

Vlasta Reittererová und Hubert Reitterer Alois Hába – Slavko Osterc: Briefwechsel 1931–1940*

Das Verhältnis der tschechischen Musik zur Musik der südslawischen Länder hängt eng mit dem Zusammenleben im Vielvölkerstaat der Habsburgermonarchie zusammen. Im 19. Jahrhundert entwickelte sich dieses vor allem durch die Kontakte der Gesangsvereine¹ und war auf das Ziel einer autonomen nationalen Kultur im Rahmen der Monarchie gerichtet. Von den Einzelpersonen, die die Verbindungen der Musikkultur aus Böhmen mit der südslawischen charakterisieren, sind zu nennen: Der aus Böhmen stammende Anton Förster (Osenice, Tschechien, 20. Dezember 1837 – Nove Mesto, Slowenien, 17. April 1926) wirkte ab 1867 in Ljubljana/Laibach als Chorleiter, Kapellmeister, Organist in der Kathedrale, Direktor der Orgelschule und vielseitiger Musikorganisator. Seine Oper *Gorenjski slavček* (Die krainische Nachtigall) gilt als die erste slowenische nationale Oper. Der Musiklehrer und Komponist Eduard František Lžičař (Rychnov nad Knežnou, Tschechien, 4. Dezember 1832 – Petrinja, Kroatien, Februar 1901) hat sich in Kroatien niedergelassen und später seinen Namen zu Slavoljub Lžičař geändert; seine Chöre haben in den tschechischen Vereinen die kroatische Musik repräsentiert. Die Werke von Ivan Zajc (Rijeka, Kroatien, 21. Januar 1832 – Zagreb, Kroatien, 12. Dezember 1914) waren zu seiner Zeit in Böhmen sehr beliebt². Die kulturellen Beziehungen zwischen den böhmischen und den südslawischen Völkern repräsentiert auch das Laibacher Wirken von Gustav Mahler, dem später an der Laibacher Oper die Dirigenten Václav Talich bzw. Antonín Balatka nachgefolgt sind usw.

*Die eigentlichen Briefeditionen sind erhältlich über: hloos@rz.uni-leipzig.de

¹Dazu siehe unter anderem die Ergebnisse eines Projektes, das anlässlich des Millenniums Österreichs die Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien in Zusammenarbeit mit Institutionen der ehemaligen Donauländer verwirklicht hat.

²Das Interimstheater in Prag spielte seine Opern *Mannschaft an Bord*, *Lazarone de Naples*, *Nach Mekka*, *Der Raub*, *Die Somnambule*, *Die Hexe von Boissy* und *Mislav*.

Durch den Zerfall der Monarchie waren die engen Kontakte für einige Zeit unterbrochen, wurden jedoch bald wieder erneuert. In der Zwischenkriegszeit reisten viele junge Musiker aus südslawischen Ländern nach Prag, um am Prager Konservatorium, das als eine der besten Institutionen ihrer Art galt, studieren zu können³. Zu Beginn der 20er Jahre erschienen in den Prager Musikzeitschriften auch Informationen über die neuen Werke der südslawischen Komponisten; das Interesse am modernen Musikleben war Anlass, die alten Kontakte wiederherzustellen. Im Jahre 1927 widmete die Zeitschrift *Tempo – Listy Hudební matice* eine ganze Nummer der Musik der Südslawen⁴. Sie wurde mit einem als Lob auf die Vereinigung der südslawischen Völker verfassten Gedicht von Aleksa Šantić *Nové pokolení* (Neue Generation) eingeleitet⁵:

Uns reinigte die Augen der Bruderschaft Quelle,
es glänzt schon in ihnen der neue Tag.
Die Sünde, das Blut und die Schmach sind vorbei,
wir sind wie Götter schön geworden!

Ein Ring verbindet nun unsere Seelen,
die früher der Zwist nur immer hetzte:
der Serbe, der Kroat, der Slowene – ein gemeinsamer Stamm,
eines Blutes sind sie, des königlichen.

Ein einziger Gesang schallt durch unsere Fluren,
auf denen die Pflüge arbeiten:
Drei alte Eichen, früher in Nebelschleiern,
heute im Sonnenstrahl leuchten sie wieder.

³Einige von ihnen haben das Musikstudium in Wien und in Prag absolviert. Das musikalische Leben beider Städte war damals vom „Zwiespalt“ zwischen Tradition und Avantgarde gekennzeichnet. Siehe dazu die Beiträge im Kongressbericht *Marjan Kozina. Mednarodni simpozij [...] 2001*, Novo Mesto 2002, bes. die Artikel von Krones, Hartmut: *Wiener Musikleben in den 30er-Jahren*, S. 19-26, Reitterer, Hubert: *Die Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien zur Zeit Marjan Kozinas*, S. 27-36, Holzer, Andreas: *Joseph Marx als Lehrer*, S. 37-42 und Reittererová, Vlasta: *Die Internationalität des Prager Konservatoriums und des Prager Kulturlebens in der Zwischenkriegszeit*, S. 43-58.

⁴*Tempo – Listy Hudební matice* 7 (1927–1928), Nr. 2 (hg. am 16. 11. 1927), S. 55-100.

⁵Der Übersetzer ins Tschechische wurde nicht angeführt.

Die Zeit der Reue die Wunden heilt,
die wir im langen Kampf gaben und bekamen,
während der blasse Teufel lachend sah,
wie die Eigenen von den Seinen geschlagen wurden.

Die Macht des Glaubens! Die Reihe der festen Säulen!
Und über sie einen neuen Tempel haben wir gebaut;
die Lampen sind entzündet, wir sehen sie leuchten,
den Glanz der neuen Auferstehung.

Die Stimme des Gebets hebt sich zum heiligen Gewölbe,
von Millionen Kehlen klingt es jetzt:
Führ' uns, du Bruderschaft, in die Ewigkeit,
bewahre uns vor den Pharaonen!

Unsere weißen Schiffe sehen wird dort,
wo goldene Lorbeerkränze blitzen.
Über die reinen Segel – stürmischer Jubel –
der Adler der Freiheit schwebt.

Uns reinigte die Augen der Bruderschaft Quelle,
es glänzt schon in ihnen der neue Tag.
Die Sünde, das Blut und die Schmach sind vorbei,
wir sind wie Götter schön geworden!

Wie das Gedicht zeigt, haben die kulturellen Kontakte zwischen der am 28. Oktober 1918 gegründeten Tschechoslowakischen Republik und dem am 1. Dezember 1918 entstandenen Königreich der Serben, Kroaten und Slowenen (seit 1929 Jugoslawien) in der Zwischenkriegszeit an die hundert Jahre alte panslawistische Idee angeknüpft. Die Prager Musikvereine waren dann im Rahmen der internationalen Kontakte auf dem Gebiet der modernen Musik allmählich an konkreten Persönlichkeiten und konkreten Werken interessiert. Bereits die erwähnte Nummer der Zeitschrift *Tempo – Listy Hudební matice* hat in Bild und Wort die Komponisten Miloje Milojević, Petar Konjović, Stevan Hristić⁶ aus Slowenien, Božidar Širola, Josip Štolcer-Slavenski, Marko Tajče-

⁶Milojević, Miloje: *Současný stav hudební kultury srbské* [Die heutige Situation der Musikkultur in Serbien], in: *Tempo – Listy Hudební matice* 7 (1927–28), S. 56-71.

vić⁷ aus Kroatien und Anton Lajovic, Emil Adamić und Lucjan Marija Škerjanc⁸ aus Serbien vorgestellt. In einem in dieser Nummer veröffentlichten Artikel von Anton Lajovic über die slowenische Musik⁹ ist auch Slavko Osterc genannt: „Von den Jüngsten soll Slavko Osterc erwähnt werden, ein Schüler des Prager Konservatoriums, dem – wie wir hoffen – die kulturelle Orientierung der tschechischen Musiker, die ihre eigene nationale Musik schon längst konstituiert haben, zugute kommen wird“¹⁰.

Im Jahre 1934 wurde Alois Hába stellvertretender Vorsitzender des Musikvereins Přítomnost (1935 Vorsitzender) und sein Verdienst war es vor allem, dass die südslawische Musik in den Vereinskonzerten einen größeren Platz eingenommen hat. Hába musste in diesen Jahren mehrere Angriffe seitens des konservativ orientierten Flügels des Vereins überwinden¹¹. Bereits in der Saison 1934/35 veranstaltete der Verein Přítomnost (Die Gegenwart) einen Abend der südslawischen Musik, es wurden jedoch einige Einwände gegen eine einseitige Auswahl der Kompositionen erhoben. Aufgrund dessen wurde am 28. Februar 1936 ein Abend der zeitgenössischen südslawischen Liederkompositionen veranstaltet, mit der Begründung:

Nach dem im vorigen Jahr von Přítomnost veranstalteten Konzert der zeitgenössischen südslawischen Musik [...] wurde uns vorgeworfen (auch von der Seite der südslawischen Komponisten selbst), dass die Auswahl der Werke einseitig und lediglich auf den einen (avantgardistischen) Teil der jugoslawischen Komponisten konzentriert war. Am Programm des Konzertes am 28. Februar 1936 stehen also die Werke jener Komponisten, die sich zur nationalen Richtung der südslawischen Musik bekennen. Dies hat auch den vokalen Charakter des Programms bestimmt¹².

⁷Širola, Božidar: *Hudební život chorvátský* [Das kroatische Musikleben], in: *Tempo – Listy Hudební matice* 7 (1927–28), S. 72-83.

⁸Lajovic, Anton: *Krise v hudebním životě slovinském* [Die Krise im slowenischen Musikleben], in: *Tempo – Listy Hudební matice* 7 (1927–28), S. 84-90.

⁹Ebd..

¹⁰Ebd., S. 90.

¹¹Dazu kamen auch Vorwürfe, dass er mit den „Deutschen und Juden“ paktiere. Die diesbezügliche Polemik wurde in den Zeitschriften *Rytmus*, *Tempo – Listy Hudební matice* und in der Tagespresse 1935 ausgetragen.

¹²*Rytmus* 1 (1935–1936), S. 89.

Aus dem Wirken Alois Hábas im Musikverein Přítomnost (das nach dem Konzert von Hábas Schülern am 5. Dezember 1933 eine offizielle Basis bekam und seinen Einfluss auf die Dramaturgie ermöglichte) resultierte die progressivste Phase in der Dramaturgie dieses Vereintes. Přítomnost hat den bereits nicht mehr aktiven „Spolek pro moderní hudbu“ (Verein für moderne Musik) ersetzt und die 30er Jahre hindurch auch eine demokratische und (national) tolerante Richtung vertreten.

Die Liste der Komponisten und Werke, die einen Bestandteil des biographischen Anhangs unserer Edition darstellt, soll zeigen, welche Komponisten in welchen Prager Vereinen (einschließlich die deutschsprachigen) am meisten gespielt wurden. Die Auswahl der Persönlichkeiten ist deswegen relativ, da sie sich lediglich auf die in den Briefen Hába-Osterc auftretenden Personen beschränkt. Trotzdem geht aus dieser Liste außer der Frequenz der Konzerte, der Frequenz der Aufführungen, der einzelnen Komponisten und dem Anteil der Interpreten z. B. auch die Proportion der aufgeführten Werke Hábas und seiner Schüler zu denen der „anderen“ hervor. Am Beispiel von Bohuslav Martinů, Erwin Schulhoff und Viktor Ullmann zeigt sich auch die Tatsache, dass die Vereine nicht streng als „national“ empfunden wurden. Weil eine den Musikvereinen der Zwischenkriegszeit gewidmete komplexe Arbeit nicht existiert, dienten als Quellen vor allem monographische Arbeiten (siehe Literaturverzeichnis) und die Musikzeitschriften der Zeit. Bei einigen Aufführungen ließen sich die konkreten Daten und Interpreten nicht feststellen, weil diese nur in den zusammenfassenden Berichten erwähnt wurden. Meist zuverlässige Informationen bietet die ab 1935 als Organ des Vereins Přítomnost herausgegebene Zeitschrift *Rytmus*, die die Konzerte und ihre Programme annoncierte. Jedoch auch Angaben solcher Art sind eine nur unsichere Quelle; Änderungen der Dramaturgie, einspringende Künstler usw. gehören zum Musikleben; manchmal fehlt auch eine konkrete weitere Information (z. B. in einer Rezension). Die Identifizierung der einzelnen Werke wird oft auch durch die geänderten Titel erschwert (was besonders bei den Werken mit einem fremdsprachigen Originaltitel der Fall ist). Die kommentierenden Anmerkungen zu den Briefen versuchten jedoch die feststellbaren Fakten zu bringen.

Slavko Osterc (Veržej, Slowenien, 14. Juni 1895 – Ljubljana, Slowenien, 23. Mai 1941) kam nach seinen Musikstudien in Slowenien (1922–1925) nach Prag, in einer Zeit, die in den späteren musikhistorischen Arbeiten als die Jahre der europäischen Avantgarde bezeichnet werden sollten. Das Musikleben in der 1918 gegründeten Tschechoslowakischen Republik entwickelte sich im Zeichen der Moderne, doch zugleich in einem seltsamen Zwiespalt mit der erst vor kurzem wiederentdeckten Tradition; die Zeit der so genannten „nationalen Wiedergeburt“ hat eine Linie der Musik entwickelt, die als „national“ reflektiert wurde und für die folgenden Generationen als Vorbild dienen sollte. Dieser Zwiespalt wurde durch die bereits anerkannten Repräsentanten der tschechischen Nationalmusik – mit Bedřich Smetana an der Spitze – und ihre Nachfolger einerseits, und durch das Streben nach einem „Schritthalten“ mit der allgemeinen europäischen Entwicklung andererseits dargestellt. Die Erste Tschechoslowakische Republik war noch immer der Staat mehrerer Völker, ein Drittel der Bewohner war deutschsprachig. Die deutschsprachigen Komponisten haben sich zuerst zu der langjährigen Entwicklung der deutschen Musik bekannt, ihr Streben nach einer eigenen (sudetendeutschen Kultur) im Rahmen der Tschechoslowakei sollte erst kommen. Prinzipiell zeigte sich also das Schaffen der deutschsprachigen Musiker in Prag in dieser Zeit als mehr auf die Moderne orientiert. Durch die Gründung der Tschechoslowakei haben sie die Kontinuität mit der deutschsprachigen Kultur der Habsburgermonarchie verloren, zu der durch die so genannte „nationale Wiedergeburt“ der Tschechen geschaffenen Tradition hatten sie jedoch kein wesentliches Verhältnis (das Programm der „Entdeutschung“, das nach 1918 in der Tschechoslowakei proklamiert wurde, hat ihnen dazu auch keine Möglichkeit gegeben). Die tschechischsprachige junge Generation hat die Tradition in der Kunst des eigenen Volkes respektiert, ihr Streben nach etwas „Neuem“ manifestierte sich (ebenso wie bei den deutschsprachigen Künstlern) allerdings unter dem Motto „fort von der Romantik“; ein Paradox also war, dass die im 19. Jahrhundert kodifizierte „nationale Richtung“ mit der Romantik assoziiert wurde. Unter diesem unbestimmt formulierten Auftrag – „modern, doch national zu sein“ – arbeitete die am Jahrhundertwende geborene tschechische Generation der Moderne. Einer von den kühnsten unter diesen war Alois Hába.

Alois Hába (Vizovice, Mähren, 21. Juni 1893 – Prag, 18. November 1973) war um zwei Jahre älter als Slavko Osterc. Er hatte in der Zeit, als Osterc nach Prag kam, bereits mehrere Erfahrungen und Kontakte mit den modernen Richtungen in der Musik hinter sich. Schüler von Vítězlav Novák am Prager Konservatorium, wurde er 1917 Schüler Franz Schrekers in Wien und ging mit ihm 1920 nach Berlin. Bereits in Wien verkehrte er in den fortschrittlich orientierten künstlerischen Kreisen (hier lernte er u. a. Ernst Krěnek, Hanns Eisler, in Berlin dann Ferruccio Busoni kennen). Aufgrund seiner Ausbildung erlebte er eine kurze romantisch- bzw. impressionistisch-orientierte kompositorische Phase. Sein in der mährischen Folklore aufgewachsenes spontanes musikalisches Naturell suchte jedoch bald neue Möglichkeiten der Musiksprache. Diese fand er in den von Busoni theoretisch zugelassenen Mikrointervallen, die er nun in seinem eigenen Werk praktisch verwendete.

Im Jahre 1923, gerade in der oben charakterisierten entzweiten Zeit „zwischen Tradition und Moderne“, kehrte Hába aus Berlin nach Prag zurück. Er brachte nicht nur ein absolutes Novum in der Musiksprache, das mit der seit der Hälfte des 19. Jahrhunderts entwickelten „Tradition“ nichts zu tun hatte, mit, sondern auch Kontakte und Erfahrungen aus der „deutschsprachigen“ Welt. In der politisch noch ganz jungen, tschechischen (tschechoslowakischen) Gesellschaft wirkten solche Kontakte jedoch als verdächtig. Hába engagierte sich daher sofort in den tschechisch- wie deutschsprachigen Musikvereinen und seine Überzeugungskraft ermöglichte es ihm, sich in kurzer Zeit in beiden Sprachkreisen eine einflussreiche Stellung zu verschaffen.

Im Jahre 1924 wurde in Prag ein Festival der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik (IGNM) veranstaltet, ein erster konkreter Versuch, die „Tradition“ und die „Moderne“ einander unmittelbar gegenüberzustellen. Das Jahr 1924 war nämlich ein Jubiläumsjahr des Begründers der tschechischen modernen Nationalmusik, Bedřich Smetana (1824–1884), und das Festival fand im Rahmen der Smetana-Feiern statt. Bei dieser Gelegenheit hat Hába auch das von der Firma August Förster nach seinem Entwurf gebaute Vierteltonklavier vorgestellt.

In der Folge wurde Hábas Name in den an der Moderne orientierten Kreisen bald bekannt, er wurde zu einer international

anerkannten Persönlichkeit mit vielen nützlichen Kontakten im Westen wie im Osten. In diesem Zusammenhang muss aber betont werden, dass der Begriff „Hába-Schule“ nicht unbedingt mit der Mikrointervallik verbunden sein muss. Am Prager Konservatorium studierten in der Zwischenkriegszeit viele ausländische Studenten und viele von ihnen besuchten auch die Kurse in Vierteltonmusik, die Hába ab 1924 am Konservatorium abhielt. Doch obwohl unter ihnen große Bekenner der Theorie (und Praxis) Hábas zu finden waren¹³, ist keiner von ihnen ein orthodoxer Mikrointervallkomponist geworden; diesbezüglich ließ Hába seinen Schülern jene Freiheit, die er selbst in der Schule Vítězlav Nováks und Franz Schrekers erlebt hatte. Künstlerische Freiheit war eine der wichtigsten Forderungen Hábas überhaupt, die er auch bei seinem Wirken in der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik unterstützte und verlangte.

Slavko Osterc hatte bereits seinen ersten Musikunterricht bei einem Musiklehrer tschechischer Herkunft, Emerich Beran (1868–1940), in Maribor erhalten. 1925 kam er ans Prager Konservatorium, wo seine Lehrer Vítězlav Novák, Karel Boleslav Jirák und Alois Hába waren. Novák, zu dessen Schülern auch Hába gehört hatte, stellte im tschechischen Musikleben eine Autorität dar; er war u. a. Initiator des „Spolek pro moderní hudbu“ (Verein für moderne Musik). Osterc begegnete während seines Studiums auch dem Dirigenten Otakar Ostrčil und dem Opernregisseur Ferdinand Pujman, damals die progressivsten Theaterleute Prags. Auch sein Lehrer Jirák galt als einer der wichtigsten Repräsentanten des Prager Musiklebens in der Zwischenkriegszeit.

Diese drei Persönlichkeiten und ihr Schaffen symbolisieren in gewissem Sinne die Situation in der tschechischen Musik jener Zeit. Novák schrieb seine Hauptwerke vor dem Ersten Weltkrieg, die Richtungen der Nachkriegszeit blieben ihm bereits fremd, als Kompositionslehrer war er jedoch einer der besten, die das Prager Konservatorium damals aufzuweisen hatte. Jirák war einer der meistbeschäftigten und auch meistgespielten Komponisten seiner Generation. Diese Gruppe wurde durch den nonkonformen Alois Hába ergänzt. Unter dem Prager Einfluss entwickelte sich

¹³Zu den Eifrigsten gehörten z. B. Slavko Osterc, Ljubica Marić und Jeronymas Kačinskas.

die Kompositionssprache von Slavko Osterc von der Neoklassik über den Expressionismus zur Atonalität und zum Athematismus. Er selbst wurde Kompositionslehrer an der Musikakademie in Laibach; zu seinen Schülern gehörte eine ganze Generation der modernen südslawischen Musik (Karol Pahor, Pavel Šivic, Marijan Lipovšek, Demitrij Žebré, Franz Šturm u. a.).

Hábas Aktivitäten waren nicht – wie oft irrtümlich behauptet wurde – auf die Propagierung der Mikrintervallmusik und des so genannten Athematismus beschränkt, in einem gewissen Zeitraum hat er jedoch dieser Richtung den Vorzug gegeben. Einen Durchbruch für ihn persönlich und für seine neue Kompositionstechnik im Besonderen bedeutete die Münchner Uraufführung seiner Oper *Die Mutter* (Matka) am 17. Mai 1931 unter Hermann Scherchen, der ersten und – was die Konsequenz in der Anwendung der kompositorischen Technik betrifft – bis heute einzigen Vierteltonoper überhaupt. Drei Wochen danach, am 7. Juni 1931, veranstaltete der „Spolek pro moderní hudbu“ (Verein für moderne Musik) ein Konzert mit Vierteltonmusik, bei dem Werke von Alois Hába, Miroslav Ponc, Jaroslav Ježek, Arnošt Střížek, Karel Ančerl, Rudolf Kubín, Karel Hába und Slavko Osterc aufgeführt wurden¹⁴. Weiterhin sind vor allem zwei Konzerte zu nennen, die am 13. April 1937 und am 25. Mai 1937 im Dvořák-Saal des Prager Rudolfinums stattfanden und in denen im Viertel- und Sechsteltonsystem geschriebene Werke aufgeführt wurden, darunter Kompositionen von Slavko Osterc, Karel Reiner, Hans Walter Süsskind und Viktor Ullmann. Ein abendfüllendes Programm mit Hábas eigenen Kompositionen für Vierteltonklavier war im Musikverein Přítomnost für den 15. März 1939 geplant, der Interpret der sieben vorgesehenen Werke sollte Karel Reiner sein¹⁵. Am selben Tag marschierten

¹⁴„Es war auch die Anteilnahme des Publikums interessant, das das gesamte Konzert mit Aufmerksamkeit verfolgte und die Intentionen nicht nur der Hába-Schule, sondern auch deren kompositorische Ergebnisse verstanden hat. Die Feinde und Gegner der Vierteltonmusik und der Hába-Schule sind nicht gekommen – was sie nicht daran gehindert hat, ihre Hirngespinnste und falschen Ansichten ohne Argumente zu verbreiten.“ Očadlík, Mirko: *Čtvrttónová škola* [Vierteltonschule], in: *Klíč* 1 (1930–1931), S. 308–311.

¹⁵Siehe *Rytmus* 4 (1938–1939), S. 55. Das Konzert hätte in Zusammenarbeit des Vereins Přítomnost mit dem Staatskonservatorium Prag im Dvořák-Saal des Rudolfinums stattfinden sollen.

jedoch die Hitler-Truppen in die Tschechoslowakei ein. So wurde das letzte Konzert in der (nunmehr bereits relativen) Freiheit der „Abend der jugoslawischen Novitäten“ am 10. März 1939, bei dem Werke von Pavel Šivic, Slavko Osterc, Predrag Milošević, Dragan Plamenac, Božidar Kunc, Franz Šturm, Miloje Milojević und Josip Slavenski aufgeführt wurden¹⁶.

Es war bei Hába keine Ausnahme, dass die Beziehung Lehrer – Schüler sich in eine Freundschaft verwandelte; Osterc war allerdings nur um zwei Jahre jünger als Hába. Sie haben persönlich viel gemeinsam: Beide haben an einer Lehrerbildungsanstalt studiert, beide hätten Lehrer werden sollen, beide mussten sich ihren Weg zur Kunst schwer erkämpfen. Beide Komponisten haben Jahre hindurch schriftlichen Kontakt miteinander gehalten, von dem insgesamt 55 Briefe erhalten geblieben sind: Die Briefe von Osterc an Hába befinden sich im Besitz des Národní muzeum Praha – České muzeum hudby Praha (Nationalmuseum – Tschechisches Museum der Musik Prag), die Gegenbriefe Hábas im Besitz der Narodna in Univerzitetna knjižnica Ljubljana (National- und Universitätsbibliothek Laibach). Wie aus dem Kontext hervorgeht, ist diese Korrespondenz wahrscheinlich nicht vollständig erhalten geblieben, was aber das Verständnis der vorhandenen Briefe nicht beeinträchtigt. Ihr Inhalt bietet reiche Informationen über die persönliche und künstlerische Position der beiden Komponisten in jener Zeit und darüber hinaus auch wesentliche Details zur Geschichte der IGNM.

Der letzte Brief von Osterc an Hába ist mit 19. Dezember 1940 datiert. Der schwer kranke Komponist war noch voller Pläne, doch es blieb ihm nur noch ein Jahr. Die Nachricht über den Tod von Slavko Osterc und seiner Frau hat Hába im Dezember 1944 von Radoslav Hrovatin erhalten¹⁷. Im selben Brief hat Hrovatin den Prager Kollegen auch über den Tod von Franz Šturm informiert, der als Partisan ums Leben gekommen war, ebenso wie ein anderer slowenischer Schüler Hábas, Vojislav Vuckovic, der am antifaschistischen Widerstand teilgenommen hatte. Auch viele andere, die mit der Prager Avantgarde in der Zwischen-

¹⁶Siehe *Rytmus* 4 (1938–1939), S. 54.

¹⁷Brief an Alois Hába vom 7. 12. 1944, Nationalmuseum Prag – Tschechisches Museum der Musik, Nachlass Alois Hába, ohne Inventarnummer.

kriegszeit und persönlich mit Alois Hába im Kontakt waren, waren Opfer des Weltkrieges. Auch viele ihrer Werke sind verloren gegangen.

Die Prager Zeitschrift *Rytmus* veröffentlichte im Jahre 1946 in ihrer Doppelnummer 9/10 eine Erinnerung an Slavko Osterc von seinem Schüler Dragotin Cvetko, dessen Studien ebenfalls mit Prag verbunden waren: „Viele Schüler von Osterc haben am Prager Konservatorium bei Hába, Josef Suk und Jaroslav Kricka studiert, was eine enge Verbindung der Laibacher Schule von Osterc mit der Prager Kompositionsklasse beweisen kann“, schrieb Dragotin Cvetko¹⁸.

Anhang

Verzeichnis der bei den Festivals der IGNM bzw. in Prager Musikvereinen aufgeführten Werke von Alois Hába und Slavko Osterc, soweit sie (mit einem Datum und den Namen der Interpreten) festgestellt werden konnten, sowie von deren weiteren in diesen Rahmen fallenden Aktivitäten.

Hába, Alois:

IGNM Festivals: 1923 Salzburg, 3. *Streichquartett* op. 12 (Amar-Hindemith-Quartett) • 1924 Prag, Vortrag über Mikrointervallmusik • 1927 Frankfurt, gemeinsam mit der Ausstellung „Musik im Leben der Völker“, musikpädagogische Abteilung mit Vierteltonklavier (Firma Förster, es spielte Miroslav Ponc) • 1928 Siena, Vierteltonwerke *Phantasie für Klavier* op. 29 (Erwin Schulhoff – Klavier), *Phantasie für Bratsche und Klavier* op. 32 (Karel Hába – Bratsche, Erwin Schulhoff – Klavier), *Suite für Klavier* Nr. 3, op. 16 (Erwin Schulhoff – Klavier) • 31. Januar 1935 Prag, *Cesta života* (Tschechische Philharmonie, Karel Ancerl) • 1967 Prag *Streichquartett* Nr. 16 (Novák-Quartett)
Mitglied der internationalen Jury: 1927 (Frankfurt), 1932 (Wien), 1938 (London), 1958 (Strassburg); Ehrenmitglied

¹⁸Cvetko, Dragotin: *Za Slavkem Ostercem*, in: *Rytmus* 10 (1946), S. 13f.

Verein für musikalische Privataufführungen in Prag: 5. Dezember 1922, *Streichquartett* op. 7 im Vierteltonsystem (Havemann-Quartett)

Literarisch-künstlerischer Verein: 13. Oktober 1925, Vierteltonkompositionen für Klavier (mit einem Vortrag von Erich Steinhard, Erwin Schulhoff – Klavier)

Spolek pro moderní hudbu: 2. Dezember 1922, *Streichquartett* Nr. 2 op. 7 im Vierteltonsystem (Havemann-Quartett) • 24. November 1923, *Streichquartett* Nr. 2 op. 7 (Amar-Hindemith-Quartett) • 23. Januar 1926, *Sonate für Klavier* op. 3 (Ludvík Kundera – Klavier) • 20. März 1926, *Variationen für Klavier nach einem Kanon von Robert Schumann* op. 1 (Erwin Schulhoff – Klavier) • 26. April 1926, *Klavierstücke* op. 6 (Václav Štěpán – Klavier) • 21. Januar 1927, *Streichquartett* op. 4 (Zika-Quartett) • 25. Februar 1927, Konzert mit Vierteltonkompositionen von Alois Hába, Karel Hába, Iwan Wischnegradski, Miroslav Ponc • 26. April 1929, Vortrag zur Vorstellung der Eurythmie durch die Anthroposophische Gesellschaft aus Dornach bei Basel • 15. März 1930, *Phantasie* für Flöte und Klavier (Rudolf Hertl – Flöte, Franz Langer – Klavier) • 7. Juni 1931, Konzert mit Vierteltonmusik • 5. November 1931, *Toccata* für Klavier op. 31 (Václav Holzknicht – Klavier) • 23. November 1932, *Phantasie für Nonett* op. 40, *Phantasie für Nonett* op. 41 (Tschechisches Nonett)

Prítomnost: 18. April 1931, *Vier Tänze für Klavier* (Vladimír Polívka – Klavier) • 7. Juni 1931, *Phantasie für Violine Solo* op. 9a (Josef Peška) • *Quartett der Klageweiber* aus der Oper *Matka (Die Mutter)* op. 35 (auf Schallplatte) • 5. November 1931, *Toccata für Klavier* op. 38 (Václav Holzknicht) • 27. Mai 1935, *Suite Nr. 1 für Vierteltonklavier*, *Phantasie für Vierteltonklavier* Nr. 9 und 10 (Karel Reiner), *2. Streichquartett* op. 12 (Prager-Quartett) • 5. April 1936, *Ríkadla* (Sprüche) für Kinderchor op. 48 (Kinderchor des Prager Rundfunks, Chorleiter Jan Kühn), im Rahmen des Kongresses der Internationalen Gesellschaft für Musikerziehung • 8. April 1936, Ouvertüre zur Oper *Nová země (Das neue Land)* op. 47 (Tschechische Philharmonie, Karel Ancerl) • 19. Februar 1937, *Phantasie für Nonett* op. 40, *Phantasie für Nonett* op. 41 (Tschechisches Nonett) • 13. und 25. Mai 1937, *Duo*

im Sechsteltonsystem für Violine op. 49 (Erwin Stein und Frank Wiesmeyer – Violine) • 13. November 1937, *Ríkadla* (Sprüche) für Kinderchor op. 48 (Kinderchor des Prager Rundfunks, Chorleiter Jan Kühn) • 3. Dezember 1937, Abend mit Kantaten von Hanns Eisler, *Toccata quasi una fantasia* op. 38 (Líza Fuchsová – Klavier) • 15. März 1939, Konzert mit Kompositionen für Vierteltonklavier von Alois Hába, Solist Karel Reiner (ausgefallen)

Osterc, Slavko

IGNM Festivals: 1934 Florenz, *Vier Lieder* für Gesang und Streichquartett • 1935 Prag, *Klavierkonzert mit Bläsern* • 1937 Paris, Matinée mit Vierteltonwerken • 1938 London, *Movement symphonique* • 1939 Warschau – Krakau, *Passacaglia und Choral*
Mitglied der internationalen Jury: 1937 (Paris)

Spolek pro moderní hudbu: 7. Juni 1931, Konzert mit Vierteltonmusik: *Präludium* für Vierteltonklavier (Karel Reiner – Klavier)

Přítomnost: 11. Dezember 1934, *Sonate für Bratsche und Klavier* (Josef Beran – Bratsche, Vladimír Polívka – Klavier) • 21. Februar 1936, *Sonate für Saxophon und Klavier* (Sigurd Rascher – Saxophon, ? – Klavier) • 28. Februar 1936, *Dve belokrajínske pesni* (Valerie Kvapilová – Gesang, Tat'ána Baxantová – Klavier) • 8. Oktober 1936, *Aphorismen für Klavier* (Líza Fuchsová – Klavier) • 22. April 1938, Kammermusikabend des Tschechischen Nonetts anlässlich des 20. Jubiläums der Tschechoslowakischen Republik, *Nonett* (Tschechisches Nonett) • 20. Mai 1938, *Heine-Lieder für höhere Stimme und Streichquartett im Vierteltonsystem* (Jarmila Schulzová – Gesang, Prager-Quartett) • 10. März 1939, *Pravljice za klavir* (Märchen für Klavier), *Toccata* (Líza Fuchsová – Klavier)

Mánes: 14. März 1935, *Sechs Arabesken für Klavier* (Karel Reiner – Klavier)