

Vysloužil, Jiří

## **Brünn auf dem Wege zu einer binationalen Musikkultur**

*Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H, Řada hudebněvědná.* 1994, vol. 43, iss. H29, pp. [131]-135

ISBN 80-210-1285-4

ISSN 0231-522X

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/112136>

Access Date: 17. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

JIŘÍ VYSLOUŽIL

## BRÜNN AUF DEM WEGE ZU EINER BINATIONALEN MUSIKKULTUR

### 1.

Die These vom historischen Brünn als von einer rein deutsch-österreichischen Stadt, ist auch von der Sicht seiner älteren Musikgeschichte kaum erhaltbar. Das beweisen u.a. die tschechischen Namen der Brünnener Musiker, vereinzelte Musiktheater-Vorstellungen in tschechischer Sprache mit Musik von Autoren tschechisch-mährischer oder slawischer Herkunft, in tschechischer Sprache herausgegebene Gesangbücher ect. Zu einer binationalen Stadt mit ausgeprägter tschechischer Musikkultur wurde Brünn aber, ähnlich wie andere mährische Innenstädte, erst ab der Mitte des 19. Jahrhunderts. Diese Verwandlung der Stadt und ihres ganzen gesellschaftlichen und kulturellen Lebens wurde durch folgende fundamentale Faktoren herbeigeführt:

- a) Durch den Faktor der demographischen Umstrukturierung infolge der Immigration eines mächtigen ländlichen Menschenkontingentes tschechisch-mährischer Herkunft.
- b) Durch den Faktor des national bewußten Bürgers als einer neuen Tragkraft der Politik, Kultur und Bildung.
- c) Durch den Faktor des Anspruches dieses Bürgers auf eigene national geprägte Kultur und Kunst, handle es sich in der Musik um eine Komposition, in der medialen Sphäre um das öffentliche Konzert und Musiktheater oder im Laien- und Unterhaltungsmusizieren um die Liedertafel, vaterländische Lieder und Chöre, verschiedene ethnographische Produktionen mit Musik, Tanz u.a.

In Politik, Kultur, Kunst und Musik, die uns vorzugsweise interessieren werden, entstand auch in Mähren der Nationalismus, eine neue, nie dagewesene Ideologie, unter deren Einwirkung sich der Stadtmensch und seine Musikkultur änderten und neue Formen entwickelten, oder aber alte Formen mit neuem Inhalt und Funktionen erfüllten.

## 2.

Ein Brünner Musiker identifizierte sich etwa vor dem Jahre 1860 mit dem Landespatritismus, oder sogar mit einem Brünner Patriotismus, ohne daß er seine ethnische Herkunft und Gesinnung irgendwie zu erkennen gab.

Der gebürtige Österreich–Schlesier, Komponist, Dirigent, Musikpädagoge ect. Gottfried Rieger, zweifellos die zentrale Musikfigur der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Brunn, verherrlichte das Land Mähren und seine Stadt in seinen vaterländischen Kantaten, wie zum Beispiel in der Kantate Mährens Bruderland, in der er das Großmährische Reich als Christenland aller Mährer besang, ohne dabei etwaige nationale Gefühle irgendwie ausgedrückt zu haben.

Der mährische Musik– und Theaterhistoriograph Christian Fridrich d'Elvert vertrat noch in seinen Arbeiten aus den fünfziger und siebziger Jahren den Landespatritismus. Auf den Seiten seiner Bücher treten neben den deutschen und italienischen Namen sehr häufig auch deutsch geschriebene Namen von Musikern auf, die tschechisch–mährischer Herkunft waren und die sich ihrer ethnischen Herkunft nach bald zur tschechisch–mährischen nationalen Gesinnung bekannten.

Zum Typ eines national gesinnten Bürgers entwickelte sich unter dem Einfluß des mährischen Patrioten František Sušil der gebürtige Österreich–Schlesier Pavel Křížkovský, der noch in den vierziger und fünfziger Jahren Vertreter des mährischen Landespatritismus war. Zum national (ethnonational) gesinnten Bürger (und Musiker) wurde Křížovský, ähnlich wie die anderen mährischen Tschechen erst nach dem Jahre 1860.

## 3.

Nach der Verkündung des Oktober–Diploms im Jahre 1860 ist der unitäre Landespatritismus als Ideologie in Mähren und auch in Brunn wie auf einmal abgeflaut. Noch in der Mitte der fünfziger Jahre wurden Vorbereitungen zur Gründung eines Brünner Musikvereins auf unitärer landespatritischer Basis unternommen. Man rechnete dabei mit Pavel Křížkovský für die Funktion des artistischen Direktors des Vereines. Gleich im Jahre 1860 wurde aber der tschechische Gesangverein Beseda Brněnská gegründet, in den die tschechischen Mitglieder des alten Brünner Männergesang–Vereins übergingen, und mit ihnen auch Křížkovský, der zum Chormeister des Beseda–Vereins ernannt wurde.

Der Beseda–Verein wuchs bald zum Zentrum des Brünner tschechischen Musiklebens auf. In seiner Tätigkeit blieb es nicht nur bei der Liedertafel, bei „Beseda“, wie man die Liedertafel tschechisch benannt hat. Als der Beseda–Verein in den siebziger Jahren sein eigenes Kulturhaus, das heutige Besední dům (Beseda–Haus), mit einem Konzertsaal bekam, konnten sich seine Musikaktivitäten auch um Konzerte erweitern. Leoš Janáček, Křížkovskýs Schüler und größter Nachfolger, führte im Beseda–Verein Mozarts Requiem, Beethovens

Missa solennis und andere Musikwerke der Klassiker auf. Er lud Dvořák zum Dirigieren seiner Kantaten nach Brünn ein und leitete selbst Dvořáks und Smetanas Kantaten und symphonische Werke. Mit einem ad hoc zusammenstellten Orchester führte er seine frühen symphonischen Werke auf. Der Wille nach einem auf die Kunstmusik eingestellten Medium widerspiegelte sich auch in der Änderung des Namen des Vereins. Ab 1879 hieß er Filharmonický spolek, Philharmonischer Verein, Beseda Brněnská. In diesem neuen ambiziösen Musikverein wurde auch eine Musikschule eröffnet, die ein professionelles Niveau anstrebte. Als Janáček im Jahre 1882 seine Orgelschule gründete, gab es in Brünn zwei konkurrierende tschechische Musikanstalten.

Der Beseda-Verein gewährte mit seinem Konzertsaal einen würdevollen Raum für die ersten Aufführungen der tschechischen Opern, und zwar noch in der Zeit vor der Eröffnung des ständigen tschechischen Theaters (1884). Im Gebäude des Tschechischen Nationaltheaters, wie es seit den neunziger Jahren hieß, entfaltete unter den bescheidenen Verhältnissen, aber mit echter patriotischen Begeisterung, auch die Oper ihre Tätigkeit. Für die Brüner Tschechen, wie für jedes andere musikalische Volk, war ein Musiktheater nationale Prestige-Frage. Aus dieser seiner Mission ging auch das Repertoire der Oper hervor, das an erster Stelle an der tschechischen und slawischen Oper orientiert war. Von der deutschen Oper wurden jene Werke aufgeführt, die das Ensemble mit seinen bescheidenen Betriebsmöglichkeiten zu bewältigen vermochte (Weber, der junge Wagner). Zum Schöpfer der „mährischen Nationaloper“ wurde von der patriotischen Kritik und dem Publikum Leoš Janáček erklärt, nachdem im Theater sein Anfang eines Romans (1894) und seine Jenůfa (1903), zwei an künstlerischem Wert so unterschiedliche Opern, uraufgeführt worden waren.

#### 4.

Nach dem Jahr 1860 wies das tschechische Musikleben Brünns eine außergewöhnliche Dynamik auf, die sich in allen medialen und schöpferischen Sphären der Musikkultur durchsetzte. Als natürlicher produktiver Faktor wirkten das vererbte Musikpotential des Landes und die spontane Musikalität des Landesvolkes, das auch seine Musikfolklore und anderes Kulturgut mit sich in die Stadt brachte. In der Stadt wurde die Folklore zum Bestandteil der städtischen funktionalen Musikkultur. Pavel Křížkovský und Leoš Janáček, zwei Musiker, die vom ländlichen mährisch-schlesischen Terrain nach Brünn gekommen waren, wußten diese Kulturschätze auf ihre eigenartige künstlerische Art zu transformieren (die Feststellung eines ethnonationalen Folklorismus gilt bei Janáček bis Jenůfa, ab seiner Oper Osud, das Schicksal, aus dem Jahre 1907 ist der Begriff kaum verwendbar).

Das deutsch-österreichische Musikwesen Brünns geriet im Vergleich mit dem tschechischen nach dem Jahre 1860 in eine ganz andere Situation. Es wur-

de, vor allem in der Oper, de facto und de jure zum Erben der professionellen Musikmedien der vorherigen Ära.

Als das Opernensemble des Stadttheaters im Jahre 1882 ein neues modernes Gebäude bekommen hatte, stieg sein interpretatorisches Niveau und die Repertoireansprüche auf eine mit der Prager Schwesternbühne vergleichbare Höhe, wenn auch die Brüner nie so eine Individualität, wie sie Alexander Zemlinsky darstellte, in ihrem Opernensemble besaßen. Dieser Nachteil wurde aber mit den Gastrollen einiger namhafter Dirigenten und Sängern, wie Schalk, Jeritza u. a., die sich die Stadtoper finanziell leicht leisten konnte, nachgeholt. Zu den Hochleistungen der Oper gehörten seit den neunziger Jahren die Wagner-Zyklen und die Aufführungen der Richard-Strauss-Opern. Gleich in der Saison 1914 wurde Parsifal aufgeführt. Ein Jahr vorher huldigte die Oper dem Jubiläum Verdis mit einem Zyklus seiner Opern. Auf die Aufführung einer tschechischen Oper wurde demgegenüber völlig verzichtet.

Nach dem Abgang Pavel Křížkovskýs verlor der Brüner Musikverein, der nach dem Jahre 1860 zum zentralen Medium des Konzertwesens der Brüner Deutschen wurde, eine Persönlichkeit, die fähig war, das Niveau der vorherigen Ära zu garantieren. Die Krise, die dieser Verlust im neuen Musikverein hervorgerufen hatte, wurde rasch und mit voller künstlerischer Verantwortung gelöst, als man nach einem Konkurs Otto Kitzler, einen gebürtigen Dresdner, zum artistischen Direktor berief (1865). Kitzler war ein Musikprofessioneller von internationalem Überblick und schuf mit seinem Dirigententum und seiner Lehrtätigkeit in Brünn eine dreißigjährige Ära. Im letzten Dezennium konnte er noch als ausgezeichneter Dirigent den Aufbau des Deutschen Hauses (1891) miterleben und die Gastproduktionen der damaligen führenden deutschen Komponisten und Dirigenten, wie z. B. R. Strauss, G. Mahler, S. Wagner u. a., direkt oder indirekt initiieren. Das Dirigat mit den Brüner Philharmonikern (1902) mußte sich Kitzler wegen hohen Alters absagen. Kitzler war auch Direktor der Vereinsschule, für die er vorzügliche Lehrkräfte zu gewinnen wußte und aus der er ein Musikinstitut von hohen Ansprüchen machte.

Die beiden Medien, die von Kitzler künstlerisch und organisatorisch bewirtschaftet wurden, hüteten sich vor jedem Regionalismus und Provinzionalismus. Im Vergleich mit der Leitung der städtischen Oper wagte Kitzler nicht, wie einigen Funktionären des Musikvereins zum Trotz, in seine Vereinskonzerte auch die Musik Smetanas und Dvořáks aufzunehmen. Die Basis seines Repertoires bildeten natürlich die Wiener Klassik und die deutsche Romantik. Noch in seinem hohen Alter wagte Kitzler nicht, die damalige Musikmoderne, einige Symphonien von seinem Linzer Schüler Anton Bruckner und die symphonischen Dichtungen des jungen Richard Strauss, aufzuführen.

Kitzlers Lehrtätigkeit in seiner Vereinsschule verdient besondere Aufmerksamkeit. Nach der Satzung aus dem Jahre 1860 sollte sie vor allem die Orchestermusiker ausbilden. Das konnte sie auch dank dem professionellen Niveau der Lehrerkörperschaft erfüllen. Mit der Ausbildung der Instrumentalisten und

Chorsänger hat sich Kitzlers Vereinsschule große Verdienste um das gesamte Musikleben der Brüner Deutschen erworben. Der erfolgreiche Brucknerlehrer begann in der Musikvereinsschule auch mit dem Unterricht der Musiktheorie und der Komposition. Auch in diesem Bereich ging er seinen eigenen Weg: in der Brüner Musiktradition jener Ära und ebenso in den deutschsprachigen Ethnien des Landes fand er kein Phänomen, das die kompositorische Identität seiner Brüner Schüler hätte irgendwie stärken sollen oder können. Er bemühte sich auch nicht, die Folklore in sein Lehrsystem einzuordnen, und bildete seine Schüler im Geiste und Stil der deutschen Romantik aus. In den Bahnen Kitzlers entwickelte sich in Brünn keine eigenartige deutsch- oder österreichisch-mährische Kompositionsschule. Gesetzt, daß es eine solche doch gegeben hätte, dann wäre sie in den engsten Beziehungen zur wienerischen, bzw. deutschen Musik zu suchen. Einige Brüner deutsche Komponisten wendeten sich zur Folklore der deutschböhmisches und deutschmährischen, bzw. schlesischen Ethnien erst in den späten dreißiger und frühen vierziger Jahren des 20. Jahrhunderts.

## 5.

Nach dem Jahr 1860 entwickelte sich das produktive und mediale Brüner Musikleben der beiden Nationalitäten in einem gemeinsamen Kulturraum. Wesentliche Veränderungen in der Gesellschaft und verschiedene demographische Gegebenheiten im ethnischen Hintergrund des Landes wirkten auf das Musikleben und Musikwesen der Stadt zentrifugal, mit einem philosophischen Begriff ausgedrückt: polarisierend, ein. Jede Nationalität war bestrebt, die Stadt auch im Bereiche der Musikkultur zu ihrer eigenen zu erklären. Recht hatte Leoš Janáček, wenn er in seinem Feuilleton *Moje město* (Meine Stadt, 1926) Brünn für sich und seine tschechischen Mitbürger reklamierte. Recht haben auch die Deutschen, die nach einer Korrektur des einseitigen und unvollständigen Musikbildes der Stadt in der Musikhistoriographie rufen.

Ich habe eine solche Korrektur auf einem begrenzten Abschnitt der Musikgeschichte einer Ära versucht. Ich vermute, daß ich zu einem anderen Resultat gekommen bin, als es bis jetzt die eine oder die andere Seite aufgezeichnet hatte. Ob dieses, ob ein anderes Resultat, falls jemand damit kommen würde, kann aber auf keinen Fall auf eine andere Ära übertragen werden, seien es die älteren Zeiten, oder sei es die letzte Phase der Brüner Musikgeschichte, in der noch beide Nationalitäten zusammen in der Stadt lebten.

