

Vysloužil, Jiří

Zur Frage der Weltanschauung des Komponisten im 20. Jahrhundert

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H, Řada hudebněvědná. 1974, vol. 23, iss. H9, pp. [119]-143

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/112102>

Access Date: 28. 11. 2024

Version: 20220831

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

J I Ř Í V Y S L O U Ž Í L

ZUR FRAGE DER WELTANSCHAUNG DES KOMPONISTEN IM 20. JAHRHUNDERT

Weltanschauung ist die zum Ganzen gebrachte Zusammenfassung übernommener oder geschaffener philosophischer, ethischer, ästhetischer, historisch-gesellschaftlicher, politischer, naturwissenschaftlicher u. a. Vorstellungen und Ansichten über das Wesen der Welt und des Menschen, mit deren Hilfe wir die Richtigkeit unseres durch Empirie, gesellschaftliche, kulturelle und andere Aktivitäten gewonnenen Erkennens und Wissens sichtlich beglaubigen und ihm endgültige Form geben. Als eine der Komponenten des gesellschaftlichen Bewußtseins pflegt die Weltanschauung eine letzten Endes zeitlich (historisch) und sozial (klassenmäßig) kompliziert bedingte, synthetische und dynamische Erscheinung zu sein, schon aus dem einfachen Grunde, weil sie sich auf die verschiedensten Phänomene der Lebensrealität und Existenz im All bezieht.

Dies gilt umso eher für die Weltanschauung des Künstlers, der seine Auslegung der Welt durch eine besondere, meist bildliche (poetische), sinnlich und auch rational wahrnehmbare Stilisierung der Lebensrealität zu einer Realität neuen Typs — dem Kunstwerk — ausdrückt, und in der Musik außerdem die Möglichkeit besitzt, eher das Wesentliche und die inneren Vorgänge der Erscheinungen als ihre dingliche Gestalt zum Vorschein zu bringen.

Aus der Geschichte der Kunst und Musik lassen sich unschwer zahlreiche Beispiele der künstlerischen Gestaltung weltanschaulicher Ansichten und Einstellungen anführen. Die Romantik hat zu diesem Behuf sogar in der Programmmusik und dem Musikdrama (dem sog. Gesamtkunstwerk) ein ganzes Zeichensystem ausgebildet, um mit seiner Hilfe auch in der Musik existentielle Grundwerte auszusprechen, und ging dabei von der im Text oder Programm enthaltenen poetischen (philosophischen) Idee als fundamentaler Bedeutungssubstanz aus. Als wichtige Kompositionselemente, die diese Idee in die Sprache der Töne transponieren sollten, dienten Musiksymbole, konventionelle Zitate, charakteristische oder kennzeichnende Motive, lautmalerische Elemente u. a.

Bedřich Smetana hat im festlichen Bühnentryptichon „Libuše“ und im Zyklus der symphonischen Dichtungen „*Má vlast*“ (Mein Vaterland) alle angemessenen Kompositions- und Stilmittel der romantischen Musikästhetik ein-

gesetzt, um seine Ansichten über die Zeit, über das nationale kulturpolitische Programm und die Geschichtsphilosophie der tschechischen Nation zu manifestieren, wie sie um die Mitte des 19. Jahrhunderts die liberale, bürgerlich-demokratische Bewegung der Jungtschechen ausgebildet hatte, zu der sich der Meister mit seiner bürgerlichen und kulturpolitischen Aktivität bekannte (Smetanas Persönlichkeit belegt also das seltene Beispiel einer vollen Übereinstimmung der weltanschaulichen Ausgangspunkte des Schaffens und Lebens). Und die Geschichte der tschechischen und europäischen Musik des 19. Jahrhunderts bietet sicher zahlreiche andere Beispiele der weltanschaulichen Einheit der Standorte des Künstlers und seiner Werke (Beethoven, Berlioz, Liszt, Wagner, Verdi, Mussorgsky u. a.).¹⁾

Im Aufkommen der Romantik des beginnenden 19. Jahrhunderts wurde also die Weltanschauung zu einer bestimmenden Komponente des Bewußtseins, zu einer bedeutungsvollen Äußerung des gesellschaftlichen Einsatzes der Komponisten, wie sie frühere Epochen in diesem Ausmaß und Grade nicht gekannt hatten. Damals ging das Weltanschauliche auch ins musikalische Schaffen als präzente Komponente ein, die die folgenden Komponistengenerationen nicht mehr ganz ganz negieren konnten. Neuzeitliche Meister, Vertreter formalistisch immanenter Auffassungen der Musik (im Sinne von Hanslicks Ästhetik) setzten damit, daß sie die Verknüpfung der Musik mit außermusikalischen, poetischen, philosophischen und anderen Ideen strikt ablehnten und ihre inhaltlich-semantischen Kommunikationseigenschaften bestritten, dem gesellschaftlichen Wirken der Musik, als Kunst um der Kunst willen, künstliche Grenzen. Trotzdem hat eine Reihe der sog. formalistisch orientierten Komponisten die ästhetischen Schranken der „reinen“ Musik immer irgendwie überschritten.

Igor Strawinsky, selbst einer der radikalsten Befürworter dieser Ansicht (in *Chronik meines Lebens*, 1935 und *Musikpoetik* 1940), tat dies beispielsweise bei der künstlerischen Stilisierung und Aktualisierung russischer märchenhafter und brauchwürdiger Gleichnisse.²⁾

¹⁾ Die Geschichte der Kunst und Musik birgt allerdings auch entgegengesetzte Beispiele des Widerspruchs progressiver, in literarischen und anderen Kunstwerken geäußelter Ansichten und der persönlichen Einstellung ihrer Schöpfer. V. I. Lenin nannte das literarische Werk Lew Nikolajewitsch Tolstoj's „Spiegel der russischen Revolution“ (im Aufsatz „Lew Tolstoj als Spiegel der russischen Revolution“ aus dem Jahr 1908, zitiert nach der tschechischen Auswahl V. I. Lenin, *O literatuře* [V. I. Lenin, *Über die Literatur*], Praha 1950, 54 f.), konnte dabei jedoch nicht verschweigen, daß Tolstoj mit seiner Philosophie der Passivität gegenüber dem Übel und seiner rationalistischen und ethischen Verherrlichung des orthodoxen Glaubens als Quelle der Nächstenliebe den Sinn dieser Revolution nicht begriffen hat, und sich schließlich von ihr abwandte. Diese weltanschauliche Einstellung führte den großen Schriftsteller zur absoluten Ablehnung des Kriegs (auch des Verteidigungskriegs, obwohl er in seiner Romanfresko Krieg und Frieden das Heldentum des russischen Volkes und nationalrevolutionären Adels bei Napoleons Einfall in Rußland feierte). Die Aktualität von Tolstoj's großem Werk bewies noch nach vielen Jahren die gleichnamige Oper Sergej Prokofjews, die der Komponist nach Tolstoj's literarischer Vorlage 1941–1942 während des Großen vaterländischen Kriegs geschrieben hat.

²⁾ Besonders deutlich in der Musikpantomime *Geschichte des Soldaten* (1918), in der er den Krieg ablehnt und sein tiefstes Mitgefühl mit jenen ausspricht, denen der Krieg das meiste Leid bringt – mit dem Volk. Ich schrieb darüber im Buch *Hudobníci 20. sto- ročia, Bratislava 1964 (Musiker des 20. Jahrhunderts)*, 162.

Der italienische Neoklassiker Alfredo Casella, um einen anderen weltanschaulichen Typ zu nennen, verglich in einer seltsamen Auslegung der Rückkehr mancher Musiker zu vorklassischen und klassischen Kompositionsformen die formgebende, zu einer festen musikalischen Ordnung führende Rolle dieser Intentionen mit dem Streben nach der Errichtung einer „allgemeinen menschlichen und sozialen Ordnung“, an die Italien im Jahr 1922 nach Mussolinis Machtantritt geschritten war.³⁾

Casellas Aufsatz, von dessen Inhalt sich die Redaktion der Zeitschrift *Anbruch* distanzierte, rief eine intensive Diskussion hervor, deren Teilnehmer — Arnold Schönberg, Ernst Křenek, G. Francesco Malipiero u. a. — vor allem Casellas Ausführungen über die Frage erwogen, welche Ordo, welche Formen der neuen Musik gebühren, ob sie sich — vereinfacht gesagt — für die auf klassischer Tonalität fundierte Kompositionsordnung oder für ihre vollkommene Negation, die „Atonalität“ der Schönbergschule, entscheiden sollte. Den tieferen weltanschaulichen Sinn und die ideologische Motivierung des entfalteten Konfliktes enthüllte der junge Theodor Wieselengrund-Adorno in seinem scharf polemischen Aufsatz „*Atonales Intermezzo?*“, in dem er Casellas ästhetisches Programm und seine Auslegung des Neoklassizismus als „bewußte, deklarierte Reaktion“ bezeichnete, die des faschistischen Regimes würdig sei.⁴⁾

In der Diskussion der Zeitschrift *Anbruch* meldete sich auch Alois Hába mit einer „*Casellas Scarlattiana — Vierteltonmusik und Musikstil der Freiheit*“ genannten Abhandlung zu Wort. Ähnlich wie Adorno lehnte er Casellas ästhetische Auffassung der Wiederkehr zu alten Musikformen als reaktionär ab. Hába, Autor traditioneller „thematischer“ und neuer „athematischer“ Musikformen in verschiedenen Tonsystemen, konnte Casellas Standpunkt auch aus rein kompositorischen Gründen nicht akzeptieren, denn er vertrat grundsätzlich den Standpunkt der Entwicklungsprogressivität und Freiheit der Musik im Gegensatz zu der rückwärtsblickenden Uniformität von Casellas Ansicht. Hábas Beitrag im *Anbruch* ist vor allem mit seinen weltanschaulichen Aspekten, Argumenten und Schlüssen bemerkenswert, mit denen er gegen Casella und den Neoklassizismus polemisierte.

In dieser Polemik wiederholte der Komponist mit anderen Worten die Grundgedanken seiner Musikpoetik aus früheren Aufsätzen (*Von der Psychologie der musikalischen Gestaltung, Gesetzmäßigkeit der Tonbewegung und Grundlage eines neuen Musikstils*, Wien 1925, tschechisch Praha 1925; *Grundlagen der Tondifferenzierung und der neuen Stilmöglichkeit in der Musik*, in: *Von neuer Musik*, Köln am Rhein, 1925). Er sieht die Musik als lebendigen, geistigen, sich dynamisch wandelnden Organismus, der mit spezifischen Mitteln das zeitgebundene Erlebnis des Komponisten darstellt. Die verschiedenen musikalischen Formen, wie sie im Laufe der tausendjährigen Entwicklung der Menschheit schöpferische Persönlichkeiten verschiedener

³⁾ Dieses schöpferische Bekenntnis Casellas druckte unter dem Namen *Scarlattiana, Alfredo Casella über sein neues Stück*, der *Anbruch* XI — 1929, 26—28 ab.

⁴⁾ Im zitierten Aufsatz, *Anbruch* XI — 1929, 189, schreibt Adorno wörtlich: „Casellas Ordnung ist die naturwüchsige, eine Art Ständesystem der Musik, darin die Nebenstufen sich ebenso willig der Tonika und der Dominante unterwerfen wie im fascistischen Staat Arbeiter und private Unternehmer den staatlich-autoritären Syndikaten.“

Rassen und Völker geschaffen haben, sind bloß die „materialisierte“ (tonliche, akustische) Gestalt des individuellen Erlebens. Eine Verwendung und Nachahmung klassischer und anderer traditioneller Musikformen und Normen vermag deshalb weder die Stagnation der Musik zu überwinden, noch zu ihrem Fortschritt zu führen, wie Casella meint. Nach Hába wäre nicht einmal das Nacherleben der geistigen Substanz traditioneller Vokal- und Instrumentalformen der europäischen Musik (Canon, Fuge, Sonate, Rondo usw.) eine Lösung. Er schreibt: *„Ich gebe zu, daß es dem modernen Menschen schwerfällt, den organischen Zusammenhang zwischen dem christlich-geistigen Inhalt und den Musikformen so nacherleben zu können, wie ihn die Musikschöpfer des Mittelalters erlebt und gestaltet haben. Aber man kommt ohne tieferes Nacherleben der angedeuteten geistigen Inhalte dem ursprünglichen Sinn der genannten Musikformen keinen Schritt näher. Die dogmenstarre Religiosität kann am wenigsten dem modernen Menschen zu solchem Verständnis verhelfen.“*⁵⁾

Wenn es in Hábas Sinn das Ziel des neuzeitlichen Begreifens und Wandels der Welt und des Menschen ist: *„Jeden Menschen reif zu machen für eine Tätigkeit aus freiem Entschluß und eigenem Können, aus nachahmender zu schöpferischer Tätigkeit emporzusteigen, im sozialen Organismus produktive Gleichberechtigung zu verwirklichen mit voller Berücksichtigung der spezifischen Differenzen. Das ist die Stimme des Zeitgeistes. Demokratie, Sozialismus als Begriffe sind die Spiegelung dieses langen Entwicklungsweges“*, dann sollte bei einer derartig dynamischen Wandlung der Welt und des Menschen die Musik keine bloße Nachahmung der Formen und Systeme historischer Stile und Epochen sein. Sie dürfte dies umso weniger, denn *„Demokratie, Sozialismus sind im Stadium des Ausdrucks, der Agitation. Sie sind noch nicht Stil und Form des Lebens geworden. Nur der Stil ohne thematische Nachahmung kann neue Musikformen zeugen, kann unzählige Ausdrucksinhalte in sich aufnehmen, sich in jedem Tonsystem geltend machen die Freiheit des Menschen musikalisch realisieren.“*⁶⁾

Hábas schöpferisches Credo im Anbruch, das erste seiner Art, steht also in schroffem Gegensatz zur Auffassung der Musik, die Neoklassiker vom Typ eines Alfredo Casella in Theorie und Praxis vertraten. Hába's Auffassung hat die Gegenwart und Zukunft im Auge: sie betont die Freiheit des schöpferischen Aktes, verteidigt seine individuelle geistige Substanz und schreibt ihm eine produktive Funktion in der Gesellschaft zu, deren dynamische Bewegung zwei Grundbegriffe spiegeln: *Demokratie* und *Sozialismus*; das musikalische Schaffen bindet Hába an kein bestimmtes System, an kein fixiertes Formschema, er spricht nur die Überzeugung aus, der *„Stil ohne thematische Nachahmung“* (der sog. Athematismus) biete eine unübersehbare Menge neuer Formen mit neuen Gehalts- (Ausdrucks-) Qualitäten.

Diese Gedanken Hábas umfaßten alle Grundzüge des musikalischen Schaffens und seiner Produkte als künstlerischer und sozialer Erscheinung, und bieten ein einzigartiges Zeugnis der denkerischen Aktivität des Komponisten in der kritischen Zeit am Umbruch der zwanziger und dreißiger Jahre unseres Jahrhunderts.

⁵⁾ Casellas *Scarlattiana*, Anbruch, XI – 1929, 332.

⁶⁾ Casellas *Scarlattiana*, 332 und 333–334.

Was die Ansichten über die Aufgabe und Auswertung verschiedener Kompositionssysteme und Techniken anbelangt, hat Hába in seiner Polemik mit Casella eigentlich nur Erfahrungen aus seinem eigenen Schaffen und dem Studium der Werke moderner Kompositionsschulen, vor allem Mitteleuropas (der tschechischen Moderne, Schönbergs und seiner Schule, Bartóks und Szymanowskis) zusammengefaßt, die ja durchaus keiner Stiluniformität und Archaisierung der Musiksprache und Musikformen verfallen sind.

Als neues Element dieser Ausführungen ist aber seine Erwägung über den Sinn des Kunstwerkes und seiner Beziehung zur sozialen Realität der Gegenwart, über die gesellschaftliche Aufgabe der Kunst anzusehen. Hába stellt in diesem Zusammenhang zwei Begriffe nebeneinander: Demokratie und Sozialismus. Er ist schon damals davon überzeugt, daß diese Begriffe den gesellschaftlichen und geistigen Fortschritt des neuen Europa repräsentieren, die perspektive Gipfelpphase seiner Existenz, für die sich der schaffende Mensch mit allen Kräften einzusetzen hat. In der Tiefe dieses Einsatzes beruht die humane Sendung des Künstlers, die Ethik seines Schaffens.

In Hábas theoretischer Sicht bedeuten diese beiden Begriffe Substanzen einer geistigen Ordnung unmateriellen Charakters. Demokratie und Sozialismus sind der „Widerhall des Zeitgeistes“. Die Aufgabe und der Stand der Produktionskräfte und anderer Faktoren der sozialen Realität (um ihren konkreten Unterbau anzudeuten) werden nicht in Erwägung gezogen. Die Lebensempirie, das soziale und politische Geschehen, in das Hába gestellt war und ununterbrochen um seine und seiner Gefährten künstlerische Existenz zu kämpfen hatte, verlieh allerdings diesen Begriffen auch in Hábas Bewußtsein schließlich einen durchaus realen Sinn. Sein gesellschaftliches und kulturelles Engagement läßt erkennen, welche sozialen und kulturellen Tatsachen er hinter den beiden Begriffen erblicken konnte und tatsächlich erblickt hat.

Voraussetzungen zu einer derartigen Auffassung von Demokratie und Sozialismus brachte der Komponist schon von Haus aus mit, aus der von sozialen Konflikten geschüttelten Mährischen Wälschei. Ihr Milieu formte das ausgeprägte soziale Empfinden und Klassenbewußtsein Hábas. Von hier aus erklären wir uns die seltene Objektivität, Opferbereitschaft und Selbstlosigkeit, mit der er sich für das Werk seiner Schüler, Freunde und Kollegen, aber auch jener Autoren einsetzte, die auf irgendeine Weise diskriminiert wurden.⁷⁾

Hába selbst konnte sich mit gutem Recht jahrelang für einen sozial und

⁷⁾ Zum erstenmal geschah dies bei der Skandalaffaire um die Premiere von Bergs *Wozzeck* in Prag (1926), dann während der ganzen Zeit seiner Tätigkeit in Prager und internationalen Kunstvereinen und Gesellschaften, wo sich Hába für die Aufführung von Autoren der verschiedensten künstlerischen Ansichten und Nationalitäten einsetzte; in der ISCM verteidigte er kompromißlos die Rechte der nichtdeutschen Sektionen dieser Gesellschaft bei der Programmsetzung von Musikfestspielen. Und noch wenigstens eines von vielen Beispielen seiner menschlichen und wahrhaft brüderlichen Hilfsbereitschaft: Als Hába erfuhr, man habe seinen Beograder Schüler Dragutin Čolić als Kommunisten eingekerkert, intervenierte er mit E. Dents und des englischen Gesandten Vermittlung zugunsten seines Schülers, der erst viel später erfuhr, wem er seine Freilassung verdankte.

existenzmäßig diskriminierten Künstler halten.⁸⁾ In der Biographie des Komponisten aus den dreißiger Jahren, als er sich im Rahmen der kulturellen Linksfrontbewegung aktiv am Kampf für die Demokratie und das sozialistische Profil des tschechoslowakischen Staates beteiligte, nahmen die Begriffe Demokratie und Sozialismus bereits einen unverwechselbaren Sinn an. Belegen wir dies mit bedeutsamen Tatsachen und Gedanken aus Hábas kulturpolitischer und publizistischer Tätigkeit, beispielsweise mit der Widmung des Trauermarsches aus der *Suite Nr. 2 im Vierteltonsystem* op. 11b an die Opfer des Arbeiter- und Bergmannsstreiks im Jahr 1932 („Nummer IV. Revolutionsmarsch – Gewidmet der Erinnerung an die Genossen Arbeiter, die bei Demonstrationen in Radotín, Duchcov, Košuty, Chust, Frývaldov, Tuří Paseka, Holič, Kopčany als Helden der Revolution und Verteidiger von Menschenwürde und Gerechtigkeit durch die ‚starke Hand‘ von Slavíks Polizei umkamen. Wo und wieviele werden noch sterben müssen, ehe sie siegen? Aber einmal werden sie siegen! Alois Hába, 3. VII. 1932“). Und in der Widmung zum Zyklus der zehn Viertelton-Männerchöre zu Texten Josef Horas op. 45 *Pracující den* (Der arbeitende Tag) lesen wir in Hábas Autograph wieder „Gewidmet allen Werktätigen zum 15. Jahrestag der siegreichen Revolution in der UdSSR.“ Hába besuchte die UdSSR im Jahr 1933 und veröffentlichte einen Aufsatz über die Internationale Komponistenkonferenz in Moskau 1933 in der Zeitschrift *Klíč* III–1932–33, sorgte für die Einreihung sowjetischer und anderer sozialistisch orientierter Komponisten in das Programm des Musikfestivals ISCM in Prag 1935 usw. Im Aufsatz *Poznámky k tvůrčím a poznávacím problémům hudebním* (Bemerkungen zu Schaffens- und Erkenntnisproblemen der Musik, 1937) kritisierte Hába die sogenannten Demokratien, die die „Hauptverantwortung für den ersten Weltkrieg, für die Nachkriegsverhältnisse und die gegenwärtige Lage (Abessinien, Spanien) tragen“ und verwendeten einen Ausspruch Rudolf Steiners über die „Dreigliedrigkeit des sozialen Organismus“ (Freiheit des geistigen Lebens, bürgerliche Gleichheit, Brüderlichkeit der wirtschaftlichen Zusammenarbeit) als Aufruf an die Menschheit, ihr „stumpf gewordenes Gewissen“ zu schärfen und „geisteswissenschaftliche Stärkung für ihr Fühlen und Schaffen zum Wohle einer gedeihlichen Entwicklung des Humanen“ zu schöpfen.⁹⁾

Diese Identifizierung mit den Begriffen Demokratie und Sozialismus, als progressiven, zu einem tieferen Verständnis der sozialen Realität der Welt führenden Ideen, bildete die Voraussetzung dazu, sie in den Gedankenprozeß des eigenen Schaffens einzubeziehen, wie dies eine Reihe seiner Kompositionen vom Ende der zwanziger Jahre und vor allem aus den dreißiger Jahren beweisen.

Die Verankerung von Hábas Werk in der sozialen Realität seiner Zeit als Ausgangswert der Inspiration scheint bereits in seiner Oper im Vierteltonsystem *Matka* (Die Mutter) op. 35 (1927–29) auf, deren Stoff der Kompo-

⁸⁾ Im ursprünglichen Titel *Nezaměstnani* (Die Arbeitslosen) seiner Sechsteltonoper *Přijd království Tvé* (Dein Königreich komme) ist auch ein Stück von Hábas eigenem Geschick enthalten.

⁹⁾ Rytmus II – 1937, 86.

nist in der sozial rückständigen und religiös belasteten Mährischen Walachei fand und unmittelbar übernahm. Der musikdramatische Habitus dieser Oper trägt eine Reihe markanter Züge des natürlichen, materiellen, sozialen und kulturellen Klimas dieser eigenartigen, geographisch exponierten Folklore-region, sowohl in stilisierter Form als auch in funktionellen Zitaten authentischer, literarischer und anderer Realien. Die Oper stellt somit den ersten ausgesprochenen und zugleich prinzipiellen Fall einer Integration weltanschaulicher Gesichtspunkte in Hábas Schaffen vor.

Der Komponist faßt sein Werk als unpathetische künstlerische Verherrlichung des Lebens und der Arbeit des walachischen Volkes auf, das von realen menschlichen Typen der sozial und materiell rückständigen Schicht der Landbevölkerung, den walachischen Häuslern verkörpert wird, die einen der ärmsten Landstriche Mährens bewohnen. Wichtig ist, daß der Komponist diese Menschen nicht als passive Masse von Analphabeten, sondern als werktätige, dynamische soziale Kraft darstellt, die der Kampf mit den rauen Elementen des walachischen Berglands gestählt hat, und herausstellt, daß es sich um Menschen handelt, die fähig sind den Boden und andere karge Gaben der Natur als Grundwerte des täglichen Wirtschaftens rationell und planmäßig auszunützen.

Das Sujet von Hábas Oper und seine Handlungsmotive verschweigen keine Einzelheit der bitteren Wirklichkeit des walachischen Häuslerlebens. Diese Seite der Existenz und die in ihre auch klassenmäßig bedingte Härte geführten Sonden bilden zwar den szenischen Rahmen des Werks, nicht aber seinen eigentlichen Gedankenkern. Hába hat sich eher auf die künstlerische Darstellung dessen eingestellt, wie der ländliche Mensch, auf sich selbst bauend, in harter zweckhafter Arbeit und äußerster seelischer Disziplin sein bitteres Los meistert. Nur der körperlich und seelisch tüchtige Mensch, so liest man aus Hábas Mutter, ist imstande die kulturelle Rückständigkeit seines Milieus und die Schranken seiner naiv sensualistisch-materialistischen Weltansicht zu überschreiten. Nur ein harmonisch entwickelter Mensch vermag zur Erkenntnis des inneren Wesens der Dinge vorzudringen und sie zu seinem und dem allgemeinen Wohl zu ändern. Diese Eigenschaften hat der ländliche Mensch durch Arbeit, Lebenserfahrung und Naturbeobachtung erworben, diese Eigenschaften wurden ihm auch durch höhere Fügung, durch den Willen Gottes verliehen.

In der künstlerischen Stilisierung tritt also die Absicht Hábas zutage, das Wesen und den Sinn der Lebensrealität dieser Oper von tieferen, man könnte wohl sagen, philosophischen Gesichtspunkten zu erhellen. Schon in der Oper *Die Mutter* erwies sich also Hába (Autor des *Librettos* und der Musik) zweifellos als reflektierender Musikdramatiker, wie beispielsweise Richard Wagner in seiner *Ring-Tetralogie*, Arnold Schönberg in seinem „Drama mit Musik“ *Die glückliche Hand* oder in der mythologischen Oper *Moses und Aron*; mit dem Unterschied allerdings, daß Hábas philosophische Reflexion ausschließlich auf der vordergründigen Ebene der sich realistisch entfaltenden Handlung aus dem wirklichen Leben abläuft, auf der Ansichten und Vorstellungen des ländlichen Menschen über die Grundwerte seiner Existenz unmittelbar ausgesprochen werden: im Rahmen einer eigenartigen pantheistisch-christlichen Weltauslegung, die biblische Gleichnisse über den göttlichen Ursprung des Menschen und Lebens mit der vor-

christlichen Vergötterung der Natur und ihrer höchsten lebensspendenden Kraft, der Sonne, vermenget.¹⁰⁾

So beschaffen ist in der Oper *Die Mutter* auch das Seelische der dargestellten Menschentypen, die einerseits den Glauben als substantiellen Grundwert und Quelle der höchsten Erkenntnis betrachten, aber zugleich die realsten Eigenschaften besitzen: Weisheit (reife Fähigkeit zu denken), Empfindsamkeit (besonderer innerer Zustand bei dem Erleben der Wirklichkeit) und Willen (Entschlossenheit zu entscheiden und zu handeln). Dem entspricht auch die Auffassung der irdischen Mission Christi, des von Gott dem Schöpfer auf diese Welt gesandten, der das höchste Gute verkörpert; er ist deshalb zugleich auch die Quelle der sittlichen Lebensauffassung und sozialen Gerechtigkeit im Sinne der Moral jener ersten christlichen Denker, die gegenseitige Liebe und Achtung verkündeten und die Brüderschaft und Gleichheit aller Menschen als grundlegende Normen des Miteinanderlebens forderten.

Der reale Unterbau dieser Ansichten und Vorstellungen von der Welt läßt sich kaum anders auslegen, als klassenmäßig, d. h. als Lebensäußerung der unterdrückten Massen des arbeitenden Landvolkes. Dies geht aus der Wahl der Handlung, des Milieus und den Aussprüchen der handelnden Personen mehr als deutlich hervor. Hába hat sich als Autor mit diesen klassenmäßigen Akzenten durchaus identifiziert, und sie sogar dazu benützt, um die Dynamik der Wandlungen des sozialen und kulturellen Milieus auszudrücken. Maruša, die Schlüsselgestalt der Mutter und Trägerin der musikedramatischen Idee, übernimmt selbst die irdische Mission Christi und verwirklicht sie im Rahmen der Möglichkeiten ihrer sozialen und kulturellen Stellung. Durch werktätiges Handeln verwirklicht sie vielleicht ihre Sehnsucht und Vorstellung, vermag aber keinen grundsätzlichen Wandel des eigenen und des Lebens ihrer Kinder zu schaffen. Für ihre zehn Kinder gibt es nicht einmal in der wohlgeordneten Häuslerwirtschaft Raum genug, das ärmliche Erbe fällt an den jüngsten Sohn Tonek, für das begabteste Kind erwirkt die Mutter zwar beim Vater ein Studium, die übrigen Kinder müssen aber ihrem Broterwerb in der Welt, bis im weiten Amerika nachgehen. Die sozialen Klüfte bleiben auch weiterhin offen. Die geistige Auffassung des Lebens allein vermag sie nicht zu überbrücken. Der Kreislauf der Existenz mit ihrer harten sozialen Realität muß sich auch in der folgenden Generation mutatis mutandis wiederholen, wenn sich die materiellen und sozialen Lebenskonstellationen nicht ändern.

Nun können wir wohl die aus der künstlerischen Aussage der Oper *Die Mutter* folgenden Schlüsse über die Entwicklungsdynamik der sozialen Realität ziehen. Man kann nicht annehmen, daß Hába sich der ideellen Grundlage seines Werks nicht bewußt gewesen wäre. Der Gedankenprozeß, der sich im Aufsatz Casellas Scarlattiana anbahnt, läßt dies deutlich erkennen. Zur Zeit der Entstehung seiner Oper hielt der Komponist keineswegs mehr an dem Begriffssystem fest, das die sich überlebende Gesellschaftsordnung spiegelte. Sonst hätte er sich kaum mit den neuzeitlichen, dynamisch aufgefaßten Begriffen Demokratie und Sozialismus identifiziert. Hába lag aber auch jedes Festhalten an den Dogmen der christlichen Glaubenslehre fern, wie er im

¹⁰⁾ Auch darin spiegeln sich die Erlebnisse des sozialen und kulturellen Klimas des walachischen Milieus aus Hábas Jugend.

zitierten Aufsatz ausdrücklich schreibt. Die realistische Zeichnung des sozialen Milieus der Oper und das Bekenntnis des Autors zu den beiden Losungen sind Ausdruck ein und derselben Persönlichkeit, ein und desselben Bewußtseins und weltanschaulichen Standortes. Wenn man überhaupt kritische Betrachtungen über Hábas künstlerische Darstellung der sozialen Realität und ihrer Konflikte in der Oper *Die Mutter* anstellen will, dann einzig und allein deshalb, weil er sie vom Blickpunkt einer Anschauung auslegt, die die geistige Substanz für das Grundprinzip des Seins hält und die natürliche, soziale und kulturelle Wirklichkeit als ihr Produkt bezeichnet (es geht also um eine Anschauung, die in der ontologischen Grundfrage am ehesten dem sogenannten objektiven idealistischen Monismus entspricht).

Die Erwägung über *Casellas Scarlattiana* beweist, daß Hába von denselben Positionen eines objektive idealistischen Monismus auch zur Erklärung neuzeitlicher gesellschaftlicher Erscheinungen herantrat. Wir haben schon gezeigt, daß er Demokratie und Sozialismus als Produkt des „Zeitgeistes“ ansah, als Ergebnis des Wirkens höherer „geistiger“ Kräfte und der Tätigkeit „geistiger“ Menschen (konsequenterweise hielt er die gegenwärtige politische und soziale Krise des Kapitalismus für eine Folge der unzureichenden „Geistigkeit“ dieser Welt, wie aus seiner Mahnung hervorgeht, die Menschheit möge sich „geistig wiedernerneu“ und ihr „stumpf gewordenes Gewissen“ schärfen). Ein geistiger und zugleich revolutionärer Mensch war nach Hába auch der Gründer der UdSSR Lenin.¹¹⁾ Und ebensolche geistige Persönlichkeiten auf anderen Feldern der menschlichen Tätigkeit sind auch die Künstler, die Komponisten. Ihr Werk, schreibt Hába in *Casallas Scarlattiana*, spiegelt keinesfalls bloß „gesellschaftliche Einrichtung“, die Musik ist vielmehr ein lebendiger Organismus im geistigen Sinne. Die verschiedenen Musikformen, historische und moderne, entstanden und entstehen aus den unwiederholbaren, entwicklungsmäßig (zeitlich) bedingten geistigen Erlebnissen und Impulsen. Für das künstlerische Schaffen bedeutet das intensive subjektive Erlebnis¹²⁾ mehr als das materielle oder geistige Objekt. In Verbindung mit der künstlerisch dargestellten Realität ist es die eigentlichs Voraussetzung des musikalischen Schaffensprozesses. Das geistige Erlebnis bedeutet die einzigartige Fähigkeit sich unmittelbar (durch inneres Schauen) und empfindungsmäßig sowohl der sinnlichen (materiellen) als auch insbesondere der geistigen (axiologischen) Substanz des dargestellten Objektes zu bemächtigen, das der Künstler dann kraft seiner Individualität mit den gehörigen („absoluten“, begrifflich unbelasteten) melodischen, harmonischen und rhythmischen Musikformen zum „tonlichen Ebenbild“ umformt.¹³⁾ Dieses Axiom bedeutet nicht etwa die Negierung der Gehaltlichkeit

¹¹⁾ Vergl. Hábas Aufsatz *Co jest revoluční v umění hudebním* (Was ist in der musikalischen Kunst revolutionär?), *Listy Hudební matice* V — 1926, 323—325.

¹²⁾ Terminus und Begriff „Erlebnis“ besitzt in Hábas Ansicht und Terminologie nicht nur pragmatische Bedeutung. Er ist eine Kategorie und Bezeichnung, die eine tiefere (rationale) Verdeutlichung der emotionell und empirisch gewonnenen Daten nicht ausschließt. Als solcher bindet er sich unmittelbar an die Lebensrealität, auf die sich Hábas Schaffen in Inspiration und Thematik stützt. Andererseits erhellt dieser Terminus und Begriff Hábas Schaffensmethode, die auf dem „geistigen“ (inneren) Schauen der Welt beruht. Man denkt hier an Wilhelm Diltheys Terminus „*geisteswissenschaftliche Methode*“.

¹³⁾ Nach Hába soll es nicht Aufgabe der Musik sein, philosophisch oder „geistes-

der Musik. In Casellas Scarlattiana lesen wir: „Jede Melodie soll eigenen Inhalt in das polyphone Kollektiv mitbringen, wie jeder Mensch wahrlich eigenen Inhalt, eigene Kraft in die Menschheit hineinzubringen hat.“ Hába findet in dieser These Argumente für den „Athematismus“ seiner Musik und fährt fort: „diese Stilidee entspricht den weltbewegenden geistigen Kräften, die Millionen von Menschen gedanklich, gefühls- und willensmäßig verbrüdernd und einigen“.

Hábas Auffassung der Musik als Artefakt stellt also einen bemerkenswerten Versuch vor, ihre ästhetischen und Erkenntniswerte und -substanzen auf das „Geistige“ des Individuums zu reduzieren. Dieses Geistige umfaßt auf der einen Seite das Bewußtsein des Komponisten, auf der anderen Seite die Fähigkeit intensiver Erlebnisse und ihrer Umformung in das entsprechende tonliche Ebenbild. Kulturelle, historisch-soziale und andere Bedingungen und Bindungen dieses „Geistigen“ an die Realität der Welt werden in diesem Fall nicht gesondert ausgedrückt und definiert. Bei der Einstellung von Hábas Schaffen und bürgerlicher Aktivität auf die gesellschaftliche und politische Realität seiner Zeit ergeben sie sich aber gewissermaßen von selbst. Sie bilden eine unabdingbare Komponente seines individuellen Bewußtseins, durch dessen Vermittlung — wie wir noch sehen werden — sie auch die künstlerische Realität als integrierender Bestandteil betreten.

Hába gemahnt mit seiner Auffassung der Musik nur teilweise an den Individualismus und Messianismus Skrjabin's, der mit anderen Stilmit-teln und auf einer anderen weltanschaulichen Ebene die inneren Vorgänge der revolutionären Dynamik der ersten Jahrzehnte unseres Zeitalters zum Tönen brachte. Hába nähert sich ihm möglicherweise in den grundlegenden philosophischen Ausgangspunkten, dem bereits erwähnten idealistischen Monismus, der auch das musikalische Schaffen nur als „geistigen“ Prozeß und die „Geistigkeit“ dieses Schaffens als integralen Bestandteil und integrales Produkt des Wirkens der „geistigen“ Kräfte des Weltalls begreift.¹⁴⁾ Die vorhin angedeutete Lebensrealität Hábas, das intensive Erleben der sozialen Wirklichkeit und die Identifizierung mit fortschrittlichen Ideen, der aktive Anteil an sozialen Kämpfen, haben Hábas philosophische Ausgangspositionen

wissenschaftlich (anthroposophisch) die „menschliche Entwicklung“ aufzuhellen. Die Formen der Musik „wachsen unmittelbar im menschlichen Bewußtsein“, das allerdings ein Produkt der Entwicklung ist. Zwischen Realität und Schaffen existiert keine direkte Verbindung, diese wird vom schöpferischen Subjekt und seinem Bewußtsein vermittelt. (Vergl. dazu Alois Hába, *Poznámky k tvůrčím a poznávacím problémům hudebním [Bemerkungen zu Schaffens- und Erkenntnisproblemen der Musik]*, 84).

¹⁴⁾ Wir haben schon betont, daß Hábas idealistischer Monismus Züge eines „Objektivismus“ (Realismus) trägt, daß er also eher ein stiller Dualismus ist, weil er die stoffliche Realität als eine der Seinsformen anerkennt und untersucht. Skrjabin's idealistischer Monismus ist dagegen folgerichtig „rein“. Skrjabin vertrat nämlich eine theosophische Weltanschauung (siehe mein Buch *Hudobníci 20. sto-ročia*, 83), während Hába ein Anhänger der Anthroposophie war, die unter Beachtung der Realität die geistigen Eigenschaften des Menschen prüfen und den Zwiespalt zwischen dem mechanischen Materialismus (Positivismus, naiven Realismus) und Idealismus überbrücken wollte. Ihre gnoseologische Methode war das „geistige Schauen“ des Alls und des Menschen, die ontologische Voraussetzung der christliche Idealismus; nicht einmal die Anthroposophie wurde deshalb zur echten modernen Wissenschaft vom Menschen, wie dies ihr Schöpfer Rudolf Steiner vorausgesetzt hatte. Näheres vergl. in seiner *Philosophie der Freiheit*, 1894 Berlin, 12, 1962 Dornach.

durchgreifend modifiziert, verliehen ihnen realen Sinn, der sich in seinem Handeln und schließlich auch in seinem Schaffen äußerte.¹⁵⁾ Auf durchaus realem Boden bewegte sich Hába auch dort, wo er das „geistige“ Wesen der Musikformen und ihrer Beziehungen zu den Komponenten des menschlichen Bewußtseins klärte. In dieser Hinsicht konnte er sich auf seine eigenen praktischen und theoretischen Erfahrungen als Komponist berufen. Bei der inhaltlichen Deutung der strukturellen Komponenten der Musik rief er auch die tschechischen Traditionen zu Zeugen auf. Hába, vom Studium mancher Arbeiten Steiners über kunstwissenschaftliche Fragen (vom Standpunkt der exakten Wissenschaften würden wir heute eher sagen: über die Psychologie des musikalischen Schaffens) ange-regt, begann introspektive Reflexionen über die Beziehungen zwischen den Komponenten des menschlichen Bewußtseins (Vorstellen, Fühlen und Wollen) und den Hauptkomponenten der Musik (Melodie, Rhythmus und Harmonie) anzustellen. Er gelangte zur Ansicht, die Melodie sei etwas, was der Vorstellung, also der musikalischen Vergegenständlichung des unmittelbar, real oder abstrakt, in der Phantasie Erlebten „gleiche“ und außerdem mit dem Gefühl (der Gefühlsmitteilung) verbunden sei. Damit kommt er auch im musikalischen Schaffen zu einer eigenartigen Integration der rationalen (bewußten) und emotionalen Komponenten. Ebenso wie die Melodie kann auch die Harmonie von der Vorstellung (als Ergebnis melodischer Horizontalen) getragen sein, und vermag in Verbindung mit dem Rhythmus das Wollen (den Willen) auszudrücken.¹⁶⁾ Die Bindungen zwischen Erlebnis und Vorstellung, Gefühl und Willen auf der einen, und Melodie, Rhythmus und Harmonie auf der anderen Seite besitzen grundsätzliche Bedeutung auf dem Gebiet der musikalischen Form. Sie klären die „*Beziehung des rhythmisch-melodisch-harmonischen Typs der Musik zum geistigen Wesen des Menschen*“ (Steiner) und bilden die Voraussetzungen zur funktionellen Handhabung der charakteristischen intervallischen, tonalharmonischen und metrorhythmischen Formen als Grundwerten des „*tonlichen Ebenbilds*“ auf dem Fundament des individuellen Erlebens der Erscheinungen des Weltalls und menschlichen Seins.

Hábas künstlerische und weltanschauliche Sicht wurzelt also in der sich dynamisch wandelnden sozialen und kulturellen Realität unseres Zeitalters und stützt sich auf die „geisteswissenschaftliche“

¹⁵⁾ Auch darin können wir einen wesentlichen Unterschied zwischen Hába und Skrjabin suchen. Was die Ansicht über die Lösung brennender sozialer Fragen anbelangt, konnte Hába eine Stütze auch bei Steiner finden, der die Grundsätze der menschlichen Gleichheit und Brüderlichkeit vertrat. Der liberal und demokratisch gesinnte Steiner bot in seiner Schrift *Die Kernpunkte der sozialen Frage in den Lebensnotwendigkeiten der Gegenwart und Zukunft*, Dornach 1919, eine der schärfsten Kritiken des deutschen Militarismus und Imperialismus. Die Nazis reagierten dann später mit der Verfolgung von Steiners Anhängern, den Anthroposophen (Dokumente darüber siehe im Buch Joseph Wulfs, *Musik im Dritten Reich*, Güthersloh 1963, 165–166). Hába ist allerdings in seiner staatsbürgerlichen und geistigen Einstellung über den bürgerlich-demokratischen Standort Steiners hinausgekommen: er drückte in seinen engagierten Werken klassenmäßig-soziale Aspekte aus, integrierte sozialistische Ideen in seine Weltanschauung und nahm eine bewußt antifaschistische Haltung ein.

¹⁶⁾ A. Hába, *Poznámky k tvůrcím a poznávacím problémům hudby* (Bemerkungen zu Schaffens- und Erkenntnisproblemen der Musik), I. c. 85.

Anthroposophie, kann aber natürlich keinen Anspruch darauf erheben, als wissenschaftlich oder philosophisch geschlossenes System zu gelten.¹⁷⁾ Im Rahmen von Hábas Persönlichkeit stellt sie aber jedenfalls Werte vor, ohne die wir uns die psychologischen und ästhetischen Wurzeln seiner kulturpolitischen und künstlerischen Aktivität kaum vorstellen könnten. Die kritische Analyse der Ansichten des Komponisten ermöglicht es außerdem jenen grundsätzlichen Umschwung zu erklären, zu dem es an der Wende der zwanziger und dreißiger Jahre gekommen ist: Hába erweiterte nämlich damals seine bis dahin eindeutige Orientierung auf die „reine“ (absolute) Instrumentalform um synkretische Musikformen zu Texten (als Bereicherung der semantischen Seite seiner Werke um eine begrifflich-logische Schicht), um einen Typ der Instrumentalkomposition, der aus der Inspiration durch konkrete Erlebnisse und Erfahrungen hervorging. Das ihnen adäquate „tonliche Ebenbild“ entwickelte er mit Hilfe des sog. Ausdrucks und anderer Verfahren der künstlerischen Mitteilung.

Die erste Tat und zugleich der Gipfel dieses sozial engagierten Schaffens war die Oper *Die Mutter*, die zum erstenmal die „vergeistigte“ Lebensmühsal des sozial und materiell unterdrückten Landvolks in Musik umsetzte. Der dramatische Text und die Handlung verliehen dieser künstlerischen Aussage einen unverwechselbaren Sinn und verdeutlichten ihre realistischen Züge im Typ des „Gesamtkunstwerks“. Die erste sozial engagierte künstlerische Tat Hábas auf dem Feld der Instrumentalmusik war die *Suite für Vierteltonklavier Nr. 2* op. 11b (zweite Version), die auf die brutale Unterdrückung der Streikwelle in den böhmischen Ländern und in der Slowakei reagierte. Damit weitete sich vor allem Hábas Interesse für die soziale Realität des ländlichen Proletariats auf alle Werktätigen, also auch auf die Arbeiter und Bergleute, aus. Das Werk fällt zwar nicht aus dem Rahmen der ästhetischen und Kompositionsnormen der „reinen“ Musik, aber in seinem musikalischen „Ausdruck“ äußert sich deutlich eine intensive emotionale Beziehung zu der erwähnten Realität, die uns den Sinn von Hábas Musik erst voll begreifen läßt. Dieselbe Erwägung gilt für die *Symphonische Phantasie Cesta života (Weg des Lebens)* op. 46, eine musikalische Stilisierung des Grauens vor dem deutschen Faschismus, der im Jahr 1933 (als Hába dieses Werk zu schreiben begann) zu einer realen politischen Macht geworden war und die nach Harmonie verlangende Welt mit Krieg bedrohte.¹³⁾

¹⁷⁾ Vom wissenschaftlichen Standpunkt bedeuten Hábas musiktheoretische Schriften und Studien, mit denen er sich zu den „führenden Persönlichkeiten der tschechischen modernen Musiktheorie“ gesellte (K. Risinger), den wichtigsten Beitrag. Eine Reihe bemerkenswerter Erkenntnisse brachte Hába auch in der Psychologie und Ästhetik der Musik.

¹⁸⁾ Reale oder erdachte Personen und Dinge, Ereignisse oder Begriffe werden in der *Symphonischen Phantasie Weg des Lebens* zwar nicht unmittelbar dargestellt oder irgendwie anders evoziert. Hábas Musik spiegelt bloß innere seelische Vorgänge und emotionale Zustände, die die zeitliche Lage im Bewußtsein, in den Vorstellungen und der Phantasie des Komponisten hervorgerufen hatte. Hába spricht im Vorwort zur Erstausgabe der Partitur (1939) von „Christi Gebot“ und „Luzifers und Arimans Einflüssen“ als entscheidenden Faktoren, die ihn zur bewußten Verwendung bestimmter Stilverfahren veranlaßt hatten (die positiven Kräfte vertreten „Kernigkeit und Breite der Melodie, Disziplin der Harmonie“, die negativen „rhythmisch-dynamische Rauheit und Schärfe“ usw.).

Die soziale und politische Realität der Zeit drang also in Hábas Instrumentalschaffen mittelbar ein, am ehesten als subjektiver Widerhall innerer Zustände, die der Komponist in eine abstrakte Tonsprache umsetzte. Dies hängt zweifellos mit Hábas Auffassung der Musik als „*unmittelbare, unstoffliche, begriffsfreie Äußerung des menschlichen Geistes*“ zusammen. Das hohe Maß der Stilisierung seiner Kompositionen ist aber auch objektiv durch das Wesen der Musik als Kunst sui generis gegeben, die mit der natürlichen und gesellschaftlichen Realität am wenigsten unmittelbar zusammenhängt und von dieser Realität — z. B. im Vergleich mit der Malkunst oder Literatur — auch am wenigsten abhängig ist (umso intensiver ist allerdings die Bindung der Musik an das gesellschaftliche Bewußtsein, das unmittelbar zur emotionalen Wirkung kommt).

Die abstrahierende Transposition der Realität auf andere Ebenen bedeutete deshalb noch keine Negation oder gar Flucht aus der Welt der Tatsachen, sondern war eher eine Stärkung der Gehaltlichkeit von Hábas Instrumentalkomposition durch die künstlerische Darstellung des wirklichkeitsbezogenen Seelischen (in der Musik enthüllt der Komponist einen Teil seines Wesens, „*sich selbst*“). Wenn Hába in seinem Brief an Bohumír Štědroň vom 30. VII. 1945 schreibt, daß auch seine späteren nicht mit Programmen oder semantisch relevanten Widmungen bezeichneten Kammerkompositionen (*Sonate für Gitarre* op. 52, *Suite für Viertelton-Gitarre* op. 54, *Suite für Viertelton-Soloklarinette* op. 55, *Suite für Viertelton-Trompete und -Posaune* op. 56, *Sonate für chromatische und diatonische Harfe* op. 59 und 60, *Zwei Kompositionen für diatonische Harfe* op. 61) den „*Kampf des Dunkels und des Lichts*“ ausdrücken,¹⁹⁾ also grundsätzlich abstrahierte Erlebnisse derselben drohenden Realität wie im *Weg des Lebens*, dann kann man diese Mitteilung für einen sprechenden Beweis der Beziehungen und Zusammenhänge von Hábas Werk mit der gesellschaftlichen und politischen Realität seiner Zeit halten.

Diese Beziehungen treten evident zutage, wenn Hába einen dramatischen oder poetischen Text vertont, also Artefakte, die nicht nur durch formale oder strukturelle Übereinstimmung bzw. Analogien sondern auch durch ihren Gehalt, d. h. eine begrifflich erfäßbare Darstellung von Dingen, Personen, seelischen oder materiellen Vorgängen, durch die Wortstilisierung einfacher Aussprüche oder gedanklich verbindlicher Urteile u. a. mit der Realität verbunden sind.

Es waren sicher auch künstlerische Gründe, die Hába zur Vertonung von Texten führten. Als Autor der Oper *Die Mutter* wußte er nur zu gut, wie viele interessante Aufgaben vom psychologischen Standpunkt auch die reine Struktur der vokalen und musikdramatischen Komposition anbietet. Bei der

Diese Impulse und Beziehungen haben jedoch Hábas Tonsprache weder mit thematischer Symbolik oder anderen Zeichen belastet, die eine ideale Deutung der Lebenswege etwa in religiös-philosophischem Sinn berechtigen könnten.

¹⁹⁾ Die betreffende Stelle aus Hábas Brief, der in Štědroňs Studie *Česká hudba za okupace (Tschechische Musik während der Okkupation)*, Musikologie II-1949, 134, abgedruckt wurde, lautet: „*Auch in anderen, in den Jahren 1943–45 geschriebenen Kammerkompositionen war ich bestrebt mit musikalischen Moll- und Durformen den Kampf zwischen Dunkel und Licht auszudrücken, den die Maler im Kampf des Erzengels Michael mit dem Drachen darstellen.*“

Opernarbeit erhärtete er überdies eine andere wohlbekannte Erfahrung, daß der mit der Musik verbundene Text ihre semantische Bedeutung konkretisiert oder (begrifflich) näher erhellt und damit zugleich auch die Voraussetzungen einer breiteren kulturellen und gesellschaftlichen Wirksamkeit der Musik schafft. Das Verzeichnis von Hábas Kompositionen aus dem Jahrzehnt 1932–1943, der Zeit zwischen der letzten „reinen“ *Phantasie* für Nonett Nr. 2 op. 41 (1932) und der *Suite für Viertelton-Gitarre* op. 54 (1943), dokumentiert eindeutig Hábas intensives Interesse für vokale und musikdramatische Formen, zu denen er Texte mit ausgesprochen humanistischem und sozialistischem Gehalt wählte. Wir können uns dieses Interesse nicht anders als mit der Tatsache erklären, daß der Komponist in der kritischen, ja schicksalsvollen Lage der dreißiger Jahre seine Ansicht über die sich dramatisch zuspitzenden Vorgänge unmittelbarer, eindeutiger aussprechen und vor ihren drohenden Folgen warnen wollte. Im erwähnten Jahrzehnt schrieb er nur eine einzige „reine“ Instrumentalkompositionen (op. 49), dafür aber eine Reihe vokaler und musikdramatischer Werke, die in einzigartiger Weise fortschrittliche weltanschauliche Aspekte ausstrahlen. In chronologischer Reihenfolge sieht Hábas schöpferische Bilanz dieser Zeit folgendermaßen aus:

Fünf Chöre für Kinder- oder Frauenstimmen zu Worten V. Nezvals im Vierteltonsystem op. 42 (1932),

Kinderchorspiele für Solostimme und vierstimmigen Kinderchor im Vierteltonsystem op. 43 (1932),

Fünf gemischte Chöre zu Worten V. Nezvals im Vierteltonsystem op. 44 (1932),

Der arbeitende Tag, Zyklus von 10 Männerchören im Vierteltonsystem zu Worten J. Horas op. 45 (1932),

Massengesänge (1933),

Weg des Lebens, Symphonische Phantasie op. 46 (1933),

Neues Land, Oper in drei Aufzügen zum Libretto F. Pujmans nach einem Roman F. Gladkows op. 47 (1935–36),

Kindersprüche, Liederzyklus für mittlere Stimmlage und Klavier auf Foltyns Texte zu Bildern J. Ladas op. 48 (1936),

Duo für zwei Violinen im Sechsteltonsystem op. 49 (1937),

Dein Königreich komme (Die Arbeitslosen), Oper in drei Aufzügen im Sechsteltonsystem zu einem Libretto A. Hábas in F. Pujmans Bearbeitung op. 50 (Libretto 1931–32, Musik 1937–42),

Kinderstimmungen, Zyklus von acht Kompositionen für mittlere Stimmlage und Viertelton-Gitarre op. 51 (1943).

Die Aufstellung enthält Kompositionen verschiedener künstlerischer und ideeller Gehalte. Die Entstehungsdaten der einzelnen Werke deuten auch darauf hin, wie anspruchsvoll und neuartig die Aufgaben waren, die sich Hába stellte, und mit welcher Ausdauer und Zähigkeit er sie meisterte. Dies gilt vor allem für die Sechstelton-Oper *Příjd' království Tvé (Nezaměstnaní) – Dein Königreich komme (Die Arbeitslosen)* op. 50, an der er volle fünf Jahre intensiv arbeitete.

Die erhaltene handschriftliche Skizze dieses Werkes, in der der Komponist das zeitliche Fortschreiten der Arbeit genau verzeichnete, zeigt, daß er während eines Arbeitstags, also in mehreren Stunden intensiver Konzentration, nur kurze mehrtaktige Abschnitte niederschrieb. Natürlich war dies

nicht etwa auf Einfallsarmut, Ratlosigkeit oder mangelnde theoretische Vorbereitung zurückzuführen.²⁰⁾ Das relativ langsame Fortschreiten der Arbeit war auch im Vergleich mit der Oper *Die Mutter* eher die Folge der Notwendigkeit, das neue Sechsteltonsystem musikalisch und ausdrucksmäßig zu verifizieren (die genaue Klangvorstellung und Prüfung der Gehaltsqualitäten der Sechsteltonalterationen der Halbtonskala erfolgte nämlich im Rahmen einer weitaus komplizierten Aufgabe, als sie die bisherigen Sechsteltonkompositionen Hábas — *Streichquartett Nr. 5 op. 15*, *Sechs Kompositionen für Sechstelton-Harmonium op. 37*, *Duo für zwei Violinen op. 49* — darstellten.²¹⁾

Ohne die tönende Form von Hábas Sechstelton-Opernpartitur zu kennen, wagen wir es vorläufig nicht die Oper *Dein Königreich komme (Die Arbeitslosen)* op. 50 als lebendiges Kunstwerk zu werten. Die Analyse der schriftlichen Fassung dieser Oper läßt aber zumindest eine bemerkenswert durchgearbeitete Partitur und manche charakteristische Stilmerkmale von Hábas musikdramatischem Werk als Operntyp erkennen.

Das bestimmende Merkmal ist zweifellos die dominierende Rolle des vertonten Wortes, das in kurzen Prosasätzen geschrieben ist und bei dem konsequenter „Athematismus“ der Form das verkittende Gerüst für die Struktur und den Ausdruck der Musik abgibt. Es geht um ein musikdramatisches Prinzip, zu dem sich Hábas Opernkomposition in folgerichtiger Ausweitung von Janáček's „sprechmelodischer“ Methode schon in der *Mutter* durchgerungen und es in den Grundzügen auch in der zweiten Zwölfton-Oper *Neues Land* op. 47 eingehalten hatte. Die verwendeten Sechsteltöne bewirken, daß die Vokalmelodie der Oper *Dein Königreich komme (Die Arbeitslosen)* op. 50 der gesprochenen Rede noch nähersteht als die Viertelton-Vokalmelodie der Oper *Die Mutter*. Die Sechsteltonalterationen der Halbtonintervalle verstärken durchaus eindeutig den Dur- oder Mollcharakter der Intervallswerte von Melodie und Harmonie, und dies ohne jene „neutralisierende“ Wirkung der Vierteltonalterationen der Halbtonskala (beispielsweise die „neutralen“ Terzen und Sexten).²²⁾ In der besprochenen Oper op. 50 setzt Hába diese „Ausdrucks“-Eigenschaften der alterierten Sechsteltonwerte wirksam als musikdramatisches Mittel ein, mit dessen Hilfe er einerseits die Bedrücktheit

²⁰⁾ Hába erarbeitete die theoretischen Grundlagen des Sechsteltonsystems schon im Jahr 1925. Experimentell und theoretisch befaßte er sich mit der Sechsteltonmusik bei seinen Kompositionskursen am Prager Konservatorium (seit 1927), vor allem mit seinen türkischen Schülern (N. Kazim und anderen), die in die Lehrstunden Originalproben der türkischen Volksmusik brachten, deren Tonsystem auf einer Teilung der Oktave in den Sechstelntönen annähernd entsprechenden Intervallen beruht. Rytmus II, 1936–37, 90.

²¹⁾ Das Neue und Anspruchsvolle der Sechsteltonoper *Dein Königreich komme (Die Arbeitslosen)* tritt im Vergleich der rein formalen Komponenten dieses Werkes mit der Oper *Die Mutter* deutlich hervor. Hábas Sechstelton-Opernpartitur umfaßt einen gemischten Chor, Solistenstimmen, in je drei Gruppen geteilte Streicher, Harfen, Trompeten und Posaunen, Pauken und Sechstelton-Harmonium, das die Flöten, Klarinetten und Fagotte vertritt. Die musikalische und dramatische Form ist wesentlich geschlossener als in der Oper *Die Mutter*. In ihrem Bau und ihren Proportionen nähert sich die neue Oper *Dein Königreich komme (Die Arbeitslosen)* dem Drama des Aristotelischen Typs in drei Aufzügen (Hába bezeichnet es auch in der handschriftlichen Skizze als Musikdrama).

²²⁾ Zu dieser Feststellung gelangte durch experimentelle Beglaubigung der Klang- (Gehör-) und Ausdruckswirkung der Viertel- und Sechstelton-Mikrointervalle auch Karel Risinger. Vergl. dazu das Buch *Vůdči osobnosti české moderní hudební teorie (Führende Persönlichkeiten der modernen tschechischen Musiktheorie, Praha 1963, 112 f.)*.

und Konfliktsituation der dramatischen Handlung (engeführte aggressive Mikrintervalle), andererseits auch die positiven Tendenzen seines Musikdramas (breitere Durintervalle) auszudrücken versteht.

Die Oper *Dein Königreich komme (Die Arbeitslosen)* op. 50 ist eine Komposition voll seltener schöpferischer Monumentalität und Kühnheit. Revolutionäres Pathos, sozialer Humanismus und spiritualistische Reflexion (unter Verwendung biblischer Gleichnisse von den Ursachen der zeitlichen Konflikte und einer Anleitung zu ihrer Lösung durch sittliche Überwindung des Bösen) krönen die Grundidee des Librettos, deren eigentlichen Sinn Hába im bereits erwähnten Brief an Bohumír Štědroň mit folgenden Worten charakterisiert: *„Die Handlung stellt die von Arbeitslosigkeit und Krieg bedrohte Arbeiterklasse im Kampf mit Kapitalismus und Nazismus dar, im Streben nach einer neuen, durch Weisheit, Liebe und Werktätigkeit gelenkten sozialen Ordnung der geistigen Freiheit, der bürgerlichen Gleichheit und sozialen Brüderlichkeit.“* Die ideelle und thematische Verwandtheit der Oper *Dein Königreich komme (Die Arbeitslosen)* op. 50 mit den beiden sozial und politisch engagierten Instrumentalkompositionen Hábas aus den Jahren 1932–33, der *Suite* Nr. 2 op. 11b für Vierteltonklavier und der *Symphonischen Phantasie Weg des Lebens* op. 46, gehen aus dieser authentischen Deutung unmittelbar hervor.

Diese drei Kompositionen sind das Werk einer einheitlichen Persönlichkeit und wurden durch dieselbe soziale und politische Realität inspiriert, die Hába vom weltanschaulichen Standort des Künstlers und Menschen beleuchtet, der nach Fortschritt und Rettung der Demokratie ruft. Die kritischen internationalen Konflikte und die unmittelbare Bedrohung der tschechischen Nation an der Wende der dreißiger und vierziger Jahre (als die besprochene Oper entstand) verliehen Hábas Manuskript den Duktus eines einzigartigen kulturpolitischen Dokuments. Die autographe Skizze der Oper *Dein Königreich komme (Die Arbeitslosen)* mit kritischen Kommentaren des Autors zu politischen und Kriegsereignissen (neben Anmerkungen persönlicher Art) wurde zum dauernden Zeugnis dessen, wie Hába in den *„Jahren der Krise Europas, unseres Volkes und der ganzen Welt unter verschiedenen persönlichen äußeren und inneren Schwierigkeiten angestrengt, fast täglich . . . als tschechischer Musikant, Streiter zum Ruhme Christi“* arbeitete *„um wenigstens ein bescheidenes Gegengewicht gegen das Wüten des Bösen und des Todes im zweiten Weltkrieg zu schaffen.“*²³⁾ Das revolutionäre Pathos, der

²³⁾ Aus Hábas Vermerk auf der letzten, 161. Seite der handschriftlichen Skizze, die das Datum 8. 9. 1940 trägt. Nach diesem Tag instrumentierte Hába seine Oper bis zum 21. 3. 1942. Von den in dieser Skizze enthaltenen politischen Kommentaren Hábas drucken wir wenigstens die Bemerkungen auf Seite 32 und 33 ab: *„Fortsetzung der Komposition 11. IX. 38 – Nach der Rede des Präsidenten Beneš am 10. IX. 38. Vor der Rede Hitlers am 12. IX. – SdP aufgelöst! – Beratung der Regierung über die Abtrennung des deutschen Gebiets der ČSR (Chamberlain). Der heikelste Tag in der Verteidigung der Rechte der ČSR. – 20. IX. 1938. 21. IX. 22. IX. der tragischste Tag der tschechosl. Geschichte, aber Aufbäumen des Lebensmutes der tschechosl. Nation! Verrat England Frankreichs. – Vom 22. IX. bis 28. IX. Umschwung zur Solidarität der Welt mit der ČSR. Sowjetunion, dann Frankreich, England, Amerika. – 28. IX. 1938 St. Wenzelstag. Memoranda Roosevelts zur Rettung des Friedens nach den gescheiterten Verhandlungen Chamberlains mit Hitler in Berchtesgaden und Godesberg. – 29. IX. St.-Michaelstag. – 30. IX. Katastrophale Wendung. Unser verlassenes Volk mußte sich mit der Abtretung der Grenzgebiete an*

soziale Humanismus und die spirituelle Reflexion der Oper finden ihr künstlerisches Gegenstück in Hábas Vokalzyklen zu Worten tschechischer sozialistischer Dichter, mit denen er sich befreundet hatte und im Kampf um ein würdigeres Leben der unterdrückten Werktätigen stand.

Die *Viertelton-Chorzyklen* zu Worten Vítězslav Nezvals, der erste für drei Frauen- oder Kinderstimmen op. 42 (1932), der zweite für Kinderstimmen mit Solo op. 43 (1932) und der dritte für gemischten Chor op. 44 (1932), aus der Sammlung *Skleněný havelok* (Der gläserne Havelock) sind noch der poetistischen Welle der tschechischen Avantgarde verpflichtet. Hába gefiel sich in den vieldeutigen Gleichnissen von Nezvals Versen (die mit ihrer Form eine Art dichterisches Gegenstück zu seinem „Athematismus“ darstellten), in ihrer metrischen Vielfalt (auch dieses Element war ja Hábas Musik eigen) und ihrer spontanen, manchmal fast infantilen Reinheit (ein Phänomen, das Hába einst in seinem von walachischen „halekačky“ [Hirtenrufe] inspirierten op. 13 musikalisch entdeckt hatte).²⁴⁾

In einer Atmosphäre der zunehmenden sozialen Kämpfe „*aller Werktätigen*“ unter dem Stern der „*siegreichen Revolution in der UdSSR*“ griff Hába zu den Versen des führenden tschechischen Dichters der proletarischen Poesie Josef Hora (dieses „Dorfgelehrten der Revolution“ nach den Worten F. X. Šaldas), aus dessen Sammlung *Pracující den* (Der arbeitende Tag, 1920) er zehn Gedichte auswählte und den gleichnamigen monumentalen Chorzyklus im Vierteltonsystem op. 45 (1932) schuf. In keinem früheren Werk des Komponisten war das Revolutionäre so unverhüllt dringlich ausgedrückt worden. Schon die Wahl der Textvorlage (deren poetischer Wert die „*zeitlichen Dimensionen der proletarischen Kunst*“ überschritt) und die Widmung des Zyklus stellt eine kulturelle Tat vor, die in der tschechischen Musik der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen ihresgleichen sucht. Man könnte Hábas *Arbeitenden Tag* in dieser Hinsicht vielleicht nur mit Janáček's Chören zu Worten Petr Bezruč's vergleichen.²⁵⁾ Hábas Zyklus gehört in diese Linie des tschechischen modernen Chorschaffens auch durch die „sprechmelodische“ Stilisierung der freien Verse Horas, die als grundlegender semantischer, prosodischer und formaler Wert die Wahl der musikalischen Ausdrucksmittel, Struktureigenschaften und Formen indizieren. Der Vokaltyp von Hábas Musik, den wir im Syllabischen, in der Respektierung

Deutschland zufriedengeben. Die Armee hat sich ungeschlagen zurückgezogen. – 3. X. Räumung des Choden- und Teschnerlandes! – Brief an Dr. Stránský, er möge unseren Staat nach der Idee Dr. R. Steiners von der Dreigliedrigkeit der sozialen Ordnung organisieren: Freiheit des Geisteslebens, bürgerrechtliche Gleichheit und ökonomische Brüderlichkeit. – 7. X. katastrophale Entscheidung in Berlin über die Abtretung der Gebiete mit tschechischer Bevölkerung 900 Tausend.“

²⁴⁾ Zur Welt des Kindes der „*Chorspiele*“ op. 43 kehrte Hába in den Spruchreimen op. 48 und in den reizvollen *Kinderstimmungen für mittlere Stimmlage und Viertelton-Gitarre* op. 51 (1943) zurück, in denen er Empfindungswörter vertonte, die sich an verschiedene Lagen der kindlichen Imagination und Realität binden: „*Ach ouvej*“ (Klage), „*Ty, ty, ty, já ne*“ (Drohung), „*Bu, bu, bu*“ (Kinderschreck), „*Cha, cha, cha*“ (Ironisches und heiteres Lachen), „*Hm*“ (Nachdenklich), „*La, la, la*“ (Sorglosigkeit), „*Ach*“ (Wundern und Befriedigung), „*Dore da na daj, da na daj*“ (Heiterkeit).

²⁵⁾ Erinnern wir uns nur an den Ausspruch eines sozialdemokratischen Abgeordneten, der an der Aufführung der Chorkomposition *Maryčka Magdónová* teilnahm: „*Das ist eine sozialistische Parteiversammlung.*“

des quantitativen und qualitativen prosodischen Prinzips und des Intonationsgefälles der Texte erblicken, erreichte im *Arbeitenden Tag* op. 45 einen seiner Höhepunkte. In einfachen melodischen und harmonischen (homophon-linearen) Schichten werden die intonationsmäßigen und formalen Gegebenheiten der Satzteile, Sätze, Strophen und Gedichte stilisiert. Das Maß der unmittelbaren Abhängigkeit der Musik vom Text ist beträchtlich. Hába hat aber aus den ausgewählten Gedichten in bemerkenswerter Weise ein gedanklich geschlossenes Ganzes geschaffen, das eine einheitliche innere Dynamik und Idee besitzt: es weist den Weg aus sozialer Unterdrückung und Demütigung des Einzelnen (Krüppel, Arbeit, Mittag, Vaterland, Verzweifle nicht, Herbst) zur kollektiven revolutionären Tat im Geist des neuen Humanismus (Erster Mai, Arbeitermadonna, Demonstration, Auf dem Berg).

Hábas *Arbeitender Tag* op. 45 ist ein Werk voll revolutionärem Pathos und besonderer sozialer Durchschlagskraft, mit der auch die lyrisch kontemplativen Stellen geladen sind. Das innige Gebet um Erfüllung des Lebens mit einfachem menschlichem Glück geht in des Dichters Worten in die Vision des „gerechten Aufruhrs der Massen“ über. So steht im zweiten Teil und Schluß der Arbeitermadonna:

„A tři Králové!

Vyhnuli se tomuto domu.

*Nestačilo jim darů pro tebe,
ženo s dítětem.*

*Hvězda boží dala jim zabloudit.
Roztrousili své zlato, svou
mast, svůj laskavý úsměv po
teplých příbytcích, měkkých
ložnicích, sami boháči, šli
mezi své.*

*A Betlém, Betlém, Betlém pln
pobloudilých, tak těžce dýcháš,
krása odpadla s tebe, dítě,
zázrak, pije hořké mléko tvých
žil, ale věř:*

*Až doroste třicet let, vjede do
města s evangeliem odboje na
rtech,*

*ohlásí na náměstí příchod
spravedlnosti, ozbrojí zástupy,
sen i kov dá jim do ruky a nedá
se ukřižovat.*

Neboť jeho modlitba bude čin“.

„Die drei Könige!

Sie wichen diesem Hause aus.

*Es fehlte an Geschenken für dich,
du Frau und Kind.*

*Gottes Stern ließ sie in die Irre
gehen. Ihr Gold vergeudend, ihre
Salben, ihr gütiges Lächeln in
warmen Häusern, weichen
Gemächern, reich waren sie und
gingen zu ihresgleichen.*

*Und Bethlehem, du Bethlehem voll
Irrender, schwer atmetst du,
deiner Schönheit bar, das Kind,
o Wunder, trinkt die bittre Milch
deiner Venen, doch glaub' es:*

*Dreißig Jahre alt geworden,
wird es mit dem Evangelium des
Aufruhrs auf den Lippen in die
Stadt einziehen,*

*auf dem Markt das Kommen
der Gerechtigkeit verkünden,
der Menge Waffen reichen,
Traum und Erz in ihre Hände legen
und sich nicht ans Kreuz mehr
schlagen lassen.*

Denn sein Gebet wird Tat sein“

Hábas Vision vom „gerechten Aufruhr der Massen“ und der lyrische Traum von „Freude und Schönheit festlicher Morgen“, die aus dem Bild der Arbeitermutter sprechen, endet mit den Schlußchören des Zyklus: Demonstration / „Gehen wir nur mit ihnen, mit den Hungrigen“ / und Auf dem Berg / „Dies

ist euer Land, eines wie des andern . . . Dies ist euer Land, gesegnet, das an euch verteilt wird. Euer wird die Freude des festlichen Morgens sein, der wie ein entwirrter Faden, wohin ihr nur wollt, in den kommenden Tag führt.“ /.

Kehren wir um einige Jahre zur Schlußkatharsis der Oper *Die Mutter* und überhaupt zu dem Bild der walachischen Landfrau und Mutter zurück, die Hába in dieser Oper so echt gestaltet hat. Die Träume dieser Schöpferin des Lebensglücks und der Seelenharmonie einer armen Häuslerfamilie von „*Freude und Schönheit festlicher Morgen*“ verlieren sich mit voller Ergebung in Gottes höhere Fügung. Wir haben erkannt, daß Hába in dieser Oper die Lebenssicht und den einfachen Glauben des Landvolks als entscheidende Tatsachen seiner kulturellen Existenz respektiert hat, auch um den Preis einer Abstumpfung der scharfen Kritik an der absterbenden sozialen Ordnung. Es ist zumindest vorstellbar, daß auch die Arbeitermutter, das reale Vorbild von Horas und Hábas künstlerischer Stilisierung der Arbeitermadonna, im Grunde ihrer gedemütigten Seele ähnlich empfinden mochte, wie ihre ländliche Schwester. Doch haben weder der Dichter noch der Komponist des Arbeitenden Tags und der Arbeitermadonna diese Einstellung passiv übernommen, sondern ihr eigenes poetisches und musikalisches Bild der sozialen Realität gesponnen, in deren Deutung sie die Idee des „*Auf-ruhrs der Werktätigen*“ aufnahmen, seine revolutionäre Aktivität, moralische und ästhetische Reichweite.

Mutter und Frau aus der Oper *Die Mutter* und dem Chor-Zyklus *Arbeitender Tag* sind menschliche Typen der unterdrückten Klasse einer bestimmten historisch-gesellschaftlichen Epoche. Mit dieser Stellung im sozialen Organismus der kapitalistischen Gesellschaft gleichen sie einander, jede von ihnen leidet allerdings an einer anderen Seite der asozialen Welt. Beide Menschentypen unterscheiden sich aber grundsätzlich durch das Maß der Dynamik ihres Milieus, durch ihre Lebensansichten, Vor- und Einstellungen, die in ihrem Milieu wurzeln. Die Arbeitermadonna gehört auch mit ihrer geistigen Substanz zu jener Klasse, die zur bestimmenden materiellen und moralischen Kraft der neuzeitlichen Entwicklung geworden ist, einer Entwicklung die auf die revolutionäre Errichtung einer Ordnung zielt, in der die Freiheit des Einzelnen in keinem Widerspruch zur Freiheit aller Werktätigen, zur Freiheit der ganzen Gesellschaft steht.

Die dichterische und musikalische Darstellung dieser Realität und Einstellung ist im *Arbeitenden Tag* bereits so eindeutig, daß man sie als Ausdruck einer bestimmten weltanschaulichen Haltung auffassen darf, die die Begriffe Demokratie und Sozialismus als reale Ziele und nicht nur als Ausdruck geistiger Werte sieht. Gegenüber der abstrakten Auslegung in „*Casellas Scarlattiana*“ läßt also der *Arbeitende Tag* op. 45 (neben der zweiten Variante der *Suite Nr. 2* op. 11b) eine grundlegende Wandlung von Hábas früherem Zutritt an die soziale Realität erkennen, in der Tat eine realistische Modifikation seiner einst idealistischen Auffassung der Begriffe Demokratie und Sozialismus als Programm der Weltrevolution, die später auch in der Sechstelton-Oper *Dein Königreich komme (Die Arbeitslosen)* als bestimmende ideelle Komponente der dramatischen Handlung erscheinen sollte.

Hábas Identifizierung mit dem Sozialismus als besserer und gerechterer Gesellschaftsordnung gipfelt in der

Oper *Neues Land* (1934–36), op. 47 in drei Aufzügen zu einem Libretto Ferdinand Pujmans nach dem gleichnamigen Roman Fjodor Gladkows. Schon die Tatsache, daß der Komponist in den dreißiger Jahren ein nach einer sowjetischen Vorlage geschriebenes Libretto, noch dazu mit einer so brennenden Thematik vertonte, verdient höchste Anerkennung. War ja doch Hábas *Neues Land* die erste Oper überhaupt, die in der entscheidenden Phase des sozialistischen Umbaus der Sowjetunion spielte („in der Zeit, als die občina [das Gemeindegut] kollektivisiert wurde“ liest man in der Charakteristik des Szenariums auf der ersten Partiturseite).²⁶⁾ Ort der Handlung ist der Kolchos „Neues Land“, im Libretto mit Rücksicht auf die zu erwartenden Einwendungen der Zensur „Gemeingut Neues Land“ genannt. Brenn- und Schwerpunkt der dramatischen Handlung liegt auf psychologischer, moralischer und kultureller Ebene. Der Wandel der menschlichen Charaktere, Einstellungen und Beziehungen, die der Kollektivierungsprozeß der Landwirtschaft in den verschiedenen sozialen Schichten der rückständigen russischen Landbevölkerung hervorgerufen hat, wird analysiert (dieser menschliche Akzent sichert der Oper künstlerische Überzeugungskraft und psychologische Wirkung auch in jenen Szenen, in denen die rauheste Wirklichkeit ohne stilisierende Beschönigung dargestellt wird). Diese Tatsachen haben zweifellos Hábas Entscheidung beeinflußt, der sich wohl ähnlich verhalten hätte wie seine Altersgenossen, die tschechischen Komponisten O. J e r e m i á š und sein Bruder Karel H á b a (beide hatten Pujmans Angebot, das Libretto zu vertonen, abgelehnt), wenn ihm dieses Libretto keinen seinen künstlerischen Intentionen entsprechenden Stoff geboten hätte.

Die „Bauernfrage“ als künstlerisches und soziales Problem hatte Hába schon in der Oper *die Mutter* beschäftigt, in der er aber die Grenzen der realistischen Darstellung der sozialen Existenz des werktätigen Landvolkes, der materiellen und kulturellen Rückständigkeit seines Milieus nicht überschritt (auch die tschechische Schriftstellerin Jarmila Glazarová war in ihren sozialen Prosawerken aus der Walachei über diese Grenzen nicht hinausgekommen). Für die Oper *Neues Land* bot sich Hába ein Libretto an, das die soziale und kulturelle Frage der ländlichen Menschen in der vollen Breite des revolutionären Wandels aller Existenzformen ihres Lebens und Bewußtseins erfaßte. Als Roman und Libretto spiegelt dieser Stoff die sich formende sozialistische Realität einer Gesellschaftsklasse, die hartnäckig mit den Überresten der Vergangenheit kämpfen und sie schließlich durch sozialistisch bewußte Arbeit überwinden mußte. Eine solche Sicht der „Bauernfrage“ konnte in den dreißiger Jahren die tschechische Literatur nicht bieten. Deshalb griff er auch mit solchem Eifer zu Gladkows Vorwurf und vertonte ihn in einer Oper, deren Zentralgedanke der „Aufbau der menschlichen Gesellschaft, einer neuen und besseren Ordnung“ sein sollte.²⁷⁾ Aus tiefer innerer

²⁶⁾ Im Text von Pujmans in Form eines Aristotelischen Dramas geschriebenen Librettos, wurden auch andere Benennungen sowjetischer Verwaltungseinrichtungen modifiziert, beispielsweise obec (Gemeinde) statt Sowjet.

²⁷⁾ Die Stilgrundlagen der Oper *Neues Land* sind dieselben wie jene der *Mutter*. Die Form ist „athematisch“, die Musik illustriert die Handlung weder beschreibend noch

Überzeugung schuf er so ein Opernpendant zu seinem monumentalen Zyklus *Der arbeitende Tag* und stellte damit seine weltanschauliche Orientierung von neuem unter Beweis. In der Oper *Neues Land* beantwortete der Komponist die im Schluß seiner ersten Oper *Die Mutter* gestellte Frage, in der er bei der Suche nach dem centrum securitatis ausschließlich bei dem Geistigen Zuflucht gesucht hatte, das ihm damals noch als primär entscheidender Wert, als Ziel allen menschlichen Strebens und der Entwicklung der Welt galt. In der Oper *Neues Land* konnte er dann schon mit Gladow die entscheidende Rolle bei der Schaffung der existentiellen Voraussetzungen des Menschen im realen historisch-sozialen Sinn den materiellen Faktoren und der zielbewußten Arbeit zuschreiben.

Hábas sozialistisch engagiertes Kunstwerk, die Oper *Neues Land*, stellte seinerzeit eine einzigartige kulturelle Tat vor. Nach der Anknüpfung diplomatischer Beziehungen zwischen der Tschechoslowakischen Republik und der Union der sozialistischen Sowjetrepubliken im Jahr 1934 konnte man erwarten, daß die Oper zur Aufführung gelangen werde, umso mehr als auch eine Reihe anderer Umstände diese Hoffnung berechtigte. Der Text von Pujmans Libretto wurde so stilisiert, daß er nicht allzu provokativ wirken konnte. Der künstlerische Leiter des Nationaltheaters Václav Talich garantierte mit seiner Autorität ein hohes Niveau der Aufführung und wohl auch deshalb „hatte die Polizeizensur gegen die Aufführung des Werkes keine Einwände.“²⁸⁾

Die Arbeiterschaft und fortschrittliche Prager Kulturorganisationen (DDOČ – Verband der tschechischen Arbeiter-Theaterliebhaber, Svaz přátel pro kulturní spolupráci s SSSR – Verband der Freunde kultureller Beziehungen mit der UdSSR u. a.) sorgten schon im voraus für einen hinreichenden Besuch der Reprisen, so daß gegen die Einreihung von Hábas Werk in das Repertoire des Nationaltheaters nicht einmal kommerzielle Gründe sprachen. Nach der vorläufigen Vereinbarung mit der künstlerischen Leitung des Prager Nationaltheaters und auf Antrag Hábas begannen der Dirigent Karel Ančerl und der Regisseur Ferdinand Pujman mit den Solisten (Zdeněk Otava in der Hauptrolle) die Oper einzustudieren. Die Kostüme und Dekorationen entwarf František Zelenka. Es war also im großen und ganzen dieselbe Garnitur tschechischer Künstler, die schon um die erfolgreiche Einstudierung und Aufführung der Oper *Die Mutter* in München 1931 Verdienste erworben hatte.

Und trotzdem: nach der Erstaufführung des Vorspiels zur Oper *Neues Land* auf einem Abonnementkonzert des Prager Musikvereines Přítomnost am 8. April 1936 unter dem Dirigenten Karel Ančerl mit der Tschechi-

motivisch erläuternd. Das Dramatische und psychologisch Wahre von Hábas Musik beruht in der bewußten Arbeit mit rein musikalischen Formen, deren Struktureigenschaften und emotionale Qualitäten den Sinn des dramatischen Textes in die Welt der Töne umsetzen und verausdrücklichen. Nur in der Ouvertüre hat Hába seine Ästhetik der „reinen“ Musik überschritten. Die revolutionäre Sendung seiner künstlerischen Aussage deutet er nämlich durch die Zitierung der Hymne der Werktätigen und damals noch Staatshymne der UdSSR, der Internationale an, die im Instrumentalvorspiel zur Oper eine symbolische Motivfunktion besitzt.

²⁸⁾ Vergl. dazu den Aufsatz František Palas, *Co je s Hábovou operou? (Wie steht es mit Hábas Oper?)*, Smetana I-1936, 89.

scher Philharmonie²⁹⁾ „unterbrach die Direktion des Nationaltheaters plötzlich und ohne Angabe zureichender Gründe das Studium von Hábas Oper und ging zur Einstudierung anderer Neuheiten der Saison über (Jiráks Oper *Zena a bůh – Frau und Gott* und *Vomáčkas Vodník – Der Wassermann*).“³⁰⁾ Die in Palaš Aufsatz gestellte Frage blieb unbeantwortet und die Umstände der unerwarteten Einstellung der Proben und Zurückstellung des bereits angenommenen Werkes blieben vom Mantel des Geheimnisses umhüllt. Die Antwort mußten wir Jahre später in den im Staatlichen Amtsbüro hinterlegten Fonds des ehemaligen Ministeriums für Schulwesen und Volkskultur (Karton 31 a 1) suchen, in denen das Ministerium, offenbar auf Weisung einflußreicher politischer Stellen, seinen ablehnenden Standpunkt gegenüber der Zuschrift des Nationaltheaters Nr. 3040/36 vom 26. XI. 1936, folgendermaßen formulierte: *„Das Libretto der Oper Alois Hábas Neues Land birgt die begründete Gefahr, daß die Aufführung der Oper auf der Szene des Prager Nationaltheaters zur Bedrohung der öffentlichen Ruhe und Ordnung führen und nicht nur im Theater, sondern auch außerhalb in der breiten Öffentlichkeit einerseits Äußerungen heftiger Proteste und Ärgernisse, andererseits Demonstrationen für die kommunistische Ordnung hervorrufen könnte, so daß sie das Theater in einer neuen besonders unerwünschten Weise zum Spiegel des öffentlichen Lebens machen müßte. Diese Folgen der Opernaufführung wären im Interesse der Anstalt, aber auch im staatlichen Interesse zumindest unerwünscht. Deshalb kann das Ministerium, ohne dem Kunstwert dieses Werkes irgendwie nahezu treten zu wollen, derzeit nicht damit übereinstimmen, daß Hábas Oper in Prager Nationaltheater zur Aufführung gelangt, sollte dies in welcher Form auch immer geschehen...“*³¹⁾

Auch der monumentale Chorzyklus *Arbeitender Tag* wurde bis heute noch nicht aufgeführt: offenbar wegen der ungewöhnlichen technischen Schwierigkeiten, die die Vierteltonpartitur dem Chor à capella bereitet. Die Oper *Neues Land* ist aber im Halbtonsystem komponiert; Hába wahrte bei der Vertonung des Textes sorgfältig die Verständlichkeit des gesungenen Wortes und zögerte nicht, in den musikdramatischen Handlungsstrom auch vokale Gesangnummern einzuschalten, wo es das Gefälle der Handlung erlaubte (besonders in den Chorszenen). Das Aufführungsverbot der neuen Oper Hábas läßt sich also nicht anders erklären, als mit kurzsichtigen politischen Motiven, denselben, die zehn Jahre vorher die Zurückziehung von Bergs *Wozzeck* von der Opernszene desselben Theaters motiviert hatten. Das tschechische und fremde Bürgertum störte die Idee von Hábas Oper, die Weltanschauung des Komponisten, seine Sympathien mit der sozialistischen Bewegung der Gegenwart und dem Aufbau in der UdSSR erschienen ihr unannehmbar. Man

²⁹⁾ František Bartoš schrieb in *Tempo* XV-1936, 151: *„Der Erfolg der Ouvertüre Alois Hábas zu seiner Oper Neues Land brachte die Überzeugung, daß auch eine kompromißlos moderne Musik von allem Anfang an mit Verständnis aufgenommen werden kann, wenn sie den lapidaren Aufbau und das hinreißende, rhythmische Gefälle besitzt, die diese Ouvertüre auszeichnen.“*

³⁰⁾ F. Palaš, I. c., 89.

³¹⁾ Für das beweiskräftige Dokument danke ich Milan Kuna, der es entdeckt und mir zu Verfügung gestellt hat.

duldete Hába höchstens auf Konzerten moderner Kunstvereine, deren Publizität den schmalen Bereich der Musikfachleute, eventuell oberflächlicher snobistischer Interessen nicht überschritt. Den „Kunsttempel der Nation“ durfte Hába nicht betreten, weil er ihn zu „einem Spiegel des öffentlichen Lebens“ gemacht hätte. Oder unverhüllt gesagt: weil er dazu beigetragen hätte, daß auch die Opernszene des Nationaltheaters in einer für die tschechische Nation so beunruhigenden Zeit zu einer Tribüne geworden wäre, die die Öffentlichkeit zum Zusammenschluß aller fortschrittlich denkenden Menschen und Freunde der UdSSR wachrütteln konnte.

Und so spiegeln die Geschicke von Hábas Oper *Neues Land* und mancher ebenso eindeutig politisch engagierten Viertelton-Chorkompositionen symbolisch auch das Schicksal des Komponisten zwischen den beiden Kriegen.

Hába hat sich in der ersten Hälfte der zwanziger Jahre im internationalen Musikleben als Vertreter einer Ästhetik der „reinen“, d. i. absoluten Instrumentalformen etabliert.³²⁾ In Fachkreisen wurde er zur anerkannten Autorität und zum gesuchten Autor, dessen neue Kompositionen immer außerordentlichem Interesse und (sei es nun positivem oder negativem) Widerhall begegneten. Diesen Ruf wahrte Hába auch in den dreißiger Jahren mit seinen neuen Instrumentalwerken, vor allem den *Viertelton-Phantasien für Klavier* op. 38, den beiden *Nonett-Phantasien* op. 40 und 41, und der *Symphonischen Phantasie* op. 46. Hábas Name wurde zum Synonym des Begriffs Neue Musik und er stellte den „kühnsten Eroberer im Reich der Töne“ vor.³³⁾ Wir haben erkannt, daß irgendwann an der Neige der zwanziger Jahre zu diesen „tonlichen Eroberungen“ noch eine weitere bemerkenswerte Eigenschaft von Hábas Kunst hinzutrat: das soziale und politische Engagement, das sich in der Vertonung von Texten sozialistischer Schriftsteller und eigener, sozialkritisch und sozialistisch eingestellter Texte äußerte.

Die künstlerischen Ambitionen Hábas bei dem neuen sozial und sozialistisch engagierten Schaffen waren um nichts geringer als bei seinen „reinen“ Instrumentalwerken. Das Beispiel der Oper *Neues Land* zeigte aber, daß das tschechische Bürgertum Hábas aggressive Kunst nicht dulden konnte, daß es ihm den Zutritt zum ersten Kunstinstitut des Staates verweigerte. Aber auch wenn es schließlich zur Aufführung von Hábas *Neuem Land* auf der Opernszene des Nationaltheaters gekommen wäre, hätten die offizielle und Boulevardpresse und das Publikum eine Kampagne gegen den Komponisten und die Inszenatoren seines Werkes eingeleitet. Dieser Möglichkeit wollten Hába und seine Freunde die Stirne bieten und sicherten für alle Vorstellungen ein Publikum, dessen Kern aus Arbeitern und Gruppen der werktätigen und sozialistischen Intelligenz be-

³²⁾ Wir haben gezeigt, daß er diese Ästhetik nicht im „formalistischen“ Sinn der Neoklassiker, sondern eher im Geiste von Busonis Schrift *Entwurf einer Ästhetik der Tonkunst* (1907) aufgefaßt hat, die hinter der „immateriellen“, „unbegrifflichen“ Realität der Musik immer einen besonderen „geistigen“ Gehalt und die spezifische Fähigkeit gesucht hat, das Innere des Menschen unmittelbar zu berühren. Dies gilt auch für Hábas Schaffen, ebenso wie für seine ästhetischen Ansichten. „*Casellas Scarlattiana*“ lehnt sich mit ihren ästhetischen Ausgangspunkten an Busonis zitierte Schrift an.

³³⁾ Vladimír Helfert, *Česká moderní hudba (Tschechische moderne Musik)*, Olo-mouc 1936, 156.

stand. Dieses Publikum hätte zumindest die Idee und Handlung der Oper begriffen und den Aufführungen die entsprechende Atmosphäre geboten, die im Schatten der Krise Europas nichts anderes wollten, als an die dringende Aufgabe zu mahnen, eine gerechtere soziale Ordnung zu schaffen.

Für Hába wäre die Aufführung der Oper *Neues Land* auf der Szene des Prager Nationaltheaters vor einem neuen Publikum wichtig gewesen: Zum erstenmal hätte er Auge in Auge mit Vertretern jener „Millionen Werktätigen“, für die er nach eigener Aussage (im Aufsatz *Casellas Scarlattiana*) seine Musik schreiben wollte, erkannt, wie ein Publikum neuer, anderer Art auf seine Musik reagiert, als es das Publikum der Avantgardekonzerte war, auf das er bisher meist angewiesen war. Auch um diese Konfrontation hat das Aufführungsverbot den Komponisten gebracht und sie kommenden Zeiten vorbehalten. Die gewandelten kulturpolitischen und gesellschaftlichen Verhältnisse, die Entwicklung der Musik in der Welt und Hábas Vaterland, haben Bedingungen geschaffen, die die volle Würdigung der Tragfähigkeit und des Wertes auch der neuen Kompositionen des Meisters ermöglichen.

Deutsch von Jan Gruna

K OTÁZCE SVĚTOVÉHO NÁZORU SKLADATELE 20. STOLETÍ

Ve studii je světový názor chápán jako kategorie historická, společenská a ideologická, která zahrnuje vytvořené nebo přejaté filozofické, estetické, etické, přírodovědné, politické a jiné pojmy, ideje, představy a názory o okolním světě a člověku. Tato základní teze přitom přihlíží k tomu, že umělci (a skladatelé zvláště) vyjadřují svá světónázorová stanoviska především obraznou formou, smyslově a racionálně vnímatelnou stylizací životní reality v realitu nového typu, to znamená v uměleckém díle. Zvláštnost vyjádření určitých světónázorových stanovisek v hudbě je dána ještě tím, že se tak děje hudebním zpředmětněním ideje, kterou skladatel proniká spíše k podstatě a k vnitřním procesům jevů a ne k jejich zhmotnělé nebo názorné podobě.

Světový názor jako aktivně a uvědoměle projevená hodnota se v evropské hudbě projevuje v plné intenzitě v 19. století počínaje buržoazně demokratickým hnutím a romantismem. Vyjádření určitých světónázorových postojů a idejí však není cizí ani moderním skladatelům 20. století. Moderní stoupenci formalistického názoru na hudbu (ve smyslu procesům jevů, a ne k jejich zhmotnělé nebo názorné podobě.

Hanslickovy estetiky) svým odmítáním spojenj hudby s mimohudebními, básnickými, filozofickými a jinými idejemi sice na první pohled vytvářeli bariéry společenské angažovanosti a ideovosti hudební tvorby, v tvůrčí praxi však nakonec podobně artistní pojetí umění a hudby překonávali. To se týká i tzv. neoklasiků, kteří patřili k hlavním vyznavačům teorie „čisté hudby“. V řadě děl I. Stravinského jsou například vyjádřena jasná progresivní světónázorová stanoviska (v Historii vojáka odmítnutí války jako nejhoršího druhu násilí na člověku). Stravinského současník, italský neoklasik A. Casella zase pochopil ideový a světónázorový smysl hudby naprosto reakčně tím, že její logiku, řád, vysvětloval funkcemi umění v sociálním a politickém „pořádku“ fašistického režimu Mussoliniho Itálie.

Progresivní světónázorová stanoviska jsou obsažena ve tvorbě hudebních expresionistů. Tento rys nepochybně souvisí s tím, že expresionisté nepřijali estetiku „čisté“ hudby, že hudbu považovali za obsahové umění. Tím se stali přímými dědici romantismu a jeho estetiky hudby, i když většinou odmítali motivickou symboliku jako formu vyjádření mimohudebních idejí ve skladbě. Obsahovou progresivitu hudební tvorby expresionistů zajišťují i světónázorové postoje obsažené v jejich díle. Tyto světónázorové postoje se týkají estetických, filozofických, sociálních i etických otázek. Expresionisté v nich popírají i umělecké normy a hodnoty pozdní měšťácké společnosti. Ústředním

bodem jejich umění je člověk jako bytost sociálně a duchovně utlačovaná, osamocená ve své negaci současného světa. Schönberg a jeho žáci hledali, ale nenalezli v tomto světě jiskru světla a naděje, která by trpícího člověka povznesla. Podle Schönberga by mohla spasit lidstvo ubíjené brutální silou fašismu jenom mystická náboženská víra. Vlastní osud Schönbergův však vyvrátil reálnost řešení sociálních, materiálních i duchovních konfliktů soudobé společnosti na bázi náboženského světového názoru.

Mystického náboženského výkladu vesmírného a lidského bytí není prosto ani dílo ruského expresionisty A. Skrjabinina. Skrjabin však do svého výkladu světa vnáší nový prvek, jímž je glorifikace sociální lidové síly jako hlavního nástroje dynamiky pohybu a přeměn současné společnosti. Skladatel, filosof, básník a hudebník v jedné osobě, lidu jenom ukazuje cestu k poznání, vlastní proměnu světa provádí však lid sám. Nikoliv náhodou nazvali proto vůdcové ruské revoluce Skrjabinina jejím zrcadlem.

Světónázorovými východisky své tvorby má český skladatel Alois Hába mnohem blíže ke Skrjabinovi než k Schönbergovi a jeho škole. Jednak Hába při výkladu světa nikde nepropadá konfesijní náboženské víře, jednak i ve srovnání se Skrjabinem jde v chápání duchovní substance světa ještě blíže k realitě tím, že nejvlastnější existenci duchovna hledá a nalézá v činnosti člověka, v tvorbě materiálních i kulturních hodnot. Toto pojetí duchovní substance světa obrací Hába nakonec k životu. Hábovo zakotvení v realitě současnosti i realistický výklad jejich sociálních, ekonomických a kulturních problémů, se odráží již v první Hábově opeře *Matka* op. 35 (1927–28, na vlastní libreto). Svým analytickým psychologismem je Hába v *Matce* blízký německým expresionistickým školám, s nimiž ho spojují i některé stylistické prvky hudby. Hudebně i dramaticky je děj této opery situován tak, že se zaměřuje především na duševní život sociálně utiskované pracující venkovské třídy materiálně zaostalého Valašska. Hába tuto třídu však nepojímá jako negramotnou pasivní masu, ale jako dynamický tvořivý element. To mu otevřelo cestu k chápání ostatních společenských proměn současného světa. Ve sborovém cyklu *Pracující den* op. 45 na slova J. Hory (1932), v opeře *Nová země* op. 47 (1936) podle románu sovětského spisovatele F. Gladkova a v opeře *Příjď království Tvé* op. 50 (1942) vytvořil díla, v nichž se názorově ztotožňuje s ideologií sociálně a socialisticky uvědomělých tříd, revolučního dělnictva a rolnictva. Hába se proto těmito díly zařadil k uměleckým tvůrcům se socialistickou světónázorovou orientací, dostal se tak nad světónázorový horizont expresionistických škol, s nimiž ho spojují některé společné prvky hudební stylistiky i analytický psychologismus.

