

JIRÍ VYSLOUŽIL

HUDBA A POLITIKA V MUSIKBLÄTTER DER SUDETENDEUTSCHEN

Der Auftakt, Musikblätter für die Tschechoslowakische Republik, byl časopis hudební velkoměstské kultury s širokým mezinárodním horizontem. V této své orientaci a také svou vysokou odbornou úrovní úspěšně konkuroval vídeňskému hudebnímu časopisu *Der Anbruch*. Co se hudební produkce týče, dominovala v „Aufaktu” vedle evropské hudební moderny také domácí hudební moderna, a společně s ní byly zveřejňovány i zprávy a kritiky o všech důležitých koncertech a operních představeních středoevropských hudebních center, včetně Prahy a Brna. Hudební život okrajových (pohraničních) oblastí a jazykových ostrovů, hlavního rezervoáru německví země, nebyl naproti tomu vzat v „Aufaktu” v úvahu.

Tuto mezeru v domácím německém písemnictví měl vyplnit druhý německý hudební časopis *Musikblätter der Sudetendeutschen*. Vycházel od 15. listopadu 1936 do 15. září 1938 a dosáhl za tu dobu úctyhodný rozsah 752 stran. Obsáhlý publicistický materiál časopisu pojednává přednostně o hudebním životě tzv. sudetských zemí, geopoliticky imaginárního teritoria, jehož pomyslné a požadované rozšíření z původních Sudet o další oblasti (Krušnohoří, Chebsko, Šumava, jižní Morava) mělo být daleko rozsáhlejší než vlastní Sudety, rozprostírající se od Jizerských hor po Moravskou bránu. Praha se svou moderní německou hudební kulturou byla z horizontu „sudetoněmeckých *Musikblätter*” až na několik málo výjimek ignorována. Naproti tomu nikoli na okrají zájmů časopisu se nalézaly zprávy z říšských velkoměstských center a články říšských Němců (včetně s citáty z projevů Hitlera, Goebbelse a jiných ideologů Třetí říše). V časopise bylo v několika případech stručně nebo i v obsáhlejších textech referováno i o české historické a novodobé hudbě, též o časopisech a knihách. Jakmile však přišla na pořad hudební kultura západního světa nebo hudební moderna kterékoli kompoziční školy kteréhokoli uměleckého směru, pak byly zpravidla odmítnuty.

Ve srovnání s „Aufaktem” a „Anbruchem” byly *Musikblätter der Sudetendeutschen* úplně jinak orientovaný hudební časopis. Tato rozdílnost byla také jejich vědomě sledovaným cílem. Podle slov hlavního

redaktora časopisu Hugo Kinzela nejvyšší povinnost „sudetoněmeckých *Musikblätter*“ spočívala v „uchovávaní, pěstování a podporování oné hudby, jež slouží skutečně lidu, a všemu muzicirování, jež k ní směřuje“ (*Enthaltung, Pflege und Förderung derjenigen Musik, die wahrhaft dem Volk dient, und alles Musizierens, das zu ihr hinführt*)¹. V této větě byl definován program, který pak byl sledován s velkou důsledností. Časopis pojednával o dvou základních oblastech: o hudebním životě „Sudet“ a o hudební produkci „sudetoněmeckého“ skladatele a jeho estetiky.

1

Hudební život „Sudet“ byl sledován komplexně v těchto několika oblastech:

a) Značné pozornosti se těšily hudební aktivity nejrůznějších amatérských zejména pěveckých těles a sborů, jimž byla také udílena v odborných a propagandistických pojednáních prakticko-teoretická poučení. Tím byl sledován a také plněn důležitý výchovný úkol časopisu. Mimořádná pozornost byla věnována tzv. Finkelsteinskému pěveckému hnutí (*Finkelsteiner Gesangbewegung*), jehož činnost a vliv přesáhly hranice země. Zakladatel a hlavní podporovatel hnutí Walter Hensel, původním jménem Julius Janiček, byl při příležitosti svých padesátin oslaven článkem, jakému se mohli v časopise těšit jenom nejprominentnější „sudetoněmečtí“ skladatelé².

b) Významným tématem časopisu bylo odborné pojednání o lidové písni. Početné články nezůstaly pouze u lidové písně „sudetoněmeckého“ teritoria (W. H e n s e l , *Das sudetendeutsche Volkslied*, II, č. 9), někteří autoři pojednávají i o německé lidové písni karpatské oblasti (Josef H a n i k a , *Das deutsche Volkslied in der Slowakei*, II, č. 9) a jižních Slovanů (Peter B r ö m s e . *Von südslawischer Volksmusik*, II, č. 4). Pro českého hudebního folkloristu nejsou bez významu srovnávací studie o lidové písni obou národností země (W. H e n s e l , *Zwei wertvolle mährische Lieder*, I, č. 7, t ý ž , *Das Weihnachtslied im Spiegel der Volkstümer in Mähren*, II, č. 2).

c) Plánovitým sledováním profesionálního hudebního života podává časopis plastický obraz o hudebních aktivitách „sudetoněmeckých“ operních scén a orchestrálních těles. Z časopisu se dovídáme, že opera v Liberci, Opavě a Ústí nad Labem nezůstávala svou operní dramaturgií za operní dramaturgií velkých kulturních center. Tato operní divadla zařadila do repertoáru i českou operní klasiku, mimo jiné Smetanovu *Prodanou nevěstu* a Dvořákovu *Rusalku*. Obsáhle bylo referováno o tzv. Sudetoněmeckých hudebních dnech (*Musiktage der Sudetendeutschen*,

¹ H. K i n z e l , in: *Musikblätter der Sudetendeutschen*, I, 1936/7, s. 3.

² Hans K l e i n , *Walter Hensel und das Sudetendeutschtum*, tamtéž II, 1937/8, s. 15-21.

Teplitz-Schönau), jejichž ideový profil formoval hudebněvědný ordinarius pražské německé university Gustav Becking. Zahraniční rubrika se výlučně zaměřovala na reference z hudebního života říšských měst a na kulturně-politické úvahy říšských prominentů v čele s Peterem Raabem, od roku 1935 nástupcem R. Strausse v úřadu prezidenta říšské hudební komory.

Pro poznání a zhodnocení hudebního života českých Němců zejména z let 1936-1938 mají „sudetoněmecké Musikblätter“ význam základního hudebně-historického pramene.

2

Druhá oblast, pojem „sudetoněmeckého“ skladatele a jeho estetiky, tak jak byla kodifikována v *Musikblätter der Sudetendeutschen*, zasluhuje obšírnější pojednání, a to z více důvodů. Lze je rozdělit do dvou základních významových rovin.

Ta první se týká spíše roviny hudebně-historické. Někteří autoři „sudetoněmeckých *Musikblätter*“ se pokusili geopolitický novotvar „sudetoněmecký“ přenést i na historické hudební jevy a zjevy a tímto způsobem je podřadit pod společný jmenovatel dějin „sudetoněmecké“ hudby. Jak daleko časopis ve vytváření této hudebně-historické fikce zašel, ukazuje skutečnost, že za „sudetoněmeckého“ skladatele nebyl považován např. toliko Jan Václav *Stamic*, nýbrž i *Franz Schubert*, kterého pro „sudetoněmecký“ původ rodičů takto označil *Franz Otto* (*Franz Schubert ein Sudetendeutscher*, I, č. 6). Bylo to tehdy obecně rozšířené mínění „sudetoněmeckých“ autorit, též *Gustava Beckinga*, který při příležitosti schubertovských hudebních slavností v Teplicích-Šanově (1937) volal po tom, že je třeba představit Schuberta nejenom jako tragika písňového cyklu *Zimní cesta*, nýbrž i jako „*bojovníka Symfonie C dur*“ (*den Kämpfer der C-Dur-Symphonie*).³

Vzhledem k ahistoricitě i vzhledem k rozporuplné geopolitické logice pojmu „sudetoněmecký“ odložili později i oba hlavní „sudetoněmečtí“ historiografové hudby *Rudolf Quoka* (*Die Musik der Deutschen in Böhmen und Mähren*, 1956) a *Karl Michael Komma* (*Das böhmische Musikantentum*, 1960) falešné pojetí „sudetoněmeckých“ dějin hudby ad acta. Jak se dnes zdá, neexistuje již žádný pádný důvod k tomu, aby chom se k takovému konfužnímu výkladu dějin hudby Němců z českých zemí znovu jakkoli vraceli.

Druhá významová rovina problémů, pojem soudobého „sudetoněmeckého“ skladatele a jeho estetiky, tak jak ho stanovily „sudetoněmecké *Musikblätter*“, však nebyl doposavad kriticky reflektován. Zasluhuje proto patřičnou pozornost, a to tím spíše, že *Komma* se tohoto pojmu ve své poslední práci z roku 1960 sice totálně zřiká, že toto své nynější sta-

³ *G. Becking*, *Von der Notwendigkeit eines sudetendeutschen Musikfestes*, I, 1936-7, s. 332.

novisko však neobjasňuje a své dřívější postoje pouze zamlčuje. Kromě toho význam „sudetoněmecký“ je pro soudobého skladatele nadále používán (Komma ho naposledy použil 1953 ve studii *Schicksal und Schaffen sudetendeutscher Komponisten*).

Východí teze estetiky „sudetoněmeckého“ skladatele, tak jak je pojednána v „sudetoněmeckých *Musikblätter*“, se týká vztahu umělecké hudby k lidové písni, jež je považována za živoucí pramen a hodnotovou garanci každé „*lidu blízké, obsahově pravdivé a poslechově srozumitelné hudby*“. Pilně mnohaleté sbírání a studium lidové písně ze všech oblastí „sudetoněmeckého“ teritoria, k němuž přispěly i „sudetoněmecké *Musikblätter*“ a na jejichž základě Gustav Becking projektoval „*hudební kmenovou nauku*“ (*eine musikalische Stammeskunde*)⁴, mělo zajistit vznik novodobé „sudetoněmecké“ hudby mnohoslíbnou ideovou bází. Povzbudivě mel pro „sudetoněmeckého“ skladatele působit i příklad české národní hudby 19. a 20. století, na nějž poukázal např. ve svém článku *Kann der Künstler völkisch sein? (Může být umělec národní?)*⁵ skladatel Alfred D o m a n s k y z Ústí nad Labem. Chválení nebyli pouze klasikové Smetana a Dvořák, nýbrž i současní stoupcí smetanismu, jako např. Otakar Jeremiáš, Emil Axman ad., tedy skladatelé, kteří stáli na opačném pólu české hudební meziválečné moderny.

Idea národní hudby na bázi lidové písně nebyla úplně nová, znalo ji již 19. století. Přesto všechno nemusela působit ve skladebné estetice 20. století regresivně, jak ostatně ukazuje i výmluvný příklad moderního folklorismu Igora Stravinského, Bély Bartóka a jiných představitelů tzv. národních kompozičních škol 20. století, kteří tuto ideu ve svém díle a estetice přehodnotili a povýšili na kvalitativně a funkcionálně novou úroveň. Hudební estetika těchto klasiků evropské hudební moderny, podobně jako estetika modernistů z jiných škol, však byla pro autorský okruh „sudetoněmeckých *Musikblätter*“ tabu, již nepřijímali, ba co více: odmítali. Hudba lidové písně jako zdroj stylistických inovací ideologie „sudetoněmecké“ hudby tolik nezajímala, v lidové hudbě spatřovali především politikum. Lidová píseň pro ně byla „politická hudba“, stejně jako byla pro ně i ostatní „národní hudba“ politická hudba, pod jejíž jméno chtěli převést i zpolitizovaným výkladem zatíženou lidovou píseň. Jasnou řečí o tom hovoří v článku *Politische Musik* Otto B r o d d e : „*V lidové písni té doby nabyly podoby životní pořádky, jejichž obsah byl politický, jež jinými slovy, byly pro všechny závazné, jímž se žádný nemohl vyhnout*“. (*Im Volk s l i e d jener Zeit wurden die Lebensordnungen Gestalt, deren Gehalt politisch war, die mit anderen Worten, für alle verbindlich waren, denen sich keiner entziehen konnte*)⁶.

⁴ K tomu srv. K. M. K o m m a , *Das böhmische Musikantentum*, Kassel 1960, s. 10 n.

⁵ Německé slovo *völkisch* má v podstatě dvojitý význam, jednak znamená *lidový*, jednak znamená *národní*. Mezi oběma významy slova nevězí pevná hranice, někdy se překrývají. V našem případě lze chápat *völkisch* jako národní s výraznými kmenovými (*stammäßig*) a rasovými atributy. Tak bylo sudetoněmeckými autory také používáno a my v našem textu dáváme proto slovo *völkisch* v českém znění do uvozovek, tedy „národní“.

⁶ *Musikblätter der Sudetendeutschen*, II, s. 165.

Lidová píseň podle Brodneho reflektuje tedy závazné pořádky lidového kolektivního společenství, jež se v nových „národně-politických“ (volks-politisch) proměnách doby přeměňuje v ideologicky a politicky regulovaný, a tím i totalitární společenský organismus, jehož cílům a potřebám je vše podřízeno. Toto pojetí společnosti a světa popírá, ba dokonce zapovídá jakoukoli individuaci v životě a umění. Pod tlakem nové „národně-politické“ ideologie se proměňuje i pojem „národního“ v hudbě, jež je s velkou akribií vymezeno K. M. Kommou v jeho článku *Gedanken zu unserer Discipin* hned v úvodních větách: „*Hlavní oblast jeho (skladatelova, pozn. J. V.) učení však spočívá v živé hudební tvorbě pro lid a jeho nové pořádky. Na krátkých písních, hymnách, kánonech má vyzkoušet svou prvotní tvůrčí sílu. Instrumentální slavnostní hudby, vlnkové pochody, malé kantáty, ale i domácí hudba všeho druhu budou vyplňovat příští období jeho práce. Tak se bude odpočátku podílet na vytváření společné hudební báze všechen lid. Tradiční formy koncertní hudby jsou teprve na druhém místě jeho působení. Také s nimi má být prakticky obeznámen, ba oplodnit je novým duchem, novým postojem, propůjčit jim novou řeč*“ (*Das Hauptgebet seines Lernens aber liegt im lebendigen Musikchaffen für das Volk und seine neue Ordnungen. An kurzen Liedern, Hymnen, Kanons soll er seine erste Schöpferkraft versuchen. Instrumentale Feiernmusik, Fahnenmärsche, kleine Kantaten, aber auch Hausmusiken aller Art werden den nächsten Raum seiner Arbeit ausfüllen. So wird er vom Anfang an mitwirken an der Bildung einer gemeinsamen musikalischen Basis für das ganze Volk. Die überkommenen Formen der Konzertmusik sind erst an zweiter Stelle Wirkungsbereich. Auch mit ihnen soll er praktisch vertraut werden, ja sie mit dem neuen Geist, der neuen Haltung befruchten, ihnen die neue Sprache aufprägen.*)⁷

Pro každého skladatele, mladého či vyzrálého, přinašely takto vyslovené směrnice dvojí nástrahu: ta první se týkala pravdivostní hodnoty hudebního díla, pokud se mělo programově nebo textově vázat na ideologii „národního socialismu“, ta druhá se týkala autenticity skladatelovy hudební kreativity, pokud se měla podřítit direktivním směrnícím „národně-socialistické“ hudební poetiky.

Dějinám hudby přísluší zhodnotit a popsat důsledky, jaké mělo přijetí „národně-socialistické“ ideologie ve vývoji a v díle toho kterého skladatele. Tím se tu nemůžeme zabývat⁸. Naším úkolem zůstává posoudit, jaké důsledky měla přijatá hudební ideologie „národního socialismu“ pro profil „sudetoněmeckých *Musikblätter*“. Postižena byla všechna publicistická produkce časopisu, avšak nejvýrazněji se dotkla toho, jaký obraz soudobé hudby autoři narýsovali. Jednoznačně byla preferována jména skladatelů hlásících se tak či onak k současnému „sudetoněmectví“. Tím ovšem vznikly nemalé potíže s hodnocením skladatele, jehož hudeb-

⁷ Tamtéž, II, s. 225 a 229.

⁸ K. M. Komma, významný odevhovanec kompoziční školy Fidella F. Finkeho, podlehl částí svého hudebního díla let 1935-1945 oběma těmito nástrahám. Stejně tak jím podlehly i zralé osobnosti „sudetoněmecké hudby“ Felix Petyrek a F. F. Finke, nehledě na četné eifémerní „sudetoněmecké“ kompozisty.

ní sloh (doposavad) bázoval na některém ze směrů hudební moderny. Mnoho zmatků se na stránkách časopisu vynořilo kolem „případu“ Fiedelia F. *Finkeho*, rozhodně největší skladatelské osobnosti domácí německé hudby. Tento Novákův žák byl jedním z představitelů expresionismu širšího pražského kruhu a ve stylu hudby svých zralých děl se opíral zejména o Schönberga. „Sudetoněmecká“ hudební reprezentace si nicméně vzala za cíl začlenit i *Finkeho* do kontextu „sudetoněmecké“ hudby a z podnětu G. Beckinga zařadila ukázky z jeho duchovní opery „Die Jakobsfahrt“ na Sudetoněmecké hudební slavnosti v Teplicích-Šanově (1937). V živé konfrontaci se tu však ukázalo, jak si *Finkeho* autentická hudba přiči svým modernismem směrnicím hudebního „národního socialismu“. Hudební kritik časopisu Emil K. P o h l toto dobře rozpoznal a neváhal na adresu skladatele adresovat tato kritická slova: „V důsledku národně-politických proměn posledních let se od základu změnila i naše umělecká problematika. Již nejde o estetické zalíbení nebo nezalíbení. Vnitřní podstata člověka – která se nám vyjevuje v uměleckém tvaru a stojí za ním, se stala rozhodující – také náš vztah ke středověku probíhá jinak“ (*Mit den volkspolitischen Umwälzungen der letzten Jahre hat sich auch unsere Kunstproblematik grundlegend verändert. Es geht nicht mehr um ästhetisches Gefallen ider Mißgefallen. Das innere Wesen des Menschen – das in einem künstlerischen Gebilde uns entgegentritt und das hinter ihm steht, ist entscheidend geworden. Auch unsere Einstellung zum Mittelalter vollzieht sich heute anders*)⁹. Kritik volí taktní tón, skladatel se však brzy na stránkách časopisu dočká pojednání, jež vybočí z hranic novinářské etiky a věcné objektivity. Z podnětu regionálního čtrnáctideníku *Der Kämpfer für die Volksgemeinschaft* uveřejňují „sudetoněmecké *Musikblätter*“ noticku „*Der Fall Finke*“ (*Případ Finke*)¹⁰, v níž je hrubě napaden za svou účast na výstavě „československé avantgardy“ uspořádané „komunistickým divadelním kolektivem D 37“ (von dem kommunistischen Theater-Kollektiv D 37) a podobně jako před ním Alois Hába faleš obviněn z komunismu. Tato veřejná skandalizace vede bezprostředně k sebekritice skladatele a jako taková má vliv na změnu jeho ohčanských postojů a hudebního slohu jeho příštího díla. V „sudetoněmeckých *Musikblätter*“ jsou naproti tomu adorováni „vlastenečtí“ skladatelé (*Heimatkomponisten*) typu Alfreda Domanského (*Domansky*)¹¹.

V *Musikblätter der Sudetendeutschen* je vytvářen falešný obraz soudobé hudby, který se týkal i ostatní, nejenom domácí německé hudební produkce. Odmítány jsou pokusy o jakoukoli modernitu v hudebním uměleckém díle, ať již patřila té nebo oné kompoziční škole či směru. S Paulem Hindemithem byli v této souvislosti jmenováni zejména židovští skladatelé Ernst Křenek, Darius Milahud, Arnold Schönberg, Kurt Weill, z české školy Alois Hába a Karel Reiner. Nezřídka bylo proti

⁹ Svr. Emil K. P o h l, *Fidelo F. Finke und seine „Jakobsfahrt“*, I. s. 108.

¹⁰ *Musikblätter der Sudetendeutschen* I, s. 316-317.

¹¹ J. S c h w a b s t e d t, *Alfred Domansky*, I. s. 359-361.

hudební moderně bojováno nečistými, tzn. tendenčně politickými a také nepravdivými způsoby, takto např. autor „sudetoněmeckých *Musikblätter*“ prohlásil Aloise Hábu a jeho školu za komunistickou školu¹², ačkoli Hába sám a jeho někteří žáci, mj. Viktor Ullmann, byli antroposofy, to znamená stoupenci filozofického názoru, jež „národní socialismus“¹³ a později i stalinský komunismus tvrdě potíral.

3

Pojednání soudobé hudby v *Musikblätter der Sudetendeutschen* demonstruje ponejvíce negativní dopad „národně-socialistické“ hudební ideologie na výklad hudby. „Případ Flnke“ i za jiné příklady ukazuje, jak tato ideologie působila na vědomí a odtud na hudební kreativitu skladatele¹⁴. Hudební publicista či teoretik, který tuto ideologii přijal, selhal v posuzování hudebního uměleckého díla nejenom věcně, nýbrž i morálně. Místo aby hájil právo umělce na svobodu a autenticitu, stal se poslušným nástrojem totalitní politické moci. Pojetí hudby „sudetoněmeckých *Musikblätter*“ neodpovídalo tradicím a úrovni moderního hudebního časopisu, jakým byl v německé jazykové oblasti např. pražský „*Auftakt*“ redigovaný Erichem Steinhardem, takto též vynikajícím a objektivním posuzovatelem hudební produkce Němců z českých zemí. Totalitární politickou ideologií poznamenané pojetí hudby „sudetoněmeckých *Musikblätter*“, svými metodami a závěry spíše odvozené, to znamená zcela závislé na říšských ideologiích, než originální, nebylo v dějinách hudby ojedinělým případem. Dnes se jen lze divit tomu, že mohlo být praktikováno v tak demokratickém státě, jaký představovala tzv. první Československá republika. Tento jev tedy náleží k paradoxům nejnovějších hudebních dějin, z něhož je se třeba stále učit i z jiných analogických případů, a to bez ohledu na místo a dobu, kde a kdy vznikly a jak na hudbu působily¹⁵.

¹² Srv. noticky *Das tschechische Volk*, v níž jsou Alois Hába a Karel Reiner označováni za „komunistické šestinotónové skladatele“, I, s. 262.

¹³ Nacisté vedli proti antroposofům kampaň a antroposofii zakázali. Srv. Joseph Wolf, *Musik im Dritten Reich*, Sigbert Mohn Verlag, Gütersloh, 1963, s. 165 n. Hába kromě toho společně s A. Bergem, A. Honeggerem, B. Bartókem a hlavně P. Hindemithem byl řazen k „hudebnímu bolševismu, diletantismu a atonalismu“, tamtéž s. 335.

¹⁴ Karel Reiner, v notické *Musikblätter des Sudetendeutschen* z časopisu Rytmus (III – 1937/8, s. 15) projevil údiv nad těmito občanskými proměnami F. F. Flnkeho a nad jeho sebekritikou z *Musikblätter der Sudetendeutschen*. Flnke totiž patřil předtím k jednoznačným přátelům české hudby a avantgardy zvláště, od nichž se nyní začal distancovat. Podle Reibera „*Flnke měl by se však rozhodnout raději dříve pro jednu z obou židlí, než bude pozdě*“, končí svou notickou Reiner.

¹⁵ Když už je hovořeno o poměrech v Československu, připomeňme si i negativní úlohu tzv. *Pražského manifestu* z roku 1948, který bezprostředně analyzovali a odmítli i představitelé západoevropské avantgardní lvice: Theodor Wiesengrund Adorno ve studii *Die gegängelte Musik*, in: *Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt*, Göttingen 1956, a René Leibowitz v knize eseji *L'artiste et sa conscience*, Paris 1950.

Kritickou reflexi vyvolává ovšem i sám pojem „sudetoněmecký“ ve vztahu k historické i současné hudbě. Ten je jedněmi nadále preferován (srv. sudetoněmecký *Landsmannschaft*), jinými i ve své obecnosti zpochybňován. O pojmu „sudetoněmecký“ se takto jednalo i na prvním sudetoněmecko-českém hudebně-vědném sympóziu v Regensburgu 30. září až 2. října 1991, jež došlo k následujícímu závěru: „Pojem >sudetoněmecký< není politicky stejně jako vzhledem k mezinárodnímu vědeckému uznání nosný a je z české strany používán převážně pejorativně (takto paní dr. Schmidt-Hartmanová z Collegia Carolina). Nezahrnuje také žádnou kmenovou jednotu a je zvláště povážlivý při zpětném přenášení na minulé historické skutečnosti. Prof. Unverricht (Mainz) označil pojem za zatížený, avšak nenahraditelný“ (*Der Begriff >sudetendeutsch< sei politisch wie auch hinsichtlich der internationalen wissenschaftlichen Anerkennung nicht tragbar und werde [so Frau Dr. Schmidt-Hartmann vom Collegium Carolinum] von tschechischer Seite überwiegend pejorativ gebraucht. Er umfasse auch keine stammesmäßige Einheit und sei insbesondere bedenklich bei der Übertragung auf rückliegende historische Tatbestände. Prof. Unverricht [Mainz] bezeichnete den Begriff als belastet, aber nicht zu ersetzen*)¹⁶. Obecná úvaha předpokládá i pojednání z pohledu muzikologie. Autor této studie se o to pokusil v úvaze *Wann und wie der Ausdruck „sudetendeutsch“ in Musikwissenschaft verwendet wurde*, kterou přednesl na konferenci Institutu pro východoněmeckou hudbu v Kolíně nad Rýnem v září 1992. Německé znění studie vyjde ve sborníku z konference, české znění vyšlo v časopise *Hudební věda*.

MUSIK UND POLITIK IN DEN MUSIKBLÄTTER DER SUDETENDEUTSCHEN

Der Autor befaßt sich seit Jahren mit deutsch- bzw. österreichisch-tschechischen Beziehungen in der Musik und hat zu diesem Thema zahlreiche Studien veröffentlicht. Er verfolgt z. B., wie Antonín Dvořák, Leoš Janáček und Alois Hába sich mit der Musik und der Ideen von Wagner, Bruckner, Schönberg u. a. auseinandersetzt haben. Einen anderen Themenkreis bildet die regionale Musikgeschichte, vor allem das Schaffen der Brünnner Komponisten deutsch-österreichischer Nationalität, ebenso wie das Musikwesen der deutschsprachigen Bevölkerung der Stadt im ganzen Verlauf ihrer Geschichte. Die nationale Mehrschichtigkeit der Musikkultur im Lande und in der Stadt führte den Autor zur Behandlung einiger historisch-soziologischer und theoretisch-terminologischer Fragen, die die musikalischen Beziehungen beider Volksgruppen, bzw. Nationalitäten, tiefer und objektiver erklären sollten. Im J. 1992 entstanden zu diesem Thema zwei reflexive Studien. Die erste, „Wann und wie wurde der Ausdruck >sudetendeutsch< in der Musikschifstum verwendet“, wurde an der internationalen Konferenz des Instituts für ost-

¹⁶ Karel Robert Brachtel, in: Rundbrief des Institutes für ostdeutsche Musik, Nr. 24, Feb. 1992, s. 42.

deutsche Musik in Köln a. R. im September 1992 vorgetragen und positiv aufgenommen; sie wartet auf ihre deutsche Veröffentlichung, tschechisch wurde sie in der Zeitschrift Hudební věda, Nr. 2/1993, s. 157-161. Die zweite, hier vorliegende Studie „Musik und Politik in den Musikblätter der Sudetendeutschen“ setzt sich kritisch mit einer Musikzeitschrift auseinander, die in den Jahren 1936-1938 zur publizistischen Tribüne der sudetendeutschen Musiker geworden ist. Der Autor verarbeitet drei Themenkreise der Zeitschrift: den Bereich der musikalischen Volkskunde, des Musiklebens der deutschsprachigen Medien und den der Theorie (Ideologie) der „sudetendeutschen“ Musik. In seiner kritischen Analyse stellt er fest, daß die renommierten Autoren der „Musikblätter“ sich der national-sozialistischen Ideologie des Dritten Reiches dienstbar gemacht haben. In der Zeitschrift wird der Ausdruck „sudetendeutsch“ in seiner politisch belasteten Bedeutung als Bezeichnung für alle Musikerscheinungen der Deutschen aus den böhmischen Ländern verwendet. Für eine historische Musik ist er aber ebenso bedenklich wie für alle anderen zurückliegenden historische Tatsachen. Problematisch scheint seine Verwendung auch für die Rekonstruktion einer neuzeitlichen „sudetendeutschen“ Musik zu sein, wenn darunter ein ideologisch belastetes Musikwerk oder dessen pseudoästhetische Erklärung im Sinne des „Vöklisch-Sozialistischen“ verstanden werden soll. Auch der Versuch, das Volkslied aller Randgebiete und Sprachinseln des Landes dem Begriff „sudetendeutsch“ unterzuordnen, scheint aus geopolitischen und sachgerechten Gründen falsch. Im wahren Sinne kann man nur im Gebiet der ursprünglichen Sudeten über ein sudetendeutsches Lied sprechen. Das Unterstellen des Volksliedes einer „vöklisch-sozialistischen Ideologie“ ist kaum akzeptabel.

