

Vlasta Reittererová, Lubomír Spurný
Institute of Musicology at Masaryk University, Brno
Inštitut za muzikologijo, Masarykova univerza v Brnu

»Musik am Rande«. Einige Bemerkungen zur Typologie der Musik von Alois Hába

»Glasba na robu«. Nekaj pripomb k tipologiji glasbe Aloisa Hábe

Prejeto: 19. april 2011
Sprejeto: 6. maj 2011

Received: 19th April 2011
Accepted: 6th May 2011

Ključne besede: Alois Hába, češka glasba, mikrotonalna glasba

Keywords: Alois Hába, Czech music, microtone music

IZVLEČEK

ABSTRACT

Alois Hába ponavadi označujemo kot eno izmed vodilnih osebnosti srednjeevropske avant-garde med obema vojnama. Predvsem je znan kot neutruđen propagator mikrotonalne in atematske glasbe, ki jo je sam označeval kot »osvobojeno glasbo«.

Alois Hába is usually characterised as one of the leading protagonists of the Central European inter-war avant-garde. He is primarily known as a tireless propagator of microtonal and athematic music, for which his own term was 'liberated music'.

Alois Hába (1893–1973) gehört zu jenen Komponisten, für die man für gewöhnlich charakterisierende Beiworte wie „zentral-peripher, global-lokal, heterogen-homogen“ usw. verwendet. Solche Kategorien stellen natürlich keine von vornherein gegebenen Konstanten dar, sie sind auch keine Kategorien, in denen sich Hába bewusst bewegen wollte bzw. die er für sich ausgewählt hätte. Sie entsprechen den Bedingungen, die für ihn bereits in der Persönlichkeit seines Lehrers Vítězslav Novák vorausbestimmt waren. Novák zählte in der ersten Dekade des 20. Jahrhunderts neben Josef Suk zu den führenden Komponisten der modernen tschechischen Musik, mit denen die zuerst peiorativ gemeinte, dem literarischen Zusammenhang entnommene Bezeichnung „tschechischen Moderne“ verbunden war.¹

¹ Der Begriff „česká moderna“ [„tschechische Moderne“] bezieht sich auf das von tschechischen Literaten im Jahre 1895 geschriebene und in der Zeitschrift *Rozhledy* [Rundschau] Nr. 1 (1896) veröffentlichte *Manifest české moderny* [Das Manifest der

Zdeněk Nejedlý hat in seiner im Jahre 1921 erschienenen Publikation über Novák² den Komponisten vor dem Hintergrund des Streites der modernen (übernationalen) Musik und des Provinzialnationalismus dargestellt.³ So waren für ihn einige Werke Nováks wegen dessen Vorliebe für „falsifizierte Zitate“ von Volksliedern⁴ – wie Nejedlý es genannt hat – und naturalistische Illustrationen unakzeptabel.⁵ Nejedlýs Worte klingen schroff, ihr kritischer Ton war jedoch historisch begründet. Die These von der Basis der „wahren nationalen Musik“ war – vor allem für die Idee der nationalen Oper – bereits von Otakar Hostinský in der Zeit des so genannten „Kampfes um Smetana“ formuliert worden.⁶

Das Verhältnis zur Folklore stellt einen Punkt dar, an dem sich Vítězslav Novák und Leoš Janáček berühren, zugleich aber auch trennen. Bereits beim ersten Anhören unterscheidet sich die Musik Nováks von der Janáčeks. Jeder von ihnen arbeitet mit den Folklore-Inspirationen anders, und auch Nejedlý nimmt die so genannten Folklorismen selbstverständlich anders wahr. Janáček stellt für ihn einen regressiven, aus der Peripherie stammenden Typus dar. Seine *Její pastorkyňa* [Jenůfa] würde nach Nejedlý der älteren Ästhetik der Romantik, also jener der 60er Jahre des 19. Jahrhunderts, entsprechen, nämlich jenen Werken, in denen bewusst Zitate von Volksliedern verwendet wurden, um dem Geschmack des breiteren Publikums entgegenzukommen.⁷ Von diesem Gesichtspunkt aus gehöre Janáček in die Entwicklungsperiode „vor Smetana“, er sei also regressiv. Auch die Meinung des Publikums hat diese These unterstützt. Für die mährischen „Patrioten“ war *Její pastorkyňa* das Muster einer „mährischen Oper“,

tschechischen Moderne], in dem sich die junge tschechische Künstlergeneration von der im Sinne des nationalen Patriotismus konservierten Tradition distanziert hat. Die Schriftsteller und Dichter František Xaver Šalda, František Václav Krejčí, Antonín Sova, Otakar Březina, Josef Svatopluk Machar, Vilém Mrštík u. a. verlangten das Recht auf eine individuelle künstlerische Auffassung, aber auch auf eine selbständige, freie Weltanschauung. Die Bezeichnung „tschechische Moderne“, mit der die Anhänger der Gruppe pejorativ bezeichnet wurden, wurde zu einem künstlerischen Programm, an das sich von den Komponisten z. B. auch Vítězslav Novák und Josef Suk angeschlossen haben.

² Zdeněk, Nejedlý. *Vítězslav Novák. Soubor článků a kritik* [Sammelband der Artikel und Kritiken]. Praha, 1921.

³ Im Jahre 1918, nach der Uraufführung von neuen Werken Josef Suks – der Symphonie *Zrání* [Das Reifen], der *Meditace na chorálu: Václava* [Meditation über den Hl. Wenzel-Choral] und der symphonischen Dichtung *Praga* – ist Nejedlý scharf gegen diesen Komponisten aufgetreten. Sein Angriff hatte einen politischen Hintergrund: Suk wurde als Mitglied des Böhmisches Quartetts im Mai 1918 mit dem österreichischen Orden, dem Kriegskreuz für Zivilverdienste II. Klasse, ausgezeichnet, was für Nejedlý einem Nationalverrat geglichen hat. Nejedlý begründete seine Ablehnung der genannten Werke mit Argumenten wie „sentimental weich“ (*Zrání*) bzw. ein „derber Lärm“ (*Praga*), wobei er als Vorbild für echte musikalisch ausgedrückte nationale Gesinnung die Werke Smetanas hinstellte. „Die Werke Suks sind national nicht so stark wie die Werke Smetanas, weil seine Persönlichkeit national nicht so stark ist“, (gesperrt von Z. N.) schrieb Nejedlý noch im Jahre 1919. Siehe Zdeněk Nejedlý, *„Můj případ. K patologii české společnosti v republice* [„Mein“ Fall. Zur Pathologie der tschechischen Gesellschaft in der Republik] (Praha, 1919), bes. S. 4–6.

⁴ Nejedlý (wie Anm. 2), S. 40.

⁵ In seiner Kritik an Nováks Oper *Karlštejn* schrieb Nejedlý: „[Novák] ist von seinem ursprünglichen Impressionismus zum ausgesprochenen musikalischen Kolorismus gelangt, [...] Novák liegt nichts so fern, als die allgemein menschlichen Werte zu schaffen, das heißt die nationalen Werte. Er sei „ein ausgesprochen egoistischer Typus“, „ein nur deskriptiver Musiker“, „er nimmt einen Gedanken aus der Textvorlage heraus und kommentiert diesen bloß.“ Siehe Zdeněk Nejedlý, *Vítězslava Nováka „Karlštejn“* [Die Oper „Karlštejn“ von V. N.] (Praha, 1916), S. 2, 7, 27. (gesperrt von Z. N.).

⁶ „Können unsere nationale Lieder, so, wie sie sind, wirklich als Vorbild für den künstlerischen, dramatischen Gesang dienen?“ Hostinský hat aber auch geschrieben: „In der Kunst genügt es nicht, nur einige nationale Züge aufzuweisen, sie muss zugleich allen modernen Bedingungen entsprechen.“ (Gesperrt von O. H.). Siehe Otakar Hostinský, „Wagnerianismus“ a česká opera,“ [„Wagnerianismus“ und die tschechische Oper] in *Hudební listy* 1 (1870): 34ff., abgedruckt in Otakar Hostinský, *Bedřich Smetana a jeho boj o českou národní hudbu* [B. S. und sein Kampf um die tschechische nationale Musik] (Praha, 1941), S. 154–185, zit. S. 159, 168.

⁷ Tatsächlich entspricht dieser Arbeitsweise nur Janáčeks Oper *Počátek románu* [Der Anfang eines Romans] nach Gabriela Preissová aus dem Jahre 1891.

und so wurde sie auch bei ihrer Erstaufführung an der Wiener Hofoper im Jahre 1918 verstanden.⁸ Die Meinung Nejedlýs über die Musik Nováks hat – verglichen mit der über Janáček – letztendlich doch versöhnlicher geklungen. Novák tausche das „Zentrum“ gegen die „Peripherie“ aus, um den noch der Romantik verpflichteten Musikstil um „exotische“, d. h. mährische und slowakische, Idiome zu bereichern und damit der tschechischen musikalischen Tradition „neue“ Impulse zu geben. Im Grunde stand also die Musik Nováks für Nejedlý im Jahre 1921 doch auf einer höheren Stufe der Reflexion des Folklorematerials als jene von Janáček.

Während die Kategorie „Provinzialismus“ bzw. „provinzieller Nationalismus“ (im politischen Sinne dem „Lokalpatriotismus“ entsprechend) in der Etappe der Entstehung und frühen Entwicklung der nationalen Musik ihre Begründung hatte und auch Erfolge bringen konnte, verliert sie in den ersten drei Dekaden des 20. Jahrhunderts an Überzeugungskraft. Was Novák und Janáček betrifft, wird diese Tendenz – als Absicht der Komponisten selbst sowie auch als Bestandteil der Rezeption ihrer Werke – im Sinne des Verhältnisses zwischen der zentralen (zentralistischen) und peripheren Kultur ideologisiert.

Die Kategorien „provinziell“ bzw. „provinziell-nationalistisch“ treten auch in der Persönlichkeit von Alois Hába deutlich auf. Hába erscheint in der tschechischen Musikkultur in einer Zeit, in der das „Erbe der Folklore“ als akzeptierter künstlerischer Wert anerkannt wurde. Diese „Exterritorialität“ – um einen Begriff Theodor Adornos zu verwenden⁹ – sollte künftig keinen als anstößig verstandenen Provinzialismus bedeuten, wie es noch bei Nejedlýs Kritik an Novák oder Janáček der Fall gewesen war; Nejedlýs Kategorisierung wurde trotzdem nie ganz aufgegeben.

Hába hat vom Standpunkt des „Provinziellen“ aus die von ihm propagierte Einführung der Mikrointervalle in die Kunstmusik verteidigt. Die oben erwähnte Ideologisierung des „Provinzialismus“ zeigte sich darin, dass er in seinen älteren, den Mikrointervallen gewidmeten Artikeln seine mährische Herkunft kaum erwähnt hat. Erst später hat er über seine Kindheitserfahrungen gesprochen, mit der Aussage, dass er seine Fähigkeit, Vierteltöne und noch kleinere Intervalle zu unterscheiden und zu produzieren der Volksmusik seines Geburtsortes verdanke. Am Beginn seiner Karriere hat er sich hingegen auf die historischen Arbeiten berufen, die die Mikrointervalle bereits für das Anfangsstadium der einstimmigen Kunstmusik vorausgesetzt hatten (z. B. Kodex Montpellier), auf die akustischen Experimente von Carl Stumpf und Erich Hornbostel usw.¹⁰ Dazu kam in den 30er Jahren seine Begegnung mit der außereuropäischen Musik,¹¹ und erst in der Nachkriegszeit und noch später, auch in seiner im Jahre 1969 geschriebenen Autobiographie Mein Weg zur Viertel- und Sechsteltonmusik, hat er

⁸ Der Wiener Erstaufführung von *Jenůfa* sind nationalistisch gefärbte Anfeindungen vorangegangen, angeführt von Prager deutschnational gesinnten (paradoxiertweise jüdischen) Kreisen (Prof. Bruno Kafka, Paul Kisch) und von den Deutschnationalen in Österreich, die gegen die „Tschechisierung“ der Wiener Hofoper protestiert haben. Dazu Clemens Höslinger, „Die erste Aufführung von Janáčeks Jenůfa an der Wiener Hofoper (1918) und ihre Vorgeschichte. Dokumente aus dem Österreichischen Staatsarchiv“ in Michael Jahn, Hg., *Von Martha (1847) bis Daphne (1940). Schriften zur Wiener Operngeschichte 1* (Wien, 2005), S. 215–232.

⁹ Der Begriff erscheint wahrscheinlich – im Sinne des Standpunktes „eines Fremden“ – zum ersten Mal im satirischen Artikel über die Verhältnisse auf der Erde von Albert Ehrenstein, „Ansichten eines Exterritorialen,“ (d. h. der Kritik eines „aus dem Jupiter“) in *Die Fackel*, Jg. XIII, 323 (1911).

¹⁰ Alois Hába, *Harmonické základy čtvrtónové soustavy* [Die harmonischen Grundlagen der Vierteltonmusik], Praha, 1922.

¹¹ Er nahm (gemeinsam mit seinem Schüler Karel Reiner) im Jahre 1932 am Internationalen Kongress der arabischen Musik in Kairo teil.

ausdrücklich betont, den ersten Impuls zum Experimentieren in der Volksmusik seiner mährischen Heimat zu finden.¹²

Hábas Idee der Vierteltonmusik wurde am Beginn des Jahres 1923, noch bevor er sich nach seinen Studien in Wien und Berlin in Prag niederlassen hatte, Gegenstand einer öffentlichen Fachdebatte im von Nejedlý gegründeten Hudební klub [Musikkklub].¹³ In einem Vortrag hat Nejedlý den Versuch unternommen, die neue Theorie zu analysieren.¹⁴ Seine Bewertung hat sich wahrscheinlich nicht sehr von seinem unter dem Titel *O čtvrttónové hudbě* [Über die Vierteltonmusik] im April 1923 in der Zeitschrift Smetana veröffentlichten Text unterschieden.¹⁵ Bereits nach den ersten Sätzen dieses Artikels wird es klar, aus welchen Quellen Nejedlý seine Kenntnisse über Hábas Musik geschöpft hat. Er hat das Vierteltonquartett op. 7 (1920) gehört, seine Schrift *Harmonické základy čtvrttónové soustavy* [Die harmonischen Grundlagen der Vierteltonmusik] (1922)¹⁶ gelesen und Hábas gelegentliche Vorträge gehört. Interessant ist es, dass er im Zusammenhang mit Hábas Mikrintervallen auch Richard Strauss, Vítězslav Novák und Ferruccio Busoni erwähnt. Der letztgenannte will „[...] mit seinen Vierteltönen [...] das Tonmaterial mechanisch bereichern und damit auch die Möglichkeit der neuen Klangkombinationen vergrößern, weil ihm das vorhandene Material erschöpft zu sein scheint, [und zwar] auf die Weise, dass er keine auffällig neuen, auf den ersten Blick auffallenden eindringlichen Tonkombinierungen ermöglicht. [...]. Die Idee der Vierteltonmusik ist also eine dekadente Idee, weil die Kunst einen solchen Mechanismus nur in der Zeit eines Niedergangs suchen muss.“¹⁷ Abgesehen davon, dass Busoni die Vierteltöne abgelehnt und die Drittel- und Sechsteltöne präferiert hat, stimmen die Ansichten Nejedlýs in mancher Hinsicht auch mit einigen Formulierungen von Hans Pfitzner überein, die als Polemik mit Busonis Texten gemeint waren.¹⁸ Damit hat Nejedlý auch sein ästhetisches und historisches Konzept formuliert, nämlich seine Meinung über die Zukunft der europäischen Musik, in der sich die Ergebnisse der Neuromantik weiter entwickeln

¹² „In [der] volkstümlichen Gesangsart [meiner Mutter] mit charakteristischen Verzerrungen hörte ich, normale' (halbtonmäßige) und stellenweise auch ein wenig kleinere oder größere Intervalle. [...] Die Unterschiede merkte ich auch im Vergleich mit der Spielart meines Vaters und der zwei älteren Brüder. [...] Das bewusste Unterscheiden von Tonhöhen und Intervallen betrieb ich in meiner Kindheit aus Spielfreude.“ Alois Hába, *Mein Weg zur Viertel- und Sechsteltonmusik* (München, 1986), zit. nach ²2001, S. 10–11.

¹³ Hudební klub wurde im Jahre 1911 bei Nejedlýs Seminar für Musikwissenschaft an der Karlsuniversität gegründet, aktiv war er mit Unterbrechungen bis 1927, de iure erst im Jahre 1948 aufgehoben. Siehe Petr Čornej, „Hudební klub v Praze,“ [Der Musikkklub in Prag] in *Hudební věda* 14 (1977): 160–176, dort auch weitere Literatur und Quellen.

¹⁴ Siehe den Bericht von Josef Bartoš, „Diskuse v Hudebním klubu,“ [Die Diskussion im Musikkklub] in *Smetana* 13 (1923): 15. Später hat Bartoš im Zusammenhang mit dem im Jahre 1920 gegründeten Spolek pro moderní hudbu [Verein für moderne Musik] über die Möglichkeiten der neuen Musik und ihrer Rezeption geschrieben: „Der Krieg hat aus uns größere Traditionalisten gemacht, als man geglaubt hätte. Von hier aus können wir leicht die große Skepsis erklären, die wir den fremden musikalischen Werken gegenüber einnehmen mussten. [...] Kein Wunder, dass die Mehrzahl dessen, was wir (namentlich zu Beginn des Modernen Vereins) gehört haben, uns fast zu einem spontanen Widerstand gezwungen hatte, einem leicht erklärbaren Widerstand, weil er durch die Angst um die eigentliche Zukunft der tschechischen Musik diktiert wurde. Erinnern wir uns nur, wie negativ und fast abstoßend auf uns der Abend der russischen modernen Klaviermusik (12. XI. 1921), der französischen ‚Les Six‘ (18. XI. 1922), der Hába- und Křenek-Abend (2. XII. 1922) u. a. gewirkt haben. Die auf dem Programm stehenden Namen waren für uns größtenteils ganz neu, wir konnten uns nur schwer orientieren. Wir sind alle im Dunkel herumgeirrt, wir [die Kritiker], die Zuhörer, und auch der Ausschuss des Vereins selbst.“ Siehe Josef Bartoš, „Spolek pro moderní hudbu“ in *Smetana* 15 (1925): 41–42.

¹⁵ Zdeněk Nejedlý, „O čtvrttónové hudbě,“ [Über die Vierteltonmusik] in *Smetana* 13 (1923): 17–20.

¹⁶ Wie Anm., 10.

¹⁷ Nejedlý (wie Anm. 15), S. 18.

¹⁸ Pfitzner, Hans. *Futuristengedicht: Bei Gelegenheit von Busonis Ästhetik*. München - Leipzig, 1917.

sollten, weil eine bloße – obwohl technisch noch so vollkommene – Erweiterung der Klangmöglichkeiten der Musik den historischen Plan einer wirklich fortschrittlichen Kunst nicht erfüllen könne.¹⁹ Die „rein mechanische“ Erweiterung des Tonmaterials setzt Nejedlý mit dem von ihm als negative Richtung gesehenen Naturalismus gleich.²⁰ In diesem Sinne hat er seine ablehnende Stellungnahme auch Hába gegenüber vertreten, in dessen Musik er einen „deskriptiven Naturalismus“ sah, der sich in der Tendenz, den Ausdruck lediglich nur mit Hilfe von Klangeffekten zu bereichern, manifestiere. Die Vierteltonmusik bezeichnete er als eine „Verhärtung“, „Materialisierung“, „Mechanisierung“ des Musikstils.

Zu Beginn des Jahres 1923, in dem dieser Artikel Nejedlýs erschienen ist, war die Vierteltonmusik für das einheimische Publikum eine Novität, es gab noch kaum Gelegenheit, sie zu hören. Hábas Experiment wurde in einem „exterritorialem“ Berliner Milieu geboren, außerhalb des Bereichs der tschechischen Kritik, die noch dazu ihre Probleme mit den Aktivitäten der stets immer mit dem Wiener Musikleben verbundenen deutschsprachigen Musikkreisen hatte.²¹ Nach seiner Ankunft in Prag 1923 hat Hába sofort energische Schritte, sich im Prager Musikleben zu etablieren, unternommen, war dabei aber auch stets bedacht, seine Individualität weiter zu bewahren. Er erhielt eine Anstellung am Prager Konservatorium (die jedoch bis 1934 immer nur in Form von Jahresverträgen erneuert wurde). Die Frequentanten seiner Kurse für Mikrintervallmusik waren verpflichtet, zuerst das vorgeschriebene Pensum im obligaten musiktheoretischen Fach zu erfüllen, was jedoch kein Hindernis für den Zulauf der sowohl einheimischen als auch ausländischen Schüler darstellte; auch dank Hába, wenn nicht sogar *vor allem* dank ihm, könnte man das Prager Konservatorium in der Zwischenkriegszeit wirklich als eine internationale Schule bezeichnen.

Die Fremdartigkeit der Theorien Hábas und seiner Musik, seine Kontakte zum deutschsprachigen Raum²² und die bei ihm (versteckt) gespürten kompositorischen Techniken von Schönberg und seiner Anhänger waren mit dem „Provinzialismus“ der Hauptstadt der neuen Republik konfrontiert. In der deutschsprachigen und der tschechischsprachigen Kritik ist in Bezug auf das Werk Hábas eine ständige Polarisierung zwischen den positiven und den ihn unterschätzenden, kritischen Ansichten

¹⁹ Als vollkommen galt für Nejedlý die Musik Mahlers, seine Symphonien entsprachen nach ihm der Wagnerschen Idee des Gesamtkunstwerkes und stellten deswegen für ihn eine höhere Entwicklungsstadium dar als die Musik von Richard Strauss. Alles, was bei Mahler natürlich klinge, werde bei Strauss manchmal nur eine äußerlich zwar pompöse, innerlich jedoch nur leere Klangfiguration. Siehe Zdeněk Nejedlý, „Berlioz – Mahler,“ in: Jaroslav Hanzel – Jaroslav Stránecký, Hg., *Umění staré a nové* [Alte und neue Kunst] (Praha, 1978), S. 133–141.

²⁰ Nejedlý ist z. B. sein ganzes Leben hindurch ein strenger Gegner des Verismo geblieben.

²¹ Siehe dazu z. B. Karel Boleslav Jirák, „Pražské němečtvi a česká hudba,“ [Das Prager Deutschtum und die tschechische Musik] in *Listy Hudební matice* 3 (1923–1924): 4–8. – Im Jahre 1906 wurde in Prag der Literarisch-künstlerischer Verein gegründet worden, der nach 1918 mit dem Schönbergschen Wiener Verein für musikalische Privataufführungen im Kontakt stand und nach dessen Auflösung im Jahre 1922 seine Funktion und schließlich seit 1924 die Funktion der deutschen Subsektion der tschechoslowakischen Sektion der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik übernommen hat. Der tschechische Spolek pro moderní hudbu (siehe Anm. 14) war nach dem Vorbild des Schönbergschen Vereins gegründet, im Unterschied zu diesem haben jedoch die Kritiker zu den Veranstaltungen Zutritt gehabt bzw. durften diese (das war sogar erwünscht) auch rezensieren.

²² Hábas *Vierteltonquartet* op. 7 wurde zum erstenmal am 28. November 1922 an der Hochschule für Musik in Berlin vom Havemann Quartett gespielt, das selbe Ensemble hat es am 2. Dezember 1922 in Prag (Spolek pro moderní hudbu), am 4. Dezember 1922 in Brünn und am 5. Dezember 1922 wieder in Prag (Verein für musikalische Privataufführungen) gespielt. Am 29. Juli 1923 spielte dieses Werk das Amar-Hindemith Quartett in Donaueschingen, das dann am 24. November 1923 mit ihm auch in Prag gastierte. Erst beim Prager Teil des Festivals der IGNM im Jahre 1924 konnte das Prager Publikum Hábas Präsentation der Vierteltonmusik näher kennen lernen (siehe weiter unten).

zu finden. Diese allgemeine Meinungsverschiedenheit hing natürlich auch mit dem großen Stilbruch in Hábas künstlerischer Entwicklung selbst zusammen, den dieser zwischen den Jahren 1920–22 durchmachte. Im Jahre 1921 konnte noch Paul Stefan den „slawischen Charakter“ von Hábas (Halbton)-*Streichquartett* op. 4 konstatieren,²³ zwei Jahre danach spricht allerdings Josef Bartoš²⁴ im Zusammenhang mit dem (Viertelton)-*Streichquartett* op. 7 von der Aussichtslosigkeit der Theorien Hábas, weil die verwendeten technischen Mittel dem künstlerischen Ziel des Werkes nicht entsprechen würden. Mit seinem Versuch, eine eigene Musiksprache zu schaffen, habe sich der Komponist der heimischen Tradition entfremdet und seine Anlehnung an die fremde – also deutsche, durch Schönberg und seinen Kreis repräsentierte Richtung, – bewiesen.²⁵ Bezeichnend sind Bartoš' Formulierungen wie: *„In seinem Vierteltonquartett scheint Hába mit seinen Theorien fortgeschritten zu sein, dafür ist er jedoch mit seiner Kunst am Ende,“*²⁶ oder: *„Der Vierteltonmusiker Alois Hába musste sich [...] dessen bewusst werden, wie weit entfernt er von unserer Kunst steht. Bei uns findet sich niemand, der seine alt-neuzeitlichen Experimente billigen würde.“*²⁷ Bartoš verwendet eine erprobte Methode, die alles zur Ablehnung Bestimmte als „fremd“, „spekulativ“, „ungeeignet“ oder „bloß artistisch“ bezeichnet, als etwas, das einer idealen Kunst (d. h. jener „innerlichen, ernstesten Smetana-Kunst“) widerspreche, einer solchen Kunst, die die wahre (nicht stilisierte) einheimische Tradition respektiere.

Trotz der Anfeindungen durch einen Teil der tschechischen Kritik hat Hába sehr schnell seine Anhänger gefunden. Seine kompositorische, pädagogische und organisatorische Tätigkeit hat das Bild der jungen tschechischen Musik – und dies vor allem auf dem internationalen Forum – sehr beeinflusst. Sein Engagement in der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik, seine guten bis engen freundschaftlichen Beziehungen zu den führenden Repräsentanten der modernen Musik (Hermann Scherchen, Ernst Křenek, Hanns Eisler, Wladimir Vogel, später Fritz Büchtger und vielen anderen), aber auch seine guten Kontakte zu den politischen Kreisen haben für die tschechische Musik große propagatorische Dienste geleistet. Nur ein Jahr nach seiner Niederlassung in Prag hat Hába einen bereits während der Berliner Studien vorbereiteten Plan verwirklicht, als die Klavierfirma August Förster Löbau/Georgswalde nach seinem Entwurf das erste Vierteltonflügel konstruiert hat. Das Instrument wurde im Juni 1924 im Rahmen des Festivals der IGNM in Prag vorgeführt. Es folgten sechs Jahre intensiver Propagierung dieses neuen Klangmittels, für das Hába mehrere Werke komponierte²⁸ und gemeinsam

²³ Hába hat auf sich „mit seinem ersten, in seinem schönen Klang die slawische Artverwandtschaft nicht verleugnenden, ungemein reizvollen ersten Streichquartett“ aufmerksam gemacht. Paul Stefan, „Neue Kammermusik in Donaueschingen,“ in *Musikblätter des Anbruch* 3 (1921): 293. Das *Streichquartett* op. 4 wurde am 5. Februar 1921 an der Hochschule für Musik in Berlin durch ein zu dieser Gelegenheit zusammengesetztes Ensemble uraufgeführt und am 31. Juli 1921 von Havemann Quartett bei den Donaueschinger Musiktagen (offizielle Uraufführung) gespielt.

²⁴ Josef Bartoš (1887–1952) war Anhänger Nejedlýs, der bereits im so genannten „Kampf um Dvořák“ nach 1911 auf dessen Seite als Verteidiger der Smetana-Linie stand; das Ergebnis war (paradoxiertweise) seine Schrift *Antonín Dvořák*, Praha 1914, die erste Monographie über diesen Komponisten überhaupt. Zu Bartoš' Meinung über die Entwicklung der modernen Musik siehe vor allem seine Schrift *O proudech v soudobé hudbě*, [Über die Richtungen in der zeitgenössischen Musik] Kdyně: 1924.

²⁵ Josef Bartoš, Po solnohradském hudebním festivalu [Nach dem Salzburger Musikfestival], in *Smetana* 13 (1923): 88–93.

²⁶ Ebenda, S. 90.

²⁷ Ebenda, S. 93.

²⁸ Dazu Vlasta Reittererová, „Hudební umění jako realizovaná pravdivost. Podíl Aloise Háby na stavbě a propagaci čtvrttónového klavíru,“ [Die Tonkunst als realisierte Wahrheit. Anteil Alois Hábas am Bau und der Bekanntmachung des Vierteltonklaviers] in *Hudební věda* 45(2008): 125–178.

mit Erwin Schulhoff als Pianisten in Zusammenarbeit mit der Firma Förster zahlreiche Konzerte veranstaltete. Diese Etappe, in der auch weitere Tasteninstrumente gebaut wurden, hat im Jahre 1930 ihren Höhepunkt erreicht, als Hába für seine Vierteltonoper Matka [Die Mutter] auch den Bau von Viertelton-Blasinstrumenten initiierte.²⁹

Die tschechoslowakische Sektion der IGNM hatte eine deutsche und eine tschechische Subsektion,³⁰ die deutsche war mit dem Literarisch-künstlerischer Verein ident, die tschechische Sektion mit dem Spolek pro moderní hudbu [Verein für moderne Musik]. Hába hat bald nach der Gründung der IGNM (1922) in der tschechoslowakischen Sektion (d. h. auch im Spolek pro moderní hudbu) eine entscheidende Position eingenommen. Im Jahre 1926 wurde er zum ersten Mal in die internationale Jury für das Festival der IGNM 1927 in Frankfurt gewählt.³¹ Das Festival wurde in Verbindung mit einer Weltmusikausstellung veranstaltet, was Hába (und der Firma August Förster) die Möglichkeit bot, wieder das Vierteltonklavier vorzuführen (die Musikbeispiele spielte Hábas Schüler Miroslav Ponc). Im Jahre 1927 wurde Hába Stellvertretender Vorsitzende des Spolek pro moderní hudbu (Vorsitzender war der Opernchef des Nationaltheaters Prag, Otakar Ostrčil), was zur Folge hatte, dass er nunmehr das entscheidende Wort im Verein hatte. Gemeinsam mit dem Schriftführer des Vereins, Mirko Očadlík, hat Hába in den folgenden fünf Jahren die Linie des Vereins bestimmt.³² Seine publizistische Tätigkeit für die Prager Musikzeitschriften Listy hudební matice bzw. Tempo und Der Auftakt erweiterte er in den Jahren 1930–34 um die von Očadlík gegründete Zeitschrift Klíč.³³ Nachdem der Spolek pro moderní hudbu im Jahre 1933 aus organisatorischen und finanziellen Gründen aufgelöst worden war, brachte Hába seinen aktiven Einfluss im Verein Přítomnost [Gegenwart] (der gleichzeitig auch die Funktion der tschechischen Subsektion in der tschechoslowakischen Sektion der IGNM übernahm) zur Geltung und auch in der von diesem Verein herausgegebenen Musikzeitschrift Rytmus publiziert. 1934 wurde er Stellvertretender Vorsitzender des Vereins (in diesem Jahre erhielt er auch endlich die Professur am Prager Konservatorium), 1935 Vorsitzender (bis 1940). In dieser Funktion hatte er großen Verdienst an der Rettung des Internationalen Festivals der IGNM im Jahre 1935 in Prag, dessen Durchführung aus politischen Gründen in Gefahr geraten war.³⁴ In der internationalen Jury der IGNM war er außer 1927 (Frank-

²⁹ Das Verzeichnis der auf Hábas Impuls gebauten Viertel- und Sechsteltoninstrumenten siehe bei Horst-Peter Hesse (Hg.), *Alois Hába. Harmonielehre des diatonischen, chromatischen, Viertel-, Drittel-, Sechstel- und Zwölftel-Tonsystems (1942–1943)* (= Harmonielehre II. Teil), aus dem Manuskript zur Herausgabe vorbereitet von Jiří Vysloužil, Übersetzung Věra Vysloužilová, 2 Bde., Nordstedt 2007, Bd. 2, S. 557–558. Insgesamt wurden zwei Modelle von Flügeln, weiters eine Anzahl von Pianinos und Viertelton-Harmoniums, je ein Sechstelton-Harmonium ohne Register und mit Register, zwei Vierteltonklarinette, eine Vierteltontrompete, ein Vierteltonwaldhorn, nach 1945 auch eine Vierteltongitarre gebaut.

³⁰ Ein slowakischer Komponist wurde erst beim Festival der IGNM im Jahre 1935 gespielt (Alexander Moyzes).

³¹ Gemeinsam mit Louis Gruenberg, Philipp Jarnach, Rudolf Simonsen und Walther Straram.

³² Zu den wichtigsten Unternehmungen gehörten die szenische Aufführung von Strawinskis *Geschichte vom Soldaten* (1927) und *Les Noces* (1931).

³³ *Klíč* [Der Schlüssel], eine „unabhängige Revue zeitgenössischer Musik“ bzw. (ab 3. Jg.) „unabhängige Revue für Musik und Kunst“. Die Zeitschrift erschien bis 1934.

³⁴ Das Festival sollte ursprünglich von der deutschen Subsektion der tschechoslowakischen Sektion garantiert werden, die damit nach Hitlers Machtübernahme in Deutschland ihre Angehörigkeit zur Demokratie der Tschechoslowakischen Republik manifestieren wollte. Der Aufführungsort sollte die nordböhmisches Stadt Karlsbad/Karlovy Vary werden. Nachdem die Sudentendeutsche Partei Konrad Henleins bei den Wahlen die Mehrheit erhalten und sich die Situation in den deutschsprachigen Gebieten angespannt hatte, hat der Karlsbader Stadtrat das Festival zwei Monate vor seiner Eröffnung abgesagt. Dank Hába, dem Leiter der deutschen Subsektion Erich Steinhard, dem Stellvertretenden Premierminister Rudolf Bechyně, dem Präsidenten der IGNM Edward Dent und letztendlich dank der Opferwilligkeit von Hábas Mitarbeitern (Karel Reiner, Karel Ančerl usw.)

furt) auch noch 1932 (Wien),³⁵ 1938 (London),³⁶ 1958 (Strassburg)³⁷ und 1961 (Wien) vertreten.³⁸ Im Jahre 1957 wurde Hába zum Ehrenmitglied der IGNM ernannt, eine Auszeichnung, die von den tschechischen Komponisten lediglich sein Lehrer Vítězslav Novák erhalten hatte.³⁹

In den 30er Jahren war es keinesfalls mehr möglich, Hába nur als eine Übergangserscheinung anzusehen. Vladimír Helfert sprach in seiner in diesen Jahren verfassten Schrift *Česká moderní hudba* bereits von einer „Hába-Schule“.⁴⁰ Der Komponist war für ihn ein Repräsentant des hohen Niveaus der modernen tschechischen Musikkultur, daran konnte nicht einmal seine Kritik der theoretischen Texte Hábas (ähnlich wie an denen von Janáček) nichts ändern. „Ähnlich wie Janáček, hat auch Hába das romantische schöpferische System nicht an sich [d. h. an seine Individualität] heranlassen. Beide hatten einen ausgeprägten Sinn für die Realität. [...] Bei Hába muss man, genauso wie bei Janáček, den Komponisten vom Theoretiker unterscheiden.“⁴¹

Hábas persönliche Beziehung zu Janáček hat im Laufe der Jahre eine Entwicklung durchgemacht. Noch in den 30er Jahren hat er bei der Verteidigung seines athematischen Stils – ähnlich wie Nejedlý – Janáček als regressive Erscheinung angesehen, während Novák und Suk für ihn immer „vorwärts orientierte“ Komponisten waren.⁴² Noch in den 30er Jahren hat Hába Janáček (also nach dessen Tod, als dieser bereits als „Klassiker“ der Musik des 20. Jahrhunderts verstanden wurde) mit Strawinsky wie folgt charakterisiert: „*Die thematische kompositorische Arbeit hat vor allem spekulativen, intellektuellen Charakter. Der thematische Stil bedeutet ein Minimum an Einfällen und ein Maximum an kompositorischer Technik. Das Postulat des athematischen Stils ist, nur so viel Musik zu schreiben, wie sie dem Komponisten tatsächlich einfällt [...]. Der athematische Stil wird zur Entintellektualisierung der Musik führen. [...] Janáček und Strawinsky sind, was ihren Stil betrifft, rückwärts, nicht vorwärts orientiert, [weil] in ihren Werken fast*

sowie aller beteiligter Künstler wurde das Festival gerettet. Dazu z. B. Toni Haefeli, *Die Internationale Gesellschaft für Neue Musik (IGNM). Ihre Geschichte von 1922 bis zur Gegenwart*, Zürich: 1982; Věra Vyslouzilová, „Musikfest der IGNM 1935,“ in: *Beiträge zur Musikwissenschaft* 31 (1989): 54–58; Vlasta Benetková (= Reittererová), „Festival mezinárodní společnosti pro soudobou hudbu 1935,“ in: *Hudební věda* 33 (1966): 245–259, 337–355. Vlasta Reittererová – Hubert Reitterer, „Musik und Politik – Musikpolitik. Die Internationale Gesellschaft für Neue Musik im Spiegel des brieflichen Nachlasses von Alois Hába 1931–1938,“ in: *Miscellanea musicologica* 36 (Praha, 1999): 129–310.

³⁵ Gemeinsam mit Ernest Ansermet, Nadia Boulanger, Hans Tiessen und Anton Webern.

³⁶ Gemeinsam mit Ernest Ansermet, Johan Bentzon, Adrian Boult und Darius Milhaud.

³⁷ Gemeinsam mit Wolfgang Fortner, Henri Martelli, Goffredo Petrassi und Mátys Seiber.

³⁸ Gemeinsam mit Hans Erich Apostel, Pierre Boulez, Goffredo Petrassi und Kazimierz Serocki.

³⁹ Siehe <http://www.iscm.org> (Stand vom 22.8.2009). Novák war Initiator der Gründung des Spolek pro moderní hudbu, an der Tätigkeit der IGNM hat er sich jedoch nicht beteiligt. Man kann vermuten, dass die Ernennung Nováks zum deren Ehrenmitglied aufgrund eines Impulses von Seiten Hábas erfolgt ist.

⁴⁰ Vladimír Helfert, *Česká moderní hudba* [Tschechische moderne Musik] (Olomouc, 1936), bes. S. 155–158.

⁴¹ Ebda., S. 155, 157.

⁴² In seinem ersten in einer tschechischen Musikzeitschrift publizierten Artikel schrieb er: „Ich muss ausdrücklich auf unsere großen lebenden Meister hinweisen, vor allem Novák und Suk, die auch in der schwierigsten Zeit der europäischen Musikentwicklung weder dem Druck von rechts noch von links unterlegen sind [...].“ Siehe Alois Hába, „Vývoj hudební tvorby a teorie vzhledem k diatonice, chromatické a čtvrtónové soustavě,“ [Die Entwicklung des Musikschaffens und der Musiktheorie in Bezug auf die Diatonik, die Chromatik und das Vierteltonsystem] in *Listy Hudební matice* 1(1921–22): 35–40, 51–57, zit. S. 36. Novák ist für Hába sein ganzes Leben lang ein künstlerisches Vorbild geblieben. – Ungeachtet der „regressiven“ kompositorischen Methode Janáčeks war sich Hába bewusst, dass dieser aus der modernen tschechischen Musik nicht wegzudenken ist. Janáček gehörte zu den meistgespielten tschechischen Komponisten bei den Festivals der IGNM (1923 Salzburg: *Violinsonate*; 1925 Prag: Chöre im Rahmen des Vokalkonzertes der tschechischen Sektion, *Das schlaue Füchlein* am Nationaltheater Prag; 1926 Venedig: *Streichquartett* Nr. 1; 1927 Frankfurt: *Concertino*; 1929 Genf: *Glagolitische Messe*; 1935 Prag: *Jenůfa* am Neuen deutschen Theater).

*konsequent die [Methode der] Wiederholung verwendet wird.*⁴³ Dreissig Jahre danach hat Hába seinen Landsmann Janáček in seinen Vorträgen im Ausland den führenden Persönlichkeiten der tschechischen Musik – also Novák und Suk – zugezählt, seine Werke in einzelnen Vorträgen propagiert und ihre Aufführungen vermittelt.⁴⁴ Im Jahre 1958 wurde Hába vom Výbor pro oslavy Leoše Janáčka [Ausschuss zur Leoš Janáček-Feier] in Brünn zum Janáček-Kongress eingeladen. Seine kurzen Beiträge über Janáček und dessen Zeitgenossen und über Janáčeks Harmonik wurden im Jahre 1963 im Sammelband aus dem Kongress abgedruckt. Hába schreibt: „*In der Entwicklung der Kammer- und orchestralen Musik nach Mozart ist es zu einer bemerkenswerten Kürzung der leitenden Melodie auf acht- bis eintaktige Motive gekommen; durch ihre Wiederholung, durch die Änderung ihrer Intonierung, Rhythmik und Dynamik, durch die Transponierung, Kürzung und Verlängerung [dieser Motive] haben die Komponisten längere Abschnitte und ganze musikalische Formen aufgebaut.*“⁴⁵ Weiters spricht Hába über Janáčeks Opern, in denen „*die Melodik des Gesangs allmählich immer unabhängiger wird und [...] eine fast selbständige, athematische, [...] immer neu vorwärtsstrebende melodische Stimme bildet.*“ Im Unterschied zu seiner Meinung aus der Zwischenkriegszeit konstatiert er nunmehr: „*Janáčeks Schaffen ist ein überzeugender Beweis dafür, dass der thematische Musikstil, in dem die Klassiker und die Romantiker komponiert haben und in dem auch die zeitgenössischen Komponisten komponieren, bis jetzt als ein vereinheitlichtes Schaffensprinzip mehrerer Generationen geblieben ist und einen individuellen musikalischen Ausdruck zu schaffen ermöglicht, wenn der Komponist genug selbständige Einfälle im Rhythmus, Melodik, Harmonik und Form hat. Falls Janáček in seinen letzten Opern von der Sprachmelodik fast bis zur athematischen Melodik gelangt ist, ist es möglich, den Athemismus in der weiteren Entwicklung auch in der Orchesterbegleitung einer Oper zu verwenden, die Handlung durch die Wiederholung und Variierung der Motive nicht zu verzögern, sondern im Einklang mit der Handlung und der Melodie des Gesanges immer neue charakteristische Motive zu bringen.*“ Und schließlich vergleicht Hába Janáčeks Ergebnisse mit seinen eigenen: „*Ich habe das selbe in meinen drei Opern Matka (im Vierteltonsystem), Nová země (im Halbtonsystem) und Příklad království Tvé (im Sechsteltonsystem) versucht.*“⁴⁶

⁴³ Alois Hába, „Budiž jasno ve všech základních,“ [Sei klar in den Grundsätzen] in *Klíč* 2 (1931–32): 224–228, Zit. S. 227.

⁴⁴ Siehe Brief von Elli Lohse-Klaus vom 5.11.1956 aus Leipzig; Brief von Wolfgang Steinecke (Kranichsteiner Musikinstitut) vom 11.2.1958; Brief von Wolfgang Steinecke aus Darmstadt vom 24.12.1957, mit der Bitte um einen Vortrag über Janáčeks Opern; Brief vom Musikorganisationsrat des Goetheanums in Dornach Karl Baltz (7.1. und 7.3.1959); Briefe von Heinrich Strobel vom Südwestfunk Baden-Baden vom 3.4. und 30.6.1959, mit der Information über die Sendung mit Werken von Janáček und Hába und der Bitte, diese zu moderieren; Einladung vom 6.3.1963 zu dem von Ernst Hermann Meyer organisierten Zyklus der Vorträge „Musik im Zeitgeschehen“ an der Deutschen Akademie der Künste in Berlin, mit der Bitte, über Smetana, Dvořák und Janáček zu sprechen; Brief von Heinz Simbriger aus München vom 21.8.1964: „Es ist für mich interessant gewesen, dass Sie Smetana und Dvorak gar nicht mehr als ‚Begründer‘ genannt haben, sondern nur die jüngere Generation, also Janáček, Suk, Novák, Ostrčil.“ Alle Briefe im Nachlass Alois Hába, National Museum Prag – Tschechisches Museum der Musik, nicht inventarisiert.

⁴⁵ Die für Hába typische, unbegründete Pauschalisierung geht bereits daraus hervor, dass er z. B. über die „Kammer- und orchestrale Musik“ spricht, in den vorherigen Sätzen jedoch das Beispiel aus Janáčeks Oper *Die Sache Makropulos* anführt. Unter die Komponisten, die nach Mozart (!) die Kürzung der melodischen Gedanken zur Geltung gebracht hätten, nennt er „Beethoven, Smetana, Wagner (!), Debussy, Novák, Suk, Schönberg, Webern, Strawinsky, de Falla“, mit denen Janáček „verwandt ist“, doch „mit seinen Einfällen sich wesentlich von ihnen unterscheidet“. Alois Hába, „Hudební sloh Janáčkův a jeho současníků,“ in *Leoš Janáček a soudobá hudba. Mezinárodní hudebně-vědecký kongres Brno 1958* [L. J. und die zeitgenössische Musik. Internationaler Musikkongress Brünn 1958] (Praha, 1963), S. 117–119, zit. S. 117.

⁴⁶ Ebda., S. 118. *Matka* (Die Mutter) wurde am 17. Mai 1931 unter Hermann Scherchen in München uraufgeführt, die Opern *Nová země* (Das neue Land) und *Příklad království Tvé* (Dein Reich komme) sind bis heute unaufgeführt geblieben.

Der wichtigste Einwand, den in Bezug auf Hábas Vierteltonmusik nicht nur Helfert, sondern auch andere Kritiker vorbrachten, war, dass er die temperierten Halbtöne mechanisch geteilt habe,⁴⁷ ein weiteres wurde gegen dessen so genannten „Athematismus“ erhoben.⁴⁸ Abgesehen davon schrieb Helfert: „*Unsere moderne Musik hat in Hába eine Erscheinung, die in ihrer Entwicklung am weitesten gekommen ist und zugleich ein europäisches Niveau unserer Musik darstellt.*“⁴⁹ Im Nachwort zu seinem Buch fasst Helfert die Situation der tschechischen Musik zusammen und stellt fest, dass die tschechischen Komponisten die einzelnen Kategorien (Harmonik, Kontrapunkt, Form) auf verschiedene Weise behandeln würden. Das Respektieren einzelner technischer Prinzipien sei dabei ständig mit der individuellen Inspiration konfrontiert. Die Idee der tschechischen modernen Musik entwickle sich aufgrund einer proportionell ausgeglichenen Beziehung zwischen der Inspiration und der Tektonik.⁵⁰

Helfert weist auch auf den wichtigen Einfluss der kurzen Schulung Hábas bei Vítězslav Novák auf und erwähnt als seinen „zweiten Lehrer“ Arnold Schönberg: „*Seine [Hábas] Beziehung zu diesem Lehrer war jedoch wieder ganz selbständig. Man kann nicht sagen, dass Hába seine ersten, in jener Zeit geschriebenen Werke à la Schönberg komponiert habe. Die Bedeutung Hábas liegt in dieser Hinsicht darin, dass er auf seine individuelle Weise die Logik Nováks mit dem Experimentieren Schönbergs, vor allem dem melodischen, synthetisiert hat.*“⁵¹ Man kann die Zusammenstellung Schönberg – Hába für einen Irrtum halten, genauso wie die Behauptung, dass die Musik Hábas trotz seiner mährischen Herkunft für ein geschultes Gehör „schönbergisch“ klinge. Hába hat nie bei Schönberg studiert,⁵² doch haben die Persönlichkeit dieses „Neutöners“ und seine unleugbare Individualität auf ihn jedenfalls anregend gewirkt. Helferts Vergleich ist noch

⁴⁷ „Es ist nicht möglich, die temperierte Stimmung als theoretische Grundlage eines neuen Systems zu verwenden.“ Helfert (wie Anm. 40), S. 157. Bereits Otakar Hostinský hat im Jahre 1887 betont, dass „die Grundlage der wissenschaftlichen Harmonielehre die reine Naturstimmung haben muss, um von der jeweiligen, gerade herrschenden Stimmung unabhängig zu sein.“ Otakar Hostinský, „Nové dráhy vědecké nauky o harmonii“ [Neue Wegen der wissenschaftlichen Harmonielehre], in: *Dalibor* 9 (1887): 1–53 (in Fortsetzung), zit. S. 9. – Otakar Zich: „Alle anderen Intervalle, die nicht natürlich sind, nehmen wir musikalisch nur unter dem Gesichtspunkt der natürlichen Intervalle wahr.“ Otakar Zich, „Čtvrťtonová hudba,“ in: *Hudební rozhledy* 2 (1925): 19–123 (in Fortsetzung), zit. S. 69. – Auch der Akustiker František Nachtikal konstatierte, dass Hábas Erklärung der Mikrointervalle mit der Harmonielehre nichts zu tun hat, weil er zu seinen Vierteltonen durch mechanische Teilung der Halbtöne gelangt hat. František Nachtikal, „Hábovy reformní snahy a fyzikální teorie hudby,“ [Hábas reformatorische Bemühungen und die physikale Musiktheorie] in *Hudební rozhledy* 2 (1925): 46–51.

⁴⁸ „Verstehen wir das Thema als einen musikalischen Gedanken, die thematische Arbeit als seine logische Entwicklung und die musikalische Form als eine Syntax der musikalischen Gedanken, die die musikalisch-logische Verständlichkeit des musikalischen Satzes garantiert, dann werden wir in der thematischen Arbeit auch weiterhin eine grundlegende Bedingung für solche logische Verständlichkeit halten. [...] Der athematische Stil ist eine interessante musikalische Analogie zum literarischen Surrealismus. Die künstlerische Praxis ist in beiden Fällen anders, als die Theorie.“ Vladimír Helfert (wie Anm. 40), S. 157.

⁴⁹ Ebda.

⁵⁰ Die Entwicklungslinie der Harmonik sowie auch der Form ist nach Helferts Meinung mit der Persönlichkeit Hábas an ihrem äußersten Punkt angelangt: „Im ersten Kapitel haben wir [bei den tschechischen Komponisten] immer wieder die ständige Tendenz zur Vereinfachung der musikalischen Struktur und Ablenkung von der technischen Kompliziertheit feststellen müssen. Erst Smetana hat diese Disproportion zwischen der inspirativen und der tektonischen Seite der tschechischen musikalischen Kreativität ausgeglichen. [...] In dieser Linie stehen nun Novák, Suk, Ostrčil, Vycpálek und Alois Hába.“ Ebda., S. 159–160.

⁵¹ Helfert (wie Anm. 40), S. 155.

⁵² Der tatsächliche Lehrer Hábas, Franz Schreker, wurde von Helfert ignoriert. Schrekers Einfluss ist auch später in der Literatur unterschätzt worden, für das Reifen Hábas war er jedoch von großer Bedeutung. Hába hat bei Schreker seine Formen- und Instrumentationslehre vervollkommen, Schreker hat Hába eine existenzielle Hilfe und wichtige Kontakte vermittelt und ihn – obwohl er selbst künstlerisch einer anderen Auffassung war – in seinen Experimenten unterstützt. Auch die Verselbständigung Hábas ist Schrekers Einfluss zuzurechnen: Hábas „Bruch“ mit der von der Neuromantik abhängigen kompositorischen Methode Schrekers war vor allem Ergebnis seiner Studienjahre in Berlin.

aus einem anderen Grund interessant: Mit seiner Abhandlung über die tschechische moderne Musik beginnt nach den Jahren der Ablehnung jeder „fremden“ Einflüsse das Bemühen, zwischen der einheimischen Kultur und den wichtigen Ergebnissen der internationalen Musik Parallelen zu finden. Für Helfert und andere hat also Schönberg einen imaginären Punkt dargestellt, von dem die Individualität Hábas abgeleitet wurde. Trotz aller Polemiken und Einwände hat Helfert seine Meinung über die Bedeutung von Hába für die moderne tschechische Musik nicht geändert. Im Jahre 1939 hat er in seinem Artikel *Moderní česká hudba na světovém fóru* [Die moderne tschechische Musik auf dem internationalen Forum] die künftige Entwicklung der tschechischen Musik zwischen zwei Extrempunkten gesehen – zwischen dem Schaffen von Alois Hába und dem von Bohuslav Martinů.⁵³

Einer der ersten Versuche nach dem Zweiten Weltkrieg, die „Neue Musik“ philosophisch, aber auch ästhetisch und soziologisch zu erfassen, war die Philosophie der Neuen Musik Theodor Adornos.⁵⁴ Es wäre einmal interessant, die Rhetorik von Zdeněk Nejedlý, dessen Konstrukt der fortschrittlichen nationalen Musik wir am Anfang erwähnt haben, mit Adornos Bewertung der europäischen Musik der Vorkriegszeit zu vergleichen. Ähnlich wie Nejedlý den Gegensatz zwischen der „konservativen“, von Dvořák repräsentierten Richtung, und der „fortschrittlichen“ Richtung im Geiste des Smetana-Vermächtnisses konstruiert hat, konstruierte Adorno für das Gebiet der europäischen Musik als Gegenpole die Persönlichkeiten von Schönberg und Strawinsky. Er versuchte auch, die Musik des Westens als „okzidentale“ und diejenige, die den von ihm vorausgesetzten Parametern für die westliche Musik nicht entsprach, als „exterritoriale“ zu definieren, wobei er der ersten die extrem nationalistische Tendenz zusprach, die andere jedoch – trotz ihrer Verwurzelung in der durch die Folklore repräsentierten nationalen Tradition – von solchen Extremen nach seiner Meinung nicht bedroht war. Adorno spricht in diesem Abschnitt (vielleicht überraschender Weise) von den agrarischen Gebieten des südwestlichen Europa. Er verwendet nicht den Begriff „durch Folklore beeinflusste Avantgarde“ bzw. „Neofolklorismus“, sondern das Wort „Exterritorialität“ oder „exterritoriale Musik“.

Im Kapitel *Schönberg und Fortschritt*, im Abschnitt *Tendenz des Materials* schreibt Adorno über die Musikentwicklung „am Rande“ Europas, über die Gebiete, „wo die Entwicklungstendenz der okzidentalen Musik nicht rein sich durchgesetzt hat, wie in manchen agrarischen Gebieten Südosteuropas. [In solchen Gebieten] ließ bis in die jüngste Vergangenheit tonales Material ohne Schande noch sich verwenden. [Es ist] an die exterritoriale, aber in ihrer Konsequenz großartige Kunst Janáčeks zu denken und auch an vieles von Bartók, der freilich bei aller folkloristischen Neigung zugleich zur fortgeschrittensten europäischen Kunstmusik zählte. Die Legitimation solcher Musik am Rande liegt allemal darin, dass sie einen in sich stimmigen und selektiven technischen Kanon ausbildet. Im Gegensatz zu der Manifestation der Blut- und Boden-ideologie hat die wahrhaft exterritoriale Musik, deren Material, selbst als an sich geläufiges, ganz

⁵³ Der Artikel ist unter dem Titel *Moderní česká hudba na světovém fóru* [Moderne tschechische Musik auf dem internationalen Forum] in Mathesius, Vladimír, Hg., *Co daly naše země Evropě a lidstvu*. Praha: 1939 erschienen. Abgedruckt in Vladimír Helfert, *O české hudbě* (Praha, 1957), S. 105–111.

⁵⁴ Theodor W. Adorno, *Philosophie der Neuen Musik* (Tübingen [1949], 1991), S. 41–42.

*anders organisiert ist als das okzidentale, eine Kraft der Verfremdung, die sie der Avantgarde gesellt und nicht der nationalistischen Reaktion. Sie kommt von außen gleichsam der innermusikalischen Kulturkritik zu Hilfe, wie sie in der radikalen modernen Musik selber sich ausspricht.*⁵⁵

Fassen wir zusammen: Adorno unterscheidet zwischen der exterritorialen und der so genannten konservativen Musik. Die exterritoriale Musik organisiert das übliche Tonmaterial (Dreiklang oder einfache rhythmische Formeln) auf eine neue Art. Die konservative Musik wird nicht national, sondern nationalistisch (und verwandelt sich in die „Blut- und Bodenideologie“), weil die Erscheinungen, die von ihr als „traditionell“ akzeptiert wurden, im Grunde reaktionär wirken – nicht etwa deswegen, weil sie weniger künstlerisch wären, sondern wegen ihrer Tendenz, den Konsumenten „zu gefallen“, d. h. wegen ihrer Falschheit (Unwahrhaftigkeit). Gerade diese Eigenschaft habe sie zur nationalistisch-reaktionären Ideologie geführt. Adorno spricht von Janáček und Bartók als von jenen Komponisten, die zu den Wurzeln der Folkloretradition als Voraussetzung für die „exterritoriale Musik“ durchgedrungen seien und zugleich die Regel der „konservativen“ Musik absorbiert hätten. So war ihre Musik für Adorno ein Beispiel für immanente Kulturkritik „von außen“ („externe Kulturkritik“), während die Neue Musik (die Schönberg-Schule) das selbe „von innen“ getan habe. Wenn wir den polemischen Gedanken Adornos weiter führen, müssen wir fragen, wo für ihn die „Exterritorialität“ Hábas in dem Moment, als dieser über die Synthese der europäischen und außereuropäischen Musik in eine universale weltliche Musiksprache zu denken begonnen hat, geendet hätte.

Die Kompliziertheit der Entwicklung der Musik des 20. Jahrhunderts und ihrer Rezeption zeigt sich am Beispiel des zweifach „exterritorialen“⁵⁶ (d. h. nicht nur die Grenze zum Okzident, sondern die der europäischen Musik überhaupt überschreitenden) Hába auch in der Tatsache, dass dieser in der Zwischenkriegszeit mit Schönberg verglichen wurde und das „Mährentum“ in seiner Musik nur selten zum Ausdruck gebracht,⁵⁷ sich jedoch am Ende der 50er Jahre mit seinem Landesmann Janáček (auch was die künstlerische Auffassung betrifft) identifiziert hat, um hingegen zehn Jahre später mit seinem Streichquartett Nr. 16 (im Fünfteltonsystem) bewusst die kompositorische Methode Weberns zu verwenden.

⁵⁵ Adorno (wie Anm. 54). Der Gedanken Adornos in dessen Schrift *Philosophie der Neuen Musik* hat sich Manfred Füllsack gewidmet: Adornos Ästhetische Theorie von Fortschritt und Reaktion.

Fünzig Jahre nach Erscheinen der „Philosophie der Neuen Musik,“ in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 44(1999), vol. 1, S. 41–54, auch <http://sammelpunkt.philo.at:8080/1077/1/fortschrittundreaktion.htm>.

⁵⁶ Lubomír Spurný, „‘Exterritoriální’ Hába. Několik poznámek k Adornově pojmu exterritoriale Musik,“ [Der „exterritoriale“ Hába. Einige Bemerkungen zum Begriff exterritoriale Musik bei Adorno] in *Opus Musicum* 33 (2001), Nr. 6, S. 11–16.

⁵⁷ Seine Herkunft und seine „Bäuerlichkeit“ hat er jedoch immer als sehr positive Anlage seines Charakters verstanden, wie man seiner Korrespondenz und den Erinnerungen seiner Zeitgenossen entnehmen kann.

POVZETEK

Z vidika splošne glasbene zgodovine in biografske študije Aloisa Hábe (1893–1973), tega češkega skladatelja, ki se je gibal med Dunajem, Berlinom in Prago, ponavadi označujemo kot eno izmed vodilnih osebnosti srednjeevropske avantgarde med obema vojnama. Tudi v kontekstu češke glasbe velja

sicer za zglednega inovatorja a tudi za skladatelja, ki je bil globoko zakoreninjen v tradiciji. Predvsem je znan kot neutruden propagator mikrotonalne in atematske glasbe, ki jo je sam označoval kot »osvobojeno glasbo«. V tej pretanjenosti glasbi je poltonskemu sistemu pridodal še četrtrtonske, petinotonske in šestinotonske intervale ter opustil tradicionalno obravnavo motivov.