

hinsichtlich Sauberkeit, aber möglicherweise auch hinsichtlich Tempo und Expressivität aus.

*

Ich bin mir bewußt, daß mit diesen Ausführungen keine grundlegend neuen Aspekte für die Musikgeschichtsschreibung aufgezeigt worden sind. Es sollte damit vielmehr angedeutet werden, daß die Denkkategorien der Musikethnologen es verdienen, auch von den Musikhistorikern geprüft und berücksichtigt zu werden. Dabei bleiben selbstverständlich gewichtige Unterschiede zwischen musikethnologischer und musikhistorischer Arbeit schon allein hinsichtlich des zu erforschenden Materials bestehen. Während es in der Musikethnologie primär um Gegenwartsforschung, um hier und jetzt greifbares Material geht, beschäftigt sich die historische Musikwissenschaft in erster Linie mit geschichtlichen Dokumenten und einzelnen Werken (opera). Zudem steht für den Ethnologen, insbesondere für den der amerikanischen Forschungsrichtung verpflichteten, die Frage nach der kulturell-anthropologischen Bedeutung von Musik wesentlich stärker im Vordergrund als diejenige nach der künstlerisch stilistischen Bedeutung einzelner Kunstwerke. Doch sollten, wie ich meine, diese Verschiedenheiten nicht als unüberbrückbare Kluft betrachtet, sondern viel mehr im Sinne gegenseitiger Anregung genützt werden.

Wie zumindest das dritte der oben genannten angeführten Beispiele gezeigt haben dürfte, können musikethnologische Fragestellungen insbesondere für die Lösung rezeptions- und wohl auch interpretations-geschichtlicher Probleme wertvolle Dienste leisten.

Möglichkeiten und Schwierigkeiten nationaler Musikgeschichte im mitteleuropäischen Raum

von Jiří Vysloužil, Brünn

Der Fragenkomplex, mit dem sich die folgenden Thesen kurz befassen, hängt sehr eng mit den spezifischen Möglichkeiten und Schwierigkeiten zusammen, die sich durch die wissenschaftliche Eruiierung der nationalen Musikgeschichte und der kulturellen Wechselbeziehungen zwischen den Nationen ergeben.

Der mitteleuropäische Raum bietet mit seiner bunten tausendjährigen Kulturgeschichte gerade zu diesem Thema ein in seinem Reichtum einzigartiges Material an, da er ein aus mehreren Staatsgebilden und Nationen zusammengesetztes Terrain darstellt, für das typisch ist, daß seine Bestandteile einerseits gemeinsame geschichtliche Schicksale ausweisen, andererseits jedoch zu ihrem gegenwärtigen Gepräge auf Grund einer ungleichmäßigen Entwicklung gelangten. Die Vielfalt dieser Entwicklung wurde noch dadurch kompliziert, daß die geschichtliche Existenzform dieser Nationen nicht immer mit den Existenzformen entsprechender Volksstämme identisch war. Für den mitteleuropäischen Feudalismus war nämlich charakteristisch, daß der meist von oben geprägte, im Vergleich zum heutigen Wortgebrauch spezifisch eingeengte Begriff „*natio*“ die sozialen, ethnischen und sprachlichen Eigenschaften der in einem Terrain eingebürgerten Population nicht adäquat berücksichtigte (nicht einmal so, wie das der Fall bei einigen west- oder südeuropäischen Ländern ist), wie es sich beispielsweise im Geschichtsgang der böhmischen Länder oder der Slowakei gezeigt hat.

Versuchen wir zuerst einige Grundbegriffe zu präzisieren, mittels deren die gegebene Problematik auffaßbar und interpretierbar ist.

Vor allem verdient eine tiefere Analyse der Begriff „mitteleuropäischer Raum“ selbst, den man sicherlich nicht für einen mechanisch gebildeten Gegenbegriff zu „Abendland“ halten kann, also ungefähr in dem Sinne, Mitteleuropa sei ein bloßes Randgebiet des kulturell primären Abendlandes. Der mitteleuropäische Raum bedeutete nämlich einen Inbegriff von mehreren Ländern und Staatsgebilden, wobei sich die wichtigsten, d. h. das Königreich Böhmen (bzw. die böhmischen Kronländer), das Königreich Ungarn (samt der Slowakei) und das Erzherzogtum Österreich als relativ selbständige Archetypen der feudalen Staaten seit dem Mittelalter herausbildeten¹. Vom Beginn der historischen Ära an kristallisierte sich unter dem Drucke verschiedener politischer Kräfte und kultureller Einflüsse allmählich eine Integrität aus. Alle erwähnten Gebiete und Staaten gehörten seit dem 10. Jahrhundert dem universalistisch konzipierten Kulturbereich der römischen Kirche an und bildeten auf Grund verschiedenster feudal-dynastischer Zusammenhänge eine politische Einheit, die unter der Regierung der Habsburger (seit 1526) ihre ausgeprägteste Form erreichte, da gerade im 16. Jahrhundert dieser Raum stark von der türkischen Expansion bedroht war². Die Form der politischen Integration der erwähnten Länder und Staaten konnte dabei in einzelnen Fällen unterschiedlich sein: Das Königreich Böhmen z. B. war Teil des sogenannten Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation, das ungarische Gebiet allerdings nicht – trotzdem wurden beide lange Zeit von den Habsburgern von Wien aus, dem Kaisersitz, regiert.

1 Österreich definitiv nach der Trennung der Mark Österreich von Bayern (1156) und dann besonders unter der Dynastie der Habsburger (vom 13. Jahrhundert), Ungarn unter Regierung der Dynastie von Arpáden (900) und Anjou (1308), Böhmen unter der Dynastie der Přemysliden (vom Ende des 9. Jahrhunderts), der Luxemburger (1310) und der Jagellonen (1471).

2 Ungarn mit der Slowakei zerfiel nach der Niederlage bei Mohács (1526) in drei Teile: Mittelungarn, das unter das türkische Joch geriet, der westliche Teil wurde von den Habsburgern regiert, aus dem östlichen Teil entstand das transsilvanische Fürstentum.

Wie bekannt, zerfiel diese politisch integrierte Einheit des Habsburger Reiches definitiv im Jahre 1918 und wurde durch die Nachfolgerstaaten ČSR (böhmische Länder und Slowakei), Ungarn und die Republik Österreich ersetzt. Es war hauptsächlich die Folge eines Prozesses, dessen maßgebende Kraft vom nationalen Bewußtsein getragen wurde und der dann allmählich alle Bereiche des politischen und kulturellen Lebens der Völker erfaßt hat. Geschichtlich aktuell und gesellschaftlich wirksam wurde die nationale Frage an der Wende zum 19. Jahrhundert, als die älteren, von der feudalen Macht und Ideologie getragenen Auffassungen der Nationalität und des Staatswesens in allen Gebieten des mitteleuropäischen Raumes ideell und auch praktisch überwunden waren. Eine außerordentlich starke Intensität erreichte hier diese Entwicklung dadurch, daß die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entstandene Habsburger-Idee eines neuzeitlichen österreichischen Staatsvolkes auf deutschsprachlicher Basis scheiterte und eine antagonistische Tendenz hervorrief, nämlich die Bestrebung einzelner Nationalitäten des Habsburger Reiches, sich als moderne Nationen zu emanzipieren. – In Österreich und teilweise in den böhmischen Ländern, hier besonders bei der deutschsprachigen Bevölkerung, hat sich eine neue Phase des österreichischen Nationalbewußtseins und Patriotismus herausgebildet. Der größte Teil des böhmischen Adels und auch des tschechischen und deutschen Bürgertums wurde aber in derselben Zeit aus Opposition gegen die zentralistische Politik des Wiener Hofes vom böhmischen Patriotismus ergriffen, (zuerst des böhmischen im Sinne des national indifferenten Landespatriotismus), der in seinen weiteren Entwicklungsphasen zur Entstehung der ideologisch aufgeklärten tschechischen Nation mit ihrer Kultur, Kunst und Politik führte. (Die Deutschböhmen gelangten letzten Endes politisch und kulturell nie zu einer Hegemonie im Rahmen der „böhmischen Nation“ und entfalteten sich auch zu keiner Nation im modernen Sinne; sie bildeten eher zerstreute Volksgruppen³.) Analog entstand zur selben Zeit die politische Konzeption einer magyarischen Nation, deren höchst widersprüchliche Entwicklung zu partikulären Nationalprogrammen der Magyaren und später auch der Slowaken führte.

Beurteilen wir nun die gesamte mit dem mitteleuropäischen Raum genetisch verbundene musikalische und künstlerische Produktion, so gelangen wir zu der Schlußfolgerung, daß sie sehr empfindlich die erwähnten maßgebenden Prozesse zum Ausdruck bringt. Natürlich kann man auch hier nicht allzu mechanisch verallgemeinern. Im Gegenteil ist es nötig, die Provenienzfragen und die funktionalen Verbindungen aller Musikphänomene so präzise wie möglich auf entsprechende

³ Zu dieser Frage vgl. die Schrift des Prager Deutschen Richard Batka, *Die Musik in Böhmen* (Vorrede 1906), besonders das Kapitel *Deutschböhmisches Musik*, in welchem wir folgendes lesen können: „Die deutsche Bevölkerung des Landes ist keine einheitliche, sondern setzt sich aus schlesischen, obersächsischen, fränkischen, bajuwarischen Sprachgebieten zusammen. In der Hauptstadt kommt zu österreichischen und norddeutschen Elementen die Mischung mit slawischem Blut und ein namhaftes jüdisches Kontingent. Im Lande selbst nur wenig Stützpunkte findend, haben die in alle Welt zerstreuten deutschböhmisches Talente keine eigene Schule begründet, sondern sich, wie der Zufall und das Gesetz ihrer Individualität sie führte, den verschiedenen Richtungen des allgemeinen deutschen Musiklebens angeschlossen“ (S. 95).

Kultur-, Sozial- und Gesellschaftskontexte zurückzuführen. Für das 17. und das beginnende 18. Jahrhundert ist es z. B. charakteristisch, daß man für diese Zeitspanne den Begriff der Nationalmusik im modernen Sinne des Wortes kaum gelten lassen kann. Die Musikkultur des Wiener Kaiserhofs hat zu dieser Zeit sicherlich noch keinen deutschen bzw. österreichischen nationalen Charakter. Die Musik der böhmischen Länder stützt sich zwar auf keine ausgeprägte Hofstruktur, aber auch sie behält einen national-ethnischen Charakter (also keinen nationalen) nur in dem Maße, in dem sie sprachlich, ethnisch und soziologisch funktional mit dem Leben der Grundschichten der tschechisch oder deutsch sprechenden Ethniken zusammenhängt. National neutral (in den meisten Fällen aber nicht tschechisch) ist auch ihre große Kapazität, die einerseits von den Schloßkapellen und anderen musikalischen Institutionen des böhmischen Adels und Klerus, andererseits von den in verschiedensten Teilen Europas sich bewegenden böhmischen Musikemigranten getragen wird. Ebenso schwierig ist es wahrscheinlich auch, die Musikkultur des damaligen Königreichs Ungarn national zu definieren. In der Musikkultur des nordungarischen Milieus werden sogar einige slowakische und andere slawische folkloristische Elemente verarbeitet, was natürlich die Relevanz des vermutlichen magyarischen nationalen Charakters jener Produktion höchst problematisch macht.

Von einer national relevanten Musik können wir erst im Rahmen der sogenannten „Wiener Klassik“ sprechen, soweit solche Musik auch landschaftsgebundenen österreichischen Charakter besitzt (bei Haydn, teilweise bei Mozart). Aber wenn wir schon diesen Begriff für den Stil und Ausdruck des erwähnten musikhistorischen Phänomens für maßgebend halten, so bietet sich die Frage an, wie weit wir ihn auf die ganze Wiener Klassik beziehen können, so z. B. auf Beethoven (und später auch auf Brahms als einen Gegenpol zu den Österreichern Schubert, Bruckner, Mahler und anderen) und auch auf viele slawische (vor allem tschechische und mährische) Kleinmeister, die in Wien kürzere oder längere Zeit wirkten (Giuseppe / Joseph Steffan / Štěpán, Brüder Vranický, Leopold Koželuh, Jan Hugo Voříšek u. a.). Die Musikgeschichtsschreibung hat diese Frage nicht immer eindeutig beantwortet. Die Verwendung der Termini Wiener Klassik, Wiener Schule einerseits und das Belegen der österreichischen Musik mit dem Begriff „deutsche Musik“ in der militanten Musikgeschichtsschreibung andererseits illustriert die Situation⁴.

In Böhmen (bzw. Mähren) läßt sich die Nationalmusik erst in der bürgerlichen Entwicklungsphase feststellen. So wird beispielsweise die tschechische Musikkultur zum Ausdruck der nationalen Emanzipation der Tschechen (ungefähr seit 1800): Die tschechische Nationalmusik als Begriff und Summe musikalischer Tatsachen hat sich voll erst im Werke Smetanas, Dvořáks und auch Janáčeks und ihrer Schulen entfaltet. Stilistisch fand sie wichtige Stützen in einigen traditionellen Kulturercheinungen (Nationalsprache, Folklore); ihre kulturelle und gesellschaftliche Sendung hat der vielseitige Aufschwung des tschechischen nationalen Lebens bekräftigt. Diese determinierenden Fakten haben jedoch nicht die künstlerische In-

⁴ Nicht zufällig wurde der Begriff „österreichische Musik“ im engeren nationalen Sinne in österreichischer Musikgeschichtsschreibung erst nach dem Jahre 1918 verwendet. Vgl. etwa A. Orel, *Österreichisches Wesen in österreichischer Musik*, Österreichische Rundschau 2, 1935.

dividualität unterdrückt. Analoge Tendenzen kann man in Ungarn mit der Bemühung, einige autochthone Elemente (Verbunkos u. a.) geltend zu machen, mit dem Aufstieg der magyarischen romantischen Nationaloper (Erkel), mit einigen Werken und Proklamationen Franz Liszts und ganz deutlich erst mit der intensiven folkloristischen und künstlerischen Arbeit Kodálys und Bartóks identifizieren⁵. Die slowakische Nationalmusik entwickelte sich auf ähnlicher Ebene als komplette Musikkultur seit 1918, und strikt genommen erst ab 1945 im Werke E. Suchoňš, J. Cikkers und A. Moyzes, da eben erst dieses Datum die Voraussetzungen für eine volle politische und kulturelle Emanzipation der Slowaken zur modernen Nation brachte. (Im 19. Jahrhundert entsprach dem Niveau des nationalen Lebens der Slowaken nur die Bemühung, das slowakische Volkslied auf Grund der lieder- tafelartigen Bearbeitung als autochthone Produktion zu konstruieren.)

Nach dem allmählichen Zerfall des Feudalismus und seiner zentralistischen Macht in Mitteleuropa entstanden auf diesem Gebiet nach und nach vier national geprägte Kompositionsschulen und Musikkulturen, von denen die österreichische als die erste und die slowakische als die jüngste erst im 20. Jahrhundert in das europäische Panorama traten⁶.

Aus dieser Feststellung ist jedoch nicht zu folgern, daß die Formung und die Entstehung der erwähnten nationalen Kompositionsschulen nicht latent durch ihre Archetypen vorbereitet worden wäre. Die Bemühungen der Musikgeschichtsschreibung, eine Nationalmusikgeschichte im Rahmen der universalen Musikgeschichte, öfter aber in einer engeren (autonomen) nationalen Auffassung herauszubilden, waren im gewissen Sinne berechtigt; letzten Endes aber nur in jenem Fall, wenn sie in ihrem Historismus nicht starkem ideologischem Druck eines Nationalismus unterlagen. In der Musikgeschichtsschreibung der bürgerlichen Epoche des multinationalen, dynamisch sich entwickelnden Terrains Mitteleuropas könnten wir solche Voreingenommenheit kaum voraussetzen. Was die Auffassungen einzelner nationaler musikwissenschaftlicher Schulen und ihr Denken voneinander unterscheidet, ist nur die Art und Stärke der politischen Motivation, die die Musikgeschichtsschreibung mehr oder weniger in falsche Bahnen geleitet hat.

Die tschechische Musikgeschichtsschreibung hat sich in ihren Bemühungen sicher nicht als die militanteste präsentiert⁷. Von allem Anfang an (das erste Projekt der Geschichte tschechischer Musik wurde schon im Jahre 1823 veröffentlicht⁸) wur-

5 Dazu vgl. A. Molnár, *Az új magyar zene*, 1926; E. Haraszti, *La musique hongroise*, 1933; Z. Kodály – D. Bartha, *Die ungarische Musik*, 1943; B. Szabolcsi, *Geschichte der ungarischen Musik*, 1965.

6 Die spätere Entstehung der slowakischen Nationalmusik spiegelte sich auch in der Musikgeschichtsschreibung wider. Noch im Buche Vladimir Helferts, *Ceská moderní hudba (Tschechische moderne Musik)*, 1936) wird die Musikschröpfung der Gründergeneration der slowakischen Musik nur am Rande der tschechischen Musik behandelt. Erste monographische Arbeiten über die slowakische Nationalmusik konnten erst nach dem Jahre 1945 entstehen, in einer Epoche, in der die slowakische Musik ihre Reife erreicht hatte (vgl. das Sammelwerk *Dejiny slovenskej hudby [Geschichte der slowakischen Musik]*, 1957).

7 Das war eher der Fall bei Abhandlung der tschechischen im Rahmen der deutschen Musikgeschichte von Autoren wie H. J. Moser, M. Komma, R. Quoika.

8 Vgl. den tschechisch geschriebenen Artikel *Probuzeni k sepsání pragmatické dejopravy o*

de sie durch die Idee der Verteidigung der einheimischen Kulturtradition und des tschechischen nationalen Wesens gegen den zentralistischen Pangermanismus jedweder Provenienz bekräftigt.

Die germanophil orientierte Deutung des Problems der Musik in den böhmischen Ländern eröffnete sich schon mit Eduard Hanslick (*Aus meinem Leben*, 1894), wobei vom historiographischen Standpunkt her diese Auffassung durch tendenziöse Bestrebungen Rudolf Quoikas (*Die Musik der Deutschen in Böhmen und Mähren*, 1956) und Michael Kommas (*Johann Zach und die tschechischen Musiker im deutschen Umbruch des 18. Jahrhunderts*, 1938; *Das böhmische Musikantentum*, 1960) motiviert wurde, deren Sinn in der Grundthese enthalten ist: „Die Geschichte der Musik in Böhmen ist als Werkgeschichte bis ins 19. Jahrhundert hinein eine Geschichte der deutschen Musik“⁹. Jan Racek äußerte dagegen in seiner Schrift *Česká hudba* (*Die tschechische Musik*, 1949, 21958) die Position der autonomen Auffassung der tschechischen Musik als einer stilistisch kontinuierlichen Erscheinung und eines dementsprechenden Begriffs, eine Position also, die er in seinem beim IX. internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß in Salzburg (1964) vorgetragenen Referat nochmals zusammenfaßte und die am klarsten in der folgenden Grundthese zum Ausdruck kommt: „Die geschichtliche Entwicklung der tschechischen Musik darf nicht von einem eng gefaßten Gesichtspunkt aus betrachtet werden, da wir heute wissen, daß die tschechische Musikkultur mit ihren schöpferischen Leistungen sich folgerichtig und gesetzmäßig in einheitlicher Stilkontinuität von den ältesten Zeiten des romanischen Mittelalters bis zur Gegenwart entwickelt hat“¹⁰.

Welche musikhistorischen Tatbestände stehen dem Musikhistoriker zur Verfügung, damit er ohne jeweilige Voreingenommenheit die Geschichte der tschechischen Musik als Musikgeschichte einer Nation¹¹ verstehen kann? (Die tschechische Musik behandeln wir hier nur als ein Modellbeispiel, dessen Relevanz sich auf das multinationale mitteleuropäische Terrain bezieht.) Eliminieren wir aus der Musikgeschichte der böhmischen Länder die gesamte Produktivität der Komponisten, die von der einheimischen deutschen Bevölkerung abstammen (den sog. Deutschböhmern), oder anderen Nationen angehören (beispielsweise immigrierte Italiener bzw. Niederländer), so erhalten wir ein Netz folgender musikhistorischer Sachverhalte:

- 1) die Musikfolklore der in den böhmischen Ländern siedelnden slawischen Ethniken:

hudbě v Čechách (Aufruf zum Schreiben einer pragmatischen Geschichte der Musik in Böhmen), Krok I, 3, S. 151-153. Mehr über dieses Projekt M. Štědroň, *Hudba v časopise Krok* (Die Musik in der Zeitschrift Krok, 1821-1840), in: Sborník Prací Filosofické Fakulty Brněnské University H. 10, 1975, Series musicologica, S. 197.

⁹ Vgl. Komma, *Johann Zach*, S. 6.

¹⁰ Im Round Table *Die Rolle der slawischen Völker in der Geschichte der europäischen Musik des 18. und 19. Jahrhunderts*, in: Kongreßbericht Salzburg 1964, II, S. 239.

¹¹ U. a. bei J. Srb-Debrnov, *Dějiny hudby v Čechách a na Moravě* (Geschichte der Musik in Böhmen und Mähren, 1891), Z. Nejedlý, *Dějiny české hudby* (Geschichte der tschechischen Musik, 1903), J. Racek, *Česká hudba od nejstarších dob do počátku 19. století* (Tschechische Musik von den ältesten Epochen bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts, 1949, 21958).

- 2) die Vokalmusik (Choral, einstimmiges artifizielles Lied kirchlichen oder weltlichen Charakters, Polyphonie), die als Produkt der Epoche des mittelalterlichen böhmischen Staates angesehen werden kann, sprachlich an Tschechisch und Latein gebunden ist und älteste Arten der tschechischen artifiziiellen Musik darstellt;
- 3) das Musikschaffen des Barock und der Klassik, das von den Komponisten tschechischer Nationalität stammt, die sich einerseits im Milieu der slawischen Ethniken der böhmischen Länder sprachlich und funktional ihrer Nationalität nicht entfremdeten, sich andererseits jedoch als im Dienst stehende Musiker im 18. Jahrhundert, bzw. noch am Anfang des 19. Jahrhunderts dem künstlerischen Geschmack und den Kulturbedürfnissen des national indifferenten, ursprünglich lateinisch oder italienisch kulturell orientierten, später aber zum Deutschtum neigenden böhmischen Adels und Klerus' anpaßten;
- 4) das außerhalb des Territoriums der böhmischen Länder seit dem Ende des 17. Jahrhunderts entstandene Schaffen vieler tschechischer Musiker, deren beste Repräsentanten zur Formung ausländischer Kompositionsschulen oder sogar solcher Erscheinungen beitrugen, die die nationale Funktion der Musik zugunsten anderer Völker förderten (z. B. Jiří Antonín Benda im Milieu des norddeutschen Singspiels; Antonín Rejcha und sein Verhältnis zur französischen Frühromantik);
- 5) schließlich die tschechische Nationalmusik des 19. und 20. Jahrhunderts.

Schon diese diachron zusammengestellte Übersicht aller musikgeschichtlichen Sachverhalte relativiert den Standpunkt Kommas, der u. a. einem Irrtum der Identität der Gebietsbenennung mit dem kulturell und ethnisch aufgefaßten Nationalitätsbegriff verfällt. Die feudale *Germania romana* schließt eine Reihe politisch, kulturell, ethnisch bzw. sprachlich relativ autonom fungierender Gebiete und Staatsgebilde ein; man kann sie nicht mit dem einheitlichen Deutschland der bürgerlichen Ära identifizieren. Auf dem mit dem lateinischen Ausdruck *Germania* bezeichneten Gebiet entwickelten sich eigenständige Staaten und Nationen, z. B. die Bayerische, Sächsische, Österreichische Nation und auch die *Natio Bohemorum*, gemeinsam mit dem Volk (*populus*), das von einem Fall zum anderen sprachlich und ethnisch mit der feudalen „*natio*“ identisch oder auch nicht identisch (im Fall der böhmischen Länder der spätfeudalen Ära) war. Man kann die Frage stellen, ob bei dieser Gebiets- und Kulturzwiespältigkeit eine alldeutsche Musikkultur (bzw. Musik) überhaupt existierte. Der österreichische und süddeutsche Barock trug z. B. einen starken romanischen Akzent, womit er sich dem Barock in den böhmischen Ländern näherte; der deutsche Charakter der Musik G. F. Händels kann im Unterschied zu J. S. Bach mit Recht bezweifelt werden usw.¹² Die Musik Händels formte sich auch außerhalb des kulturellen Kontextes der deutschen feudalen Staaten;

¹² Auch Jan Václav Stamic, der in seinen Orchestersinfonien an italienische (eher neapolitanische) Muster angeknüpft hat, konnte in Mannheim die italienische Sinfonie kaum verdeutschen (vgl. H. Bessler, Artikel *Deutsche Musik*, Riemann-Musiklexikon, Sachteil, 1967, S. 218). In der Zeit des J. V. Stamic war Mannheim noch französisch orientiert, seine Kunst und Musik konnte deshalb deutsche Elemente kaum assimilieren.

in Wirklichkeit konnte darum Händels Werk nicht zum realen Subjekt der Musikgeschichte eines deutschen Landes oder Staates werden, so wie auch analogerweise das Werk der sog. böhmischen Musikemigranten nicht als reales Subjekt der Musikgeschichte der böhmischen Länder auftrat. (Der national motivierte Historismus des 19. und 20. Jahrhunderts, der ex post diese Musik in den Entwicklungskontext der Nationalmusik eingliederte, konnte mit seinen Interpretationen diese Sendung nicht völlig ersetzen.)

Die Migrationsbewegungen, das geringe Ausmaß oder die völlige Abwesenheit eines nationalen Bewußtseins der Musiker und ihrer Unterstützer, die sich letzten Endes auch im Charakter des Musiklebens und -schaffens äußern, signalisieren die Schwierigkeiten einer wissenschaftlich fundierten Musikgeschichte einer Nation als eines stilmäßig und funktional sich progressiv entwickelnden Kontinuums. (Diese Probleme verschwinden allerdings, wenn man sich mit der Rolle eines Chronisten zufriedengibt, der seine Sendung damit erfüllt, daß er größere oder kleinere Summen von Namen und Werken jener Komponisten chronologisch ordnet, die der Herkunft nach einer Nation angehören.) Die erwähnten Probleme gelten wahrscheinlich nicht im allgemeinen, in einem erhöhten Maß sind sie aber bei der Erforschung der älteren Musik eines multinationalen Terrains, wie oben z. B. Mitteleuropas, zu erwarten.

Die tschechische Musik als Modellfall einer Musik, die sich in einem Terrain entwickelte, in dessen Geschichte der kulturelle Universalismus abendländischer Provenienz und die ethnisch und kulturell slawischen (tschechischen) Elemente aneinandergerieten, und in dem noch dazu gemeinsam mit der autochthonen slawischen Bevölkerung jahrhundertlang eine ökonomisch und kulturell produktive Minderheit der Deutschböhmen lebte (sie war ethnisch mit den Bayern, Sachsen, Preußen und Österreichern verwandt), bietet einerseits die Möglichkeit, eine wissenschaftliche nationale Musikgeschichte aufzubauen, andererseits demonstriert sie aber die Schwierigkeiten eines solchen Vorhabens. Die vorhandenen Möglichkeiten deutet unsere synchron zusammengestellte Erfassung musikgeschichtlicher Gegebenheiten an, die die Häufigkeit und die zeitliche Ausdehnung der Musikaktivitäten der slawischen Bevölkerung der böhmischen Länder vom Geschichtsanbruch in diesem Terrain an bis zur Gegenwart dokumentiert. An gewisse Probleme stößt man nur, wenn man sich bemüht, aus den musikgeschichtlich und künstlerisch relevanten Wirklichkeiten die tschechische Musikgeschichte zu bilden als ein zeitgemäßes, stilistisch gesetzmäßig und einheitlich sich entwickelndes Kontinuum. Diese Probleme verursacht nicht nur die Beschaffenheit des Verhältnisses „tschechische artifizielle Musik – tschechische Musikfolklore“, sondern auch die Tatsache, daß diese beiden Phänomene von der Musikwissenschaft einerseits als gegensätzliche, mit ihren Eigenschaften dem Inbegriff der tschechischen Musik als Kunst sich entziehende Erscheinungen erörtert wurden, andererseits als eine kontinuierliche homogene Zusammenfassung der musikalischen Wirklichkeiten. Eine solche Autonomie gab und gibt es in der Erscheinungssphäre der tschechischen Musik, d. h. in ihrer gesamten Geschichtsentwicklung, nicht. Die Musikfolklore und das tschechische Kirchenlied mit ihrem stilistischen Potential und musikalisch-sprachlichen idiomatischen Charakter wurden zu einem dynamischen inte-

gralen Bestandteil der tschechischen Nationalmusik, bildeten in der Bearbeitung durch stilistische Mittel der Barockmusik und der frühklassischen Musik italienischer Provenienz Voraussetzungen für die weitere Professionalisierung der tschechischen Musik und wurden so mindestens zu einem Ausgangspunkt für die musikalische Bildung und Musikalität jener böhmischen Musikemigranten, die in den böhmischen Ländern in Kirchenordenskollegien und im Milieu der Kirchen- und Schloßmusik ihre Erziehung fanden. Wir sind überzeugt, daß die erwähnten Fakten bedeutsam für die Feststellung der Kräfte sind, die substantiell den kontinuierlichen Charakter des Phänomens und Begriffs tschechische Musik konstituierten.

Dieser Standpunkt kann selbstverständlich nicht die Musikhistoriographie von der Aufgabe befreien, kritisch zu verfahren. Man kann die progressiv fungierenden folkloristischen Elemente wissenschaftlich leichter in der Erscheinung der tschechischen Nationalmusik als in der tschechischen Musik älterer Zeitabschnitte belegen. In einigen Phänomenen läßt sich ihr Vorkommen überhaupt nicht bezeugen, und stellt man beispielsweise stilistische Analogien der Folklore der westlichen tschechischen Ethniken mit dem frühklassischen Schaffen tschechischer Komponisten fest, so sollte man darüber eher in breiteren musikgeschichtlichen Zusammenhängen nachdenken (die Analogie erklärt man aus dem Einfluß der italienischen Barockmusik und musikalischen Frühklassik)¹³. Bei der wissenschaftlichen Deutung der ältesten Epochen der tschechischen Musik wurden die Kriterien der musikhistoriographischen Kritik nicht genügend entwickelt.

Die Überlegung, die die tschechische Musik als ein im multinationalen Milieu sich entwickelndes Modell betrifft, dient also zum Teil als eine Betrachtung, deren Ziel darin liegt, die Unerläßlichkeit der Revision bisheriger historiographischer Konzeptionen zu betonen¹⁴. Wir sind davon überzeugt, daß die kritische Interpretation der tschechischen Musik als einer kontinuierlich sich verwandelnden Kunsterscheinung positiv die Möglichkeit gibt, die Musikgeschichte einer Nation zu fassen, und daß sie zugleich zur Bildung einer solchen Auffassung der Musikgeschichte im mitteleuropäischen Terrain beiträgt, die nicht mit dem tendenziösen Nationalismus belastet sein wird, der das Produkt einer mehr oder weniger militanten, in der bürgerlichen Epoche entstandenen Ideologie ist. Die Erfüllung dieser Aufgabe setzt natürlicherweise voraus, daß man die musikhistorische Kritik auch beim Studium der Musikgeschichte anderer Nationalitäten und Nationen des mitteleuropäischen Bereiches geltend macht, deren Kulturgeschichte und Kunst sich auf dem Hintergrund des europäischen Kulturuniversalismus, aber auch im Kampf um die nationale Integrität formten.

¹³ In dieser Frage sind heute Ansichten Vladimír Helferts ausschlaggebend, die er in seiner Monographie *Hudba na jaroměřickém zámku. František Míča 1696-1745 (Die Musik am Schloß von Jaroměřice, 1926)*, vor allem im Kapitel *Míča a lidová hudba (Míča und die Musikfolklore)*, erörtert.

¹⁴ Vgl. das Projekt einer solchen Revision im tschechischen Terrain bei: J. Vysloužil, *Musica brunensia an der Schwelle des Jahres der tschechischen Musik 1974*, *Studia minora Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis*, H. 9, 1974, S. 7-26.