

Vlasta Reittererová-Benetková

Die Opern von Alois Hába. Ein neues Phänomen des Musiktheaters im 20. Jahrhundert

Alois Hába ist Autor von drei Opern: Die Vierteltonoper *Die Mutter* (Matka), Hábas op. 35 (beendet 1929), wurde im Jahre 1931 in München uraufgeführt. Die tschechische Erstaufführung hat 1947 in Prag stattgefunden, zum drittenmal wurde diese Oper vom Ensemble des National-Theaters in Prag einstudiert und beim Musikfestival Prager Frühling und beim Musikfest Maggio musicale in Florenz im Jahre 1964 aufgeführt. Die Oper *Neue Erde* (Nová země), op. 47 (beendet 1936) sowie die Oper *Es komme Dein Königreich* (Přijď království Tvé), op. 50 (beendet 1942), sind unaufgeführt geblieben. Können wir angesichts dieser Tatsachen mit Recht über Alois Hába und seine Bedeutung für die Entwicklung der modernen Oper überhaupt sprechen?

Nehmen wir die Erinnerungen des Komponisten, so verstehen wir die Geschichte der Uraufführung der Oper *Die Mutter* als fast komischen Zufall, als eine Tat, die nur dank der abenteuerlichen Charaktere der Hauptakteure, nämlich Hábas als Komponisten und Hermann Scherchens als Initiator der Uraufführung, möglich war. Hába schreibt¹: "Nach Beendigung der Vierteltonoper *Die Mutter* [...] fuhr ich als Sekretär der tschechoslowakischen Sektion der IGNM zu ihrem Musikfest nach Lüttich². Vor der Festivalkanzlei traf ich den Dirigenten Hermann Scherchen. Nach der Begrüßung fragte er mich sofort [...]: Was hast Du Neues, Alois? Meine Antwort: Ich habe [...] eine Vierteltonoper [...] beendet. Scherchen: So? Die mache ich nächstes Jahr auf dem Musikfest in München. Komm mit mir zur Post. Ich will dem Musiksekretär Fritz Büchtger telegraphieren, daß er Deine Oper aufs Programm setzen soll."³

Den Quellen zufolge ist es offensichtlich, daß Hába den Gedanken, ein Vierteltonbühnenwerk zu komponieren, schon mehrere Jahre mit sich trug, bis er die Komposition tatsächlich begann. Er dachte auch

¹ Alois Hába, Mein Weg zur Viertel- und Sechsteltonmusik, (= Grundfragen der mikrotonalen Musik Bd. 1, Musikedition Nymphenburg 2001), München ²1986, S. 52ff.

² 1. bis 8. September 1930.

³ Alois Hába, Mein Weg, S. 39-40.

eine gewisse Zeit daran, diese - damals noch unkonkrete - Oper in Form einer "Wanderbühne" aufzuführen⁴. Dabei plante er, die Oper mit der modernen Filmtechnik (die das Bühnenbild ersetzt hätte) zu kombinieren. Wir sehen also bei Hába schon in den 20er Jahren mindestens zwei bisher im Musiktheater neue Mittel: die Mikrointervalle in der Musik, die neue Technik in der Darstellung.

Hába nahm noch vor kurzer Zeit in der tschechischen Musikgeschichte den Platz einer abgesonderten, einsamen Erscheinung ein, eines Künstlers, dessen Überzeugung und dessen Ruf nach der künstlerischen Freiheit ihn fast in die Isolation geführt haben. Heute stellen wir erneut die Frage nach der Bewertung von Hábas Schaffen. Dabei ist es nötig, mindestens drei große Aufgaben, die Hába im Musikleben erfüllt hat, zu betrachten: seine kompositorische, seine pädagogische und seine organisatorische Tätigkeit⁵. Seinen Weg zur Mikrointervallmusik begründet Hába mit zwei Quellen: mit der Erfahrung aus der Volksmusik seines Geburtsorts und mit der frühen Unterstützung von Seiten einflußreicher Persönlichkeiten: Die Mikrointervalle hat er im Gesang seiner Mutter und im Violinspiel seines Vaters gehört, in den Volkssammlungen von Béla Bartók hat er die Mikrointervallik gefunden. Den Mut zu Experimenten in der Harmonik hat bei ihm sein Lehrer Vítězslav Novák gefördert. Auch die Gespräche mit Ferruccio Busoni, Georg Schünemann und die zwar zuerst mißtrauische, später doch helfende Reaktion von Franz Schreker auf die erste Vierteltonkomposition⁶ standen am Anfang des experimentellen Weges von Hába. Beim Musikfest der IGNM in Salzburg wurde schon 1923 Hábas *Streichquartett* op. 12 vom Amar-Hindemith-Quartett uraufgeführt. Spätestens in diesem Jahr hat sich Hába dem Dirigenten Hermann Scherchen persönlich genähert. Ein Jahr später ließ Scherchen Hábas *Chorsuite* op. 13 und die *Phantasie für Violine solo im Vierteltonsystem* op. 9a in

⁴ Jiří Vysloužil, Alois Hába. Sein Leben und Werk, Praha 1974, S. 190-191. Vysloužil zitiert dort Hábas Brief an den Direktor des Verlags Universal Edition vom 21.12.1934.

⁵ Jiří Vysloužil (s. Fußnote 4) konnte noch das persönliche Zeugnis von Hába mit einbringen. Der Nachlaß von Hába ist aber erst in den letzten Jahren zugänglich geworden, sodaß wir neue Dokumente zur Verfügung haben.

⁶ Hábas *Streichquartett* op. 7.

Frankfurt a.M. uraufführen⁷. Scherchens Enthusiasmus für Neuigkeiten und Hábas Offenherzigkeit haben den Grund zu beiderseitigem künstlerischen Respekt und zur Freundschaft gelegt.

Hábas Geschichte über Scherchens sofortige Entscheidung, seine Oper aufzuführen, klingt gut, paßt aber mehr in ein Filmdrehbuch als zur wahren Geburt dieses neuen künstlerischen Ereignisses. Die erhaltenen Dokumente zeigen uns, daß Hába noch vor der Vollendung der Partitur mit einer anderen Bühne Verhandlungen führte, und zwar mit den Städtischen Bühnen in Frankfurt am Main und ihrem musikalischen Oberleiter Hans Wilhelm Steinberg. Dessen Persönlichkeit war Hába von Steinbergs Prager Jahren mindestens künstlerisch bekannt. Damals wußte noch niemand, daß in naher Zukunft Prag für Steinberg und auch für den Generalintendanten der Frankfurter Oper, Josef Turnau, Asylstadt werden würde⁸. Der erste Brief von Steinberg stammt vom

⁷ Aus der *Chorsuite* wurde der erste Teil unter Hermann Scherchen uraufgeführt, die Uraufführung der *Phantasie* spielte Adolf Rebner. Das Werk ist "Herrn Prof. Georg Schünemann gewidmet".

⁸ Einen Vorbericht brachte die Zeitschrift "Tempo - Listy Hudební matice" [Tempo - Blätter der Musikvereine] 9, 1929-30, S. 300. Hans Wilhelm Steinberg wirkte in den Jahren 1925-29 im Neuen deutschen Theater in Prag, nach dem Weggang von Alexander Zemlinsky im Jahre 1927 als Chefdirigent. Er studierte folgende Werke ein: Busoni - *Arlecchino*, Cornelius - *Der Barbier von Bagdad*, Gál - *Die heilige Ente*, Giordano - *Das Mahl der Spötter*, Janáček - *Kat'a Kabanová*, Malipiero - *Philomela und ihr Narr*, Mozart - *Così fan tutte*, *Don Giovanni*, Pfitzner - *Der arme Heinrich*, Provozník - *Akaga*, Puccini - *Gianni Schicchi*, *Das Mädchen aus dem goldenen Westen*, Strauss - *Elektra*, *Der Rosenkavalier*, Verdi - *Falstaff*, *Die Macht des Schicksals*, *Othello*, *Rigoletto*, Wagner - *Die Meistersinger von Nürnberg*, Weinberger - *Schwanda, der Dudelsackpfeifer*, Zemlinsky - *Der Zwerg*. In den Orchesterkonzerten des Neuen deutschen Theaters hat Steinberg u.a. Bruckners 4. und 7. *Symphonie*, Schuberts *Symphonie C - Dur*, Strauss' *Aus Italien*, Liszts *Faust-Symphonie*, Mahlers *Lied von der Erde* und 6. *Symphonie*, Beethovens 9. *Symphonie* sowie Werke von Erwin Schulhoff, Viktor Ullmann u.a. aufgeführt. 1929-33 wirkte er an der Oper in Frankfurt a.M. Dort brachte er im Jahre 1930 Schönbergs *Von heute auf morgen* zur Uraufführung, dann kehrte er nach Prag zurück und gastierte wieder im Neuen deutschen Theater und zwar mit Wagners *Der fliegende Holländer*. - S. Jitka Ludvová, *Německý hudební život v Praze 1880 - 1939* [Deutsches Musikleben in Prag in den Jahren 1880 - 1939], in: *Uměnovědné studie* [Kunstwissenschaftliche Studien] IV, Praha 1983, S. 53-183. - Jaromír Paclt, Prag als Asylstadt, in: *Musik in der Emigration 1933-1945*, hrsg. v. Horst Weber, Stuttgart - Weimar 1994. S. 153-174. Der Frankfurter Generalintendant Josef Turnau emigrierte 1933 aus Deutschland nach Prag, 1934-36 war er am

22. September 1929, Hábas Oper wurde aber erst im Oktober beendet; im folgenden Brief vom 16. Oktober gratuliert Steinberg Hába zur Vollendung der Partitur und lädt ihn nach Frankfurt ein.

Es scheint, daß Informationen über das neue Werk an verschiedenen Orten mit großer Spannung erwartet wurden; die Nachricht von der Neuigkeit kam auch an den Südwestdeutschen Rundfunk in Frankfurt, der von der Universal Edition "[...] eine Überlassung der Partitur" erbat zu einer Zeit, als die U.E. noch gar nicht wußte, "[...] ob das Werk schon beendet ist."⁹

Hába besuchte Frankfurt im Dezember 1929 und für den 1. Februar 1930 wurde eine Verhandlung mit dem Generalintendanten Turnau vereinbart¹⁰. Noch im Juni 1930 brachten die Verhandlungen keinen Fortschritt. Wilhelm Steinberg begründet Hába gegenüber die Ablehnung des Werkes durch die Erfahrung, "dass an eine Aufführung Ihrer Viertelton-Oper unter den normalen Umständen eines Repertoire-Theaters nicht gedacht werden kann." Er äußert aber den Gedanken, ein experimentales Studio "ins Leben zu rufen, das ausschließlich Aufführungsexperimenten dienen soll." Steinberg verspricht Hába neue Verhandlungen im September und legt ihm "ans Herz, sich durch unser Hinausschieben in Ihren event. eintretenden anderen Dispositionen bezüglich der Uraufführung nicht behindern zu lassen."¹¹ Im September treffen sich Hába und Scherchen in Lüttich. Wir kennen auch die Reak-

tschechischen Nationaltheater Prag als Regisseur engagiert. Er studierte Wagners *Die Meistersinger von Nürnberg*, Verdis *Othello*, Bizets *Carmen*, Boitos *Mefistofele* ein und leitete die Uraufführung der Oper *Jasica* des tschechischen Komponisten Jindřich Vojáček.

⁹ Brief der Universal Edition an Hába vom 15.11.1929. Schon am 9.1.1928 hatte der Direktor der U.E., Emil Hertzka, an Hába geschrieben, daß er mit großer Spannung auf die Fertigstellung der Oper warte. Am 6. Juni 1930 wandte sich ein Vertreter der U.E. an Hába mit der Bitte, "uns das Entscheidungsrecht über Ihre Oper noch einige Zeit länger zu lassen." Die Partitur ist erst im Jahre 1963 in Prag bei Dilia erschienen.

¹⁰ Brief von Wilhelm Steinberg an Hába vom 23.1.1930. Die zitierten Briefe befinden sich alle in Hábas Nachlaß (Museum der tschechischen Musik, Prag).

¹¹ Hába hat sich aber trotzdem nicht zurückgezogen und wollte Frankfurt wahrscheinlich noch vor dem September noch einmal besuchen. Im Brief an Hába vom 17.6.1930 teilt ihm Steinberg die Abwesenheit von Turnau mit, "sodass wir rein praktisch nicht verhandeln können".

tion von Fritz Büchtger auf Scherchens Telegramm. Die telegraphische Antwort an Scherchen ist ans Hotel Moderne, Lüttich am 3.9.1930 adressiert: "HABA ALS OPER UNMOEGLICH AUCH SONST GROSSE SCHWIERIGKEITEN BITE [!] NAEHERES – BUECHTGER"

Scherchens Autorität und sein Glauben an das neue Werk und Hábas rastlose Energie haben sich doch glücklich verbunden. Die Umstände der Einstudierung sind ein schöner Beweis der Zusammenarbeit, der Überwindung von formalen, technischen, aber auch menschlichen Hindernissen.

Vor allem war es aber nötig, die Uraufführung finanziell zu unterstützen. Der ablehnende Standpunkt von Büchtger war, wie es scheint, bald überwunden, und der Plan, die Oper in München zur Uraufführung bringen, war bald öffentlich bekannt - auch in Frankfurt: vom 18.9. stammt ein diesbezügliches erbittertes Telegramm Steinbergs¹². Der Schatten des Mißverständnisses trat auch zwischen Hába und Scherchen auf, in einer Zeit, als Hábas Schüler Karel Ančerl - als Korrepetitor bestimmt - in Berlin schon die ersten Dispositionen von Scherchen erfüllt hatte¹³. Scherchen schreibt an Hába¹⁴: "Wenn Steinberg Dir einen festen Termin für eine Dich befriedigende Aufführung in Frankfurt nennen kann, so liegt mir jeder Uraufführungsfimmel fern und er kann das Werk für sich zur Verfügung haben." Aus diesem Brief geht auch hervor, daß die beide Künstler auch mit einem Gastspiel im Prager Neuen deutschen Theater gerechnet haben¹⁵, auch die eventuelle Urauf-

¹² "Erfahre dass München Uraufführung Mai schon angekündigt hat stop da hier meine Verhandlungen zwecks alleiniger Uraufführung in vollstem Gange erbitte umgehend telegraphieren genauen [Bescheid] grüsse Steinberg." Auf der Rückseite ist die handschriftliche Skizze zur Antwort Hábas erhalten geblieben: "Kann Scherchen Aufführung nicht verbieten da seine Dispositionen festgelegt sind."

¹³ Die Forderungen hat Scherchen Hába in einem undatierten Brief geschrieben, und zwar kurz nach dem Lütticher Aufenthalt: " [...] du bist also schon fest angekündigt! Ich brauche nun [...]: 1/ Partitur und Klavierauszug, 2/ Deinen Stipendiaten = meinen zukünftigen Schüler, 3/ genauen Bescheid über alle Punkte, die wir in Lüttich fixiert haben, d.h. Dekorationen, ... Harmonium, Klavier ohne Entgelt ... etc., 4/ eine Abschrift [?]... an Reinhart ..., dass er helfen solle ..., 6/ ist es möglich, von tschechischer Seite eine finanzielle Uraufführungshilfe zu erlangen?"

¹⁴ 29.9.1930.

¹⁵ Spielleiter der Oper des Neuen deutschen Theaters war Ewald Schindler, Erster

führung in Donaueschingen mit der Hilfe des Fürsten Fürstenberg kam in Betracht; eine Möglichkeit bestand auch darin, durch den Präsidenten der IGNM, Edward Dent, ein Gastspiel zu erreichen.

Es war klar, daß der finanzielle Aufwand außergewöhnlich hoch sein würde. Hier kam Unterstützung vom Musikkollegium Winterthur, namentlich von den Brüdern Hans und Werner Reinhart, die die Garantie für ein Defizit - auf Wunsch von Hermann Scherchen - übernommen haben. Der Brief von Scherchen an Hans Reinhart vom 3.1.1931 ist einer der schönsten Beweise der künstlerischen Solidarität, aber auch des Eindrucks, den Hába erweckte:

"Sie wissen, dass ich Sie kaum irgendwann, auch nicht für andere, in Anspruch genommen habe. Diesmal bitte ich Sie sehr herzlich und dringlich, unserem gemeinsamen Freunde durch eine Defizitgarantie die Uraufführung seiner Vierteltonoper zu sichern. Ich war mit Hába zuletzt in Lüttich zusammen und habe ihn wieder verspürt: das ist die stärkste Persönlichkeit und die reinste und unbedingteste, von jedem Kompromis [!] freigebliebene der jungen Künstler, die seit 1919 in Berlin versammelt waren. Die Kunst dieses Bauernjungen ist eine ganz starke geistige Angelegenheit: bitte helfen Sie - mir ist diese Uraufführung wichtiger als fast alles, was ich bisher in meiner Kunst tun konnte. Ich glaube, dass der von Hába genannte erste Betrag zu hoch ist, dass Sie auf jeden Fall die Honoraransetzung für Scherchen und Anscherl [!] davon streichen können."¹⁶

Für die Münchener Uraufführung war es also notwendig, eine deutsche Übersetzung anzufertigen¹⁷, Solisten auszuwählen, den Chor zu engagieren und Vierteltoninstrumente zu beschaffen. Bei letzterem haben die Firmen August Förster in Georgswald (Jiříkov) und Wilhelm Köhler in Graslitz (Kraslice) und Heckel in Dresden mitgearbeitet. Die

Kapellmeister Georg Szell.

¹⁶ Die Unterstützung wurde von Seiten Reinharts aus verschiedenen Gründen lange abgelehnt. Das voraussichtliche Defizit wurde von Büchtger mit mindestens 4 000.- Mark veranschlagt.

¹⁷ Übersetzer war der Prager Publizist Viktor Joss. Den Vertrag hat er mit Hába am 3.11.1929 mit dem Termin bis 15.1.1930 geschlossen. Die Übersetzung wurde allerdings wahrscheinlich erst viel später fertig, denn die Bestätigung der Übernahme des Honorars von 1200 Kč stammt vom Juni 1930. Es ist möglich, daß diese Tatsache mit dem Zögern des Frankfurter Intendanten zusammenhängt.

ursprüngliche Hoffnung, das Prager Konservatorium werde mit seinem Chor helfen, hat sich nicht realisiert¹⁸.

Der erste Brief von Fritz Büchtger an Hába in dieser Angelegenheit stammt vom 18.10.1930. Dieser Brief erklärt die Änderung von Büchtgers Einstellung bezüglich der Aufführung von Hábas Oper: "[Ich möchte] Ihnen sagen[,] dass wir uns sehr freuen, Ihr Werk innerhalb unsrer Maiwoche uraufführen zu können, und wie sehr ich mich persönlich als Anthroposoph darüber freue, von Ihnen etwas bringen zu können." Die Tatsache, daß Fritz Büchtger, die Brüder Reinhart, Alois Hába und sein Freund aus der Zeit des Wiener Studiums, der in dieser Zeit mit Hans Reinhart zusammenarbeitende Felix Petyrek, Anthroposophen waren, brachte diese auf die moderne Kunst orientierte Gruppe noch enger zusammen (Hába hatte engere Beziehungen zu Werner Reinhart, dessen Duzfreund er war). Ebenso wichtig war aber auch die noch frische Erfahrung mit der neuen Musik aus der Tschechoslowakei: die Münchener Vereinigung für die zeitgenössische Musik hatte mit Erfolg im Jahre 1929 die Oper *Jenůfa* und im Jahre 1930 *Die Glagolitische Messe* von Leoš Janáček aufgeführt. Büchtger teilt Hába die technischen Parameter der Münchener Bühne mit und stellt auch fest, daß "die kostenlose Zuverfügungstellung der Dekorationen, der Instrumente und des Vorstudierenden Kapellmeisters [...] uns ja die Sache schon wesentlich erleichtert" haben. Büchtger hofft, daß "sich bis dahin die deutsch-tschechische Spannung wieder beruhigt, sonst könnten uns da auch noch Schwierigkeiten entstehen."

Hábas Oper *Die Mutter* ist thematisch mit seinem Geburtsort verbunden. Sie ist eine Apotheose des Lebens einer einfachen Bauernfrau, einer Volksheldin, die ihre Lebens- und Mutterrechte verteidigt. Das Libretto verfaßte Hába selbst. Er hat den süd-ostmährischen (mährisch-wallachischen) Dialekt als Bestandteil der Charakteristik von Personen, der Zeit, der Handlung verwendet. Hába wollte auch "einige der originellen Klang- und Gestaltelemente des Dialekts seines Geburtsgebietes ausnützen" und damit an Janáčeks Untersuchungen anknüpfen¹⁹. Hábas Ziel, die Oper auf ein Thema aus dem Bauernleben zu schreiben, die

¹⁸ Im Brief an das Staatskonservatorium Prag vom 20.9.1930 bewilligt Büchtger im Namen der Vereinigung für zeitgenössische Musik in München einen Chor von 16 Mitgliedern.

¹⁹ Vysloužil, Alois Hába, S. 198.

Elemente der Volksmusik des mährischen Gebiets zu verwenden, das Leben des Volks zu zeigen und die Ethik und die sozialen Umstände des schlichten Lebens zu präsentieren, wurde jedoch sekundär, als die wichtige Frage nach der Uraufführung ins Spiel kam. Indem er der Notwendigkeit nachkam, die Oper in deutscher Übersetzung zu bringen, hat er auf diese entscheidenden Momente seiner Operauffassung verzichtet. Damit hat er auch auf die langjährige Bemühung der tschechischen Musik verzichtet, eine selbständige nationale Oper aufgrund der Muttersprache zu schaffen. Ob er die Tatsache, daß das Spezifikum des Werkes in der Musik liegt, rationell begründete oder sensitiv spürte, können wir nicht entscheiden. Die heutige weltweite Rezeption von Janáček erklärt die Unabhängigkeit des Musikausdrucks vom Dialekt genügend²⁰. Hába mußte wissen, daß er sich der Gefahr verschiedener Verleumdungen aussetzte; er war auch von Scherchen gewarnt: "Kannst Du nicht dafür sorgen, dass Eure Chauvinisten den unseren nicht weiter Veranlassung geben, evtl. später ebenfalls zu demonstrieren gegen Dich, wie man bei Euch anscheinend liebt, gegen alles Deutsche zu demonstrieren? Ich bin nicht gerade sehr erfreut über diese blöden strassenpolitischen Vorgänge."²¹

²⁰ In *Jenůfa* und *Das Schlaue Füchslein* verwendet Janáček ebenfalls Elemente des Dialekts.

²¹ Brief Scherchens an Hába vom 29.9.1930. Damit hängt auch der von Legationsrat Camill Hofmann im Namen des tschechoslowakischen Gesandten am 9.10.1930 in Berlin geschriebene Brief zusammen: "Es ist Ihnen sicher bekannt, daß die Ereignisse in Prag ungewöhnlich empfindlichen Widerhall in der deutschen Öffentlichkeit gefunden haben [...] Unsere langjährige Arbeit hat erheblichen Schaden erlitten [...]" (Im Juli hat die Tschechoslowakei ihre Zustimmung zum französischen Vorschlag zur Schaffung eines Paneuropa gegeben, während Deutschland dagegen war. Die Spannung zwischen den Nationen hat die wirtschaftliche Krise, die steigende Arbeitslosigkeit und die deutschsprachige Bevölkerung im böhmischen Grenzgebiet erheblich betroffen und auch die Kulturbeziehungen beeinflußt. Mehrere Theater in Deutschland haben in dieser Zeit die Premieren von tschechischen Opern abgesagt). Hába hat den Inhalt von Hoffmanns Brief dem Außenminister František Chvalkovský sofort mitgeteilt, was nicht ohne Widerhall geblieben ist. Camill Hoffmann schreibt, daß die Botschaft die Pflicht gehabt habe, auf die Situation in Deutschland aufmerksam zu machen. "Was meine Privatansicht betrifft, ob Sie die finanzielle Unterstützung für die tschechische Kunst bei den tschechischen Finanziers, nicht bei den jüdisch-deutschen suchen sollen, bei denen Sie sie, wie Sie schreiben, finden könnten, so sage ich Ihnen: Machen Sie keinen Unterschied und nehmen Sie dort, wo man Ihnen gibt. Ihre nationale Anschauung wird ohnehin

Anhand der Briefe von Karel Ančerl können wir den Vorbereitungen zur Uraufführung Schritt für Schritt folgen. Die Sicherstellung der Besetzung war die Aufgabe von Ančerl, und so schreibt er²²: "6 Stunden am Tag korrepetiere ich und 8 Stunden treibe

problematisch damit, daß Sie Ihr Werk dem deutschen Theater überlassen." Das Außenministerium hat das Projekt trotzdem finanziell unterstützt. Hába hat verschiedene Institutionen um ein Stipendium für Ančerl angesprochen. Folgende Dokumente sind erhalten: Ein Brief von der tschechischen Nationalbank vom 15.12.1930 (ablehnend), Briefe von der Präsidentenkanzlei vom 17.3.1931 (20 000 Kč) und vom 9.5.1931 (10 000 Kč an den Chef des Bühnenbildes des Nationaltheaters in Prag, Gottlieb), Brief vom Finanzministerium vom 27.4.1931 (12 000 Kč und Zusage von weiteren 10 000 Kč). Wir können uns natürlich fragen, ob Hába seine Oper dem Prager Nationaltheater angeboten hat. Für den Wunsch Hábas, *Die Mutter* auf der Bühne des Nationaltheaters zu sehen, haben wir keinen Beweis. Die Situation im Nationaltheater im Jahre 1930 war gespannt, da es ab 1.1.1930 vom Staat geleitet und betrieben wurde. Dieser Schritt wurde nicht einstimmig positiv kommentiert: Julius Fučík z.B. hat ihn als "Faschistische Vereinnahmung des Nationaltheaters" bezeichnet (in: Tvorba [Schaffen], zitiert in: Vilém Pospíšil, *Opera Národního divadla v období Otakara Ostrčila* [Die Opern des Nationaltheaters in der Zeit Otakars Ostrčils] Bd. 5, Divadelní ústav [Theaterinstitut] Praha 1983, S. 33). Aufführungen von tschechischen Opern im Nationaltheater 1930/31: ein Novák-Zyklus, ein Fibich-Zyklus, Kovařovic, Janáček - *Aus einem Totenhaus*, Jan Zelinka - *Die neunte Wiese* (Uraufführung); Weitere vom Nationaltheater aufgeführte Komponisten 1930/31: Verdi, Rossini, Offenbach - *Hoffmanns Erzählungen*, Mozart, Puccini, Wagner - *Siegfried*, Delibes - *Lakmé*. Am 17.10.1930 wurde Max Brands *Maschinist Hopkins* aufgeführt - ein Jahr nach der Duisburger Uraufführung. Im Zusammenhang mit dieser Oper versuchte ein Teil der Kritik den "Fall Wozzeck" vom Jahre 1926 nachzuahmen und beschuldigte den Opernchef Otakar Ostrčil "neuerlich dem Bedürfnis nachgegeben zu haben, sich bei seinen bolschewist-sozialistischen Protektoren beliebt zu machen" (Ebd., S. 76). Die Oper des Neuen deutschen Theater in Prag hatte 1930-32 im Repertoire: Beethoven, Bizet, Donizetti, Gounod, Lortzing, Mascagni, Mozart, Nicolai, Puccini, Rossini, Strauss (*Rosenkavalier*), Verdi, Wagner, von den Opernneuheiten *Die Soldaten* von Manfred Gurlitt, *Vom lieben Augustin* von Křenek, *Lord Spleen* von Lothar Mark, Pfitzners *Das Herz*, Rezniceks *Spiel oder Ernst?*, von dem tschechischen Komponisten Jaroslav Křička *Spuk im Schloß oder Böse Zeiten für Gespenster* - UA Brünn 1929, Premiere im Neuen deutschen Theater 29.4.1932 unter Georg Szell. Die Aufführungen in dieser Zeit haben nie mehr als 5 Wiederholungen gehabt.

²² 28.9.1930.

ich die Sängerinnen auf." Später hat ihm in München auch Georg Schünemann geholfen.

Ančerls Briefe zeigen unter anderem auch die Anfangsschwierigkeiten mit den Solisten, besonders mit der Darstellerin der Hauptrolle, Tiny Debüser, mit dem Darsteller von Křen, Max Mailie, und auch mit der anderweitigen Überbeschäftigung von Fritz Büchtger und Hermann Scherchen, der - sobald er die Fähigkeiten von Ančerl erkannt hatte - alle Verantwortlichkeit dem "begabten, netten jungen Mann" überließ, wie er Ančerl charakterisierte. Scherchen nahm schließlich Ančerl unter seine Schüler auf, was für diesen wesentliche Bedeutung hatte.

Der Regisseur vom Neuen Schauspielhaus Königsberg, Fritz Jessner, meldete sich bei Hába erst am 13. März 1931. Er war mit dem Bühnenbild von František Zelenka unzufrieden. Nach dem Textbuch hatte sich Jessner eine realistische Oper vorgestellt und kritisierte die "architektonisch zu stilisierte Bühnengestaltung". Eine realistische Dekoration würde er "für besser halten [...] Wir haben in Deutschland ja nun alles auf diesem Gebiet durchgemacht." Das Unverständnis von Jessner und die Disharmonie mit der Ansicht von Scherchen führten dazu, daß nach Scherchens Wunsch der tschechische Regisseur Ferdinand Pujman die Regie übernahm.

Das Team der tschechischen Künstler, das sich an der Münchener Uraufführung beteiligte, gehörte zur Avantgarde jener Zeit. Der Bühnenbildner František Zelenka (1904 - 1943) und der Regisseur Ferdinand Pujman (1889 - 1961) haben die moderne Einfachheit und Stilisierung auf der Bühne durchgesetzt. Pujman war der erste spezialisierte tschechische Opernregisseur überhaupt. František Zelenka hat seine Auffassung in der Zeitschrift "Klíč" [Der Schlüssel] dargelegt²³: Bei einer realistischen Oper geht es um "subjektive Anordnung der Realitäten", um die Atmosphäre. Der Bühnenbildner arbeitet auf eine solche Weise, daß er "absolut reale Gegenstände in die relative Bühnengestalt einarbeitet." Was Hábas *Mutter* betrifft, wollte er die "dörfliche, rohe, knorrige, unzarte, bäuerlich sinnliche Atmosphäre des Spiels hervorrufen". Heinz Korffner, ein Zeuge der Vorbereitungen²⁴, vergleicht die

²³ František Zelenka, Výprava opery s realistickým námětem [Das Bühnenbild zu einer Oper mit realistischem Sujet], in: Klíč [Schlüssel] 1 (1930-31), S. 150-152.

²⁴ Heinz Korffner, Před premiérou Hábovy čtvrtónové opery v Mnichově [Vor der Uraufführung der Vierteltonoper von Hába in München], in: Klíč [Schlüssel] 1,

Arbeit an Hábas Werk mit der Atmosphäre der Wagner-Aufführungen in der Zeit König Ludwigs. "Ist es ein Zufall, daß gerade München die Premiere dieses bichromatischen Werkes haben wird, wie es vor Jahren die Premiere von Tristan hatte?" fragt sich Korffner. Im Folgenden zieht er - was die Struktur des Werkes betrifft - Bergs *Wozzeck*, die Musiksprache von Janáček, den Musikausdruck von Debussy, die Musikbewegung von Strawinskys *Oedipus* zum Vergleich heran. Der absolute Kenner der Oper, Hermann Scherchen, bezeichnete aber Hába als "Ideenschüler von Schönberg und Busoni"²⁵.

Mirko Očadlík veröffentlichte einen Bericht von der Münchener Musikwoche in der Zeitschrift "Klíč"²⁶. Hábas Werk bezeichnet er als "demonstratives Spitzenbeispiel seiner kompositorischen Bemühungen." Auch ihn erinnert *Die Mutter* (die Premiere fand am 17.5.1931 im Theater Am Gärtnerplatz statt) entfernt an Bergs *Wozzeck*, an Debussys Sensibilität (einige Formulierungen von Očadlík erinnern auffällig an solche von Korffner). Für Očadlík stellt Hábas Oper unbestritten einen großen ethischen Wert dar, einen neuen Weg und eine neue Ideenwelt²⁷.

1930-31, S. 145-150.

²⁵ Hermann Scherchen, Není více krize v hudbě [Es gibt keine Krise in der Musik mehr], in: Klíč [Schlüssel] 3, 1932-33, S. 81-84.- Strawinskys *Oedipus* wurde im Rahmen der Musikkstage konzertant aufgeführt. An dramatischen Werken folgten noch Honeggers *Antigone* (konzertant), *Torneo notturno* von Francesco Malipiero, *Die Schöne Galathea* von Walter Braunfels, Cavalieris *Rappresentazione di anima e di corpo* und Monteverdis *Ballo delle Ingrate* in der Bearbeitung von Carl Orff.

²⁶ Mirko Očadlík, Týden hudby jinde a u nás [Die Musikwoche anderswo und bei uns], in: Klíč [Schlüssel] 1, 1930-31, S. 257-268, 299-311. Die Wahl von Malipiero und Braunfels hält Očadlík für "das größte Unverständnis der Intentionen des Festivals" (s. Fußnote 25).- In der Zeitschrift "Tempo - Listy Hudební matice" [Tempo - Blätter der Musikvereine] 10, 1930-31, S. 317-324, referierte František Bartoš über Hábas *Die Mutter*.

²⁷ Karel Boleslav Jirák, Die moderne tschechische Oper, in: Der Auftakt 10, 1930, S. 182-186. Jirák faßte die Situation der modernen tschechischen Oper im Jahre 1930 folgendermaßen zusammen: "[...] die tschechische Opernproduktion seit ungefähr 1900 [...] brachte die Werke von Leoš Janáček, Otakar Ostrčil, Vítězslav Novák, Otakar Zich, Oskar Nedbal, Rudolf Zamrzla, Rudolf Karel, Jaroslav Jeremiáš, Otakar Jeremiáš, Jan Zelinka, Osvald Chlubna, Jaroslav Vogel, Emil Němeček, Jaromír Weinberger, Anadol Provazník, Bohuslav Martinů, Emil František Burian [...] Von Alois Hába liegt eine Vierteltonoper *Die Mutter* vor [...]". (Sein eigenes Werk, die Oper *Apollonius von Tyane*, ist nur unter dem Strich erwähnt).

Die Ergebnisse der Münchener Musikwoche vergleicht Očadlík mit der Prager Musikwoche, die kurz danach, vom 31.5. bis 7.6.1931, veranstaltet worden war. Die Prager Musikwoche bezeichnet er als fast überflüssige Angelegenheit, und den Grund sieht er in der Tatsache, "daß München nicht so viele künstlerischen Saboteure wie Prag hat". Die Versuche, für Hábas Oper eine Tournée vorzubereiten, sind nicht verwirklicht worden. Noch am 20.5.1931 schickt zwar der Direktor des Brünner Theaters, Václav Jiřkovský, an Hába nach München das Telegramm: "DRAHTET BEDINGUNGEN EINER AUFFUEHRUNG MUTTER MIT MUENCHENER ENSEMBLE IN BRUENN - ZEMSKE DIVADLO BRNO", und auch mit dem Neuen deutschen Theater Prag und zugleich mit dem Prager Rundfunk wurden Verhandlungen geführt²⁸, aber die Hindernisse waren zu groß²⁹.

Die Dokumente zeigen auch den - an sich gewöhnlichen - Widerspruch zwischen den künstlerischen und den rein materiellen Ergebnissen von bahnbrechenden Ereignissen. Očadlík und andere Musikkritiker haben den künstlerischen Erfolg bestätigt, die Anhänger der modernen Kunst haben den progressiven Mut des Werkes konstatiert. Aber Fritz Büchtger und die Brüder Reinhart, die das finanzielle Risiko für das ganze Unternehmen zu tragen hatten, waren nicht zufrieden³⁰.

Die Beziehungen zwischen Hába und den Brüdern Reinhart waren nicht immer harmonisch, doch im Jahre 1934 hat Hermann Scherchen in

²⁸ Brief an Hába vom 19.5.1931.

²⁹ Brief von Udo Dammert an Hába vom 25.5.1931. Der Termin vor dem Urlaub und technische Probleme haben die Wiederholung im Juni verhindert. Die Orchestermitglieder der Staatsoper München haben eine Prager Aufführung ohne Honorar abgelehnt. Die Münchener Aufführungen waren nicht honoriert, es wurden nur Reise- und Aufenthaltskosten gezahlt. Dammert schlägt vor, in Ruhe zwei Aufführungen im Herbst zu veranstalten.

³⁰ Brief von Werner Reinhart an Fritz Büchtger vom 12.6.1931: "Ich bedaure sehr, zu hören, dass [...] Ihre Festwoche mit einem grossen Fehlbetrag abschliesst [...] Es ist eine leider immer wieder zu machende Erfahrung, dass man mit moderner Musik eben kein Massenpublikum locken kann." Reinhart will zwar nicht das gesamte Defizit decken, ist aber zu einem Beitrag bereit. Dazu ist auch das Konzept eines Briefes an Werner Reinhart erhalten geblieben, in dem Hába verzweifelt um eine neue finanzielle Hilfe für Büchtger bittet. Hába bietet an, die Schuld abzutragen, und zwar 1/ durch die Gründung eines Reinhart-Fonds - unter der Voraussetzung, daß er, Hába, in Zukunft zu Geld kommen würde, 2/ bietet er das Exemplar seiner Oper der Bibliothek von Reinhart testamentarisch an.

Winterthur Hábas symphonische Phantasie *Weg des Lebens* uraufgeführt³¹. In dieser Zeit hat sich Hába schon mit der Komposition seiner zweiten Oper beschäftigt. Das Libretto der Oper *Neue Erde* (Nová země) schrieb Ferdinand Pujman (der Regisseur der Münchener *Mutter*) nach dem Roman des sowjetischen Schriftstellers Fjodor Gladkow³². Pujman hätte auch diesmal die Regie übernehmen, auch František Zelenka und Karel Ančerl hätten wieder mitarbeiten sollen. So, wie die Oper *Mutter* mit Janáček verglichen wurde, könnten wir auch die *Neue Erde*, was den Stoff betrifft, mit Janáčeks *Aus einem Totenhaus* vergleichen. Gladkows und Dostojewskis Sujets stehen der russischen Mentalität keinesfalls freundlich gegenüber, zeigen die rauhen Seiten des Menschenlebens. Wir können beide Opern als Schöbllinge des Expressionismus bezeichnen. Hába hat die *Neue Erde* im Halbtonsystem komponiert, unter anderem wahrscheinlich auch mit dem Bewußtsein der bei der Oper *Die Mutter* aufgetretenen technischen Schwierigkeiten. Diesmal wollte Hába die tschechische Uraufführung um jeden Preis erreichen und vergab das Werk an das Nationaltheater Prag³³. Hier beginnt für ihn ein neuer künstlerischer Kreuzweg. Die Oper wurde vom Nationaltheater "vorläufig für die nächste Saison 1936/37 angenommen"³⁴. Bald folgt der Vertrag wegen der Aufführungsrechte³⁵. Die Uraufführung - ursprünglich für November 1936 bestimmt - wurde im Januar 1937 während der Proben auf später verschoben. Hába wandte sich mit der ihm eigenen Energie nach allen

³¹ *Weg des Lebens* ist eine die anthroposophische Weltanschauung Hábas ausdrückende Komposition. Hába wollte ursprünglich im Programmheft ein Gedicht von Albert Steffen abdrucken lassen und diesen einladen, sein Gedicht vor der Aufführung zu rezitieren sowie einen Vortrag über das Werk zu halten. Diese Wünsche Hábas wurden nicht erfüllt. Brief vom Quästorat des Musikkollegiums Winterthur an Hába vom 20.2.1934.

³² Komponiert 1934-36. Es war die erste tschechische Oper nach einem sowjetischen Sujet überhaupt.

³³ 22.5.1936. Alle zitierten Dokumente befinden sich in Hábas Nachlaß (Museum der tschechischen Musik, Prag).

³⁴ Brief vom Direktorium des Nationaltheaters, 2.6.1936.

³⁵ 9.7.1936, geschlossen 11.8.1936. Man könnte in diesem Brief ein schicksalhaftes Zeichen erkennen: Das Direktorium des Theaters schickt den Vertrag und ersucht Hába irrtümlicherweise, "daß er sich nicht der Mühe unterziehen solle, ihn zu unterschreiben". Die Kopie der Partitur wurde vom Theater für 1800 Kč verkauft.

Seiten; er erklärt, begründet, sieht sich nach Hilfe um. Das demokratische Recht auf künstlerische Freiheit stand auf Hábas Seite, politisch begründete Einwände auf der Seite der Beamten³⁶. Schon die Tatsache, daß die Oper mit einer Variation auf die kommunistische *Internationale* beginnt, mußte natürlich in der Atmosphäre des erstarkenden Nationalsozialismus auch in der Tschechoslowakei als Reizmittel gelten³⁷. Hába argumentierte mit dem Urteil der Zensur, die das Libretto genehmigt hatte, zitiert den Ausspruch eines Ministerialbeamten: "Es tut uns leid, daß wir die Aufführung des Spiels *Die weiße Krankheit* von Čapek bewilligt haben. Im Ausland hat es uns geschadet" und führt an, daß er selbst den Präsidenten Beneš bei der Aufführung dieses Werkes begeistert applaudieren gesehen habe. Es ist auch zur Trennung von Hába und dem Opernchef Václav Talich gekommen, denn Talich hat, wie ihm Hába vorwarf, die Entscheidung der kompetenten Stellen respektiert. Hába meint, daß die Oper "als eine künstlerische Form, wo These und Antithese im Gleichgewicht stehen, nicht Grund für Parteidemonstrationen werden kann."³⁸

Hába mußte wissen, daß der "Fall Wozzeck" vom Jahre 1926 oder der noch neue Fall von Ostrčils "Hansens Königreich" noch nicht vergessen waren, trat aber unerschrocken für das Recht ein, sein Werk realisieren zu können. Ab dem Jahre 1933 engagierte er sich in der Sache der Internationalen Gesellschaft für Musikerziehung³⁹, im Jahre 1935 hat er seine ganze Energie der Rettung des 13. Musikfestes der

³⁶ Briefe an Václav Talich vom 12.1.1937, an den Minister für Schulwesen und Volksbildung, Dr. Emil Franke, vom 25.4.1937, an Talich vom 3.5.1937, an das Direktorium des Nationaltheaters vom 14.6.1937.

³⁷ Die Ouverture wurde von der Tschechischen Philharmonie unter Karel Ančerl am 8.4.1936 in Prag uraufgeführt, danach 1937 beim 15. Musikfest der IGNM in Paris auch unter Ančerl gespielt. Es gibt auch eine Aufnahme: Prager Rundfunkorchester, Alois Klíma, Supraphon DV 5843 E; FISYO-Orchester, Štěpán Koníček, Supraphon AAD 11 1865-2 913. Mitte Dezember 1936 wurde angeblich das erste Bild des 3. Aktes in London von einem unbekanntem Ensemble gespielt, wie Hába in seinem Brief an Minister Franke vom 25.4.1937 angibt. Paradoxerweise konnte aber die Ouverture dank der Internationale auch am 5.12.1945 beim Konzert zum 75. Geburtstag von Vítězslav Novák, zusammen mit der *Mai Symphonie* von Novák und der *I. Symphonie* von Václav Dobiáš, erklingen.

³⁸ Brief von Hába an Václav Talich vom 3.5.1937.

³⁹ 1934 gegründet; 1936 wurde in Prag der erste Internationale Kongreß veranstaltet.

IGNM gewidmet, war tätig in der Bewegung für das demokratische Spanien und bemühte sich um Kulturbeziehungen mit der UDSSR. Sein Glauben an das im Mai 1935 geschlossene Abkommen zwischen der Tschechoslowakei und der UDSSR bedeutete in seinen Augen eine starke Front gegen den Nationalsozialismus. Hábas Glauben an das neue Sozialsystem der Sowjetunion war für die linksorientierte künstlerische Avantgarde charakteristisch. Wie das Libretto zur Oper *Neue Erde* zeigt, hat Hába die sozialen und ideellen Probleme aber auch kritisch gesehen. Aus diesem Grund war eine Aufführung der Oper auch nach dem Krieg ausgeschlossen.

Den Kampf um die *Neue Erde* hat Hába bis Ende des Jahres 1937 geführt. Im Brief an das Direktorium des Nationaltheaters vom 14.6.1937 äußert Hába optimistische Ansichten: Er erinnert an das Fiasko der nationalsozialistischen Kampagne gegen die Tschechoslowakei, an die Erklärungen des Präsidenten Edward Beneš, die die Demokratie und Geistesfreiheit proklamierten, an diejenigen des Außenministers Krofta, die die Unterstützung der Tschechoslowakei durch die alliierten Mächte in Aussicht stellten, an die Erklärungen des Regierungsvorsitzenden Hodža, die Deklaration der Gemeinde der Literaten, den Standpunkt Englands der tschechischen Sache gegenüber und an die Ereignisse im spanischen Bürgerkrieg. Die Antworten, die Hába bekommen hat, waren insgesamt negativ, wobei das Nationaltheater mit der Kompetenz der übergeordneten Organe argumentiert und auf deren politische Verantwortlichkeit aufmerksam gemacht hat, das Ministerium und andere Institutionen jedoch auf die künstlerischen Aspekte hingewiesen haben, über die nur das Nationaltheater kompetent zu entscheiden habe.

Hába hat sich auch an die große Autorität der tschechischen demokratischen Kultur, Karel Čapek, gewandt. Die zwei Briefe, die er von Čapek erhalten hat, zeigen das Problem im Licht der allmählich wachsenden Resignation Čapeks. Im Brief vom 11.10.1937 schreibt er⁴⁰:

"Ihr Fall hat mich sehr interessiert, denn mir geschieht etwas ähnliches [...]: in Wien, in Stockholm, in Finnland zögern sie, *Die weiße Krankheit* zu spielen, obwohl die Zensur keine Einwände hat und auch

⁴⁰ Alle zitierten Briefe sind aus dem Nachlaß von Alois Hába im Museum der tschechischen Musik (s. Fußnote 10 u. 33).

nicht haben kann [...] Ich kann das verstehen; ich sage mir, wenn man in etwas Lebendiges sticht, muß man damit rechnen, daß das Lebendige sich wehrt. Was Ihren Fall betrifft, kann ich ihn nicht persönlich beurteilen, denn ich kenne das Libretto nicht [...] außer ich würde allgemein im Namen der Freiheit von künstlerischen Äußerungen schwärmen. Ich meine aber: würde ich nicht auch gegen eine solche Freiheit sein, wenn zum Beispiel die Deutschen in Reichenberg ein Drama über Horst Wessel spielen möchten?" Das Libretto hat Čapek postwendend zum Lesen bekommen. Es folgt sein Brief vom 29.10.1937: "Ich glaube nicht, daß die politische Zensur das Libretto aufhalten könnte; aber daß ein Aufruhr in der Presse oder beim Publikum kommen kann, damit kann man rechnen. Es hat mich die Unverständlichkeit des Librettos überrascht, sie ist wahrscheinlich aufgrund der Verkürzung entstanden [...] Ich habe beim National Theater angefragt; sie sagten, daß sie Ihre Oper zuerst als [...] Vereinsaufführung ausprobieren werden [...] Sie haben mir auch die bisherigen Verzögerungen erklärt, aber das sind schon interne Theatersachen [...]"

Der letzte Versuch Hábas war, die Uraufführung unter dem Patronat der Arbeiterakademie zu veranstalten, damit die Verantwortlichkeit für den eventuellen Skandal nicht die Leitung des Nationaltheaters tragen müßte. Die Aufführung wurde von Seiten der Arbeiterakademie von der Einstudierung im Nationaltheater abhängig gemacht, und auch diese Partie hat also mit einer Pattstellung geendet. Die Oper *Neue Erde* ist bis heute unaufgeführt geblieben.

Hábas Unnachgiebigkeit dokumentiert auch seine dritte Oper *Přijď království Tvé* [Es komm Dein Königreich], mit dem ursprünglichen Titel *Nezaměstnaní* [Die Arbeitslosen]. Das von Hába selbst stammende, im Jahre 1932 (also kurz nach der *Mutter*-Première) entstandene Libretto hat Ferdinand Pujman bearbeitet. Mit der Vertonung hat Hába erst im Jahre 1937 begonnen. Die letzte Revision der Partitur stammt aus dem Jahre 1942. Auch diese Oper ist unaufgeführt geblieben. Das von der Anthroposophie, aber auch vom christlichen Sozialismus beeinflusste Libretto, sowie die musikalischen Probleme bei der Einstudierung (die Oper ist im Sechsteltonsystem geschrieben) haben das Werk zum Schweigen verurteilt. Was hat Hába zu einem solchen Experiment getrieben? Die Erfahrungen mit der *Mutter*, die in relativ ruhiger Zeit unter großen Opfern aus der Taufe gehoben wurde, haben

ihm kein pragmatisches Signal gegeben. In einer Zeit der allgemeinen Unsicherheit, ohne Aussicht, das Werk auf der Bühne sehen zu können, teilt Hába die Töne in vom Gehör kaum wahrnehmbare Teilchen und ruft nach "Christus in uns [...], nach der Freiheit des Geisteslebens, nach der Gleichheit der Menschenrechte [...], nach Seinem Königreich [...]"⁴¹. Wir können nicht anders, als hier ein wahres Beispiel des Komponierens aus innerer Notwendigkeit zu sehen, eine unbeirrbar Überzeugung vom Sinn und der Kraft der Kunst.

Etwas mehr Glück war der Oper *Die Mutter* beschieden. Sechzehn Jahre nach ihrer Münchener Uraufführung, zufällig auch im Mai (23.5.1947, also vor 50 Jahren), wurde sie endlich in Prag erstaufgeführt, und zwar in der original tschechischen Textfassung. Bei der Premiere war auch Hábas Lehrer Vítězslav Novák anwesend. Unter dem Eindruck der Aufführung schrieb er an Hába⁴²: "Obwohl Ihr Musikausdruck wesentlich von meinem abweicht, imponieren mir Ihre Zähigkeit und Unbeirrbarkeit in der Verwirklichung Ihrer künstlerischen Absichten." Novák hat schon kurz nach dem Ende des Krieges seinen Glauben an Hábas Fähigkeiten, die ihn an die Spitze des erneuerten freien Musiklebens stellen würden, ausgedrückt⁴³. An diese Fähigkeiten und an die Autorität von Hába hat auch die Generation seiner Schüler geglaubt, als sie ihn zum Direktor eines neuen Opernensembles machten. Über die Idee der Gründung einer neuen tschechischen Prager Opernbühne und den Prozeß der Übernahme des Gebäudes des Neuen deutschen Theaters berichtet der Regisseur Václav Kašlík⁴⁴. Die Hoff-

⁴¹ Die Schlußworte des Librettos.

⁴² Brief vom 24.5.1947.

⁴³ Brief vom 15.5.1945: "Wir haben zusammen über die fachliche Regelung der Musikangelegenheiten im Ministerium gesprochen [...] Ich glaube, daß Sie schon die zweckmäßigen Verhandlungen begonnen haben, Sie sind dazu fähig wie kaum ein anderer."

⁴⁴ Václav Kašlík, *Jak jsem dělal operu* [Wie ich die Oper gemacht habe], Praha 1987. Der Gedanke ist noch während des Krieges entstanden und wurde in den ersten Tagen nach Kriegsende verwirklicht. Hába wurde zum Direktor ernannt, Václav Kašlík Chefdirigent und Opernregisseur. Während seiner kurzen Existenz hat das Ensemble u.a. folgende bemerkenswerte Inszenierungen aufgeführt: Smetana - *Die Brandenburger in Böhmen* (zur Eröffnung), Offenbach - *Hoffmanns Erzählungen*, Prokofjew - *Verlobung im Kloster* (unter dem Titel *Maskerade*), Janáček - *Kat'a Kabanová*. In diesem Ensemble hat u.a. die Karriere von Alfred Radok begonnen.

nung, die neue progressive Opernbühne als Konkurrenz zum Nationaltheater aufzubauen, wurde aber bald zerstört. Nach dem kommunistischen Umsturz im Februar 1948 wurde die Bühne mit dem Nationaltheater verbunden. Hába kehrte zur pädagogischen Tätigkeit zurück. Es ist ihm aber nie gelungen, seine Stellung der Vorkriegszeit wieder zu erlangen.

Die Mutter hat noch einmal das tschechische Operschaffen repräsentiert. Im Jahre 1964 wurde die Oper vom Prager Nationaltheater für das Festival Prager Frühling einstudiert und danach beim Maggio musicale in Florenz aufgeführt⁴⁵.

Hábas Weg zur Mikrointervallmusik können wir als eine Absonderlichkeit ansehen. Er selbst hat oftmals betont, daß es ihm um einen neuen Musikausdruck gehe, der - wie er ihn in der Volksmusik seiner Kindheit hörte - ganz natürlich und üblich sei. Hába wollte keine spe-

Die Geschichte der drei verschiedenen Prager Theatergebäude und ihrer organisatorischen Selbständigkeit bzw. Verknüpfung spiegelt die Wandlungen der Zeit wider. Im Jahre 1883 wurde das tschechische Nationaltheater (Gebäude I) eröffnet, es besteht unter dieser Bezeichnung in diesem Gebäude bis heute. Auch das deutsche Prag hat bald danach sein Theater bekommen. Dieses Gebäude (II) des 1888 eröffneten Neuen deutschen Theaters in Prag wurde nach dem Zweiten Weltkrieg von den Tschechen konfisziert und "Theater des 5. Mai" genannt. Nach dem kommunistischen Umsturz im Februar 1948 wurde diese Bühne unter dem Namen "Smetana Theater" organisatorisch mit dem Nationaltheater in einem Komplex unter gemeinsamer Leitung und mit dem Namen "Nationaltheater" vereinigt. Im Jahre 1991 wurde das "Smetana Theater" aus dem Verband des Nationaltheaters wieder herausgenommen und in "Staatsoper Prag" umbenannt. Die dritte Bühne (Gebäude III) des damaligen vereinigten Nationaltheaters war das "Tyl Theater". Dieses hatte im Laufe seiner Geschichte ebenfalls eine Reihe von Namensänderungen erfahren: gegründet 1783 als Nostitz Theater, später Ständetheater, Königliches Landestheater, Deutsches Landestheater, ab 1920 Ständetheater, 1948 Tyl Theater und nach 1989 wieder Ständetheater.

⁴⁵ Die Prager Frühling-Aufführung fand im Tyl Theater - heute Ständetheater - am 18.5.1964 statt (Dirigent Jiří Jirouš, Regie Jiří Fiedler, der schon die Inszenierung im Jahre 1947 vorbereitet hatte). In Florenz wurde *Die Mutter* am 4. und 5. Mai 1964 aufgeführt. S. Jiří Vysloužil: Matka před Florenci [Die Mutter vor Florenz], in: Hudební rozhledy [Musikrundschau] 17, 1964, S. 556-557, Maggio Musicale Fiorentino, ebd., S. 609. Von dieser Einstudierung ist auch eine Aufnahme entstanden, die 1992 als CD neu erschienen ist (Supraphon 10 8258-2 612). Die erste Aufnahme eines Ausschnittes der Oper - das Quartett der Klageweiber - entstand für die Firma Ultraphon im Jahre 1935.

kulative Musik schreiben. Er wußte aber auch ganz genau, wie er sich in der Konkurrenz mit der jungen, experimentierfreudigen Generation behaupten konnte. An der Spitze der tschechischen Musik seiner Zeit standen zumindest drei große Persönlichkeiten: Novák, Suk und Janáček, drei Individualitäten. Hába wollte nicht Epigone sein. Er wollte auch nicht den Weg des Neoklassizismus gehen, den Spuren der zweiten Wiener Schule oder der Stilkreuzung von Jazz und populärer Musik folgen. Die Begegnung mit der außereuropäischen Musik und das Studium der alten Musik hatten ihn davon überzeugt, daß das in der Barockzeit stabilisierte Tonmaterial und die kompositorischen Regeln die Schaffensmöglichkeiten begrenzen. Dagegen hat er seine Mikrintervallkomposition und seinen athematischen Stil entwickelt. Seine Verteidigungen sind oft zur Demagogie ausgeartet, besonders in den persönlichen Polemiken. So konnte er sagen, daß das 19. Jahrhundert den Stil "auf die kompositorische Technik degradierte", daß manche zeitgenössische Komponisten "Stilbewußtsein und Ausdrucksbewußtsein vermissen lassen, was den Verfall des Geistes- und Gefühlsbewußtseins" bedeutet - damit meint Hába das Schaffen von Hindemith, Toch und Strawinsky, deren thematische Arbeit vorwiegend spekulativ-, intellektuell sei. "Der thematische Stil bedeutet ein Minimum von Einfällen und ein Maximum an kompositorischer Technik. Die Forderung des unthematischen Stils ist es, nur so viel Musik zu schreiben, wie dem Komponisten einfällt, und nicht, wieviel er aus dem Thema durch die Wiederholung und die Variationsmittel herauskrepelt." In diesem Zusammenhang spricht er über die Musik von Bruckner, Liszt, Debussy mit Geringschätzung, die Richtung von Strawinsky und Janáček hält er für einen Rückschritt⁴⁶. Die Inkonsequenz ist offensichtlich: in seinem Lebenslauf aus dem Jahre 1969 erinnert sich Hába mit Verehrung an die Schulung bei Novák, der als Beispiel für formale Modifikation etwa die Faust-Symphonie von Liszt verwendete⁴⁷. Auch was Janáčeks Kompositionstechnik betrifft, war Hába später nicht mehr so streng. Bei der internationalen Konferenz "Janáček und die zeitgenössische Musik" (Brünn 1958) hat er in dem

⁴⁶ Alois Hába, Budiž jasno o věcech základních [Sei klar in den Grundsätzen], in: Klíč [Schlüssel] 2, 1932-33, S. 224-228.

⁴⁷ Hába, s. Fußnote 1, S. 20.

Beitrag "Janáčeks Musikstil und der Stil seiner Zeitgenossen" erklärt, daß Janáčeks Harmonielehre auch für die Mikrointervallelehre verwendbar sei. Er hielt Janáčeks Schaffen für den Beweis, daß der thematische Musikstil "bis heute ein dominierendes Schaffensprinzip" darstelle, "und es ist möglich, einen originellen Musikausdruck zu entwickeln, wenn der Komponist genug selbständige rhythmische, melodische, harmonische und formale Einfälle hat. Wenn Janáček [...] in seinen letzten Opern zur fast unthematischen Melodik tendierte, so ist es möglich, in der weiteren Entwicklung auch in der orchestralen Komponente zur "Unthematik" überzugehen [...] Ich habe diesen Versuch in meinen drei Opern [...] gemacht."⁴⁸ Hába und Janáček waren von der Zukunft der Musik und der Opern nicht nur im technischen, sondern besonders auch im ethischen Sinne überzeugt. Im Rahmen einer Enquete des Berliner Stadttheaters im Jahre 1927 "Wie denken Sie über die zeitgemässe Weiterentwicklung der Oper?" antwortete Janáček: "Die Entwicklung der Oper zu leugnen würde bedeuten, die Entwicklung des menschlichen Geistes zu leugnen."⁴⁹ Eine ähnliche Antwort hätten wir wahrscheinlich auch von Hába erwarten können.

Wie können wir den Vergleich von Hábas *Mutter* mit Janáček aus den 30er Jahren heute verstehen? Janáček stammte aus dem mährischen Gebiet wie Hába, die Mikrointervalle (wie er selbst Hába mitgeteilt hat) hat er ebenfalls wahrgenommen, aber in seiner Musik hat er sie nicht verwendet. Janáčeks Kampf um Anerkennung war nicht viel leichter als der von Hába. Janáček steht heute in der vordersten Reihe der Komponisten überhaupt, Hába ist ein unbeachteter Sonderling geblieben. Dabei wären zahlreiche Werke Hábas es durchaus wert, im Repertoire vertreten zu sein. Hat er seinem Schaffen mit der Selbstreklame geschadet? Hat er bewußt so gehandelt, um die Propagierung der tschechischen Musik im Ausland zu unterstützen? Denn es ist eine Tatsache, daß durch Hába und seine internationalen Kontakte die tschechische Musik so große Publizität erlangt hat, wie nie zuvor. Beim Prager Frühling-Festival 1997 wurden alle Streichquartette Hábas vom "Stamitz

⁴⁸ Alois Hába, in: Leoš Janáček a soudobá hudba [Leoš Janáček und die zeitgenössische Musik], Praha 1963, S. 117-119 u. 121.

⁴⁹ Leoš Janáček, Mikromedailón, Sonderabdruck Praha 1974.

Quartett" aufgeführt. Vielleicht wird diese Begegnung auch einen neuen Impuls für die Rezeption von Hábas Schaffen geben.

Ich möchte mit einem Brief von Fritz Büchtger an Hába vom 31.1.1945 schließen. Der Brief wurde von Triest aus abgeschickt:

"Es sind nun vierzehn Jahre her, daß wir uns in München näher kennen gelernt haben, siebzehn, daß ich Dich in Dornach zum ersten Male sah und zwölf, daß das Schicksal in Deutschland seinen Lauf nahm. Die Dinge scheinen sich nun so zu wenden, wie Ihr als Tschechen es wünscht, wie es uns als Deutschen den Untergang bedeutet.

Für uns beide, soweit wir über diesen Bindungen schon im reinen Menschentum stehen, bleibt dieser Krieg ein schauerliches Drama, das allen Dämonen Kraft verliehen hat, Leid und Qual über die Menschen zu bringen, eine furchtbare Verkettung an Unrecht und Schuld auf allen Seiten. Möge daraus wenigstens nicht wieder neue Verstrickung, neue Schuld und neuer Haß entstehen in immer wähernder Folge, sondern einmal ein Erwachen der Menschen zum Geist folgen.

Ich weiß nicht, ob wir uns wieder sehen werden, jedenfalls möchte ich Dir sagen, daß die Begegnung mit Dir mir sehr wertvoll war und daß ich hoffe, daß sie in aller Zukunft bestehen und sich vertiefen möge.

Das Wissen um den Sinn der Welt und der Menschen möge uns Kraft geben zu tragen was kommen mag und den Glauben im Herzen zu bewahren an das Gute im Menschen."