

JIŘÍ VYSLOUŽIL

**DER TSCHECHISCHE MUSIKWISSENSCHAFTLER  
VLADIMÍR HELFERT**

(Geboren am 24. März 1886 in Plánice, Bez. Klatovy, gestorben am 18. Mai 1945 in Prag.)

Als Helfert im September des Jahres 1919 nach Brünn kam, um hier dauernd Fuß zu fassen, stand er im 34. Lebensjahr. An diesem entscheidenden Wendepunkt seiner Laufbahn war er bereits eine ausgeprägte wissenschaftliche, kritische und pädagogische Persönlichkeit (in den Jahren 1909–1919 hatte Helfert an der Handelsakademie in Prag unterrichtet); als aktives Mitglied der antiösterreichischen „Mafia“ stellte er schon im ersten Weltkrieg eine fortschrittliche politische Einstellung unter Beweis. Seine Aktivität, Lebenserfahrung und Bildung flößten bereits damals Bewunderung ein. Sie entsprachen seiner breiten Begabung (Helfert hatten mit zweiundzwanzig Jahren bei Otakar Hostinský promoviert), aber auch der Ausbildung, die er an den Hochschulen genossen hatte. Als Schüler Hostinskýs (in Ästhetik und Musikwissenschaft), Jaroslav Goll, Josef Pekařs und Josef Šustas (Geschichte) an der Philosophischen Fakultät der Prager Karlsuniversität eignete er sich in den Jahren 1904 bis 1908 die progressiven Methoden der damaligen Kunst- und Geschichtswissenschaft an, vor allem den sog. konkreten Formalismus, die empirische und positivistische Betrachtungsweise, und ergänzte seine Studien im Schuljahr 1906–1907 an der Berliner Humboldt-Universität, wo er Vorlesungen J. Wolfs, H. Kretzschmars und K. Stumpfs hörte. Hostinský lehrte Helfert die Bedeutung der Objekte der Kunst und der kritischen Analyse ihrer Strukturkomponenten zu würdigen. Goll und Hostinský gewannen ihn für das Studium der Kulturgeschichte seines Volkes. Helferts Dissertation über Jiří Benda und J. J. Rousseau (KU Praha 1908, teilweise unter dem Titel *K otázce národnosti v dějinách hudby v Čechách* [Zur Frage der Nationalität in der Geschichte der Musik Böhmens] in: *Naše doba XVI bis 1909*, 740–753) signalisierte bereits die künftigen monographischen Arbeiten auf dem Gebiet der tschechischen Musikgeschichte. Vor allem aber fesselte ihn die Persönlichkeit und die Musik Smetanas. Neben kleineren Aufsätzen und Kritiken in Zeitschriften (seit 1908) schrieb er drei Arbeiten, die in Buchform unter dem Titel *Smetanismus a Wagnerianismus* (Smetanismus und Wagnerianismus) 1911, *Motiv Smetanova „Vyšehradu“* (Smetanas

Vyšehrad-Motiv) 1917 und Smetanovské kapitoly (Kapitel über Smetana) 1917 erschienen. Die erste und dritte Studie ist polemisch, die zweite analytisch. Sie spiegelt die neue Anschauung der Schülergeneration Hostinskýs, die besonders bei Helfert unter dem Einfluß F. X. Šaldas die objektiven Methoden des konkreten Formalismus und historischen Positivismus um das „Schauen“ von Wesen und Wert des Kunstwerks bereicherte. Allen drei Studien ist gemeinsam, daß sie den künstlerischen „*Reichtum und die Fülle von Smetanas Musik*“, den „*nationalen und slawischen Charakter*“ und die persönlichen (erotischen) und überpersönlichen (nationalen) Grundlagen der „*lyrischen Genialität Smetanas*“ verteidigen, mit denen nach Helferts Meinung Smetanas einzigartige musikalische Erscheinung das „imperatorische Gesto und die Neuheit“ von Wagners Musik überragt. Mit Z. Nejedlý sieht Helfert in Smetana den nationalsten tschechischen Künstler, dessen Werk alle Eigenschaften und Wünsche des um sein Recht und seine Würde kämpfenden Volkes voll ausdrückt. Diese kategorische Ansicht prägte auch die damalige, in vielen Fällen (Dvořák, Suk, Janáček) höchst kritische und voreingenommene Einstellung Helferts zur übrigen tschechischen Musik. Zwar forderte er schon damals, knapp vor seiner Ankunft in Brünn, ein „*Musikleben, in dem sich die gesamte Musik der Tschechen ohne Unterdrückung eines einzigen Namens, frei und ungehemmt entwickeln kann, wie es die menschliche Gerechtigkeit einer demokratischen Gesellschaft verlangt*“ (Naše hudba a český stát [Unsere Musik und der tschechische Staat], erschienen am 24. Feber 1918). Trotzdem gelangte in Helferts erste bilanzierende und wegweisende Arbeit kein anderer Name der zeitgenössischen tschechischen Musik, als J. B. Foerster als geistiger Führer einer Partei, die „*an der kontinuierlichen Tradition der tschechischen Musikkultur*“, arbeite, „*deren Ausgangspunkt und ständige Quelle . . . Smetana war*“ (ebendort). Im Jahr 1916 hatte Helfert sein bis dahin umfangreichstes und repräsentativstes historiographisches Werk herausgegeben, die Monographie Hudební barok na českých zámcích, Jaroměřice za hraběte Jana Adama z Questenberku (Musikbarock auf böhmischen Schlössern, Jaroměřice zur Zeit des Grafen Johann Adam von Questenberg [† 1752]). Nun arbeitete er bereits am zweiten Teil der Monographie, der Schrift Hudba na jaroměřickém zámku, František Miča 1696–1745 (Musik auf Schloß Jaroměřice, František Miča 1696–1745), die erst im Jahr 1924 erschien. Das ganze Werk, das im Jahr 1913 begonnen und mit dem Staatspreis für das Jahr 1925 ausgezeichnet wurde, mußte aber schon früher fertig gewesen sein, denn Helfert reichte es als Habilitationsschrift spätestens im Jahr 1920 ein (die Habilitation fand an der Philosophischen Fakultät der Brünnener MU unter dem Vorsitz O. Zichs am 26. Feber 1921 statt). Auch in der zweiteiligen Monographie über das Musikbarock erkennen wir den Schüler Golls und Hostinskýs und den begeisterten Jünger Smetanas; Helfert mißt die künstlerische Potenz des Maestros von Jaroměřice an dem Genius Smetanas. Zugleich entdeckt man in der historisch-vergleichenden und analytischen Methode und Interpretation der mährischen Schloßmusikkultur seiner Schrift auch Elemente eines stilkundlich fundierten Historismus, den Helfert aus der Monographie des aus Mähren gebürtigen berühmten Wiener Ordinarius Guido Adler Der Stil in der Musik (1911) bezogen hatte. Helfert verschaffte sich diese Mono-

graphie im Jahr 1913 und begann sie gleich zu studieren, wie die Randbemerkungen beweisen.

Warum ist V. Helfert überhaupt nach Mähren und Brünn gekommen und was hat dieser Wechsel des Arbeitsklimas ihm und der tschechischen Musikwissenschaft gebracht? Der Entschluß aus Prag nach Brünn zu gehen, wurde in jenem glücklichen Augenblick gefaßt, als der junge tschechoslowakische Staat in dieser bis dahin stark germanisierten Stadt ein zweites tschechisches Kulturzentrum mit prosperierenden Kunst-, Forschungs- und anderen Kultureinrichtungen und Schulen ausbauen wollte. Das neu gegründete Konservatorium mit seinen zwei Meisterklassen, die reorganisierte tschechische Oper, das Museum, das Helferts Bruder Jaroslav leitete, vor allem aber die neu gegründete Hochschule, boten dem jungen Wissenschaftler Existenzchancen, mit denen er in Prag nicht rechnen konnte. Dank Leoš Janáček und dem neuen Opernchef František Neumann war auch der Stern der Musik in dieser Stadt aufgegangen. Allerdings hatte es schon im Jahr 1913 auf einer von Helferts Vorlesungen heftige Zusammenstöße mit L. Kundera, B. Kyselka u. a. gegeben, die Janáček vor den kritischen Ausfällen des Vortragenden in Schutz nahmen. Angesichts der früheren Ansichten Helferts konnte deshalb das neue Milieu auch Konflikte bringen, die eine persönliche Anpassung in Frage stellten. Andererseits kam Helfert aus Prag mit einem reichen Geisteskapital, das Mähren und seine Hauptstadt nach dem Umsturz entbehrten und dringend benötigten. Dank dem Zusammentreffen glücklicher Umstände, der Menschlichkeit und Selbstkritik Helferts, konnte aber schließlich ein musikwissenschaftliches Tätigkeitsfeld entstehen, das beiden Seiten Vorteil brachte. Die Brüner Jahre sollten zur Dominante der wissenschaftlichen und öffentlichen Arbeit Helferts werden, die eines der markantesten Kapitel der modernen tschechischen Musikwissenschaft geschrieben hat.

Den Zusammenhang mit dem früheren Schaffem verraten neue Aufsätze über Smetana — Bedřich Smetana 1924, Pohled na Bedřicha Smetanu (Ein Blick auf Bedřich Smetana), 1934, und die wissenschaftliche Schrift Tvůrčí rozvoj Bedřicha Smetany (Der schöpferische Werdegang Bedřich Smetana), 1924. Helfert war ja mit dem Vorsatz nach Brünn gekommen, dem Werk seines verehrten Meisters in dieser Stadt die gebührende Stellung zu verschaffen. Die erwähnten Aufsätze trugen mit Worten zur Erfüllung dieses Vorsatzes bei. Helfert setzte sich aber auch mit der Tat für die Smetana-Tradition ein: Im Rahmen des Vereins Filharmonická beseda organisierte er schon vom Jahr 1919 an die Vorbereitungen zur Hundertjahrfeier von Smetanas Geburt; als Dirigent des Liebhaberorchesters Orchestrální sdružení (das seit 1946 Helferts Namen führt) trug er dazu bei, daß Smetanas symphonische Dichtung Má vlast (Mein Vaterland) in Mähren volkstümlich wurde — er dirigierte sie zum erstenmal am 9. III. 1924 in Ivančice, zum letztenmal am 10. VI. 1939 in Kroměříž; er gründete die Jubiläumsstiftung B. Smetanas zur Unterstützung des Schaffens tschechischer Komponisten (1927). In der biographischen Smetana-Broschüre (1924), die aus Vorträgen im Prager Bildungsverein Osvětový svaz 1918 bis 1919 und in mährischen Städten seit 1919 entstanden war, galt ihm Smetana noch als Komponist, der „*die tschechische Musik sozusagen aus dem Nichts geschaffen hat.*“ In der musikhistorisch und analytisch konzipierten

Schrift über den schöpferischen Werdegang Smetanas sieht er aber den Meister schon im Zusammenhang mit der vorhergegangenen europäischen Musikentwicklung, an der sich auch Komponisten tschechischer Herkunft rühmlich beteiligt haben: Die zu den Bahnbrechern der romantischen Musik zählenden J. L. Dusík, A. Rejcha, besonders aber V. J. Tomášek und seine Schule (neue musikhistorische Monographien und Studien, über Jiří Benda I-1929, II-1934, Blahoslavs Musik, 1923, Rudolfs Hofkapelle, 1939, Zur Entwicklungsgeschichte der Sonatenform, deutsch in: AfMw VII-1925 u. a.) führten durchdringende Sonden in die musikalische Vergangenheit der Böhmisches Länder und ihrer Musiker. Durch diese Interpretation von Smetanas Werdegang stellte Helfert die einseitig überwertete Rolle ins rechte Licht, die bis dahin F. Škroup und den Komponisten aus dem Bereich des sog. tschechischen „Vaterländischen Liederkranzes“ (Věvec ze zpěvu vlastenských) zugeschrieben worden war. Auch Helferts Auffassung von Smetanas Musikalität hatte sich gewandelt. Vor dem Krieg (Smetana III-1912/1913) hatte er noch geschrieben, daß das sog. „Musikantentum“, für das er nun die neue Bezeichnung „musikalische Schaffenskraft“ („hudební tvořivost“) verwendet, „keine urwüchsige Manifestation des Tschechentums, vielmehr in seinem Kern durch und durch unoriginell, primitiv im schlechten Sinn des Wortes, und naturalistisch“ sei; Smetana habe gegen „das Musikantentum gekämpft . . . Bei Dvořák erscheine es in voller Stärke“. Im programmatischen Aufsatz Ceho je třeba (Was tut not), Hudební rozhledy I-1924/1925, verteidigt er bereits die musikantischen Qualitäten Smetanas. Früher hatte er Smetana als Romantiker gesehen, nun erklärt er, daß auch in seinem Werk, beispielsweise im Karneval, im II. Streichquartett, im Operfragment Viola „*absolutes Musikdenken herrscht*“, und klassifiziert es als eine der ausgeprägten Seiten von Smetanas Genialität. Helfert kommt also kurz gesagt zur Anschauung, Smetana sei der tschechische Synthetiker der Klassik und der Romantik gewesen. Diesen Standpunkt formuliert er in der Schrift Pohled na Bedřicha Smetanu und vertritt ihn auch in seiner vergleichenden Schlüsselstudie Smetana a Dvořák (Smetana und Dvořák), in: Index VI-1934, wo er sich mit seinem einstigen, von Vorurteilen diktierten Standpunkt gegen Dvořák aus den ersten Jahrgängen der Zeitschrift Smetana und mit seinen eigenen Ansichten selbstkritisch auseinandersetzt, soweit sie im Kampf um den Sinn und Weg der modernen tschechischen Musik Dvořák in den Hintergrund stellen sollten. Diesen Anschauungswandel könnte wohl nichts besser charakterisieren als die neue Würdigung von „*Dvořáks urwüchsigem Musikantentum*“, die Helfert veranlaßt, den Komponisten neben Smetana als kongenial ergänzende Erscheinung zu stellen. Der neue Blick auf Smetana, Dvořák (und seine Schule) läßt sich kaum anders erklären als durch eine Änderung der ästhetischen Orientierung Helferts. In den Studien über Smetana aus den Vorkriegsjahren bezauberten an Šalda geschulte geisteswissenschaftliche Aspekte und die an Nejedlý gemahnende Begeisterung für das Romantische und die überpersönliche Nationalidee. Dem rationellen Kern dieser Wertung Smetanas und der modernen tschechischen Musik hat Helfert niemals ganz entsagt, begann aber auch die künstlerische Größe seines Idols mit rein musikalischen Kriterien zu messen und prüfte die „*Qualität der musikalischen Inspiration und die Qualität des musikali-*

*schen Denkens*“ (aus dem Aufsatz Smetana und Dvořák). Mit anderen Worten: Helfert verlegte das Feld seiner kritischen Analysen und ästhetischen Wertung Smetanas, Dvořáks und anderer Meister auf die Artefakte, die künstlerischen Objekte selbst und alle ihre bedeutsamen Komponenten, und vertrat nun die Ansicht, daß man einzig und allein in den musikeinigen Gegebenheiten und Dimensionen wesentliche Eigenschaften und Werte der Komposition entdecken kann. Ästhetische Grundbegriffe, die er in sein dynamisches musikwissenschaftliches System einführte („*musikalisches Schaffen*“, „*musikalische Inspiration*“) oder einfach übernahm („*musikalische Logik*“, „*Musikdenken*“ aus dem psychologisch motivierten sog. Formalismus Otakar Zichs), sollten es ihm ermöglichen, in der Musik nicht nur „*klingende, sich bewegende Formen*“ zu sehen (wie ihm Václav Štěpán in Listy Hudební Maticy V-1926 vorwarf), oder umgekehrt nur den subjektiven „*Ausdruck*“ der Psyche und Weltsicht des Künstlers (wie es die voluntaristische Musikhermeneutik wollte), sondern einen logischen Organismus und das Ergebnis eines Schaffensprozesses, der aus der Inspiration und Kompositionsarbeit einer schöpferischen Persönlichkeit hervorgeht. Nicht einmal dieses dynamische System konnte zwar die ästhetische Grundfrage nach Inhalt und Form der Musik beantworten, mit der bereits Hostinský zu kämpfen hatte (obwohl dies doch keine Aufgabe für Musikhistoriker war); immerhin schuf Helfert mit seiner Auffassung vor allem der modernen tschechischen Musikgeschichte als „*Geschichte des Musikdenkens und Musikschaffens*“ (in Anwendung ästhetischer Begriffe auf die Musikgeschichtsschreibung) eine Auslegung, die eine „*Revision der bisherigen Ansichten über die Entwicklung der modernen tschechischen Musik*“ und ein objektiveres Bild ihrer Entwicklungsstapen, Persönlichkeiten und Schulen brachte — entschieden das wissenschaftlichste und wahrste Bild, dessen sich die tschechische Musikgeschichtsschreibung bis dahin rühmen konnte. Helfert bezog in seine Auslegung nun auch Persönlichkeiten des mährischen Musiklebens mit Leoš Janáček an der Spitze ein und in seiner synthetischen Hauptschrift *Česká moderní hudba* (Tschechische moderne Musik) aus dem Jahr 1936 erschienen schon alle Komponisten, die den Gedankenreichtum und das Stilspektrum der tschechischen Musik repräsentierten.

Die hervorragendste musikalische Persönlichkeit Mährens, Leoš Janáček, stand nun neben der Gründergeneration Smetana-Dvořák-Fibich schon nicht mehr als Führer des „*mährischen Musikseparatismus*“ sondern gleichwertig als eigenbürtiger tschechischer Komponist. Diese Einreihung war zwar vom Standpunkt der Periodisierung und des Stils nicht ganz organisch (ebenso wie die ähnliche Wertung des slowakischen Emigranten J. L. Bella), stellte aber in der Hauptsache — der Eingliederung der mährischen Musikregion in die tschechische Musikkultur und der theoretischen Begründung und Würdigung dieser Eingliederung — einen der großen Aktivposten von Helferts historiographischer Konzeption vor. In der neuen positiven Einstellung zu einem integrierenden Bestandteil der tschechischen Musikkultur, dem Helfert früher mit einem solchen Unverstehen gegenübergestanden hatte, kann und muß man den unmittelbaren Einfluß des Brünner und mährischen kulturellen und sozialen Klimas suchen, das — wie Helfert selbst bereits im Jahr 1924 erkannte und schrieb — „orga-

nisch und folgerichtig aus der besonderen Natur der hiesigen Bevölkerung und auch aus historischen Voraussetzungen wächst“ (Moravská a pražská „svojskost“ [Mährische und Prager Eigenheit], in: Hudební rozhledy, I-1924-25). Diese wichtige These war weder allgemein noch gar konjunkturrell gemeint; Helfert hatte damals bereits seine Studien über Janáček geschrieben (die erste überhaupt: Janáčkovy neznámé opery [Janáčeks unbekannte Opern], Hudební rozhledy, I-1924-25), hatte das kulturelle und künstlerische Gewicht der Musikfolklore erwogen (K otázce našeho hudebního folkloru [Zur Frage unserer Musikfolklore], Morava, I-1925) und auch schon seine richtungweisende vergleichende musikgeschichtliche Studie geschrieben (P. Křížkovský a B. Smetana [P. Křížkovský und B. Smetana], Morava, II-1926), in der er zum erstenmal und von einer neuen kritischen Warte aus die gegenseitigen Bindungen im Entwicklungsprozeß der Musik Böhmens im engeren Sinn und Mährens untersuchte; seine Wertung Křížkovskýs unterschied sich übrigens nicht allzu sehr von Janáčeks Standpunkt aus dem Jahr 1902. Helfert nahm auch in sein eigenes Forschungs- und Lehrprogramm Moravika auf: er profilierte die Persönlichkeit F. Neumanns (1936) und skizzierte kühn eine synthetische Schrift über Janáček, deren erster Band Leoš Janáček. V poutech tradice (Leoš Janáček. In den Fesseln der Tradition) 1939 vollendet wurde. Die meisten Dissertationen, die er einrichtete und entgegennahm, waren ebenfalls der bisher vernachlässigten Musik Mährens gewidmet (die erste Dissertation seiner Schule war Vetterles Schrift Bohumír Rieger a jeho doba [Bohumír Rieger und seine Zeit], ČMN, LIII-1929). Die Musikmoravika Helferts und seiner Schule knüpften organisch an die Anfänge der mährischen Musikregionalistik an, werteten aber die musikalische Vergangenheit und Gegenwart des Landes im Sinne einer kritischen wissenschaftlichen Bearbeitung nicht als zentrifugalen Kulturwert, sondern als markante Komponente des sich formenden Bewußtseins von der Einheit der tschechischen Musik.

In die Zeit von Helferts Brünnener Tätigkeit fällt auch der Einbau eines anderen wichtigen Phänomens in das theoretische Gebäude des Forschers: Von der Mitte der zwanziger Jahre an beginnt sich Helfert immer dringender die Frage nach dem gesellschaftlichen Wesen und der kulturellen Funktion von Kunst und Musik zu stellen. Bei einem angesehenen Musikhistoriker, der die Rolle des Kunstobjekts und seiner Strukturkomponente so sehr betont hatte, könnte dies vielleicht auf den ersten Blick überraschen. Der Eintritt der soziologischen Betrachtungsweise (der theoretischen und systematischen Erfassung der Soziabilität der Kunst) in Helferts wissenschaftliches Denken und die Genesis dieser Erscheinung läßt sich aus Hostinskýs Ansichten ableiten. Helfert sah tatsächlich nach dem Vorbild seines Lehrers eine der Hauptaufgaben der Musiksoziologie in der Untersuchung sozialer und erzieherischer Funktionen von Kunst und Musik. Er identifizierte sich mit Hostinskýs Auffassung einer Demokratisierung der Kunst durch erziehendes (Schule) und aufklärendes (Vorträge) Wirken und wollte auch auf diesem Weg das geistige Erbe seines unvergeßlichen Lehrers mehren. Aus denselben Quellen schöpfte Helferts Interesse für musikalische Pädopsychologie und Erziehung, denen er u. a. seine theoretische Schrift Základy hudební výchovy na nehudebních školách (Grundlagen der Musikerziehung an allgemeinbildenden Schulen), 1930,

widmete; und denselben Quellen entsprang auch Helferts umfangreiche Vortragstätigkeit, die in seltenem Einklang mit seinem künstlerischen Wirken als Dirigent von Smetanas symphonischer Dichtung Mein Vaterland und den glänzenden Auslegungen dieses einzigartigen Werkes stand. Hostinskýs Idee einer Demokratisierung der Kunst ging vom Begriff Nation (Volk) als relativ homogener Sozietät aus. Der Gelehrte konnte allerdings die Reichweite der sozialen Entwicklung und Klassendifferenzierung der modernen Gesellschaft und ihre Folgen für die Intensität und Extensität, für die Qualität und Quantität des Konsums der sogenannten Kunstmusik kaum ahnen. Zu Hostinskýs Zeiten war der Demokratisierungsprozeß der Musik noch im Steigen begriffen, gelangte jedoch bald nach dem Umsturz in kritische Lagen, die auch mühsam durchgesetzte Maßnahmen auf dem Gebiet der Musikerziehung und des Vortragswesens nur teilweise auszugleichen vermochten. Die wachsenden und wiederkehrenden Krisenerscheinungen wurzelten in den sich steigernden sozialen Konflikten. Helfert, einer der ersten, die die Ursachen dieser Krisen erkannten, sucht geeignete Auswege. In dem soziologisch fundierten Aufsatz *Krise moderní hudby či obecenstva* (Krise der modernen Musik oder des Publikums?), in: *Hudební rozhledy*, II-1925/26, und in einer Reihe von Aufsätzen in der Brünnener Zeitung *Rovnost* (1920 u. w.), in *Bedřich Václaveks Index* (1929 u. w.) u. a. gelangte er zum Schluß, daß die etablierte und einflußreiche Bourgeoisie wegen ihres mangelnden Interesses für die Musik keine Zukunftsaussichten besitzt und daß es im Gegenteil die Studentenschaft, die Arbeiter und sonstige werktätige Gruppen sind, aus denen einmal ein „*Publikum mit einer strengen und ernsthaften Beziehung zur Kunst entstehen wird*“, sowie es gelingt die wirtschaftliche Machtlosigkeit und kulturelle Rückständigkeit dieser Gruppen zu beseitigen, sowie die sozialen Barrieren der in Klassen geteilten Welt verschwinden. Dies war nicht die einzige publizistische Äußerung von Helferts Glauben an die kulturellen Perspektiven der Werktätigen; sie wiederholte sich in den dreißiger Jahren noch mehrmals (*Kultura, inteligence a dělnictvo* [Kultur, Intelligenz und Arbeiterschaft], *Index*, V-1933) und in ganz einzigartiger Weise in seiner Briefreportage aus dem faschistischen Zuchthaus, in der er in Form von Kassibern imaginäre Gespräche mit einem eingekerkerten Arbeitergenossen über Sachen der Kunst, des Lebens und der Politik in einer Weise führt, die Helfert neben die größten Geister des tschechischen und europäischen antifaschistischen Widerstands, Julius Fučík, Antonio Gramsci u. a. stellt (Vladimír Helfert—Jura Sosnar: *Hovory tužkou* [Gespräche mit dem Bleistift]. Dokumente aus den Jahren 1941—1942, erschienen 1956). Aus allen diesen und anderen literarischen Dokumenten sprach der Mensch und Wissenschaftler, der sich Schritt für Schritt vor dem sich überlebenden „*Liberalismus und Relativismus der bürgerlichen Gesellschaft*“ distanzierte und die Geschicke der modernen Menschheit, seines Volkes und dessen Kultur mit der „*neuen sozialen Idee Rußlands*“ verknüpfte (*Česká moderní hudba*, 1936).

In den dreißiger Jahren erscheinen soziologische Begriffe und Termini in Helferts musikwissenschaftlichem System und in seinen Abhandlungen noch in einem anderen Zusammenhang, nämlich bei der Untersuchung der Individualität und des Wertes der musikalischen Objekte — der Kompo-

sitionen. Daß Helfert neben der Historie und Psychologie auch die Soziologie in die Untersuchung jener von ihm als „*Inspirationsquelle*“ (man verstehe darunter „*alle erkennbaren Bedingungen, die auf die Entwicklung der künstlerischen Persönlichkeit wirkten und alle Anregungen, die Richtung und Qualität des Werkes bestimmten*“, J. Benda II, 1. Teil u. a.) bezeichneten Komponente der Musik einbezieht, wird nicht einmal überraschen. Helfert spricht jedoch von der Soziologie der Kunst auch dort, wo es sich um das Erkennen der „*inneren Struktur und des inneren Organismus des Geschaffenen handelt*“, dessen Funktion in der Gegenwart und späteren Zeiten ihn ebenfalls interessierten (ebendort). Die in der Monographie über J. Benda proklamierte zwischenfachliche Zusammenarbeit der Historie, Ästhetik, Psychologie und Soziologie konnte nicht voll zum Einsatz kommen, weil Helfert nicht mehr zur eigentlichen Analyse und Kritik von Bendas Musik kam (die Soziologie half ihm wenigstens die sozialen und kulturellen Ursachen der Emigration tschechischer Musiker im 18. Jahrhundert zu klären). In der Monographie über Janáček, in der „*Studie über das tschechische Musikschaffen*“ *Česká moderní hudba* und auch in der Arbeit über die Periodisierung der Musikgeschichte, *Periodisace dějin hudby. Příspěvek k otázce logiky hudebního vývoje* (Periodisierung der Musikgeschichte. Beitrag zur Frage der Logik der Musikentwicklung), in: *Musikologie, I-1938*, bemühte er sich die Frage zu beantworten, wie die einzelnen Musikartefakte oder bestimmte Periodisierungsabschnitte „*von einer einheitlichen Gesinnung, von einheitlichen geistigen, kulturellen und sozialpolitischen Tendenzen, kurz von einem einheitlichen Lebensstil beherrscht werden*“. Einen soziologischen Determinismus lehnte er jedoch strikt ab und wehrte sich dagegen, in das System seines musikwissenschaftlichen Gebäudes Begriffe wie „*Ideenhaftigkeit*“, „*Tendenzhaftigkeit*“ mechanisch aufzunehmen, mit denen die Musikpublizistik, von der marxistischen Soziologie und Literaturwissenschaft oft nur oberflächlich angeregt, in den dreißiger Jahren zu operieren begann (Index, VII-1935, Tempo, XIV-1934—45, Prolegomena v České moderní hudbě [Prolegomena in Tschechische moderne Musik]). Aber auch Helfert, der mit der marxistischen Linken Mährens, vor allem mit B. Václavěk, aktiv zusammenarbeitete und sich mit ihren politischen Ansichten identifizierte, war es dabei klar, daß „*der schöpferische Mut immer von der Kühnheit und Durchschlagskraft der Weltanschauung getragen wird*“, daß es sich einfach um „*zwei kommunizierende Gefäße*“ handelt (Nachwort zu *Česká moderní hudba*). Helfert wollte jedoch dieses Kommunizieren (nach seiner Terminologie die Verbundenheit der „*reinen musikalischen Denklogik*“ und „*ideellen außermusikalischen Orientierung des Komponisten*“) bloß im Rahmen der ästhetischen „*autonomen*“ Begriffe und Werte seines musikwissenschaftlichen Systems einräumen. Was vielleicht richtig war, sofern sich dieser Vorgang an das spezifische Wesen und den künstlerischen Sinn der Komposition hielt, andererseits auf Abwege führte, wenn er der Musik jedwede semantische Eigenschaft und Möglichkeit absprechen wollte, die es überhaupt erst ermöglichen soziologische Erwägungen anzustellen (als Empiriker vom Schlag Hostinskýs hat Helfert nicht einmal Smetana und die moderne tschechische Musik „*rein musikalisch*“ ausgelegt und in der Schrift *Česká moderní hudba* den Antritt der



tschechischen Avantgarde zwischen den beiden Weltkriegen auch soziologisch und ideologisch erklärt). In der ästhetischen Grundfrage nach Inhalt und Form der Musik, jenem Schlüssel zum Begreifen und Bestimmen ihrer Soziabilität, hat sich also auch bei diesem durchdringenden Geist das Fehlen der materialistischen Dialektik als Methode und Anschauungsweise negativ geäußert; deshalb konnte nicht einmal Helfert die Frage restlos beantworten, die er sich in der Gipfelphase seiner Entwicklung selbst gestellt hat: Was können die spezifischen Struktureigenschaften der Musik über die Ideologie (das gesellschaftliche Bewußtsein) ihres Schöpfers und ihrer Epoche aussagen und wie ist die Musik imstande auf das gesellschaftliche Bewußtsein der betreffenden Klasse, Gruppe und Epoche nicht nur als schönes Kunstobjekt sondern auch durch ihre künstlerische Idee zurückzuwirken?

Aber nicht nur diese Grundfrage der Ästhetik und Soziologie der Musik blieb unbeantwortet, Helfert konnte nach seiner Verhaftung im Herbst des Jahres 1939 nicht einmal konkrete Vorhaben seiner Forschung ausführen. Zu manchen wollte er in Revisionen und Erweiterungen früherer Arbeiten zurückkehren. Die drei großen monographischen Fragmente über J. Benda, B. Smetana und L. Janáček sollten schrittweise beendet werden. In Helferts literarischen Plänen aus dem Jahr 1942 erschienen aber ganz neue ernsthafte Projekte: ein Thesaurus des tschechischen geistlichen Lieds, Schriften über „Musikästhetik“, über eine „Einführung in das Studium der Musikwissenschaft“ und über die „Philosophie der Musik“. Zweifellos wäre er in den drei letztgenannten Arbeiten zu soziologischen Fragen zurückgekehrt und sein Lebenswerk hätte eine seltene gedankliche, methodologische und systematische Endgültigkeit, Fülle und Breite erlangt. Aber auch wenn dies nicht geschehen konnte, ist Helfert nicht nur der Verfasser musikhistorischer Monographien geblieben. Gewiß, er schrieb vor allem monographische Studien des musikgeschichtlichen Typs, war aber seinerzeit zugleich der modernste tschechische Musikwissenschaftler. Er stellte dieses Fach auf eine feste heuristische und organisatorische Basis und setzte ihm wissenschaftliche Kriterien, die besten, über die die damalige Geschichtsschreibung und Kunstwissenschaft verfügte. Der Vorzüge und Mängel des konkreten Formalismus und historischen Positivismus wohl bewußt, verstand er es die gnoseologischen Grenzen seiner Ausgangspositionen einerseits durch einen folgerichtigen Empirismus, andererseits durch Ausweitung des musikgeschichtlichen Erkenntnisfeldes auf den inneren Organismus, auf den Gehalt der Komposition, zu überwinden. Diese Tatsache führte Helfert gesetzmäßig zu einer Auffassung der Musikgeschichte, die die Methodologie anderer, vor allem systematischer Wissenschaften, der Ästhetik, Psychologie und Soziologie, integrierten. Helferts Musikgeschichtsschreibung enthält also Züge einer theoretischen Systematik. Aus diesem unübersehbaren Charakter quillt auch das zielbewußte Streben, auf dem Weg über monographische Teilstudien zu einer zusammenfassenden Bearbeitung der tschechischen Musikgeschichte zu gelangen, was ihm ja im Abriß erfolgreich gelungen ist.

Ein wesentlicher Teil von Helferts wissenschaftlichem Werk ist in den Jahren seines Brüner Wirkens entstanden. Der Forscher hat also in Mähren und Brünn die Fundamente der Musikwissenschaft gelegt, von dem

spezifischen Kulturklima der Stadt und des Landes in Leben, Denken und Schaffen erkennbar beeinflusst. Trotz alledem hat Helfert keine „mährische Schule“ oder „mährische Musikwissenschaft“ geschaffen; er hat vielmehr mit seiner modernen, dynamischen Auffassung und dem breiten Anschnitt dieser Disziplin in hervorragender Weise zur Entwicklung der tschechischen Musikgeschichtsschreibung und Musikwissenschaft beigetragen.

*Übersetzt von Jan Gruna*

## ČESKÝ MUZIKOLOG VLADIMÍR HELFERT

Úvodní hlavní referát konference, přednesený pod titulem Vladimír Helfert – vědec a člověk, otiskujeme in extenso v německém znění. Čtenář se v něm seznámí s hlavními vývojovými momenty Helfertova tvůrčího života. Helfert (nar. 24. března 1886 v Plánicích, okres Klatovy, zemř. 18. května 1945 v Praze), žák Otakara Hostinského, Jaroslava Golla, Josefa Pekaře a Josefa Šusty, rozvinul svá studia pobytem na Humboldtově univerzitě v Berlíně, kde byl žákem J. Kretzschmara, J. Wolfa a K. Stumpfa. Titul doktora filozofie získal v Praze na základě disertace J. A. Benda a J. J. Rousseau (1908). Začal se zabývat hlavně osobností B. Smetany. V době svého prvního tvůrčího rozvoje akcentuje Helfert – pod vlivem svého učitele Hostinského, ale též např. F. X. Šaldy – objektivní metody konkrétního formalismu a historického pozitivismu. Spolu se Z. Nejedlým chápe B. Smetanu jako národního českého umělce, jenž plně vyjadřuje tužby českého lidu. Po příchodu do Brna stává se Helfert vůdčí osobností zdejšího hudebního dění. Dne 26. 2. 1921 se habilituje u O. Zicha na základě spisu *Hudba na jaroměřickém zámku*, zakládá Hudební archiv Moravského zemského muzea, působí jako kritik, redaktor a dirigent Orchestrálního sdružení (1920 až 1939). Z Brna vytvořil významné středisko hudebněvědné práce. Jako hudební historik a estetik uplatňuje ve svém hudebněvědném systému sociologické pojmy a termíny, a to zejména při zkoumání individuálnosti a hodnoty hudebních děl. Z nových hledisek nazírá v Brně osobnost L. Janáčka, zkoumá vývoj české soudobé hudby a hudebního dění vůbec, zabývá se otázkami obecné srozumitelnosti umění a hudby ve vztahu k širším vrstvám vnímatelů, zejména dělnictva, apod. Vladimír Helfert pochopil specifické kulturní klima Brna a Moravy. Svými moderními, dynamickými názory přispěl podstatně k rozvoji české hudební historiografie a muzikologie.