – In: *Studie z kulturních dějin střední a severní Moravy* (Studien in Kulturgeschichte Mittel- und Nordmährens). Hauptredakteur Norbert Černý. Pířerov 1942. S. 624–648.
 17. Vgl. HOSTINSKÝ, Otakar: *O úloze naší literatury hudební* (Von der Aufgabe unserer historischen Musikliteratur), *Dalibor* 3, 1881, S. 97–99, 108–110. – NEJEDLÝ, Zdeněk: *Dějiny české hudby* (Geschichte der tschechischen Musik). Praha 1903.
 18. Neben Jiří Sehnal waren es insbesondere Jitka Balatková und Antonín Schindler.
 19. Es ist z. B. nicht sehr wohl bekannt, daß der Kammermusikverein, wengleich nur einige Monaten vor dem Münchner Abkommen gegründet, als ein im wesentlichen utraquistischer Verein aufgefaßt und organisiert wurde.
 20. SMETANA, Robert: Op. cit., S. 84.

ROBERT SMETANA'S METHODOLOGICAL STIMULATION OF MUSICAL HISTORIOGRAPHIC RESEARCH OF THE REGION

Summary

One of the research tasks of the renewed department of musicology will be continuing the research of musical culture in Olomouc as the musical center of Central and North Moravia. The aim of this research will be the description of processes that prove the formation, mixing and interchanging of the historical models of musical culture and their influence on the Olomouc region. In the realization of such a project, we cannot omit the valuable methodological stimulations of the department's founder Prof. Robert Smetana (1904–1988). He emphasized the research of extra-musical conditions, the connection between music and its audience, and means of overcoming the limits and isolation of Olomouc's musical culture. Smetana's desire to reconstruct the picture of Olomouc as a specific centre of musical events requires, among others, to pay attention to musical activities of the German part of the Olomouc population (two-thirds of Olomouc's population was German until 1918). Therefore we appreciate the possibility of research cooperation with Sudetendeutsches Musikinstitut in Regensburg. This research will focus on themes that have been omitted until recently because the music historiographers in Olomouc concentrated their attention above all on the development of Czech musical culture.

METODOLOGICKÉ PODNĚTY ROBERTA SMETANY K VÝZKUMU HUDEBNÍ KULTURY V REGIONU

Résumé

Jedním z badatelských úkolů obnovené katedry muzikologie bude pokračování průzkumu hudební kultury Olomouce jako centra hudebního regionu střední a severní Moravy. Cílem tohoto výzkumu bude vylišení procesů, které dokládají, jak se do společenských a hudebních konkrét Olomouce promítalo formování, prolínání a střídání historických modelů hudební kultury. Při realizaci takto koncipovaného projektu nelze opomenout cenné metodologické podněty zakladatele katedry Prof. Roberta Smetany (1904–1988). Ten kladl důraz na zkoumání existenčních předpokladů hudby, na vazby hudby s jejím obecnstvím a na vše, co překonávalo limity a izolovanost olomoucké hudební kultury. Smetanův požadavek rekonstruovat obraz Olomouce jako specifického ohniska dění hudby vyžaduje věnovat pozornost i hudebním aktivitám olomouckých Němců (Olomouc byla až do roku 1918 ze dvou třetin německá). Z tohoto důvodu vítáme možnost badatelské spolupráce se Sudetendeutsches Musikinstitut v Řezně na tématech, která olomoučtí hudební historiografové, soustředění především na vývoj české hudební kultury, do nedávné doby opomíjeli.

Prof. PhDr. Vladimír Hudec, CSc.
Antonína Slavíka 14
602 00 Brno

© Vladimír Hudec, 1992
AUPO, Fac. Phil., Musicologica I, 91–99 (1993)