

David Vondráček

Jaroslav Ježek zwischen Avantgarde und Jazz

Allitera Verlag

MÜNCHNER VERÖFFENTLICHUNGEN ZUR MUSIKGESCHICHTE

Begründet von Thrasybulos G. Georgiades
Fortgeführt von Theodor Göllner
Herausgegeben seit 2006
von Hartmut Schick

Band 81

David Vondráček

Jaroslav Ježek zwischen Avantgarde und Jazz

David Vondráček ist wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Akademie der Wissenschaften der Tschechischen Republik (Czech Academy of Sciences, Institute of Art History). Er wurde mit dieser Arbeit bei Prof. Dr. Hartmut Schick an der LMU München in Musikwissenschaft promoviert. Als Herausgeber publizierte er bei Allitera zuletzt *The East, the West, and the In-Between in Music* (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Sonderband 2).

David Vondráček

Jaroslav Ježek zwischen Avantgarde und Jazz

Mit einem Werkverzeichnis des Komponisten
von Mojmír Sobotka

Allitera Verlag

Weitere Informationen über den Verlag und sein Programm unter:
www.allitera.de

Herausgegeben mit freundlicher Unterstützung von



September 2021

Allitera Verlag

Ein Verlag der Buch&media GmbH, München

© 2021 Buch&media GmbH, München

Satz und Layout: David Vondráček

Printed in Germany · ISBN 978-3-96233-301-0

Inhalt

Danksagung	9
1. Einleitung: Der janusköpfige Ježek	11
2. Literaturüberblick	19
<i>Enfant terrible? – 19; Václav Holzknechts Einsatz für Ježek – 21; Neue Details zur Biografie – 24; Im musikalischen »Dazwischen« – 27; Amerikanismus und Jazzbegeisterung – 28; Erweiterte Quellenbasis – 31; Parodistische Absichten? – 33; Ježek in Gesamtdarstellungen – 40; Werkzentrierte Übersichten – 41</i>	
3. Methodische Überlegungen	43
3.1 Nutzen und Grenzen des Kulturbegriffs	43
3.2 Avantgarde und Moderne	45
3.3 Jazz oder nicht Jazz?	48
4. Musikhistorische Voraussetzungen	53
4.1 Jazz: Theorien und Fantasien zu Ursprung und Verbreitung	53
4.1.1 Afrika – 53	
4.1.2 Amerika – 56	
4.1.3 Europa – 60	
4.2 Ježeks Vorbilder	63
4.3 Prag als Zentrum der Moderne	66
4.4 Jazz in Prag und wer was davon versteht	71
5. Poiesis und Aisthesis: Die Devětsil-Gruppe um Karel Teige	77
6. Die Befreiung des Theaters	85
7. Songs für Theater und Film	105
7.1 Texte und Themen	105
7.2 Quellen und Fassungen	109
7.3 Besetzung und Instrumentation	122
7.4 Formfragen: Die Popular Song Form	128
7.5 »Ain't Got That Swing«? – Versuch einer historischen Verortung	145
8. Filmmusik für Voskovec und Werich	147
9. Rahmenbedingungen jenseits von Theater und Film	153

10. Werkbesprechungen	159
10.1 Lieder im Geist des Poetismus	159
10.2 Konzert für Klavier und Orchester (1927)	170
10.3 Fantasie für Klavier und Orchester (1930)	186
10.4 Konzert für Violine und Bläserorchester (1929)	196
10.5 Kammermusik	204
10.6 Symfonická báseň – Sinfonische Dichtung (1936)	211
10.7 Werke für Klavier solo	221
11. Ježeks musikalischer Baukasten: Ein Personalstil?	233
12. Nachleben	241
Literatur und Quellen	256
Anhang: Werkverzeichnis (Mojmír Sobotka)	269

Für meine Eltern

Danksagung

Diese Arbeit wurde 2018 an der Ludwig-Maximilians-Universität München ohne Auflagen als Dissertation angenommen. Für die Drucklegung wurde sie einer stilistischen Revision unterzogen und um das Werkverzeichnis ergänzt. Wichtige Impulse gingen in der Anfangszeit meiner Promotionsphase vom – inzwischen eingestellten – interdisziplinären Promotionsprogramm *ProArt* am Department Kunstwissenschaften der LMU aus. Ich bin dankbar für alle Gelegenheiten, bei denen ich die Fortschritte meiner Forschung mit Co-Doktorandinnen und Co-Doktoranden, Kolleginnen und Kollegen und nicht zuletzt mit meinen Studierenden diskutieren durfte – es war immer ein Gewinn. Mein besonderer Dank gilt den Betreuern dieser Arbeit, Hartmut Schick und Wolfgang Rathert, für ihre kontinuierliche Unterstützung, sowie Klaus Roth als Drittprüfer in der Disputation.

Für die Einräumung der Bildrechte sei dem Národní muzeum – České muzeum hudby, dem Památník národního písemnictví, Schott Music Panton sowie den Erben Jan Werichs und Adolf Hoffmeisters gedankt. Den Kuratorinnen des Tschechischen Museums für Musik, Věra Šustíková, Marie Šťastná und Markéta Kabelková, bin ich außerdem für manchen wertvollen Hinweis dankbar. Der Adalbert Stifter Verein München unterstütze mich dankenswerter Weise mit einem Stipendium. Die Drucklegung wurde durch die großzügige Förderung des Deutsch-Tschechischen Zukunftsfonds und der Stiftung Nadace Český hudební fond ermöglicht. Děkuji!

Prag, im Juni 2021

1. Einleitung: Der janusköpfige Ježek

Jaroslav Ježek, »der Pionier des tschechischen Jazz«,¹ wurde am 25. September 1906 in der Prager Vorstadt Žižkov geboren und starb im Alter von 35 Jahren im Exil in New York. Seine Flucht vor den Nationalsozialisten in die USA im Januar 1939 bewahrte ihn mit Sicherheit vor Verfolgung, Verhaftung und vielleicht sogar dem Tod im Konzentrationslager. Eine Erfolgsgeschichte schloss sich für den Komponisten und Bandleader aus Prag in der neuen Welt indes nicht an.² Seit frühester Kindheit annähernd blind, litt er zeitlebens an gesundheitlichen Problemen, denen er am Neujahrstag 1942 in seinem New Yorker Exil erlag.

Sein Leben erscheint voller Widersprüche. Jaroslav Ježek, ein stets gutgekleideter Blinder, wuchs in einem Schneiderhaushalt auf. Ab 1926 hatte er ein Glasaugen und eine stark eingeschränkte Sehkraft auf dem Auge, das ihm blieb.³ Die Schuljahre von 1914 bis 1921 verbrachte er an einer Blindenschule, die heute nach ihm benannt ist (Hradčanský ústav oder Klárův ústav genannt, seit 1992 Škola Jaroslava Ježka). Heimlich soll er dort Bücher für Sehende gelesen haben.⁴ In Ježeks Nachlass sind 698 Bücher erhalten, doch keines davon in Braille- oder in einer anderen Blindenschrift.⁵ Einer, der sehen kann, wenn auch nur sehr schlecht, ist genau genommen doch nicht

1 Dorůžka, »Jazz in der Tschechoslowakei«, S. 455–461, darin S. 461 (in: THAT'S JAZZ). – Generell zur Zitierweise: Häufig zitierte Sammelbände, Aufnahmen etc. werden mit Kurztiteln in Kapitälchen angegeben. Übersetzungen aus dem Tschechischen im Haupttext sind stets meine eigenen und dabei möglichst wörtlich. Hervorhebungen in Zitaten (Kursivierung o.ä.) sind aus den Originalen übernommen. Großschreibung bei Zitat anfängen wird stillschweigend angepasst. Seitenzahlen nach laufender Zählung in eckigen Klammern. Dies alles gilt nur, so nicht im konkreten Fall etwas Gegenteiliges angegeben ist.

2 Siehe Beckerman, »The Dark Blue Exile of Jaroslav Ježek«, *Music and Politics* II (2008), Nr. 2, S. 1–14, hier S. 4 [online].

3 Cinger, *Šťastné blues aneb Z deníku Jaroslava Ježka*, S. 59–60. Er half sich im Alltag u.a. mit einem Opernglas; Hůlka, »Ježkův zrak a sluch«, S. 62–66, hier S. 64 (in: JAROSLAV JEŽEK 1942). Außerdem litt er an einem Nystagmus; ebd., S. 63.

4 Hůlka, »Ježkův zrak a sluch«, S. 62.

5 Verzeichnis von Khel et al., *Osobní knihovna Jaroslava Ježka*.

ganz zurecht als blind bezeichnet. Wenn dies an dieser Stelle festgehalten wird, so wird seine Lebensleistung dadurch keinesfalls geschmälert.⁶

In erster Linie wird Ježek mit seiner Tätigkeit an der Prager Avantgardebühne Osvobozené divadlo (Das befreite Theater) verbunden. Für kritisch-satirische Revueprogramme schrieb er dort zwischen 1928 und 1938 swingende Jazznummern. Die humorvollen Texte der Theatersongs stammten von Jiří Voskovec und Jan Werich, die beide als Autoren, Schauspieler, Sänger und Theaterunternehmer ›in Personalunion‹ fungierten. Laut Danièle Monmarte seien Voskovec und Werich »in der tschechischen Sprache gefangen geblieben«, was bedeuten würde, dass die Sprachbarriere internationale Erfolge verhinderte.⁷ Ježek wurde in seinem Heimatland posthum gleichsam zum Nationalkomponisten stilisiert.⁸ Das mag überraschen, da Jazz in der Diskussion der Zeitgenossen höchst umstritten war und als das schlechthin Andere der europäischen Musik galt (und für manche bis heute gilt).

Wenn er mit George Gershwin verglichen wird, als dessen tschechisches Pendant er gelegentlich bezeichnet wurde, greift das entschieden zu kurz. Ježek hat eine profunde musikalische Ausbildung genossen und trat keinesfalls als Außenseiter in das Feld der musikalischen Avantgarde ein. Er besuchte die private Musikschule Dvořákeum (1921–1924); am Prager Konservatorium studierte er von 1924 bis 1927 Komposition bei Karel Boleslav Jirák, anschließend bis 1929 in der Kompositions-Meisterklasse bei Josef Suk und zusätzlich von 1925 bis 1930 Klavier bei Albín Šíma. Er komponierte im Auftrag der Tschechischen Philharmonie (so sein Violinkonzert, 1930 unter der Leitung von Václav Talich uraufgeführt) und des Prager Orchesters FOK (1936

6 »Ein Mensch hat hier in einem relativ kurzen Lebensabschnitt eine Leistung vollbracht, für die sonst zwei Menschen nötig wären.«/»Jeden člověk zde v poměrně krátkém životním úseku [...] vykonal dílo, k němuž by jinak bylo zapotřebí dvou lidí.« Rychlík, »Jaroslav Ježek«, *Jazz I* (1947), S. 10 [CZ-Pnm S 224/1122]. »Alles, was Ježek am ›Befreiten Theater‹ schuf, ist eine jauchzende Apotheose des Lebens, in dem der Geist das körperliche Leiden überwunden hat, in dem das Genie, gepeinigt von physischem Schmerz, das Schicksal verlacht und dem Leiden das Lachen der Jugend entgegenstellt.«/»Vše, co Ježek vytvořil v ›Osvobozeném divadle‹, je jásavou apotheosou života, v němž duch překonal utrpení těla, v němž genius, bičovaný fysickou bolestí, vysmívá se osudu a útočí na utrpení smíchem mládí.« Hůlka, »Ježkův zrak a sluch«, S. 66.

7 »Tvorba Voskovce a Wericha by mohla být světová, kdyby nezůstala uvězněná v českém jazyce«; Monmarte, »Talent V+W zůstal uvězněný v češtině«, Interview, *Radio Prague International* [online, ohne Seitenzahlen].

8 Vgl. die Berichte über das nachträgliche Staatsbegräbnis am 5. Januar 1947 nach der Überführung in die Tschechoslowakei, in: Hodač (Hg.), *Spadla opona Osvobozeného divadla*, S. 21–22. Siehe auch Monmarte, *Le Théâtre libéré de Prague. Voskovec et Werich*, S. 230: »Ježek reste sans conteste un musicien très apprécié des Tchéco-Slovaques; il est même considéré comme un compositeur classique.«



Abb. 1: Ježek seriös, Aufnahme aus dem Atelier von Jindřich Vaněk, undatiert (CZ-Pnm F 10504).

seine *Symfonická báseň*). Mit der Violinsonate (1933) erlebte er beim IGMN-Festival in Florenz 1934 einen succès de scandale.⁹ Dieser nahezu vergessene Teil seines Schaffens harrt noch der Würdigung durch Konzertbetrieb und Musikwissenschaft. So konnte es zu der Situation kommen, dass Jaroslav Ježek, seinerzeit ein »superstar«¹⁰ in seinem Land, für die Musikwissenschaft eine Wieder- bzw. Neuentdeckung darstellt.

Jan Löwenbach bezeichnete ihn als »janusköpfig«¹¹ und die Nachwelt schrieb die Erzählung vom zweigeteilten Ježek fort:

»Die Illusion, dass die Inspiration durch den Jazz, der in den Zwanzigerjahren alle Tanzmusik überflutete und stark beeinflusste, die E-Musik als Ausdruck der modernen Zeit erneuern könnte, und zu einer neuen Synthese zwischen U- und E-Musik führen werde, hatte sehr kurz gedauert: nur etwa zwei Jahre zu Ende der Zwanzigerjahre. Ihre Unmöglichkeit kann am Werk von Jaroslav Ježek aus den Dreißigerjahren demonstriert werden: Die Kluft zwischen seinen ›ernsten‹ Kompositionen und den Liedern und Musiken für das Theater von Voskovec und Werich ist zu augenfällig und unüberbrückbar.«¹²

In dieser Wortwahl – »Unmöglichkeit«, »Kluft«, »unüberbrückbar« – drückt sich ein Unbehagen aus, das ästhetische Gründe hat. Die implizite Ästhetik, die sich hinter der Äußerung des Autors (Miroslav Černý) verbirgt, hat Musikwissenschaft meinem Verständnis nach aufzudecken und dabei die Maßstäbe der Beurteilung offenzulegen.

Michael Beckerman bemüht sich, die Gegensätze aufzulösen, wenn er schreibt: »Despite enormous differences in tone and effect, his jazz-influenced songs use dissonance in very much the same way as his more academic compositions«.¹³ Das ist hilfreich, um den Blick über ideologische Differenzen hinweg auf Gemeinsamkeiten in musikalischen Verfahren zu lenken, die sich mit den nüchternen Begriffen der

9 »Daß die Sonate von Ježek (1933) einmal einen großen Skandal hervorgerufen haben soll, hält man heute – vierzig Jahre danach – nicht mehr für möglich.« Nessen, »Klangsinn, Virtuosität und Energetik«, *Schwäbische Zeitung* 23.9.1975 [ohne Seitenzahlen, CZ-Pnm S 224/1009].

10 Beckerman, »The Dark Blue Exile of Jaroslav Ježek«, S. 1.

11 »Janusovský« [im Original in Anführungszeichen]; Löwenbach, »Jaroslav Ježek. Pokus o výklad skladatelského typu«, S. 9–25, hier S. 10 (in: JAROSLAV JEŽEK 1942).

12 Černý, »Einige Paradoxe in der tschechischen Avantgarde in den Zwanzigerjahren«, S. 41. Siehe auch Rychlík, »Jaroslav Ježek«, S. 10: »Zwischen dem ›befreiten‹ Ježek und dem sinfonischen und kammermusikalischen liegt ein gewaltiger Sprung. Als ob hier in einem Körper zwei unterschiedliche Geister enthalten wären, zwei verschiedene schöpferische Potenzen.«/»Od Ježka ›osvobozeného‹ k Ježkovi symfonickému a komornímu je obrovský skok. Jakoby tu byli v jednom těle obsažení dva rozdílní duchové, dvě odlišné tvořivé potence.«

13 Beckerman, »The Dark Blue Exile of Jaroslav Ježek«, S. 2.

Musikanalyse beschreiben lassen. Die Suche nach Gemeinsamkeiten zwischen den musikalischen Sphären in den Vordergrund zu stellen, würde jedoch die Perspektive verengen und methodische Abhängigkeiten produzieren. Umgekehrt bedeutet es ein Risiko, die Bereiche Jazz und Klassik, die zweifelsohne Wechselwirkungen aufweisen, methodisch getrennt zu behandeln.

Die Kategorien ›U‹ und ›E‹ sind häufig, und nicht zu Unrecht, relativiert und in ihrer Ausschließlichkeit in Zweifel gezogen worden. Zu Ježeks Lebzeiten bildete das Gegeneinander zwischen dem Neuen, das aus den USA kam – ob man es nun Jazz, jazzbeeinflusster Schlager oder kulturindustriell zugerichtete Unterhaltungsmusik nennen will –, und der europäischen Musiktradition ein Spannungsfeld aus, ohne das beispielsweise sein Klavierkonzert von 1927, eines der markantesten Werke des Komponisten, nicht zu denken wäre. Anders formuliert: Wären die Grenzen nicht klar gesteckt, gäbe es auch keine Grenzüberschreitung. Es war diese Spannung, die im Prag der ausgehenden Zwanzigerjahre zu einem Motor der künstlerischen Entwicklung wurde. Dabei handelte es sich nicht bloß um das Aufkommen neuer stilistischer Optionen, wie zuvor schon häufiger in der Musikgeschichte, vielmehr war die künstlerische Praxis des Komponierens und Musizierens als solche betroffen und wurde in ihrem Kern zur Diskussion gestellt. Daher rührt der terminologisch sicherlich unbefriedigende Usus, Jazz und Klassik als Gegenbegriffe, als absolut Unvereinbares zu konzeptualisieren, was bis heute Irritationen nach sich zieht oder schlicht abgelehnt wird. Genau solche Irritationen gilt es aber zu benennen.

Die Frage nach der Lebenswirklichkeit von und in Kunst enthielt für die Zeitgenossen die Verheißung auf die Revolution und Neubestimmung lebensweltlicher Praktiken, was in letzter Konsequenz bis zur Negation des Kunstbegriffs führte. In dieser Hinsicht wurde Jazz von der politisch linken Avantgarde möglicherweise missverstanden, mystifiziert und ideologisch eingespannt. Diese Prozesse gingen einher und waren bedingt von einer eruptiven Technisierung des großstädtischen Alltags, die ins Private eindrang und die Verbreitung von Jazz in der Weise, wie sie geschehen ist, überhaupt erst ermöglichte.

Des Öfteren wurde Ježek als Eklektiker bezeichnet.¹⁴ Damit wird nicht nur der – mal mehr, mal weniger offene – Angriff auf vermeintliche ästhetische Gewissheiten (wie das Ideal der Einheit) benannt, sondern letztlich auch die Frage aufgeworfen, was Musik überhaupt ist und überhaupt will. Wäre Musik nichts weiter als ein mehr oder minder beliebiges Spiel mit Tönen, bei dem der Komponist zwischen den Regelwerken hin und her wechseln kann, wie es ihm beliebt, könnte dann nicht jeder Tonsetzer mit derselben Ausbildung, egal ob er nun Jaroslav Ježek oder anders

14 Bspw. bei Dohnalová, *Konstruktivistická metoda v Ježkově artifiální tvorbě*, Abschlussarbeit, S. 6.

hieß, prinzipiell dieselben Werke schaffen? Und könnte eine Beschäftigung mit dem Komponisten dann nicht ganz unterbleiben? Oder äußert sich in dieser Musik noch etwas Subjektives, etwas Individuelles, das ›ich‹ sagt?

Im Lauf seines Lebens war Ježek Mitglied mehrerer Künstlergruppen: Devětsil, Hudební skupina Mánesa und Skupina Surrealistů. Diese sind nicht nur als Formen künstlerischer Selbstorganisation von historischem Interesse. In ihnen manifestierte sich die Hoffnung auf die Neubestimmung des Künstlers und der Kunst in einer Weise, die ästhetisch wirksam ist. Im Rückblick haben sich diese Hoffnungen, wenn überhaupt, so nur vorübergehend erfüllt. Die Anziehungskraft des inspirierten Originalgenies überdauert ungebrochen und stellt in der Betrachtung das Werkstattprinzip von Kunst in den Schatten. Ježek partizipierte an mehreren Strömungen, ohne in einer von ihnen vollständig aufzugehen. Eine künstlerische Heimat, so man denn unbedingt eine bestimmen möchte, fand er am Befreiten Theater, das zehn Jahre lang eine Konstante in seinem Leben bildete.¹⁵

Ungefähr zur selben Zeit wie Erwin Schulhoff, nämlich um das Jahr 1930 herum, vollzieht nun Ježek eine stilistische Wende, die sich am besten durch den Vergleich zwischen seinem Klavierkonzert von 1927 und der Fantasie für Klavier und Orchester von 1930 festmachen lässt. Während er weiterhin Jazz für das Befreite Theater schreibt, gibt es von nun an einen Teil seines Schaffens, der von Jazz nichts weiß und nichts wissen will. Dies stützt die Idee einer Wende von größerem Ausmaß in der europäischen Kompositionsgeschichte. Aber bedeutet dies nicht auch, jenes Bild vom zweigeteilten Ježek wieder einzuführen? Brian Locke spricht von Ježeks Suche nach einer neuen Subjektivität in den Dreißigerjahren.¹⁶ Vor dem beschriebenen Hintergrund wäre das eine weitere Irritation. Wie ist dies zu verstehen, wenn nicht als eine Art resignativer Epilog zu seinen Bemühungen um die Avantgarde? Die Alternative ist, es als weitere Facette dieses wandelbaren Komponisten aufzufassen.

Jaroslav Ježek stand am Kreuzungspunkt verschiedener Diskurse. Die Untersuchung seines Schaffens kann in diesem Sinne als Sonde in seine Zeit dienen. An seinem Beispiel lassen sich ästhetische Positionen nachvollziehen, Entwicklungslinien herausarbeiten und die Dynamiken zwischen diesen studieren. Doch wäre es unzureichend, Ježek ausschließlich als Zeitphänomen anzusehen, denn das würde bedeuten, seine Musik darauf zu reduzieren, ein Reflex ihrer (modernen) Gegenwart zu sein.

Außer der Kluft zwischen Jazz und Nicht-Jazz werden bei differenzierter Betrachtung auch die Klüfte von Werk zu Werk und schließlich innerhalb von Ježeks Werken deutlich. Dies fügt sich zu einem Panorama einer vielfach, teilweise

15 Siehe auch Lowenbach, »Jaroslav Ježek. Pokus o výklad skladatelského typu«, S. 19.

16 Locke, *Opera and Ideology in Prague*, S. 281.

zueinander querstehend zerklüfteten Landschaft. So gesehen, wäre die Kluft nicht mehr ästhetischer Makel, sondern vielmehr ins Zentrum des ästhetischen Interesses gerückt. Die Irritation ist Prinzip und hat Methode. Die Versuchung ist groß, der von der Musik ausgehenden Irritationen Herr werden zu wollen, indem man sie einem übergeordneten Narrativ einverleibt. Lässt man sich aber auf diese ein, so hat man eine Musik vor sich, die sprachliche Diskurse durch Reduktion (auf die Kluft, auf die Leerstelle, das Nichts) unterwandert, eine Musik, die gegen das Begriffliche generell opponiert. Sie tut dies nicht im Modus oberflächlicher Rebellion, vielmehr weicht diese – so sie vom jungen Ježek überhaupt beabsichtigt war – schon bald einer Wirkungsweise, die als ebenso subtil wie subversiv bezeichnet werden darf.

Der Mythos um Jaroslav Ježek,¹⁷ der sich von seiner Person und seiner Musik gelöst hat (Mythen weisen über sich selbst hinaus),¹⁸ fordert wie jeder Mythos zur Dekonstruktion heraus. Als lohnend erweist sich, sein Zustandekommen nachzuzeichnen und zu fragen, welche Funktionen der Mythos in einem bestimmten Moment erfüllte, die zu seinem Erstarken beigetragen haben. Manchen Leserinnen und Lesern werden Informationen aus der tschechischen Literatur, die in dieser Arbeit zusammengefasst werden, stellenweise vielleicht altbekannt vorkommen. Für Benutzerinnen und Benutzer ohne die entsprechenden Sprachkenntnisse ist das jedoch unerlässlich, um ein vollständiges Bild zu erhalten. Dies wirft in triftiger Weise die Frage nach dem Nationalen auf, das als Bezugsrahmen unseres Wissens vorhanden ist und Barrieren mit sich bringt, deren Wirkung nicht per Akklamation aufgehoben werden kann. (Damit einher geht die Frage nach den Möglichkeiten und Grenzen wissenschaftlicher Objektivität.) Umso wichtiger ist daher der Versuch, das frei flottierende Wissen über Ježek einzufangen, auf eine historische Quellenbasis zu stellen und zu fragen, woher eigentlich die fertigen Vorstellungen (von Musik, von Orten und Epochen) in unseren Köpfen stammen und wer ein Interesse daran hatte, sie in genau dieser Weise dort zu installieren.

17 In einer Kritik wird er als »unantastbar« (»nedotknuteln[ý]«) bezeichnet; Bezr, »Ondřej Ruml se dotkl nedotknutelného Ježka a vyhrál«, *idnes.cz* [online, ohne Seitenzahlen].

18 Zum Konzept moderner Mythen siehe Wodianka/Ebert, *Metzler Lexikon moderner Mythen*, S. V–VIII [Vorwort], hier S. VI.

2. Literaturüberblick

Von einem Forschungsstand zu sprechen, wird dadurch erschwert, dass man zu populärwissenschaftlichen Publikationen greifen muss, wenn man sich über Ježek informieren möchte. Diese enthalten einerseits unentbehrliche Informationen, andererseits würde man ihnen Unrecht tun, wenn man ihre Arbeits- und Darstellungsweise an wissenschaftlichen Kriterien messen wollte, was auch nicht in ihrem konzeptionellen Interesse lag. Ausnahmen bestätigen, wie immer, die Regel. Erste Schritte zu einer Ježek-Forschung – die es noch zu etablieren gilt – machten Michael Beckerman, der über die Exiljahre in den USA schreibt, und Václav Horák mit einem Beitrag über Ježek als Komponisten von Klaviermusik.¹

Im folgenden Überblick werden daher nicht nur die Ansichten und Erkenntnisse anderer Autoren über Ježek referiert, sondern es muss auch eine erste Diskussion der darin angesprochenen Aspekte angestellt werden. Damit wird gleichzeitig ein thematischer Einstieg gegeben.

Enfant terrible?

Jan Löwenbach setzte sich auf beinahe wissenschaftlichem Niveau mit Ježek auseinander, innerhalb einer Textsammlung, die 1942 in Gedenken an den Verstorbenen auf Tschechisch in New York erschienen ist.² Obwohl er nie Musikwissenschaft studiert hat, war Löwenbach ein herausragender Musikkenner und -publizist. Er war ebenso wie Ježek Mitglied des Devětsil und ebenfalls als Exilant nach New York gekommen.

1 Beckerman, »The Dark Blue Exile of Jaroslav Ježek«, *Music and Politics* II (2008), Nr. 2 [online]; Horák, »Sonata of Jaroslav Ježek in the Context of the Composer's Work for the Piano«, *Musicologica Olomucensia* 11 (2010), S. 23–42. Unveröffentlicht und nur in der musikwissenschaftlichen Bibliothek der Prager Karlsuniversität zugänglich sind die studentischen Abschlussarbeiten von Lenka Dohnalová (*Konstruktivistická metoda v ježkově artifiální tvorbě*) und Tomáš Novotný (*Komorní dílo Jaroslava Ježka*).

2 Lowenbach, »Jaroslav Ježek. Pokus o výklad skladatelského typu«, S. 9–25 (JAROSLAV JEŽEK 1942).

Bei Löwenbach findet man ihn als »enfant terrible«³ bezeichnet – so erschien Ježek vor allem in den Augen der Traditionalisten, wie Löwenbach berichtet. Und ein Blick ins Feuilleton bestätigt dies, wo es beispielsweise in der deutschsprachigen *Prager Presse* zu Ježeks Lebzeiten heißt:

»Jar. Ježek, ein Schüler K. B. Jiráks, zeigt [...] viel zu viel Jugend, er ist das enfant terrible der heurigen Absolventen der Kompositionsschule, hie und da allzu modisch und oberflächlich, während andere Stellen für sein Talent sprechen.«⁴

Dass sich den Kommentatoren dieser Eindruck bot, ist nicht wegzudiskutieren, doch bezweifle ich, dass man damit Ježek ganz gerecht würde, zumal aus der Retrospektive. Anders als etwa bei Erwin Schulhoffs erklärter Rebellion gegen das Establishment findet sich kein Anhaltspunkt dafür, dass es Ježek jemals darum gegangen sein könnte, mit seiner Musik zu provozieren oder zu verschrecken.⁵ Ježek war vielmehr um Anerkennung der modernen Musik im Allgemeinen und seiner Musik im Speziellen bemüht. Das Streben nach Anerkennung könnte man vielleicht sogar als sein Lebensthema bezeichnen.⁶ Bei der Aufnahmeprüfung am Konservatorium spielte er aus Paul Hindemiths *Suite 1922* den Boston.⁷ Das war sicher nicht die richtige Gelegenheit für Provokationen – er wollte ja vielmehr aufgenommen werden. Selbst komponierte er zwar dissonanzenreich, es ließe sich aber kaum über irgendeine Stelle mit Berechtigung sagen, dass sie dysfunktional geschrieben wäre, um etwa einer dysfunktionalen Gesellschaft den Spiegel vorzuhalten.

Etwas anders nimmt sich die Bezeichnung bei Mirko Očadlík aus: Er spricht von Ježek als »enfant du siècle (und enfant terrible auch gleich dazu)«.⁸ Očadlík, zu dieser Zeit sein Kommilitone, greift das Klischee zwar auf, modifiziert es jedoch. Der erste

3 Ebd., S. 9.

4 [»Enfant terrible« im Original typografisch hervorgehoben: in Antiqua, sonst Frakturschrift.] Bartoš, »Die Kompositionsschule des Staatskonservatoriums«, *Prager Presse* o.J. [1927, ohne Seitenzahlen], im Nachlass Ježeks CZ-Pnm S 224/1075, wahrscheinlich von Ježek selbst angelegte Sammlung von Kritiken.

5 »Ich habe nie für meine Zeitgenossen gespielt und geschrieben, sondern nur immer gegen sie!!!« Erwin Schulhoff, zitiert nach: Märker, »Erwin Schulhoff und die Tradition«, S. 217–228, hier S. 219.

6 Vgl. Cinger, *Šťastné blues*, S. 144.

7 Außerdem Ravels (weniger skandalträchtige) Sonatine. Ježek, »O jazzu«, in der Notenausgabe *Pět melodíí z revue Osel a stín*, [S. 3–4, hier S. 3]. Ebenfalls abgedruckt in: Kotek (Hg.), *Kronika české synkopy*, Bd. 1, S. 93–94.

8 »Enfant du siècle (a při tom také hned enfant terrible)«, Očadlík, »Skladatelští absolventi konzervatoře«, *Národní osvobození* o.J. [1927, ohne Seitenzahlen, Nachlass Ježek CZ-Pnm S 224/1075].

Teil seiner Äußerung lässt sich als ›Kind seines Jahrhunderts‹ oder sogar als ›Kind von Jahrhundert-Bedeutung‹ verstehen.

Václav Holzknechts Einsatz für Ježek

Mehrere Bücher über Ježek verfasste Václav Holzknecht: 1949 *Tak žil Jaroslav Ježek* (So lebte Jaroslav Ježek), 1956 *Život Jaroslava Ježka. Kapitola z připravované knihy* (Das Leben Jaroslav Ježeks. Ein Kapitel aus dem kommenden Buch) und 1957 *Jaroslav Ježek a Osvobozené divadlo* (und das Befreite Theater). Bei den beiden früheren Publikationen handelt es sich um unterschiedliche Stadien eines Textes, der schließlich als erstes Kapitel in das Buch von 1957 eingegangen ist. Dem folgte 1982 die Biografie mit dem schlichten Titel *Jaroslav Ježek*, ein genuin neuer Text, nach.⁹

Václav Holzknecht, Jahrgang 1904, war Kommilitone Ježeks im Klavierstudium. 1927 war er der Solist bei der Uraufführung von Ježeks Klavierkonzert. Die Musik kennt er quasi aus der intimen Innensicht. Nach dem Krieg war Holzknecht als Herausgeber für die meisten Ježek-Notenausgaben verantwortlich. Als Direktor des Prager Konservatoriums von 1946 bis 1970 spielte Holzknecht eine wichtige Vermittlerrolle zwischen dem Staat, dem musikalischem Nachwuchs und der Öffentlichkeit. Seine Verdienste um Ježek sind alles andere als gering, auch wenn Bohuslav Martinů urteilte: »Holzknechts Buch über JJ ist schwach, was der Autor nicht von V+W [Voskovec und Werich] erfahren hat, das ist nicht darin ...«.¹⁰

Holzknecht erinnerte an Ježek in Zeiten von Repressionen und Unfreiheit. Diese Umstände haben sich den Texten eingeschrieben. »Wir können uns ausmalen, dass Vieles allein schon aufgrund von Autozensur nicht in das Buch eingehen konnte«, resümiert Petr Lachmann, der Herausgeber der Neuausgabe des Titels von 1957.¹¹ Einen Eindruck von Holzknechts Duktus, der Ausrichtung, aber auch den Problemen seiner Darstellung bekommt man, wenn man einige Passagen daraus genauer ansieht. Holzknecht, der nach Art eines Geschichtenerzählers Freude am Formulieren findet, scheint im Zweifelsfall eher der Logik der Darstellung als der (Un-)Logik der dargestellten Realität zu folgen. Dabei ist nicht zu vergessen, dass eines seiner erklärten Ziele die Popularisierung ist.

9 In der nicht nummerierten Reihe Medailóny im Horizont-Verlag.

10 »Holzknechtova knížka o JJ je slabá, co autorovi neřekli V+W, to tam není ...«; Bohuslav Martinů, Brief an Frances Ježková, 4.12.1956, zitiert nach: Tauerová, *Jaroslav Ježek. Inventář fondu Českého muzea hudby*, S. 41. Es ist nicht klar, auf welche Ausgabe sich Martinů bezieht, ob ihm da vielleicht schon das Manuskript der Veröffentlichung von 1957 vorlag.

11 »Můžeme si domyslet, že mnohé nebylo možné do knihy napsat už vlivem autocenzury«; Holzknecht, *Jaroslav Ježek a Osvobozené divadlo*, 2. Aufl., S. 371 [Nachwort von Petr Lachmann].

»An erster Stelle ist zu bedenken, dass Ježek ein Kind seiner Zeit war. Zu seiner interessanten Erscheinung gehörte dazu, dass er die nicht einfachen Zeitfragen mit einer verhältnismäßig geringen Allgemein- und Spezialbildung anging und in einem frühen Stadium der Entwicklung seiner Persönlichkeit. [...] Seine Originalität schließt gelegentliche Einflüsse fremder Autoren nicht aus, die in seinen Werken vorübergehend deutlich werden; für einen jungen Menschen in seiner Entwicklung ist ein anderes Vorgehen gar nicht möglich. Aber das sind nur Übergangserscheinungen, die schnell wieder verschwinden. [...] Freilich, Ježeks Konzertschaffen trägt das Signum seiner ganzen Zeit: seine harmonische Struktur ist kompliziert. Dies konnte nicht anders sein im Umfeld von Werken, die nach beinahe wissenschaftlicher Kompositionsmethode arbeiteten und nach neuen Systemen jenseits der bisher bekannten und genutzten Möglichkeiten suchten.«¹²

Hier wird das Bestreben deutlich, Ježeks Anlehnung an die westliche Avantgarde zu entschuldigen, wenn die Einflüsse fremder Autoren¹³ als vorübergehend bezeichnet werden. Holzknecht ist bemüht, es als Jugendsünden darzustellen, wenn Ježek den Verlockungen der Avantgarde »gelegentlich«, wie er betont, doch erlag. Neben dessen Jugend und Hinweisen auf die Persönlichkeitsentwicklung gibt er Ježeks geringe Bildung als einen der Gründe für die vermeintliche Orientierungslosigkeit an. Allerdings sprechen hinsichtlich Ježeks Bildung die knapp siebenhundert Bände seiner Privatbibliothek eine ganz andere Sprache.¹⁴ Holzknechts Darstellung trifft sich mit einer Tendenz zum Anti-Intellektualismus, wie er während des Sozialismus verbreitet war.

12 »Nejprve je třeba uvážit, že Ježek byl synem své doby. [...] K zajímavosti jeho jevu patřilo, že se pouštěl do nesnadných dobových otázek s poměrně malým všeobecným a odborným vzděláním a v raném vývojovém stupni své osobnosti. [...] originalita nevyklučovala občasné vlivy cizích autorů, které jsou přechodně v jeho skladbách patrné; u mladého a vyvíjejícího se člověka není jiný postup ani možný. Ale to jsou pouze průběžné stopy, které zase rychle mizí. [...] Ovšem, Ježkova koncertní tvorba nese na sobě znak celé své doby: její harmonická struktura je složitá. Nemohlo tomu být jinak v blízkosti děl, která pracovala skoro vědeckou metodou kompoziční a hledala nové systémy mimo dosud známé a užívané způsoby.« Holzknecht, *Jaroslav Ježek a Osvobozené divadlo*, S. 309–310 [alle Zitate in dieser Arbeit aus der korrigierten 2. Auflage].

13 Die Formulierung kann als »Einflüsse anderer Autoren« oder auch »ausländischer Autoren« verstanden werden.

14 Vgl. auch Hůlka, »Ježkův zrak a sluch«, S. 64 (JAROSLAV JEŽEK 1942): »Ježek war ungewöhnlich belesen und auch in tschechischer und französischer Belletristik bewandert. Er kannte die Geschichte, er kannte die sozialen Vordenker.«/»Ježek byl [...] neobyčejně sečtělý a vzdělaný i v krásné literatuře české a francouzské [...]. Znal dějiny, znal sociální myslitele.«



Abb. 2: Das Ehepaar Vydra, Jaroslav Ježek, Václav Holzknicht und die Musikwissenschaftlerin Anna Patzaková (von links nach rechts), August 1935 in Štós, Slowakei,¹⁵ Amateurfoto (CZ-Pnm S 224/1716).

Schließlich spricht er das folgende ästhetische Urteil aus: Das Schaffen eines guten Künstlers müsse »eine einheitliche Ordnung haben und in der Praxis überzeugen. Bei Ježek finden wir tatsächlich eine ihm eigene Musiksprache vor.«¹⁶ Gedanken über die Einheitlichkeit schließen bei Holzknicht immer dann an, wenn gerade die stilistische Uneinheitlichkeit im Komponieren oder bei seinen Vorbildern festgestellt wurde.¹⁷ Es wäre ja durchaus der Gedanke möglich, dass in seinen Werken motivische Verbindungen die Gegensätze an der Oberfläche im Inneren überbrücken, doch fehlt eine solche Argumentation bei Holzknicht. Was aber, wenn Ježek gar keinen einheitlichen Charakter im Sinn hatte? Dann ist es kein Zeichen eines ästhetischen Makels, sondern vielmehr Zeichen einer abweichenden ästhetischen Haltung zu der Holzknichts. Tatsächlich wirkt auf der Ebene von Holzknichts Argumentation das Ideal der Einheit von außen an das Werk herangetragen.

15 Angaben nach Tauerová, *Jaroslav Ježek. Inventář fondu Českého muzea hudby*, S. 250.

16 »Tvorba musí mít jednotný řád a musí přesvědčit v praxi. U Ježka nacházíme skutečně jeho vlastní hudební řeč.« Holzknicht, *Jaroslav Ježek a Osvobozené divadlo*, S. 310.

17 Vgl. auch Holzknichts Vorwort zur Notenausgabe des Violinkonzerts: Ježek, *Koncert pro housle a dechový orchestr*, [S. 3].

Es soll aber auch auf die Qualitäten des Textes hingewiesen werden, welche dieser sehr wohl auch aufweist und die in erster Linie mit einer Lesart als Zeitzeugenbericht verbunden sind. Holz knecht berichtet wohl überwiegend aus der Erinnerung, was man an einer Vielzahl von Ungenauigkeiten sieht, welche die gewissenhafte Neuausgabe von *Jaroslav Ježek a Osvobozené divadlo* im Jahr 2007 korrigiert und in einem umfangreichen Anhang dokumentiert.¹⁸ Eine falsche Schreibweise oder ein falsches Datum lassen sich dabei recht einfach verbessern, doch die Methode hat ihre Grenzen, nämlich wenn ganze Absätze oder eine durchgehende Argumentationslinie geändert werden müssten – es ist klar, dass ein Herausgeber dies nicht verantworten kann. Es betrifft ausgerechnet Fundamentales. Beispielsweise erwähnt Holz knecht mit keinem Wort die Skupina Surrealistů, deren Gründungsmitglied Ježek 1934 war.¹⁹ Die Gruppe der Surrealisten – so die schlichte Übersetzung – hat trotz ihrer marxistischen Überzeugungen 1937 eine Abkehr von der Kommunistischen Partei vollzogen.²⁰ In den stalinistisch geprägten Fünfzigerjahren des 20. Jahrhunderts, in denen Holz knecht publizierte, hätte es unabsehbare Folgen für ihn haben können, daran zu erinnern.²¹

Neue Details zur Biografie

Die von František Cinger verfasste Biografie von 2006 ist ebenfalls kein wissenschaftlicher Text, doch vom erfahrenen Publizisten Cinger hervorragend recherchiert. Die Zuverlässigkeit hat ein Abgleich mit den im Nachlass greifbaren zitierten Quellen bestätigt. Ungenauigkeiten zeigen sich in Details, die sich mit entsprechenden Kenntnissen der Musikgeschichte leicht korrigieren lassen. So liest Cinger »opery [...] Verniovy« statt korrekt »Verdiovy« (Possesivadjektiv) für Verdis Opern, »senátové polohy« statt korrekt »sonátové podoby« (in Form einer Sonate) und Kurt »Schritters[]« statt Kurt Schwitters.²² Ježeks Witwe schreibt er durchgehend Francis statt Frances (Bečáková-Ježková), wie man sie sonst, auch in offiziellen Dokumenten, geschrieben findet.²³

18 Außerdem unterscheiden sich die Ausgaben in der Auswahl des Bildmaterials.

19 Cinger, »Jaroslav Ježek, jakého vlastně neznáme«, *Zora* 85 (2001), Nr. 18 [online, ohne Seitenzahlen].

20 Wilhelmi, *Künstlergruppen im östlichen und südlichen Europa seit 1900*, S. 424.

21 So wurde Karel Teige (siehe Kapitel 5) noch in seinem Todesjahr 1951 als Trotzlist diffamiert; Cinger, *Šťastné blues*, S. 12.

22 Cinger, *Šťastné blues*, S. 42, 97 und 101.

23 Die Ehe wurde drei Tage vor Ježeks Tod geschlossen, wahrscheinlich aus formalen Gründen.

Es liegt nahe, den Stand bei Cinger mit demjenigen bei Holz knecht zu vergleichen. An verschiedenen Stellen erwähnt Holz knecht, dass Ježeks Vater ein armer Schneider gewesen sei:

»Er wurde als Sohn eines armen Schneiders geboren und verlebte seine Jugend im stark besiedelten Arbeiterviertel Žižkov, das schon zur Zeit der österreich-ungarischen Monarchie durch seine freiheitliche Gesinnung bekannt war. Ježek besaß dank seiner Abstammung zeitlebens Sinn für Humor und für reales Denken und die Offenheit eines Menschen aus dem Volke.«²⁴

Die Diktion ist etwas altmodisch, aber was noch wichtiger ist: Inhaltlich ist die Argumentation kaum von den Ideen des Sozialismus zu trennen, und zwar hinsichtlich der Bedeutung des Milieus, wie sie hier hervorgehoben wird. Das muss zu Holz knechts Legitimierungsstrategien während des Sozialismus gezählt werden. Anders nimmt sich die Schilderung bei Cinger aus, demzufolge jener ›arme Schneider‹ einige Angestellte beschäftigte.²⁵ Jaroslavs Schwester Jarmila wurde an einem »prominenten Prager [Schneider-]Salon« ausgebildet und sie sollte später selbst einen führen.²⁶ Die Begrifflichkeiten wie ›prominenter Salon‹ wecken schon andere Assoziationen als ›armer Schneider‹. Einen Teil ihrer Ausbildung absolvierte Jarmila in Paris. Während Jaroslav seinen Paris-Aufenthalt einem Mäzen verdankte, nämlich Josip Mandić, schien es für die Familie kein Problem zu sein, Jarmilas Aufenthalt selbst zu organisieren, jedenfalls keines, von dem wir wissen.²⁷

Außerdem kann Cinger strittige Datumsfragen korrigieren. So betont er, dass Ježek noch vor Voskovec und Werich, nämlich im Januar 1927, ans Befreite Theater kam, auf dessen Boden sie sich erst kennenlernten.²⁸ In Paris blieb er dann vom 6. Dezember 1927 bis 7. Juni 1928.²⁹ Zuvor war man von einem einjährigen Aufenthalt ausgegangen – eine Information, die Ježek selbst in Umlauf gebracht hatte.³⁰ Ein weiteres Mal hielt er sich während der Entstehung des Films *Pudr a benzin* in Paris auf, mindestens

24 Ježek, *Concerto per pianoforte ed orchestra*, S. 8 [Vorwort von Václav Holz knecht, Übers. Adolf Langer].

25 Cinger, *Šťastné blues*, S. 57.

26 »Prominentní pražský salón«; ebd., S. 8.

27 Cinger, *Šťastné blues*, ebd. Weitere Informationen über Jarmila Ježková (verheiratete Strnadová) siehe bei Cinger auf S. 230. Zu Martinů und Ježek in Paris siehe Vondráček, »Aus Böhmen und Mähren in die Welt«, S. 43–62, hier S. 58–61.

28 Cinger, *Šťastné blues*, S. 94 ff.

29 Ebd., S. 38–39, übereinstimmend mit der Datierung in Ježeks Tagebuch, das auszugsweise im Album *Dítě tu dávno není* (1976) abgedruckt ist. Holz knecht schrieb irrtümlich, dass Ježek im September 1928 in Paris angekommen sei; Holz knecht, *Jaroslav Ježek a Osvobozené divadlo*, S. 366.

30 Siehe Cinger, *Šťastné blues*, S. 32–33.



Abb. 3: Jaroslav und seine Schwester Jarmila 1928 in Paris (CZ-Pnm S 224/1551).³¹

am 16. Juni und am 17. September 1931.³² Außerdem berichtete er in der Zeitschrift *Klíč* (Schlüssel) über das Pariser Musikleben im November und Dezember desselben Jahres.³³ Ob es sich um mehrere Aufenthalte oder einen zusammenhängenden handelte, ist nicht ganz klar; wahrscheinlicher ist, dass er mehrmals aus Prag anreiste.³⁴

Die tschechoslowakische Skupina Surrealistů wurde 1934 sozusagen mit dem Segen André Bretons gegründet, man tauschte sich aus und war inhaltlich abgestimmt.³⁵ 1936 erschien Ježeks Beitrag »Surrealismus a hudba« in der ersten Nummer (weitere

31 Aus der Formulierung Cingers (auf S. 8) wird nicht deutlich, ob die Begegnung während der ›Lehrjahre‹ beider in Paris stattfand, ob sich diese also zeitlich überlappten.

32 In einem Brief aus Paris, datiert auf den 17. September 1931, schreibt Ježek, dass er im Begriff sei, wieder nach Prag aufzubrechen; Cinger, *Šťastné blues*, S. 30.

33 Ježek, »Pařížské dojmy z listopadu a prosince 1931«, *Klíč* 2, 8.3.1932, Nr. 7–8. S. 110–112.

34 Die Partitur der Filmmusik enthält die Angabe »Prag, den 20. November 1931«/»Praha 20. listopadu 1931«; Nachlass Ježek CZ-Pnm S 224/766. Wenn diese richtig ist, müsste Ježek unmittelbar danach wieder nach Paris gereist sein.

35 Breton und Paul Éluard besuchten Anfang 1935 auf Einladung der Gruppe Prag und Brunn (Wilhelmi, *Künstlergruppen im östlichen und südlichen Europa*, S. 424).

wurden nie realisiert) der Zeitschrift *Surrealismus*.³⁶ Darin setzt er den Surrealismus in der Musik mit der »unverfälschten Musik der Schwarzen« gleich, für die Jazz gehalten wurde.³⁷ Man könnte der Ansicht sein, dass dies von einem oberflächlichen Surrealismus-Verständnis zeugt, auch wenn sich Ježek enthusiastisch für diesen ausspricht. Doch in sehr ähnlicher Weise hat auch sich Breton 1941 über Jazz als surrealistische Kunst geäußert.³⁸ Breton war zweifellos eine Autorität auf dem Gebiet des Surrealismus, auf dem Gebiet der Musik aber nur wenig bewandert, was für Ježek höchstens umgekehrt gelten kann.

Im musikalischen ›Dazwischen‹

Zur Populärmusikforschung hat Josef Kotek als Mitarbeiter der Akademie der Wissenschaften in Prag wesentliche Beiträge geliefert. *Kronika české synkopy* ist eine Materialsammlung, welche nicht auf Jazz beschränkt ist, sondern auch jazzverwandte Musikformen mitumfasst.³⁹ Die reichhaltige Bebilderung geht unter anderem auf Quellen zurück, die nur in Privatbesitz verfügbar waren und heute zum Teil verschollen sind. Hier, wie auch in Koteks fundierter Geschichte der tschechischen Populärmusik (*Dějiny české populární hudby a zpěvu*),⁴⁰ wird die zentrale Bedeutung Ježeks umfangreich reflektiert und gewürdigt.

Folgende Erinnerungen Jiří Verbergers darin illustrieren Ježeks Position im ›Dazwischen‹:

»Jaroslav Ježek war [da] schon ein bekannter Musiker. Ich gebe zu, dass wir seine Bemühungen um den Jazz anfangs nicht allzu ernst nahmen, weil er als Zögling des Konservatoriums dem Jazz nicht so nah war wie wir. Ježek bewunderte bei uns zum Beispiel die hinzugefügten Sexten, die für uns alltäglich waren, für ihn aber etwas Neues.«⁴¹

36 Cinger, *Šťastné blues*, S. 12.

37 »Černoš.[skou] hudbu, nefalšovanou«; Ježek, »Surrealismus a hudba«, *Surrealismus* 1 (1936), S. 3–4, hier S. 4.

38 Siehe Liebe, »Der Surrealismus und die Musik in den 1930er Jahren in Frankreich«, S. 133–149, hier S. 139.

39 Der erste Band erschien 1975, sein Vertrieb wurde aber untersagt. Er durfte erst 1978 in den Verkauf gehen, dann aber nicht beworben werden. Dies gehört zu den schizophren anmutenden Erscheinungen des kommunistischen Regimes. Der zweite Band wurde bereits 1970 abgeschlossen, erschien aber mit erheblicher Verzögerung erst 1990. An beiden war Jaromír Hořec wesentlich beteiligt, dessen Name aber zunächst verschwiegen wurde, siehe Kotek/Hořec (Hg.), *Kronika české synkopy*, Bd. 2, S. 9–10.

40 Zwei Bände, 1994 und 1998.

41 »Jaroslav Ježek byl již známý hudebník. Přiznám se, že jsme jeho pokusy o jazz nebrali

Verberger, der als aktiver Musiker Teil der Jazzszene war, hat in Ježek keinesfalls einen der Seinen erblickt. Das ›Zwischen‹ im Titel dieser Arbeit kann durchaus als fehlende vollständige Zugehörigkeit zu einer der beiden genannten Gruppen Jazz und Avantgarde verstanden werden, was entsprechende Irritationen bei der Rezeption nach sich gezogen hat. Aus Ježeks eigenen Statements geht hervor, dass er Jazz zunächst in seiner stilisierten Form, wie zum Beispiel bei Stravinsky, kennengelernt hat, als er noch kein Gefühl für den qualitativen Unterschied zu »Gassenhauern« (»odrhovač[ky]«) seiner Zeit hatte.⁴² Die Verbindung von Jazz und Avantgarde im Klavierkonzert von 1927 ist nicht das Ende einer Entwicklung hin zur Synthese, sondern dokumentiert vielmehr den seltenen Ausgangspunkt einer Entwicklung, die sich den Unterschied zwischen den beiden Sphären erst noch erarbeiten muss, wozu Ježek später am Befreiten Theater Gelegenheit hatte.

Amerikanismus und Jazzbegeisterung

Die Anfänge der tschechoslowakischen Jazz-Rezeption hat Brian S. Locke beschrieben.⁴³ Eine Vorreiterrolle im Schreiben über Jazz in tschechischer Sprache nimmt E. F. Burian ein. Sein Buch *Jazz* (von 1928) wird von Locke, wie es nicht selten der Fall ist, etwas zu einseitig als emphatisches Bekenntnis zu Jazz gelesen. Dabei enthält es durchaus technische Aspekte, wie zum Beispiel die »Orchestrierung als Handwerk«, die ob ihrer nüchternen Darstellung keine so große Beachtung gefunden hat.⁴⁴ Burian legte im ersten Teil einen »Bericht im Sinne einer Chronik des

zpočátku příliš vážně, protože jako odchovanec konzervatoře nemá k jazzu tak blízko jako my. Ježek se u nás například obdivoval přidaným sextám, které pro nás běžné, ale pro něho něčím novým.« Verberger in *Hudba pro radost* 1963, zitiert nach: *Kronika české synkopy*, Bd. 1, S. 169.

- 42 »Anfangs war mir alles recht, was ich in die Finger bekam, sodass mein Repertoire eine ordentliche Anzahl von Gassenhauern umfasste, neben wenigen guten Sachen, die ich nach und nach in Heften mit amerikanischen Tänzen entdeckte, aber im Lauf der Zeit lernte ich auszuwählen. [...] In dieser Zeit kannte ich schon den stilisierten Jazz der Kunstmusik und ich verschlang Stravinsky, dessen Ragtime und Piano Rag Music mein täglich Brot wurden.«/»Ze začátku se mi hodilo všechno, co mi přišlo pod ruku, takže můj repertoár obsahoval úctyhodný počet odrhovaček vedle mála dobrých věcí, které jsem ponenáhlu objevoval v sešitech amerických tanců, ale postupem času jsem se naučil výběru [...] V té době jsem již znal jazz ve stylizaci umělé hudby, hltal jsem Stravinského, jehož Ragtime a Piano Rag Music se staly mou denní bibli.« Ježek, »O jazzu«, in der Notenausgabe *Pět melodií z revue Osel a stín*, [S. 3]. Ebenfalls in: *Kronika české synkopy*, Bd. 1, S. 93–94.
- 43 Locke, »The Periphery is Singing Hit Songs« [Anführungszeichen im Original], *American Music Research Center Journal* 12 (2002), S. 25–55.
- 44 »Řemesln[á] orchestrac[e]«; Burian, *Jazz*, [S. 5].

heutigen handwerklichen Studiums und keinesfalls [s]eine Überzeugung« dar, wie er es verstanden wissen wollte.⁴⁵ Aufgrund des sachlichen Informationsgehalts kann dies sogar als der bedeutendere Teil des Buchs angesehen werden. Jedenfalls demonstriert es, welche breite und umfassende Perspektive Burian hatte. Darin übertraf er sicherlich den Durchschnitt seiner Zeit. Dennoch lassen sich hier gut die Ausgangsbedingungen für Ježek studieren und die Fülle der Informationsquellen abmessen, die ihm und seinen Zeitgenossen potenziell zugänglich waren.

Mit *Opera and Ideology in Prague* legte Brian Locke 2006, anders als der Titel erwarten ließe, nicht nur eine Studie der Oper vor. Vielmehr schreibt er, vom Prager Nationaltheater ausgehend, wenn auch keine tschechische, so doch eine Prager Musikgeschichte der Zeit von 1900 bis 1938. Er greift dabei häufig auf die Vorarbeiten tschechischer Autoren wie beispielsweise František Pala zurück, dennoch ist seine synthetische Leistung – zumal die eines Nicht-Muttersprachlers – kaum hoch genug einzuschätzen. In systematischer Weise stellt Locke ausgewählte Werke ihrer publizistischen Diskussion gegenüber.

Im Kapitel über die Dreißigerjahre mit Ježek und Schulhoff im Zentrum stehen diese für eine neue Generation mit neuen ästhetischen Idealen. Der Titel des Kapitels »Heaven on Earth«⁴⁶ ist eine Übersetzung des Songtitels *Nebe na zemi* von Ježek für das Befreite Theater, der betont diesseitig-utopisch gemeint ist. Locke beschreibt die Musik in engem Zusammenhang mit ihrer Zeit, die eine der gesellschaftlichen Veränderungen war, mit anhaltender Modernisierung einerseits und der drohenden Zurücknahme dieser Modernisierung durch den aufkommenden Faschismus andererseits.

Ježeks Beschäftigung mit Jazz und seine Orchestersprache nennt Locke »one of the closest examinations of American culture in Central Europe during the interwar period.«⁴⁷ Dabei betont er Ježeks Rezeptionsmodus von Jazz »as a whole«, wie er schreibt, womit sich dieser vom adaptierenden und vereinnahmenden Umgang mit Jazz der meisten seiner Zeitgenossen unterscheidet (»a distinct category«).⁴⁸ »Ježek not only was an avid collector of American jazz recordings, he also internalized the gestures and nuances of jazz to such an extent that he was able to transfer the language as a whole to a multitude of new compositions.«⁴⁹

45 »Toliko kronikářským záznamem dnešního řemeslného studia, a nikoli mým přesvědčením.« Ebd.

46 Vollständig: »Heaven on Earth. Socialism, Jazz and a New Aesthetic Focus (1930–38)«; Locke, *Opera and Ideology in Prague*, S. 260–299.

47 Ebd., S. 281.

48 Ebd.

49 Ebd.

Neben Originalkompositionen spielte Ježeks Band üblicherweise auch übernommene Titel in Ježeks eigenen Arrangements.⁵⁰ Locke geht näher auf *Carioca* ein, eine Nummer, die aus dem Hollywoodfilm *Flying Down to Rio* von 1933 mit Fred Astaire und Ginger Rogers stammt.⁵¹ Ježek adaptierte sie für das Befreite Theater im Programm *Kat a blázen* im Jahr 1934, das heißt zeitlich wahrscheinlich unmittelbar nachdem er sie kennengelernt hatte. Ježek reagierte unmittelbar auf neue Moden und wollte dem Publikum offenbar das Neuste vom Neusten bieten.⁵² Sogar Details der Choreografie aus dem Film wurden von den Jenčíkovy Girls, der Tanztruppe des Theaters, übernommen.⁵³ Dies ist außerdem ein Hinweis darauf, welche immense Bedeutung das Massenmedium Film für die Verbreitung amerikanischer Musik hatte und die Vorstellung von dieser formte.

Dabei dürfte die Musik im Film nicht einmal als Jazz gemeint sein. Was Locke als »showpiece« bezeichnet,⁵⁴ wird von einem »exotischen« Tanzorchester dargeboten, wie sie in den US-amerikanischen Nachtclubs und Unterhaltungsbetrieben dieser Zeit zu finden waren.⁵⁵ Mag sein, dass dem Publikum die Musik »authentisch exotisch« erscheinen sollte, das heißt ihr Einsatz durchaus als Lokalkolorit, als lateinamerikanische Folklore »gemeint« war. Dieser entsprechen die repetitiven Muster in Vincent Youmans Original, die für die lateinamerikanische Musik, ob traditionell oder neukomponiert, charakteristisch sind.

Im Gegensatz zur simplen Reihungsform bei Youmans, die im Prinzip endlos fortgesetzt werden könnte, stellt Locke bei Ježek eine durchdachte Steigerungsform fest. Hier »a series of repeated musical units with no substantial ongoing variation«, dort

50 Eine CD mit Aufnahmen von Unterhaltungsmusik, die unter Ježeks Leitung zwischen 1930 und 1934 aufgenommen wurde, wurde 2013 veröffentlicht; siehe CD Supraphon 2013.

51 *Flying Down to Rio*, Regie Thornton Freeland, 1933, siehe im Literatur- und Quellenverzeichnis unter Filmmaterial.

52 Vgl. auch Locke, *Opera and Ideology in Prague*, S. 281, wo er Ježeks Interesse am Jazz »in its most current form« und an »up-to-date recordings« beschreibt.

53 Ebd., S. 284. Bis 1936 traten unter diesem Namen am O.d. wechselnde Tänzerinnen auf, meist zu sechst. Ihre Namen werden oftmals unterschlagen: Neben Nina Jirsíková waren es u.a. Jiřina Ašerová, Jana Černá, Anna Fulínová, Zdeňka Rubínová und Marie Špaková; weitere siehe: o.V., Art. »Jenčíkovy girls«, *Český taneční slovník*, S. 123 [online]. »Es handelte sich um sechs universale und hervorragende Tänzerinnen, die nahezu alles, vom klassischen Ballett bis Cancan, tanzen konnten [...]. Das O.d. verfügte somit über eine Tanztruppe, die bei uns [d.i. in der Tschechoslowakei] zur Spitze gehörte.«./»Jednalo se o šest univerzálních a výborných tanečnic, schopných zatančit téměř vše od klasického baletu po kankán [...]. Osvobozené divadlo tím přišlo k taneční skupině, která u nás v té době patřila ke špičce«; Ryčlová, »Joe Jenčík« [online, ohne Seitenzahlen].

54 Locke, *Opera and Ideology in Prague*, S. 284.

55 Hellhund, »It Don't Mean A Thing If it Ain't Got That Swing«, S. 141–163, hier S. 143 (THAT'S JAZZ).

»an intricate web of tonal and textural changes, with dramatic transitions between the sections«. ⁵⁶ Trotzdem – und das ist Locke nicht aufgefallen – hat das Original einen unvergleichlich lebendigeren rhythmisch Drive. ⁵⁷ Zu sagen, erst Ježek habe das Tanzstück *Carioca* »verjazzt«, wäre wohl eine Übertreibung, doch wird es bei Ježek Verfahren unterzogen, die für den Bigband-Swing der Zeit kennzeichnend waren. Dies entspricht dem Umgang mit Jazzstandards, wie er sich in dieser Zeit erst etablierte. ⁵⁸ Jazz ist nicht allein als Kompositionspraxis (einschließlich bestimmter Arrangements und Instrumentierungen) beschreibbar, sondern kommt auch durch die Aufführungspraxis der Musikerinnen und Musiker zustande (die Locke nicht erwähnt), ist also ein Set an Verfahren. ⁵⁹ Damit wird letztlich unerheblich, ob das verwendete musikalische Material ursprünglich aus dem Jazz stammt oder nicht.

Das dominante Merkmal, das Ježeks Arrangement eine wiedererkennbare Handschrift verleiht, ist seine Arbeit mit der Form. Dies ist nun wiederum kein Jazz-Verfahren, sondern deutet vielmehr auf Ježeks Formwissen aus seiner klassischen Ausbildung hin. Insofern ist Lockes Urteil zuzustimmen: »In his hands, the Carioca was transformed from a mildly flirtatious showpiece into a highly nuanced composition whose dramatic trajectory continues unabated throughout.« ⁶⁰

Erweiterte Quellenbasis

In Ježeks Privatbibliothek sind 698 Bücher und 242 Notenausgaben erhalten. ⁶¹ Ein kommentiertes und bebildertes Verzeichnis wurde im Jahr 2012 herausgegeben. ⁶² Die Menge der Werke, die Ježek besessen hat, darf freilich nicht gleichgesetzt werden mit der Menge der Werke, die er gekannt hat – letztere muss größer gewesen sein. ⁶³

56 Locke, *Opera and Ideology in Prague*, S. 284.

57 Vgl. die Aufnahme von Ježeks Arrangement: *Osvobozené divadlo V+W 1929 – 1938* [im Folgenden abgekürzt O.D.] Supraphon 2007, CD 3, Track 15, Aufnahme vom 7.10.1934 unter der Leitung von Robert Brock. Es ist nicht klar, welche Aufnahme Locke zur Verfügung stand, aber die besprochene war bereits vor 2007 in verschiedenen Formen zugänglich.

58 Bei Standards kann man genau genommen nicht mehr von einem Original und seinem Arrangement sprechen, vielmehr entsteht auf der Grundlage des Standards jedes Mal ein neues Original.

59 Eine Auseinandersetzung mit dem Jazzbegriff siehe im nächsten Kapitel.

60 Locke, *Opera and Ideology in Prague*, S. 284.

61 Laut Khel et al. (*Osobní knihovna Jaroslava Ježka*, S. 21) lässt sich nicht abschätzen, wie viele Bücher aus seinem Besitz verschollen sind, wie viele Ježek ins Exil mitgenommen hat, wie viele zurückgebracht wurden etc. Dokumentiert ist der Stand von 1984. Seither ist die Sammlung in der Obhut des Národní muzeum.

62 Khel et al., *Osobní knihovna Jaroslava Ježka*.

63 Dies ist nicht anders zu erwarten und wird zudem durch die Erwähnung weiterer Stücke in

Auch wenn in diesem Sinne vor einer Überbewertung gewarnt werden muss, kann der vorliegende Bestand doch als Grundlage für weitere Rückschlüsse dienen. Ježek war enorm belesen und hatte profunde Kenntnisse der Musikgeschichte. Dies würde wohl niemand erwarten, der ihn für einen bloßen Songschreiber hält.

Das Verzeichnis der Musikalien liest sich wie ein Repetitorium der Musikgeschichte seit Johann Sebastian Bach. Verwunderlich ist dabei das vollständige Fehlen zweier Komponisten der deutschen Romantik, nämlich von Robert Schumann und Johannes Brahms. Dies lässt aber nicht zwangsläufig den Schluss zu, dass Ježek deren Werke nicht rezipiert hätte, und tatsächlich bestätigen Ježeks Rezensionen seine Kenntnisse Schumannscher Werke.⁶⁴ Es kann sein, dass diese Werke gerade deswegen nicht in Ježeks Sammlung vertreten sind, da sie in Prag in Bibliotheken gut zugänglich waren.

Enthalten ist das musikdramatische Werk Richard Wagners, beginnend mit *Der fliegende Holländer*, in Klavierauszügen, teils auch in Partituren. Stark vertreten sind Werke von Darius Milhaud und Arthur Honegger, was ihre Vorbildfunktion, wie insgesamt die der französischen Moderne, für Ježek dokumentiert. Bemerkenswert ist außerdem die vertretene Anzahl sowjetischer Komponisten mit Werken verschiedener Gattungen, allesamt in den Jahren 1934 und 1935 erschienen. Dies deutet darauf hin, dass Ježek sie von seinem Aufenthalt in der Sowjetunion 1935 mitgebracht hat. Unter ihnen dominieren Revolutionslieder.⁶⁵ Auch Libretto und Klavierauszug von Dmitrij Šostakovičs *Ledi Makbet Mcenskogo uezda* ›Katerina Izmajlova‹ von 1935 sind darunter,⁶⁶ sowie eine sowjetische Ausgabe von Stefan Wolpes *Rote Armee*.⁶⁷

Erstmals wird hier auch Ježeks Kritikertätigkeit gewürdigt:

»Ježek zählt zu den herausragenden Musikkritikern. [...] Deswegen sollte Ježeks musikkritisches Werk, das die Prinzipien des Zusammenhangs und der Kontinuität aufweist, in Buchform herausgegeben werden, so wie es bei B. Smetana geschehen ist.«⁶⁸

Ježek hat Dutzende⁶⁹ Konzertkritiken geschrieben, so auch während seines

Ježeks Kritiken belegt, siehe ebd., S. 14.

64 Siehe ebd., S. 138.

65 Von V. Bělíj, N. Čemberdži, B. Chalip, Lev Konstantinovič Knipper, G. Mepurnov, Nikolaj Jakovlevič Mjaskovskij, Anatolij Grigorjevič Novikov, L. Polovinkin, N. Preobraženskij, B. Šechter und Quarabaj Erman Uln. Die Schreibweise folgt Khel et al., ebd. S. 156–159.

66 Ebd., S. 154.

67 Ebd., S. 159.

68 »Ježek patří k vynikajícím hudebním kritikům. [...] Proto Ježkovo hudebně kritické dílo, prokazující princip souvislosti a kontinuity, by mělo být vydáno knižně, jak se to stalo u B. Smetany.« Ebd., S. 175, Fußnote 1.

69 Im Original »desítky«; ebd., S. 14.

Paris-Aufenthalts für *Národní osvobození*.⁷⁰ Einen Höhepunkt erreichte diese Tätigkeit in der Saison 1928/1929 für *Rozpravy Aventina*. Das publizierte Verzeichnis bringt nach eigenen Angaben nur eine Auswahl, und bis auf eine Ausnahme sind nur Texte aus den Zwanzigerjahren angeführt. Bedeutet dies, dass Ježeks Kritikertätigkeit schlagartig zu Ende war? Es wäre denkbar, denn dies war eine Orientierungsphase in Ježeks Leben, und mit fortschreitender Etablierung am Theater Anfang der 1930er fuhr er seine anderen Aktivitäten zurück.

Eine Edition der Kritiken wäre für die Wissenschaft natürlich wünschenswert, doch würde ich vor einer Überbewertung warnen. Ježeks Schreibstil ist seinem Kompositionsstil nicht unähnlich, nämlich lakonisch knapp. Die Rezensionen geben mehr Auskunft über den Geschmack des Rezensenten als über die besprochenen Gegenstände. Das Moderne schätzt er hoch, expliziert aber generell nicht, welche Merkmale ihn veranlassen, einem konkreten Werk Modernität zuzuschreiben.

Parodistische Absichten?

Ježeks Äußerungen zu seiner eigenen Musik sind selten,⁷¹ daher wurden diejenigen, die zu finden sind, bereitwillig aufgenommen, allerdings besteht die Gefahr ihrer Überbewertung. Mojmír Sobotka beschreibt, nicht ohne eine gewisse Verwunderung, folgenden vermeintlichen Widerspruch: »Ježek hat der Parodie im Jahr 1931 in der Zeitschrift *Tempo* eine Absage erteilt, sie ist aber doch zumindest latent in beinahe all seiner Musik für das Befreite Theater und anderswo vorhanden«.⁷²

Die Passage, auf die sich Sobotka dabei bezieht, lautet bei Ježek: »Ich möchte nicht karikieren, möchte nicht parodieren und möchte zugleich auch kein Eklektiker sein«.⁷³ Die Dopplungen in diesem Satz sind so zu verstehen, dass sie der Emphase dienen (und nicht etwa zur eindeutigen terminologischen Unterscheidung zwischen Karikatur und Parodie), wie auch die gesamte Passage nicht in einem neutralen Ton gehalten ist. Es klingt, als würde Ježek auf eine Kritik eingehen, die er hier aufgreift

70 Cinger, *Šťastné blues*, S. 42.

71 In seinen Briefen wird Musik kaum angesprochen. Editionen: Ježek, *Dopisy z podzimu 1938*; Ježek, *Stále se mi zdá, jako když Tě hledám* [beide privaten Inhalts]; einige weitere in: JAROSLAV JEŽEK 1942, S. 71–84; einzelne in der Notenausgabe *Dítě tu dávno není*, S. 5, S. 32–35 u. S. 65, und bei Mikota, »Ježkovy poslední vánoce«, *Svět v obrazech* 25.12.1971 [ohne Seitenzahlen, CZ-Pnm S 224/1192]; viele Ausschnitte aus der Korrespondenz auch bei Cinger, *Šťastné blues*, da allerdings weniger systematisch.

72 »Ježek se parodie roku 1931 v časopise *Tempo* zřekl, ale přesto je přinejmenším latentně přítomna téměř ve vši jeho hudbě pro Osvobozené divadlo i jinde«; Sobotka, Art. »Jaroslav Ježek«, *Český hudební slovník* [online, ohne Seitenzahlen].

73 »Nechci karikovat a nechci parodovat a nechci být zároveň eklektikem«; Ježek, »Skladatel Ježek o své hudbě k revui ›Golem‹«, *Tempo* XI (1931), Nr. 3, S. 117.

Abb. 4 gegenüberliegende Seite: *Klobouk ve křoví* (Der Hut im Gebüsch) 1933
(*Písň Jaroslava Ježka* [im Folgenden *PÍSNĚ*], Allegro, S. 24–25).

oder antizipierend zu entkräften versucht. Weiter schreibt er: »Wir bemühen uns, uns von der Romantik zu distanzieren [wörtlich: dass uns die Romantik fremd ist], aber bis jetzt ist es niemandem gelungen. [...] Ein Schaffensvorgang ohne Gefühl ist vollends ein Ding der Unmöglichkeit.«⁷⁴

Es wäre vorschnell, dies als generelles Bekenntnis zur Romantik zu werten. Es ist nämlich Ježeks Statement zu einem konkreten Stück des Befreiten Theaters, nämlich zu *Golem*, das den Untertitel »Romantická revue« trägt. Es ist in der November-Ausgabe 1931 der Zeitschrift *Tempo* abgedruckt, als auch die Uraufführung von *Golem* stattfand (am 4.11.1931). Im Grunde ging es also um eine Werbemaßnahme. Die Äußerungen sind daher nur mit sehr großer Vorsicht verallgemeinerbar und stattdessen vor allem auf das konkrete Stück zu beziehen, in dem Vladimír Just außerdem den Abschluss und Höhepunkt der »romantischen Schaffensphase« des Theaters sieht.⁷⁵ Umgekehrt wäre es wohl weniger attraktiv, wenn Ježek zu einer parodistischen und eklektischen Musik eingeladen hätte.⁷⁶ Er kommt Hörerinnen und Hörern entgegen, die das emotionale Erlebnis in der Musik suchen, wenn er beteuert, dass er das romantische Sujet ernstgenommen habe.

Ježek hat weiterhin auch Karikaturen komponiert, die sich mal mehr, mal weniger eindeutig von nicht-karikierender Musik unterscheiden. *Klobouk ve křoví* (Der Hut im Gebüsch) aus dem Stück *Osel a stín* (Des Esels Schatten, 1933) ist die Karikatur eines Blues (siehe Abb. 4). Dabei konnte Ježek auch differenziert und kreativ mit Blues umgehen, so wie in *Tmavomodrý svět* (Dunkelblaue Welt, 1929).⁷⁷ Gerade das Fehlen dieser Differenziertheit in *Klobouk ve křoví* und eine gewisse Stereotypie machen die Karikatur aus. *Tmavomodrý svět* dagegen beschränkt sich nicht darauf, Blues zu sein.

In *Klobouk ve křoví* reihen sich im Gesang ab Takt 29 – mit Ausnahme der Bridge (ab T. 45) – ausschließlich absteigende Phrasen aneinander, in denen Gruppen

74 »Snažíme se, aby nám byl romantismus cizí, ale až doposud se to nikomu nepodařilo. [...] [T]voření bez citu je věc úplně nemožná.« Ebd.

75 Just, [Booklet], in: *Osvobozené divadlo V+W 1929 – 1938* [O.D.], 7 CDs, Supraphon, [S. 15].

76 Folgende Äußerung eines Kritikers bestätigt, dass die Parodie nicht aufgegeben wurde: »Die Grundlage der Parodie ist bei ihnen [d.h. den Mitgliedern des Befreiten Theaters] nicht Gehässigkeit, sondern Sympathie«/»Základem parodie není u nich nenávisť, ale sympatie«; Miroslav Rutte, zitiert nach: Just, [Booklet, S. 16] (in: O.D.). Bei Just fehlen Quellenangaben.

77 Dies wird in der frühen Aufnahme mit Ježek am Klavier von Schwierigkeiten beim Zusammenspiel überschattet: O.D., CD 1, Track 12, Aufnahme von 1930.

KLOBOUK VE KŘOVÍ

BLUES ZE HRY "OSEL A STÍN"

Moderato (Tempo di blues)

The piano accompaniment consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). The first system starts with a *fp* dynamic and includes a triplet in the right hand. The second system begins with a *pp* dynamic. The third system continues with a *p* dynamic. The fourth system features a triplet in the right hand and a *p* dynamic. The fifth system includes dynamics of *f*, *p sub.*, and *dim.*, with a triplet in the right hand.

ZPĚV

The vocal line is on a single staff with lyrics in Czech. The piano accompaniment is on two staves (treble and bass clef). The vocal line starts with a *p* dynamic and includes triplets. The piano accompaniment starts with a *p* dynamic and includes triplets and a *p* dynamic.

Ví - tr va - ne pou - ští. Po pís - ku že - ne klo - bouk. Za - hnal ho do hou - ští.

Sta-ry a čer-ný klo-bouk. Kde-pak je ta hla-va, kte-rá klo-bouk no-si-la?

By-la čer-ná, či pla-vá? Ko-mu a-si pa-tří-la? Kdo to v pou-šti zmi-zel?

Od-kud šel a kam? Ja-ký to měl svi-zel? Že byl v pou-šti

sám? Jen za-vá-té sto-py. Sta-ry klo-bouk ve kfo-vi.

Ni-kdo nic ne-po-cho-pí. Ni-kdo se nic ne-do-ví.

rit.
pp

a tempo
pp

von Vierteln und Viertel-Triolen, klingende und stumpfe Endungen monoton abwechseln.⁷⁸ Eine Differenzierung findet in *Tmavomodrý svět* durch das Schließen und Öffnen der Kadenzen in T. 7/8 und T. 11/12 statt; zu den harmonischen Feinheiten gehört die Tritonus-Substitution der Doppeldominante F-Dur in T. 7 auf Zählzeit 3; der Beginn einer neuen Phrase in T. 13 wird mit der Medianten Ces-Dur (bei Es-Dur als Grundtonart) markiert.⁷⁹ Die Harmonik in *Klobouk ve křoví* erhebt sich demgegenüber nicht über ihre begleitende Funktion zu einer gestaltenden. Der Eindruck der Reihung von Gleichartigem dominiert hier auch in harmonischer Hinsicht.

Eindeutig parodistisch ist in *Klobouk ve křoví* der Text, der durch seine Banalität auffällt. Der titelgebende Hut im Gebüsch wird, da sein Besitzer nicht vorhanden ist, als Sinnbild für Einsamkeit bemüht. An dieses Bild schließt eine Reihe von banalen Fragen an: »Wo ist denn der Kopf, der den Hut getragen hat? War er schwarz oder blond? Wem gehörte der wohl? Wer ist da in der Wüste verschwunden? Woher kam er und wohin ging er? Was war sein Elend? Dass er allein in der Wüste war?«⁸⁰ Anstelle von tiefsinnigen Antworten ist der Schluss beinahe nihilistisch: »Niemand wird etwas verstehen. Niemand wird etwas erfahren.«⁸¹

Auf eine sehr einfache Weise, nämlich mit dem Wort ›Wüste‹, wird eine Spielart des Exotismus aufgerufen, die im Amerikanismus der Musik ihre Entsprechung hat und dadurch noch verstärkt wird. Aus klanglichen Gründen wird hingenommen, dass es in dieser Wüste ein Dickicht gibt: Poušті (flektierte Form von poušť, Wüste) reimt sich auf houšті (Dickicht). Die Wörter bilden, linguistisch betrachtet, ein Minimalpaar, da sie den kleinsten möglichen Unterschied von nur einem Laut aufweisen. Das ist ein Prinzip, dem oftmals der Humor bei Voskovec und Werich entspringt. Auf der Basis von klanglicher Nähe werden schon im Kern absurde Ausgangssituationen kreiert. Dies erinnert an Vítězslav Nezvals Technik der kontrastierenden Assoziationen: Nezval fordert in der Dichtung »eine kontrastive Spannung [...], die den ganzen Bildaufbau durchzieht«.⁸² Ein Reim kann nach Nezval ein »Gedicht en miniature« sein,⁸³ wenn sich darin eine kontrastierende poetische Idee konzentriert.

78 Abb. 4. Alle Taktangaben nach laufender Zählung.

79 Noten: *Pisně Jaroslava Ježka* [PÍSNĚ], S. 4–5, siehe Abb. 5 auf der nächsten Doppelseite.

80 »Kdepak je ta hlava, která klobouk nosila? Byla černá, či plavá? Komu asi patřila? Kdo to v poušti zmizel? Odkud šel a kam? Jaký to měl svízel? Že byl v poušti sám?« (T. 37 ff., Abb. 4). Ein Reim zwischen zwei grammatisch gleichen Formen (hier *nosila* und *patřila*, beides Präteritum femininum) wird in der tschechischen Verslehre als kunstlos angesehen.

81 »Nikdo nic nepochopí. Nikdo se nic nedoví.« (ebd., T. 57–60).

82 Schmid, »Zur Ästhetik der Theateravantgarde der zwanziger Jahre. Polen, Sowjetunion, Tschechoslowakei«, S. 399–454, hier S. 438.

83 Ebd.

TMAVOMODRÝ SVĚT

BLUES ZE HRY "OSTROV DYNAMIT"

Tempo di blues

VERSE

p
Ne-to-li-ko,

The first system of the verse features a vocal line in the upper staff and piano accompaniment in the lower staff. The piano part consists of a steady bass line in the left hand and a more complex, rhythmic accompaniment in the right hand, primarily using chords and eighth-note patterns. The tempo is marked 'Tempo di blues' and the dynamics are indicated by a piano (*p*) marking.

že je tma, a-le ne-vi-dím, vím, že je tu všu-de tma, já ji ne-vi-dím.

The second system continues the verse with the vocal line and piano accompaniment. The piano accompaniment maintains the same rhythmic and harmonic structure as the first system, providing a consistent accompaniment for the vocal melody.

Vi-dím je-nom to, že ne-vi-dím nic, když pří-pus-tím, že vi-dím, měl bych vi-dět víc.

The third system continues the verse. The piano accompaniment features some harmonic variation, including a brief modulation to a different key signature (one flat) before returning to the original key. The vocal line continues with the same melodic flow.

REFRAIN

p
Svouhla-vu, trup, dvě ru-ce, no-hy ne-vi-dím. Tak, kam se poděl můj doposud dokonale

The fourth system concludes the verse with the vocal line and piano accompaniment. The piano part features a more active and rhythmic accompaniment, including some sixteenth-note patterns in the right hand. The dynamics are marked with piano (*p*) and a *be* marking.

zrak? Na všem le- ží neprokniknutelný modrý mrak, tma- vo- mo- drý mrak.

Sám ne- vím a- ni, ku- dy jí- ti mám a kam, a to, že na hla- vě tmavomodrý klobouk mám,

to je prá- vě klam. Ne-mám hlad, tak co mi naplat, že mýchut- ná,

co na- plat, že ač ne- mám hlad, du- še smut- ná. Pět ne- děl, se- dm hodin, tři měsíce a šest

let me- lan- cho- lic- ky jsem pozoroval svět. Tma- vo- mod- rý svět.

Abb. 5 vorangehende Doppelseite: *Tmavomodrý svět* (Dunkelblaue Welt) 1929 oder 1930, (*Písň Jaroslava Ježka* [PÍSNĚ], S. 4–5).

Ježek in Gesamtdarstellungen

Lexika und Gesamtdarstellungen der Musikgeschichte bieten meist nur überblicksartig knappe, dafür gesicherte Informationen, so auch über Jaroslav Ježek.⁸⁴ In Darstellungen der Jazzgeschichte hat Ježek generell Eingang gefunden, sofern diese das östliche Europa berücksichtigen. Das ist nicht selbstverständlich, da es umstritten ist, ob seine Musik als Jazz gelten kann oder lediglich als jazzaffin.

In *Dějiny české hudební kultury* (Geschichte der tschechischen Musikkultur) wird auf die wichtigsten Kompositionen Ježeks adäquat zu ihrer Stellung im Gesamtwerk eingegangen. Die dabei ausgesprochenen Pauschalurteile werden allerdings kaum in irgendeiner Weise begründet. Die Klaviersonate von 1941 wird in einem Umfang behandelt, dass es einer kleinen Diskussion gleichkommt, was aber die Ausnahme ist:

»Die Klaviersonate zählt zu den bedeutendsten Werken ihrer Art in der modernen tschechischen Literatur. Es erscheinen hier einige neue Stilelemente in Ježeks Schaffen: Die Thematik gewinnt in ihrem Charakter an Einheitlichkeit und Flüssigkeit und der Klavierklang, bis dahin von bewusst provozierender, zugespitzter Schärfe, wird hier abgemildert. Zu dem toccatenhaften und figurativen Stil, der aus früheren Kompositionen Ježeks bekannt ist, tritt in der Sonate ein üppiger akkordischer Satz hinzu, was eine kontrastreichere Gestaltung der Formteile ermöglicht.«⁸⁵

Zuzustimmen ist dem anschließenden Fazit:

»Von bleibendem Wert ist auch sein nicht ganz ausreichend gewürdigtes kammermusikalisches und sinfonisches Schaffen, vor allem aber das künstlerisch originelle Schaffen im Bereich der Gebrauchsmusik, in dem er der eigentliche

84 Siehe bei Sobotka, Art. »Jaroslav Ježek«, *Český hudební slovník* [online, ohne Seitenzahlen] unter »Literatura I. Lexika, komentované adresáře a katalogy«.

85 »Klavierní sonáta patří k nejcennějším dílům tohoto druhu v české moderní literatuře. Objevují se v ní některé stylové prvky, jež jsou v Ježkově tvorbě nové: tematika získává ucelenější, plynulejší charakter, a klavierní zvuk, dříve záměrně provokující vyhrocenou ostrostí, se zde změkčuje. Vedle toccatové a figurativní stylizace, známé z dřívějších Ježkových skladeb, se v Sonátě objevuje i bohatá akordická sazba, poskytující možnost kontrastnější stavby větých celků.« Československá akademie věd (Hg.), *Dějiny české hudební kultury*, Bd. 2, S. 266.

Begründer des tschechischen modernen Tanzliedes und des politischen Liedes war.«⁸⁶

Das Verdienst von *Dějiny české hudební kultury*, eines Prestigeprojekts der tschechoslowakischen Musikwissenschaft in der Zeit des Sozialismus, liegt in seiner Grundlagenarbeit, dem in manchen Fällen erstmaligen Erschließen von Quellen. Die übermäßige Theoretisierung wirkt allerdings stellenweise wie ein Ballast und macht es für rasches Veralten anfällig. Die Kapiteleinteilung in »Streben nach einem neuen Ausdruck« und »Streben nach neuen Gebilden [recte: Formen]« ist nicht ganz einleuchtend.⁸⁷ Im zuerst genannten findet sich etwa Alois Hába dargestellt, in letzterem Jaroslav Ježek unter anderem zusammen mit Bohuslav Martinů. Das würde dem widersprechen, was Brian Locke beobachtet hat, nämlich: »Ježek's effort to put a subjective stamp on [his] music, creating a sense of agency that went against the depersonalizing trend that attracted so many neoclassists to popular music in the first place.«⁸⁸

Werkzentrierte Übersichten

Das bisher zuverlässigste und umfangreichste Verzeichnis von Ježeks Werken hat Mojmír Sobotka 2009 für *Český hudební slovník online* (Tschechisches Musiklexikon) zusammengestellt.⁸⁹ Eine Übersicht über alle Revuen für das Befreite Theater gibt Burian 1977 in *Educational Theatre Journal*, inklusive der Zahl der Aufführungen.⁹⁰ Auch wenn das Theater ein Objekt von langanhaltendem Interesse für die tschechische Kulturgeschichte ist, wurde es kaum theaterwissenschaftlich im engeren Sinn behandelt.⁹¹ Zu durchschaubar und zu wenig erklärungsbedürftig sind wohl die

86 »Trvalou stopu zanechala i jeho ne zcela doceněná tvorba komorní a symfonická, zvláště pak umělecky svébytná tvorby v oblasti bytové hudby, kde byl v pravém smyslu zakladatelem české moderní taneční a politické písně.« Ebd., S. 266. »Bytová hudba«, wörtl. »Wohnungsmusik«, sollte nicht zu eng verstanden werden, sondern als Gebrauchs- oder Alltagsmusik allgemein. Der Terminus kommt – mit sowjetischer Vermittlung – wahrscheinlich von »Musique d'ameublement« her.

87 Ebd., S. 529.

88 Locke, *Opera and Ideology in Prague*, S. 281.

89 Siehe Anhang. Ältere in: JAROSLAV JEŽEK 1942, S. 27–29; Holz knecht, *Jaroslav Ježek a Osvobozené divadlo*, S. 356–364; Holz knecht, *Jaroslav Ježek [1982]*, S. 138–150.

90 Burian, »The Liberated Theatre of Voskovec and Werich«, *Educational Theatre Journal* 29 (1977), Nr. 2, S. 153–177, hier S. 176–177. Eine ähnliche Tabelle bei Locke, *Opera and Ideology in Prague*, S. 282.

91 Die Liste der Populärliteratur wächst auch heute noch Jahr für Jahr weiter.

Revue-Formen von Voskovec und Werich. Am wichtigsten bleiben daher Arbeiten von Slavistinnen, nämlich von Danièle Monmarte und Herta Schmid.⁹²

Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang auch der Booklettext von Vladimír Just zu den Originalaufnahmen von Ježeks Theaterband am Osvobozené divadlo.⁹³ Sie sind zwischen 1929 und 1938 im Studio für den Schallplattenmarkt produziert worden und umfassen in der Neuveröffentlichung sieben CDs. Im umfangreichen 60-seitigen Booklet äußert sich Just, eigentlich Theaterwissenschaftler, so kompetent, wie es kaum anderswo zu finden ist, über Ježeks Unterhaltungsmusik.

Bislang wurde nirgends die Rezeption Ježeks nach seinem Tod und nach dem Zweiten Weltkrieg systematisch behandelt, was umso erstaunlicher ist, als das Wissen um Ježek als Autor populärer Songs über Jahrzehnte und Generationen unter wechselnden politischen Verhältnissen fortlebt.

92 Monmarte, *Le Théâtre libéré de Prague*; Schmid, »Zur Ästhetik der Theateravantgarde der zwanziger Jahre. Polen, Sowjetunion, Tschechoslowakei«, S. 435–454. Einzigartig ist die Darstellung von Honzls Ästhetik bei Schmid. Als weitere Titel können genannt werden: Pelc, *Zpráva o Osvobozeném divadle*; Schonberg, *Osvobozené*. Typisch ist das reichhaltige Bildmaterial in den Darstellungen des Theaters – das gilt insbesondere für Monmarte wie auch für den populärwissenschaftlichen Band von Pelc. Jüngst ist außerdem der Bildband Janoušek, *Jan Werich za oponou* dazugekommen [zum Befreiten Theater v.a. S. 55–91].

93 Just, [Booklet], in: *Osvobozené divadlo V+W 1929 – 1938* [O.D.], 7 CDs, Supraphon.

3. Methodische Überlegungen

3.1 Nutzen und Grenzen des Kulturbegriffs

Ein inflationär gebrauchter Begriff wie Kultur erfordert eine vorherige Klärung, einerseits um Missverständnisse zu vermeiden. Andererseits werden mit seiner Verwendung, ob dies nun bewusst vollzogen wird oder nicht, bestimmte Begriffstraditionen aufgerufen, mit denen zugleich methodische Möglichkeiten abgesteckt und andere notwendig ausgeschlossen werden. In unserem Fall ist das immer dann von Bedeutung, wenn von einer tschechischen oder deutschen Kultur in den böhmischen Ländern oder gar einer Prager Individualkultur die Rede ist.

Kulturdefinitionen gibt es so viele, dass man in Zweifel geraten könnte, ob damit ein und dieselbe Sache gemeint sein kann, ob eine Sache wie Kultur jenseits von Definitionen überhaupt existiert. Die Sache scheint tatsächlich nur in Diskurspraktiken greifbar zu sein. Kultur wird durch den Diskurs konstituiert und ist von diesem und seinen Wandlungen abhängig.

Wenn Theodor W. Adorno davon sprach, dass im Kulturbegriff »schon der verwaltete Wiederaufbau mitgedacht« sei, dann bedeutet das, dass Kultur in dialektischer Weise aus der Krise erwächst, als ihr Gegenbegriff und Gegenüber.¹ Mit Kultur ist demnach kein existierender Zustand beschrieben, sondern einer, der eingefordert wird, der einem erlebten Mangel von Einheit eine erträumte, idealtypische Einheit entgegensetzt. Der Kulturbegriff ist notwendig vereinfachend, mit dem Ziel, angesichts einer erlebten Orientierungslosigkeit Orientierung zu ermöglichen. Dass die damit beschworene Einheit eine illusorische ist, musste zwangsläufig die Kritik Adornos auf sich ziehen.

Die Zugehörigkeit von Menschen zu einer Kultur besteht dadurch, dass sie eine gemeinsame Vorstellung von dieser Kultur teilen. Dabei weicht die Tendenz zu Nationalkulturen zunehmend der Einsicht, dass Menschen auch über nationale Grenzen hinweg kulturelle Werte teilen können. Ein Beispiel dafür ist die Musikkultur, die sich als solche oder in ihren Teilen nicht anders als grenzüberschreitend hätte

¹ Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, S. 36.

formieren können. Kultur ist veränderbar, frei wählbar, erlernt und nicht ererbt. Die Regel, dass sich Freund und Feind in abgegrenzte kulturelle Innen- und Außenräume sortieren ließen, hat sich immer mehr als illusorisch erwiesen. Die Grenzen zwischen den Kulturen sind nicht unumstößlich und undurchdringlich. Daher ist es möglich, sich einer fremden Kultur anzupassen oder während seines Lebens die Kultur zu wechseln. Die Regeln einer fremden Kultur lassen sich soweit aneignen, dass es keine Barrieren mehr gibt, an dieser Kultur teilzunehmen. Wird er dagegen essentialistisch aufgefasst, läuft der Kulturbegriff Gefahr, latent Rassismen weiterzutragen und zu maskieren (Mentalismus).

Die Diskussion zeigt auch, dass Kulturen nur im Plural in ihrer Differenz zu anderen Kulturen beschreibbar sind. Was eine Kultur wie die deutsche ausmacht, wird nur in der Abgrenzung zu einer anderen Kultur wie zum Beispiel der tschechischen klar. Meist wird dabei ahistorisch argumentiert: Bei Unterschlagung von zeitlichen Differenzen werden räumliche Differenzen starkgemacht. Doch ist anzunehmen, dass Deutsche beispielsweise des 15. Jahrhunderts mehr mit Tschechen des 15. Jahrhunderts gemeinsam hatten als mit Deutschen des 20. Jahrhunderts. Mit wachsendem historischem Abstand wächst die Bedeutung der zeitlichen Differenz über die räumlichen Differenzen. Kultur operiert auf der Ebene von Räumen, zeitliche Dimensionen werden im Kulturbegriff meist unterdrückt. Nicht selten werden verfestigte Vorstellungen von Eigenschaften anachronistisch in der Zeit zurück projiziert. Die im Kulturbegriff konstruierte Vorstellung von Einheit ist eine über zeitliche Differenzen hinweg.

Nach Dirk Baecker ist Kultur »kein Substanzbegriff, sondern die Bezeichnung eines spezifischen Beobachtungsmodus«, was von ihm als Kritik gemeint ist.² Um es ins Positive zu wenden: Kultur kann eine Instanz sein, die daran erinnert, dass es auch anders sein könnte. Daher sollte Kultur nie eine Antwort sein, sondern eine Frage. Die Verwendung des Kulturbegriffs versetzt in eine Haltung des Nachfragens, warum etwas so ist, wie es ist, und wie es dazu gekommen ist.

2 Janz, »Musikwissenschaft als Kunstwissenschaft?«, S. 56–81, hier S. 60–61.

3.2 Avantgarde und Moderne

Konzeptionen von Avantgarde und Moderne gibt es viele. Die Gesamttendenz ist, dass zunächst entweder Moderne oder Avantgarde zur Bezeichnung derselben Sache nebeneinander verwendet wurden. Dagegen sind Versuche, beides in Abgrenzung zueinander zu definieren, jüngerer Datums. Damit dies gelingen kann, muss man sich die Frage stellen: Hat es zu irgendeinem historischen Zeitpunkt eine Moderne ohne Avantgarde und eine Avantgarde ohne Moderne gegeben?

Richard Taruskin nähert sich der Moderne vom Lebensgefühl her, wobei er freilich nicht auf eine Schulbuchdefinition aus ist:

»Modernists live in the present with enthusiasm, an enthusiasm requiring audacity, high self-regard and self-consciousness (along with its complement, heightened alertness to the surrounding world), and, above all, urbanity in every meaning of the word from ›citized‹ to ›sophisticated‹ to ›artificial‹ to ›mannered‹. All of this sound like the very opposite of romanticism as originally defined – in terms, that is, of spirituality, sincerity, naturalness, spontaneity, naïveté, authenticity, pastoralism, and transcendence of the worldly, all being aspects or echoes of the original romantic revolt against the militant optimism of Enlightenment.«³

Nach Taruskin beinhaltet Modernität die besondere Aufmerksamkeit für den Jetztzustand und die Auseinandersetzung mit diesem in Opposition zur Vergangenheit. Demgegenüber könnte man die Avantgarde als noch stärker auf die Zukunft gerichtet konzeptualisieren. Siegfried Mauser betont noch die Auseinandersetzung mit der Tradition als konstitutiv für die Moderne, wenn er sie als »zwar [...] traditionskritische, dennoch aber gleichzeitig als eigentliche Tradition einer neuen Musik« bezeichnet.⁴ Die Avantgarde ist nach Mauser dagegen »inhaltlich mehr als nur [die] Bezeichnung einer progressiven Ästhetik«: Die von den Avantgardisten praktizierte »kategorial geschichtsnegierende Haltung tendiert auch zur Negation ihrer ästhetischen Produkte, das heißt zur Negation ihres Werk- und schließlich Kunstcharakters, was zwangsläufig eine Annäherung an lebensweltliche Bereiche nach sich zieht.«⁵

Dies öffnet den Blick für die Möglichkeit, die Moderne als Akkommodation von Avantgarde zu verstehen, wie Mauser weiter verfährt. Diejenigen Elemente, die von

3 Taruskin, *The Oxford History of Western Music*, Bd. 4, S. 2.

4 Mauser, »Zur Dialektik von Avantgarde und Moderne«, S. 19–24, hier S. 21.

5 Ebd.

den Avantgardisten eingeführt und experimentell erprobt wurden, werden in ihrem Gebrauch verstetigt und ziehen eine neue Traditionsbildung nach sich, die Moderne genannt wird. Die herkömmliche Konzeption ist dagegen, dass die Avantgarde als ein Späteres die frühere Moderne, etwa der Jahrhundertwende, übersteigert (sozusagen als ›Hyper-Moderne‹). Eine zeitliche Abfolge feststellen zu wollen, ist aber nicht zwingend notwendig, wenn Avantgarde und Moderne als systemisch Verschiedenes betrachtet werden. Das schließt eine historische Differenzierung nicht aus, doch kann sie davon relativ unabhängig vorgenommen werden, mit der Folge, dass, ›systemisch‹ betrachtet, mehrere Avantgarden und Modernen zu unterschiedlichen Zeitpunkten möglich werden (etwa die Nachkriegs-Avantgarden).

Festzuhalten ist, dass die Avantgarde an mehr als nur den formalen Neuerungen der Moderne interessiert ist. Im Zentrum der Überlegungen steht für die Avantgardisten das Verhältnis von Kunst und Lebenspraxis, die sie mit dem Eintritt in das 20. Jahrhundert als stark korrekturbedürftig empfinden. Die Fragen, die sich daran entzünden, können mit rein künstlerischen Mitteln nicht mehr ausreichend beantwortet werden. Daher liegt das Übergreifen der Überlegungen auf die gesellschaftlichen Zustände und das Formulieren sozialrevolutionärer Utopien in der Logik der Sache. Ein solches soziales Interesse zeigt sich insbesondere auch bei der tschechischen Avantgarde der Zwischenkriegszeit. Es kann keinesfalls als Sonderentwicklung unter dem Einfluss des Sozialismus marginalisiert werden, wie es das *Metzler Lexikon Avantgarde* tut (wenn der Avantgardebegriff als »von der politischen Avantgarde der Kommunistischen Partei semantisch okkupiert« bezeichnet wird).⁶

So steht in der dreibändigen Sammlung von tschechischen Quellentexten aus der Zwischenkriegszeit *Avantgarda známá a neznámá* (Die bekannte und die unbekannte Avantgarde) die Avantgarde dem Begriff und der Sache nach im Zentrum der künstlerischen Diskussion.⁷ Um auf einen weiten (und nicht von der »Kommunistischen Partei semantisch okkupiert[en]«)⁸ Avantgardebegriff zu verweisen, wäre hier ausnahmsweise ›passim‹ angebracht. Damit wird gleichzeitig die Einschätzung des *Metzler Lexikons Avantgarde* wiederlegt, dass

»die betreffenden Kunstströmungen, die wir heutzutage als ›avantgardistisch‹ charakterisieren, terminologisch nur selten das Attribut ›Avantgarde‹ zu ihrer eigenen Charakterisierung verwendet haben – kein Kubist, kein Expressionist, kein Dadaist hätte sich selbst ›Avantgardist‹ genannt. Ob er sich als solcher

6 Berg/Fähnders, »Die künstlerische Avantgarde im 20. Jahrhundert. Einleitung«, S. 1–19, hier S. 1.

7 Band 1 wurde im Jahr 1971 herausgegeben und versammelt Texte aus dem Zeitraum 1919–1924.

8 Siehe oben.

verstanden oder sich gar als künstlerische ›Vorhut‹ selbst inszeniert hat, steht auf einem ganz anderen Blatt.«⁹

Avantgarde und Jazz schließen sich nicht gegenseitig aus (wie auch die verschiedenen Avantgarden innerhalb des Jazz zeigen, aber davon soll hier nicht die Rede sein). Jazz war einerseits die Unterhaltungsmusik einer bestimmten Zeit, dabei jedoch auch für die Avantgarde von ästhetischem Interesse. Als musikalisches Phänomen kann Jazz nicht allein auf der strukturellen Ebene ohne Berücksichtigung von sozialen Praktiken beschrieben werden. Darin liegt seine Affinität zum Avantgardebegriff. Von Anfang an offen und dezentriert, fordert Jazz die etablierten Hierarchien der klassischen Musik heraus, ohne ihr sogleich erkennbare neue Hierarchien entgegenzusetzen. Insofern kann Jazz Kadenzmusik und dabei dennoch avantgardistisch sein, ohne den Zwang der Moderne zum Fortschritt des musikalischen Materials mitvollziehen zu müssen. Wenn Jazzelemente Eingang in die Konzertsaalmusik finden, welche der sinfonische Jazz oder genauer die Jazzsinfonik darstellt, liegt die Bezeichnung als der Intention nach modern (im hier erläuterten Begriffsverständnis) näher und nicht als avantgardistisch. Doch lässt sich das nicht pauschal sagen, vielmehr hat jedes Werk eine Offenheit in der Beurteilung verdient.

9 Berg/Fähnders, »Die künstlerische Avantgarde im 20. Jahrhundert«, S. 1.

3.3 Jazz oder nicht Jazz?

Ein so schillernder Begriff wie Jazz bezeichnet gleichzeitig zu viel und zu wenig. Es erscheint daher sinnvoll, die Begriffsgeschichte von der Musikpraxis, sowie die synchrone von der diachronen Perspektive zu unterscheiden. Anstatt dass sich die Faktoren gegenseitig stützen und sozusagen hermeneutisch einrasten würden, geben sie vielmehr ineinandergreifende und nicht selten interferierende Problemfelder ab. Die Beziehung zwischen dem Ganzen und seinen Teilen erscheint nicht nur für Aushandlung offen, sondern geradezu auf diese angewiesen.

Potenzielle Definitionskriterien für Jazz können sich vor den Wandlungen der Zeit kaum als allgemeingültig behaupten. Die orale Tradition, die für den Jazz als primär beanspruch wird,¹⁰ ist nichts anderes als die einzige mögliche Form der Verbreitung und Bewahrung einer Musik, der aufgrund von Diskriminierung der Zugang zu Wissensspeichern materieller und institutioneller Art erschwert oder verwehrt war. Damit geht auch der Faktor Improvisation, der oft als entscheidendes Merkmal genannt wird, einher. Sobald sich der Zugang zu den erwähnten Wissensspeichern ändert – und das geschieht erstmals, wenn auch nicht umfassend und vollständig, bereits mit dem Ende der amerikanischen Sklaverei –, muss ihre Funktion neu verhandelt werden. Nimmt man den Bigband-Swing, so ist dieser nur als »highly arranged«, als auf dem Papier konstruiert denkbar (was passagenweise Freiräume für improvisierte oder pseudo-improvisierte Instrumentalsoli nicht ausschließt).¹¹ Daher wurde Swing von manchen Autoren vom Jazzbegriff ausgeschlossen, um wiederum eine ›Reinheit‹ der Begriffe zu ermöglichen. Dass uns heute nicht dasselbe als Jazz gilt wie den Zeitgenossen, lässt sich an Jaroslav Ježeks Musik zeigen, für die vermutlich die Bezeichnung ›Jazzschlager‹ den breitesten Konsens finden würde. Jedoch mit dem heutigen Wissen einen Ausschluss dieser Musik aus dem Jazzbegriff nachzuvollziehen, würde bedeuten, eine partielle methodische Blindheit zu riskieren. Denn es ist anzunehmen, dass sich Narrative, wie die um den Jazz, nicht nur auf seine Wahrnehmung auswirkten, sondern letztlich auch in die Musikpraxis eingriffen und sie dadurch in ihrer weiteren Entwicklung beeinflussten.

Damit sind schon wesentliche Probleme skizziert, die bewusste Entscheidungen erfordern, um den Gegenstand Jazz überhaupt darstellen zu können. Eine erste solche Entscheidung wäre, sich nicht auf den Begriff Jazz zu fixieren. Zu Ježeks Lebzeiten war wie selbstverständlich Vieles im Jazzbegriff eingeschlossen und wurde kaum

10 Knauer, Art. »Jazz«, *MGG* 2, Sachteil 4, Sp. 1384–1421, hier Sp. 1385.

11 Gridley et al., »Three Approaches to Defining Jazz«, *The Musical Quarterly* 73 (1989), Nr. 4, S. 513–531, hier S. 516.

systematisch von anderen Formen der Populärmusik unterschieden. Ein Wandel setzte erst nach dem Zweiten Weltkrieg ein. Mit Rock'n'Roll Ende der 1950er- und Beat Anfang der 1960er-Jahre trennten sich in der Wahrnehmung Popmusik und Jazz, was eine Neuordnung des Feldes aus Ober- und Unterbegriffen nach sich zog. Gegenüber den oft schematisch gehaltenen Popnummern nahm Jazz nun die Position der anspruchsvolleren Konzertsaalmusik ein. Der moderne Jazzbegriff ist von diesem Wissen kaum zu trennen, welches jedoch auf den Jazzbegriff der Zwischenkriegszeit anzuwenden anachronistisch wäre. Daher plädiere ich, zur besseren Handhabung, dafür, methodische Exklusionen eher auf dem diachronen Feld vorzunehmen als auf dem synchronen und historisch spätere Entwicklungen (nach dem Zweiten Weltkrieg) nach Möglichkeit auszublenden.

Auf synchroner Ebene erhält man ein Bild gleichzeitig nebeneinander existierender Formen, deren Bandbreite als problematisch empfunden werden kann. Um es ins Positive zu wenden: Es ist das Bild einer so vielfältigen Musik, dass genau dies in den 1920er Jahren ihre Attraktivität ausmachte – dass sie nicht genormt war, dass sie sich nicht durch ein Begriffskorsett einengen und festlegen ließ. Das diffuse Bild gehört also während jener Zeit zu Jazz dazu.¹² So konnte musikalisch Widersprüchliches bestehen bleiben, was bei der sprachlicher Diskursivierung womöglich als inkonsistent aufgefallen wäre. Um diese ging es aber nicht, sondern vielmehr dezidiert um die Bereiche, die vom Diskurs ausgeschlossen waren: grob gesagt den ganzen Bereich des Körperlichen, der sich beispielsweise in der Körperlichkeit von Rhythmen, das heißt unter Umgehung einer sprachlichen Logik, äußert.¹³ Gleichwohl fehlte es seit den frühen Tagen des Jazz aber auch nicht an assoziationsreichen und ideologisch besetzten Zugängen, die Freiheit, Demokratie und ein modernes Lebensgefühl, Amerikanismus und Hedonismus mit Jazz assoziierten.

Eine Aufzählung von verschiedensten musikalischen Eindrücken, in denen ebenso Jazz wie gänzlich davon verschiedene Klänge der Straße (sozusagen musikalische Readymades) enthalten sind, beschließt E. F. Burian mit dem Ausruf: »Ja, dies alles ist das Heute. Ein herrliches, modernes, ewig jazziges Heute.«¹⁴ Damit ist eine bestimmte Hörerhaltung dokumentiert. Das Entscheidende ist wohl, dass die Bedeutungszuschreibung von Jazz noch nicht fixiert war, sonst wäre es auch nicht

12 Von gezielten musikalischen Strategien der »Desorientierung« zu sprechen, wie Gerhard Kubik es tut (Kubik, »Afrikanische Elemente im Jazz – Jazzelemente in der populären Musik Afrikas«, S. 304), halte ich dagegen für übertrieben. Dies wäre außerdem latent eurozentrisch: Das, was Orientierung gibt, wären die Übereinstimmungen mit der überkommenen Musiksprache.

13 Nach Locke »physiological music«; Locke, »The Periphery is Singing Hit Songs«, S. 27.

14 »Ano, to všechno je dnes. Krásné, moderní, věčné jazzové dnes.« Burian in *Rozpravy Aventina*, zitiert nach: *Kronika české synkopy*, Bd. 1, S. 76.

nötig gewesen, die Frage, was Jazz ist, unentwegt zu umkreisen. Burian bleibt letztlich ergebnisoffen, eine letztgültige Zuschreibung will er gar nicht tätigen.

Nun stellt sich die triftige Frage, wie ausgerechnet Jazz zum Ausdruck des Eigenen – der eigenen modernen Zeit – werden konnte. Mit Eric Hobsbawm gesprochen: »weshalb von allen zeitgenössischen proletarischen Stadtkünsten [...] die amerikanische black music so viel fähiger war, die westliche Welt zu erobern, als alle anderen.«¹⁵ Die europäische Musik ist Verbindungen mit vielen Musikformen eingegangen, die entweder als Exotismen erkennbar blieben (willkürlich herausgegriffen: etwa die Gamelan-Musik bei Claude Debussy) oder als deren Bereicherung inkorporiert wurden (wie die Instrumentaleffekte der Janitscharenmusik in europäische Militärmusik). Eric Hobsbawm stellte fest:

»Die amerikanische Negro music [sic] profitierte davon, daß sie amerikanisch war. Die Jazzbands kamen aus demselben Land wie Henry Ford. [...] Daher die absurde Mode, diese Musik vage mit der Maschinenkultur in Zusammenhang zu bringen, zu der sie keinerlei (oder allenfalls über die Eisenbahn) Affinität besaß.«¹⁶

Ist es also bloße Koinzidenz und inhaltlich kein Zusammenhang zur Modernität gegeben? Steht Jazz irrtümlicher Weise für Fortschritt und Moderne? – so muss man fragen.

Die Konnotationen dürften wesentlich auch der Konstellation geschuldet sein, in die Jazz in Europa eintrat. Er traf dort auf eine Kultur, deren Hauptmerkmal nach 1900 ihre eigene Entfremdung geworden war, die selbstreflexiv verhandelt wurde. Hinzu kommt, dass der Glaube an Europa und seine geistesgeschichtlichen Traditionen durch den Ersten Weltkrieg schwer erschüttert wurde. Mit Jiří Voskovec gesprochen: »Die Welt hat in diesem schrecklichen Karneval ihre Identität verloren und seit damals bis heute nicht aufgehört, sie zu suchen.«¹⁷ Jazz lockte mit der Verheißung auf Zurücknahme von Entfremdung (inwieweit dies tatsächlich gelingen kann, steht auf einem anderen Blatt). Die Musik mit ihrer Betonung der rhythmisch-körperlichen Aspekte ist dazu gemacht, ganzheitlich erfasst und genossen zu werden, ohne Hinterfragen, ohne Brechungen. Der Weg in die Vergangenheit (Primitivismus) schien den Weg in die Zukunft, heraus aus der nervösen Krise weisen zu können. E. F. Burian formuliert das Verhältnis wie folgt:

15 Hobsbawm, *Ungewöhnliche Menschen. Über Widerstand, Rebellion und Jazz*, S. 331.

16 Ebd., S. 331.

17 »[Svět] ztratil v tom příšerném masopustu totožnost a od té doby ji dodnes nepřestal hledat.« Voskovec, *Klobouk ve křoví. Výbor veršů*, S. 11.

»Zusammen mit dem Gesuchten und Gezwungenen, das vor dem [Ersten Welt-]Krieg und nach dem Krieg dominierte, wächst der Jazz zu einer großen Verneinung der durchexerzierten Kultur, zum Hunger nach dem heutigen Leben an.«¹⁸

Es wäre unterkomplex, Jazz als eine Mischung aus ›abendländischen‹ und ›nicht-abendländischen‹ (afrikanischen) musikalischen Elementen beschreiben zu wollen, denn der Transfer ist keinesfalls nur ein zweiseitiger, sondern ein vielseitiger.¹⁹ Dass Jazz als Fremdes, ja geradezu als Negation des Europäischen empfunden wurde, liegt an seiner diskursiven Fremdheit. Diese wäre nicht überzeugend erklärbar, wenn man von der zweiseitigen Kulturmischung ausginge, denn sie besagt ja, dass neben dem Fremden auch Eigenes enthalten wäre, was auf der Ebene des musikalischen Materials durchaus zutrifft – sollte das also der irritierenden Fremdheit nicht entgegenwirken? Fremd war dabei vor allem auch, dass Jazz in einer Musikpraxis auftrat, die sich um Diskurse, um etwas spezifisch Geistiges sozusagen gar nicht scherte.²⁰

Cornelius Partsch belegt Jazz mit folgenden Wortpaaren, die zunächst widersprüchlich scheinen: zugleich »uralt[] und hochmodern[]«, »archaisch« und dabei »demokratisch«; im Jazz treffe sich »primitivistische Authentizität« mit »zeitgemäße[r], entmenschlichte[r] Mechanisierung«.²¹ Wüsste man nicht, dass es um Jazz geht, würde man die Verbindungen für unpassend halten. Im Jazz wurde möglich, was zuvor als unmöglich gegolten hat. Sein Wert liegt darin, dass die Musikpraxis eigentlich diskursiv Unmögliches möglich machte. Er kam von der Praxis her, die den Diskussionen voraus war. Dabei wurden Freiräume geschaffen, welche die Entwicklung von musikalisch Neuem begünstigten und damit einhergehend Diskussionen anstießen, die bisher unmöglich gewesen waren (um Freiheit, Körperlichkeit, Sexualität). Das heißt, dass letztlich doch wieder eine Diskursivierung und Festschreibung erfolgte. Wo nach Festschreibungen gesucht wird, werden diese auch gefunden, allerdings scheint ihnen die Musikpraxis voraus gewesen zu sein.

18 »V hledanosti a násilnostech, jež vládly před válkou a po válce [...], roste jazz ve velký zápor promrskané kultury ve veliký hlad po dnešním životu.« Burian, *Jazz*, S. 18.

19 Die Möglichkeiten und Grenzen der Kulturtransfer-Perspektive werden im nächsten Kapitel durchgespielt.

20 Bei Locke als Projekt einer »de-intellectualization of art« adressiert, die den nicht-europäischen Fremden als Gewährsmann braucht; Locke, »The Periphery is Singing Hit Songs«, S. 27.

21 Partsch, *Schräge Töne. Jazz und Unterhaltungsmusik in der Kultur der Weimarer Republik*, S. 8.

4. Musikhistorische Voraussetzungen

4.1 Jazz: Theorien und Fantasien zu Ursprung und Verbreitung

4.1.1 Afrika

Sekundärliteratur, die das Phänomen Jazz von Grund auf zu verstehen sucht, gibt es in kaum noch zu überblickenden Mengen. Vor allem in Gesamt- und Überblicksdarstellungen wird die Frage nach den Ursprüngen von Jazz gestellt. Die lückenhafte Quellenlage scheint die Autorinnen und Autoren dazu zu verleiten, jeweils ihre eigenen Vorannahmen bestätigt zu sehen. Wenigstens besteht Einigkeit darüber, dass hinsichtlich der Entstehung von Jazz Vieles im Unklaren liegt. Sucht man nach quellenbasierter Forschung, so reduziert sich die Auswahl auf eine Handvoll von Klassikern der Literatur wie Gunther Schullers *Early Jazz* oder Dena Epsteins *Sinful Tunes and Spirituals* zu Vor- und Frühformen. Mit musikethnologischen Methoden arbeiten Alfons M. Dauer und Gerhard Kubik.

Der Versuch, afroamerikanische Musikpraxis auf afrikanische Ursprünge zurück zu beziehen, wird durch mehrere Faktoren erschwert. Die Musik hat sich auf beiden Seiten weiterentwickelt, liegt also heute nicht mehr in der Form vor, um die es der Untersuchung eigentlich geht. Musikalische Gestalten sind in der Zeit wandelbar. Es ist ein grundsätzlicher Denkfehler, dass in der mündlichen Tradierung Altes bewahrt werde. Verfolgt man eine Melodie durch einen langen Abschnitt der Geschichte, zeigt sich eine Variabilität, die allgemein als Zersingen bezeichnet wird, und das selbst wenn diese Musik von Zeit zu Zeit notiert wurde. Warum sollte es anders, ja sogar umgekehrt sein, wenn eine solche schriftliche Fixierung nicht vorliegt, nämlich dass Melodien nicht zersungen würden, sondern auf eine mysteriöse Weise eine angenommene ursprüngliche Gestalt konservierten? Da die erklingende Musik ohne die medialen Möglichkeiten der Aufzeichnung unwiederbringlich in der Zeit verloren ist, müssten die historischen Musikformen in ihrer Zeit mit ethnografischen Methoden dokumentiert worden sein. Meist ist man zur Rekonstruktion

auf Sekundärquellen, etwa in Berichtform angewiesen, die jedoch von begrenzter Aussagekraft sind, vor allem was die klangliche Gestalt der Musik angeht.

Selbst wenn sich afrikanische Ursprünge finden ließen, so stellt sich die Frage, wie ursprünglich diese tatsächlich sind. Die Frage ist weniger philosophisch gemeint, als es zunächst scheinen mag. Es darf nicht vergessen werden, dass die afrikanischen Kulturen bereits vor und während des relevanten Zeitraums, als Menschen nach Amerika verschleppt und versklavt wurden, im Austausch miteinander und mit anderen Kulturen gestanden haben und Einflüsse von außen aufnahmen. In der Zeit des Ersten Weltkriegs ist sogar dokumentiert worden, dass im Raum des Malawi-Sees eine eigene Musiktradition aus der Nachahmung europäischer Militärkapellen entstand.¹ Es ist davon auszugehen, dass auch früher analoge Prozesse, wenn auch vielleicht nicht in diesem Ausmaß, stattfanden, die jedoch einer Dokumentation entgangen sind. Problematisch wäre es, etwas für eine Reinform zu halten, nur weil es auf der afrikanischen Seite vorhanden ist. Bezeichnend ist, dass Jazz, als er nach Afrika gelangte, keinesfalls als Reimport von etwas Eigenem angesehen wurde, sondern als fremd, als Musik der Kolonisatoren konnotiert war.²

Andererseits ist es immer wieder vorgekommen, dass an weit voneinander entfernten Orten der Erde ähnlich klingende Musiken beschrieben wurden, ohne dass eine Erklärung durch Diffusion möglich wäre.³ Das heißt, es muss immer auch die Möglichkeit von (zufälligen) Konvergenzen in Betracht gezogen werden. Diese wären beispielsweise dadurch zu erklären, dass die physikalischen Gesetzmäßigkeiten der Obertonreihe überall gleichermaßen gelten. Selbst wenn konkrete Übereinstimmungen im Material zwischen Jazz und afrikanischer Musik gefunden werden könnten, so bräuchte es immer noch zusätzliche Belege für die Diffusion.

Von einer afrikanischen Kultur zu sprechen, lehnt Alfons Dauer als unterkomplex ab, und auch den Begriff der »westafrikanischen Kultur« befindet er für undifferenziert.⁴ In Afrika gibt es mehrere Kulturräume, von denen jeder seiner Ausdehnung nach mit dem europäischen vergleichbar ist. Sie weisen jeweils eigene Spezifika auf und haben sich unterschiedlich entwickelt. Dauer nennt namentlich die Kwa-, die Bantu- und die sudanesischen Kulturen, wohlgemerkt im Plural. Diese lassen sich nicht jeweils einem Volk zuzuordnen, sondern beherbergen ganze Sprachfamilien. So beschränken sich die sudanesischen Kulturen keinesfalls auf das Staatsgebiet des heutigen Sudan, sondern erstrecken sich bis an die westafrikanische Küste.

1 Kubik, »Afrikanische Elemente im Jazz – Jazzelemente in der populären Musik Afrikas«, S. 300–336, hier S. 309–312.

2 Ebd., S. 301.

3 Ebd., S. 304–305.

4 Dauer, *Tradition afrikanischer Bläserorchester und Entstehung des Jazz*, S. 152–153.

Nach Kubik war die erste Phase der »Akkulturation« auf amerikanischem Boden eine »innerafrikanische«: die »Verschmelzung verschiedener afrikanischer Musikarten untereinander«.⁵ Demgegenüber gelingt es Dauer, weiterhin Unterschiede zwischen diesen zu identifizieren: Die amerikanischen Street Bands des ausgehenden 19. Jahrhunderts könnten nach Dauer dem Musizieren den westafrikanischen Kwa-Kulturen entspringen. »Westafrikanische Orchester [...] spielen zusammengefügte Melodiegestalten oder Resultanten ineinandergreifender Komplementärteile«, was er terminologisch etwas unglücklich als »Alternier-Ensembles« bezeichnet.⁶ Das »gemeinsame Kleben an der Grundmelodie« ergibt eine »heterophone Mehrstimmigkeit«.⁷ Festzuhalten ist, dass es eine lineare Musik für Bläser ist, deren Zusammenklänge aus der Linie entstehen, was nicht bedeutet, dass es planlose, zufällige Zusammenklänge wären. Oft ist auch beschrieben worden, dass in der Praxis der amerikanischen Marching Bands die Improvisation fast vollständig fehlte. Es ist davon auszugehen, dass ihr Klang noch eine ganze Reihe mehr Dissonanzen enthielt als die Septimen, die letztlich mit dem Jazz identifiziert wurden. Gerade die Septimen waren für europäische Ohren herauszuhören, da sie sich in ein europäisches System, das den Septakkord kannte, einfügen ließen.

Davon unterscheidet sich die Dance-Hall-Musik nicht nur durch ihre reduzierte Besetzung, die den akustischen Gegebenheiten von geschlossenen Räumen entspricht. Gegenüber den dichten Linien, die für das Musizieren im Freien ausgelegt waren, ist der Satz wesentlich ausgedünnt. Es sei hier ein responsoriales Prinzip zu beobachten, ebenso wie in der sudanesischen Musik, außerdem eine »isorhythmische Technik«: Wiederkehrende Phrasen sind »rhythmisch gleich, aber melodisch verschieden«.⁸ Das genügt freilich nicht der Definition von Isorhythmie und macht die Problematik einer Anwendung europäischer Termini auf außereuropäische Erscheinungen, wie sie trotz dieser Schwierigkeiten praktiziert wird, deutlich. »Die Tonalität ist [in der Dance-Hall-Musik] generell betont dominantisch, da nahezu alle Funktionsstufen in Septimenform erscheinen«,⁹ außerdem weise sie Blues-Charakter auf. Die meisten Merkmale, die später mit Jazz identifiziert wurden, finden sich in dieser Musik.

Ragtime schließlich, als reine Klaviermusik weit verbreitet, entspreche nach Dauer bantuidem Musizieren, das auf den Vielfachen von »8er-Nennwert-Formeln«

5 »Innerafrikanische« bei Kubik in *Anführungszeichen*; Kubik, »Afrikanische Elemente im Jazz«, S. 302–303.

6 Dauer, *Tradition afrikanischer Blasorchester und Entstehung des Jazz*, S. 173–174.

7 Ebd., S. 172.

8 Ebd.

9 Ebd., S. 173.

basieren.¹⁰ Die Tanzbewegungen beim Ragtime korrespondierten in auffallender Weise mit bantuiden Tänzen.¹¹ Wenn sich diese Ausführungen bestätigten sollten, so resümiert Dauer, »dann hätten wir damit eine erste effektive Erklärung für die bekannte Nicht-Kompatibilität zwischen Jazz und Ragtime gefunden, denn im Jazz scheinen während der Entstehungsphase die sudanesischen Retentionen überwiegend gewesen zu sein«.¹²

Es ist lohnend, Dauers Perspektive zur Kenntnis zu nehmen, doch sollte man sie nicht unkritisch übernehmen. Wenn Neuerungen im Jazz aus afrikanischer Perspektive als »traditionskonform« erklärt werden, so wird das Verhältnis von Tradition und Innovation auf den Kopf gestellt.¹³ Es schwächt den Gedanken, dass Kulturmischung in der Musik überhaupt möglich ist, und installiert an seiner Stelle wiederum nichts anderes als ein nicht unproblematisches Ideal der Reinheit. Um einem solchen wiedereingeführten Essentialismus zu begegnen, gilt es, die innovativen Leistungen einzelner Musikerpersönlichkeiten hervorzuheben. »Weder für rhythmische Begabung noch für Tonleitern [...] gibt es Gene«, betont Kubik.¹⁴ Dazu sind musikalische Sachverhalte zu komplexe Erscheinungen, um noch im Abstand von Generationen einfach »reaktiviert« werden zu können.¹⁵

4.1.2 Amerika

Dauer setzt sich auch kritisch mit der Entstehung von Jazz-Mythen auseinander (zu denen er selbst noch in seinen Texten der 1950er und 1960er Jahre, teils mit rassistischem Vokabular, beigetragen hat). Die Thesen von einer Entstehung oder gar Erfindung des Jazz als Ereignis, das womöglich auf das Jahr genau datiert werden kann, sind unwahrscheinlich. Stattdessen ist bei der Entstehung von Jazz von einem Prozess auszugehen, der sich über Jahrzehnte, wenn nicht Jahrhunderte erstreckte.¹⁶ Die Legendenbildung entspringt dem Bedürfnis nach »Personifizierung längeranhaltender Prozesse«.¹⁷ Manche dieser Personifizierungen sind offensichtlich

¹⁰ Ebd., S. 174.

¹¹ Ebd.

¹² Ebd.

¹³ Ebd., S. 165.

¹⁴ Kubik, »Afrikanische Elemente im Jazz«, S. 306.

¹⁵ Dieses Bild bemüht allerdings Kubik selbst bei der Entstehung des Bebop (ebd., S. 307).

¹⁶ Dena J. Epstein hat die Musik der afroamerikanischen Sklaven in Amerika von den Anfängen vor 1800 bis 1867 untersucht, in der die Vor- bzw. Frühgeschichte des Jazz zu suchen ist; Epstein, *Sinful Tunes and Spirituals*.

¹⁷ Dauer, *Tradition afrikanischer Bläserorchester und Entstehung des Jazz*, S. 164.

unwahr und in der Jazzliteratur widerlegt worden, sodass es nicht nötig ist, hier auf sie einzugehen. Oft gibt es aber für die Widerlegung von Vorurteilen genauso wenig Anhaltspunkte wie bei ihrer Entstehung, und so ist auch hier nicht auszuschließen, dass Autorinnen und Autoren ebenjene Punkte starkmachen, die in ihr Geschichtsbild passen.

Als Zeitpunkt für die Entstehung des Jazz wurde häufig 1865 angegeben. Nach Ende des amerikanischen Bürgerkriegs seien massenhaft nicht mehr benötigte Blasinstrumente aus den Militärkapellen vor allem der Südstaaten, deren eigene Armee zu existieren aufhörte, billig an ehemalige Sklaven verkauft worden. Diese Version wird auch im MGG-Artikel »Jazz« wiedergegeben.¹⁸ Dauer bezeichnet dies als Legende: Es gebe keinerlei quellenbasierte Anhaltspunkte dafür.¹⁹

Die Rolle der Stadt New Orleans für die Entstehung von Jazz wird langfristig überbewertet und der New-Orleans-Mythos ist immer noch weit verbreitet. Das oft erwähnte Musizieren auf der Place Congo – ein Platz, der offiziell nie so hieß – wurde eigentlich seit etwa 1820 nicht mehr gepflegt und ist wohl während einer kurzzeitigen Wiederaufnahme beschrieben worden.²⁰ Dauer erkennt in den Beschreibungen bantuide Instrumente.²¹ Nach Starr besaßen diese Versammlungen jedoch nahezu keine Aussagekraft hinsichtlich des Musiklebens der Stadt. Man traf sich bevorzugt zu Bällen und Tanzveranstaltungen, die keinen signifikanten Unterschied zwischen ›schwarz‹ und ›weiß‹ aufwiesen.²²

Vor dem Bürgerkrieg war New Orleans die Stadt mit den meisten freien Afroamerikanern. Nun darf man daraus noch nicht auf eine Überwindung des Rassismus oder Gleichstellung schließen, und Starr erwähnt auch die Konflikte zwischen den Ethnien.²³ Hervorzuheben ist auch die Bedeutung der Kreolen für die Entwicklung des Jazz: Menschen gemischter ethnischer Herkunft wurden in der rassistischen Gesellschaft als Klasse für sich behandelt. Die Art der Mischungen ließe sich gemäß rassistischer Lehren weiter ausdifferenzieren, worauf hier verzichtet wird.²⁴ Wichtig ist festzuhalten, dass es um gesellschaftliche Außenseiterinnen und Außenseiter ging, die »von beiden sozialen Blöcken zurückgewiesen« wurden.²⁵

18 Knauer, Art. »Jazz«, *MGG*, Sp. 1387–1388.

19 Dauer, *Tradition afrikanischer Blasorchester und Entstehung des Jazz*, S. 139.

20 Starr, »Der frühe New Orleans Jazz. Legende und Wirklichkeit«, S. 79–102, hier S. 84 (THAT'S JAZZ).

21 Dauer, *Tradition afrikanischer Blasorchester und Entstehung des Jazz*, S. 154.

22 Starr, »Der frühe New Orleans Jazz«, S. 84.

23 Ebd., S. 84–86.

24 Jost, *Sozialgeschichte des Jazz*, S. 33.

25 Kubik, »Afrikanische Elemente im Jazz«, S. 300.

Verfehlt wäre die Auffassung, dass Jazz die Volksmusik der unterdrückten Schwarzen, des Proletariats gewesen sei, wie es insbesondere in den sozialistischen Ländern dargestellt wurde. Jazz war nicht die Musik von Unterdrückten, sondern die von »Aufsteigern«, denn wenn jemand ein Einkommen als ein Musiker hatte, unterschied ihn das bereits von der ärmsten mittellosen Schicht.²⁶

Jazz war das Produkt einer Mischung, deren Elemente sich von Anfang an nicht befriedigend in ›schwarz‹ und ›weiß‹ sortieren lassen. Es ist ein Vorurteil, wenn die afrikanische Musik mit betont rhythmischer Musik gleichgesetzt wird. Die rhythmische Gestalt des Jazz deutet vielmehr auf Einflüsse aus der Karibik und Lateinamerika hin. So zählte für Ježek der Tango, den er im II. Satz seines Klavierkonzerts verwendet, selbstverständlich zum Jazz. Das war kein Missverständnis, sondern entsprach der Praxis der Zeit, welche die aufkommenden Modetänze zunächst alle als Jazztänze bezeichnete. Es ist anzunehmen, dass diese Elemente aus rassistischen Motiven wieder ausgeschlossen wurden, da sie nicht in eine Sortierung nach schwarz und weiß oder afrikanisch und europäisch passten. Die Latin-Welle im Jazz ist deswegen nicht so sehr eine neue Entwicklung als vielmehr eine Rückbesinnung auf bereits Dagewesenes.²⁷

Es gibt Berichte von Jazzhochzeiten und -begräbnissen in New Orleans, bei denen die Musik im Sinne einer Volksmusik fungiert. Ob diese Praxis zum Jazz dazugezählt werden soll, oder einen volksmusikalischen Proto-Jazz darstellt, ist eine Definitionsfrage. Die Gesellschaft der Südstaaten brauchte für ihre Musik, bezeichnender Weise, keinen eigenen Terminus.²⁸ »Jazz« ist eine Fremdbezeichnung, die der Musik erst im Norden der USA gegeben wurde. Die Original Dixieland Jass Band formierte sich erst in Chicago unter diesem Namen. Die Wortherkunft ist vieldiskutiert und nicht mehr eindeutig zu klären. ›To jazz‹ wurde im Slang als Verb für das Ausführen schneller Bewegungen gebraucht, und man schreibt ihm übereinstimmend sexuelle Konnotationen zu.

Die Migrationsbewegungen in die amerikanischen Städte des Nordens (Great Migration) waren ein Phänomen, das Hunderttausende Menschen betraf.²⁹ Eine ihrer Ursachen war, dass mit Ausbruch des Ersten Weltkrieges die Zahlen ankommender europäischer Arbeitsmigranten einbrachen.³⁰ Der dadurch entstandene Arbeitskräftebedarf brachte den Migrantinnen und Migranten aus den Südstaaten

26 Ebd.

27 Roberts, »Die ›Latinisierung‹ des Jazz«, S. 231–238, hier S. 231 (THAT'S JAZZ).

28 Dauer, *Tradition afrikanischer Blasorchester und Entstehung des Jazz*, S. 164.

29 Jost nennt folgende Zahlen: In den Städten New York, Chicago, Detroit und Philadelphia zusammen wuchs der Anteil der afroamerikanischen Bevölkerung von ca. 225 000 im Jahr 1910 auf 900 000 im Jahr 1930; Jost, »Chicago«, S. 113–126, hier S. 113 (THAT'S JAZZ).

30 Ebd.

erstmalig Hoffnung auf Verbesserung der Lebensbedingungen und Aufstiegschancen und begünstigte so deren Zuzug in den Norden. Dass ein solcher sozialer Wandel, im Zuge dessen die Zahl afroamerikanischer Musiker im Norden zunahm, durch die Schließung eines einzigen Rotlichtviertels in einer einzigen Stadt verursacht worden wäre, wie es manchmal dargestellt wird, nämlich Storyville in New Orleans 1917, kann nur einer rassistischen Fantasie entspringen.

Es steht außer Frage, dass auch in Storyville Jazz gespielt wurde, doch sei gleichartige Musik gleichartiger Kapellen in dieser Zeit »im ganzen ehemaligen Sklavengürtel der USA verbreitet« gewesen, schreibt Dauer.³¹ Die Legende von Storyville als Wiege und Zentrum des Jazz traf sich wohl mit der Vorstellung von seiner Anrüchigkeit. Tatsächlich hat das Rotlichtviertel bereits um 1910 stark an Bedeutung verloren, bevor ein gesetzliches Verbot der Prostitution 1917 sein endgültiges Ende besiegelte.³²

1917 ist ein weiteres Datum, das als Entstehungsjahr von Jazz kursiert. Unübersehbar ist, dass die Verbreitung des Jazz 1917 einen großen Aufschwung bekam. 1917 kam die erste Aufnahme der Original Dixieland Jass Band, wohlgermerkt weißer Musiker, auf den Markt, die als erste Jazz-Platte gilt. Doch vermittelt das mediale Bild die existierenden Musikformen keinesfalls zuverlässig. Gerade hier zeigen sich die Auswirkungen des Rassismus. Weiße Musiker, von denen diese Aufnahme stammte, waren für Jazz wohl kaum repräsentativ, doch hatten sie leichteren Zugang zur Aufnahmetechnik, von der Afroamerikaner zunächst nahezu völlig ausgeschlossen waren. Die Recording Industry, die sich in New York konzentrierte, war von Weißen dominiert. Dies führte dazu, dass sich für lange Zeit eine Diskrepanz zwischen Musizierpraxis und medialer Praxis verfestigte, die rassistischen Ursprungs ist. Die Musikindustrie spielte eine enorme Rolle dabei, welchen Jazz Europa überhaupt kennenlernen konnte und in welcher Weise.

31 Dauer, *Tradition afrikanischer Blasorchester und Entstehung des Jazz*, S. 165.

32 Jost, »Chicago«, S. 113.

4.1.3 Europa

Mit dem Jahr 1917 beginnt auch eine rasante Verbreitung von Jazz in Europa.³³ Der Eintritt der USA in den Ersten Weltkrieg zog eine Anwesenheit so vieler gebürtiger US-Amerikaner, nämlich der Soldaten, in Europa nach sich wie nie zuvor.³⁴ Die Afroamerikaner unter ihnen wurden zu eigenen Regimentern zusammengefasst, also segregiert. Dass die Anwesenheit von Menschen auch die Anwesenheit ihrer Musik nach sich zieht, ist gerade bei der großen Anzahl verständlich. Zu immenser Popularität gelangte dabei die 369th U.S. Infantry ›Hell Fighters‹ Band unter James Reese Europe. Bereits 1912 hatte Jim Europe mit seinem Clef Club Symphony Orchestra das erste Konzert von Afroamerikanern in der Carnegie Hall gegeben, zwei Jahrzehnte vor Benny Goodman.³⁵ Es war eine Bigband *avant la lettre* mit einer Besetzung von bis zu 125 Mitgliedern.

Nach Hunkemöller war kein europäisches Land von der Jazzrezeption ausgenommen.³⁶ Die erste naheliegende Anlaufstelle für den europäisch-amerikanischen musikalischen Austausch war zunächst Großbritannien gewesen, da dort keine Sprachbarriere überwunden werden musste. In den Kriegsjahren verlagerte sich das Zentrum der Jazzrezeption nach Frankreich. Es wurde immer wieder berichtet, in Paris hätte es keinen Rassismus gegeben, zumindest gegenüber Musikern.³⁷ Wenn berichtet wird, dass in den Jahren nach Kriegsende eine Nachfrage nach farbigen Musikern, vor allem Schlagzeugern bestand und die Hautfarbe sogar zur Einstellungsvoraussetzung wurde, kann dies Rassismus unter umgekehrten Vorzeichen genannt werden.³⁸

Dieselben Musiker, auf die ihr Publikum in den Vereinigten Staaten herabgesehen hatte, wurden in Frankreich nun als Stars gefeiert. Das mag sich auch zurück auf das Ansehen von Jazz in den USA ausgewirkt haben. Die Transferprozesse nach Europa und wieder zurück hatten solche Auswirkungen, dass die Jazzgeschichte ohne den transatlantischen Transfer nicht denkbar wäre. Die Musik diente als Medium sozialen Aufstiegs, da sich Menschen am unmittelbarsten als nützlich für Andere präsentieren konnten, indem sie mit der Musik zu ihrer Unterhaltung beitrugen. In Europa konnten sich die Afroamerikaner zusätzlich als nützlich präsentieren, da sie im

33 Bereits 1917 wurde die erste Aufnahme der Original Dixieland Jass Band auch in Europa vertrieben; Schär, *Der Schlager und seine Tänze im Deutschland der 20er Jahre*, S. 41.

34 Widmaier, »When Alexander Takes His Ragtime Band to France« [Original in Anführungszeichen], S. 175–190, hier S. 175 ff.

35 Ebd., S. 180.

36 Hunkemöller, Art. »Jazz-Rezeption«, *MGG* 2, Sachteil Bd. 4, Sp. 1421–1439, hier Sp. 1423.

37 Jost, »Le Jazz en France«, S. 313–332, hier S. 314 (THAT'S JAZZ).

38 Ebd.

Ersten Weltkrieg geholfen haben, die Mittelmächte zu besiegen. In ihrem Ansehen profitierten sie davon, dass sie Amerikaner waren.³⁹

In Europa galt zuerst jede Musik mit Drum-Set als Jazz. Das gilt für den deutschen wie für den tschechischen Sprachgebrauch gleichermaßen.⁴⁰ Das Wort ›Jazz‹ oder ›Jazzband‹ war in erster Linie die Bezeichnung für ein Instrument, andere Bedeutungsfelder wurden davon abgeleitet. So wird es in der Partitur von Ježeks Klavierkonzert (1927) verwendet, wo ›Jazz‹ eine Besetzung meint.

Europa lernte Jazz zuerst als funktionale Musik kennen, in erster Linie als Tanzmusik, aber auch als Musik des Theaters, Kabarett und Varietés sowie des Films. Georges Baquet hat die Abfolge eines typisches Sets, wie es von einer Kapelle in den amerikanischen Südstaaten gespielt wurde, wie folgt geschrieben: »Ein typischer Set begann mit einem One-Step; dann folgte ein Schottischer, eine Mazurka, ein Rag, ein Walzer und zum Schluß kam eine Quadrille.«⁴¹ Dies entspricht Ježeks Auffassung von Jazz als einer stilistischen Option unter anderen, wenn er Jazz noch in einer Reihe mit beispielsweise spanischer Folklore nennt.⁴²

Hier lohnt ein Blick auf die Tanzwissenschaft, die zwischen Platztänzen und (Fort) Bewegungstänzen unterscheidet.⁴³ Beim Platztanz, auch Wackeltanz genannt, bleiben der Tänzer oder die Tänzerin auf der Stelle, wie zum Beispiel beim Bauchtanz. Die afrikanischen Tänze gelten überwiegend als Platztänze, die meisten europäischen Tänze hingegen, ob Paartänze oder nicht, sind Fortbewegungstänze, alternativ auch Bewegungs- oder Schiebetänze genannt. Die Platztänze haben ihren Schwerpunkt in der Körpermitte, die Fortbewegungstänze streben dagegen von der Körpermitte weg. Dass sich in der Körpermitte die Sexualorgane befinden, hat möglicherweise missverständlich dazu beigetragen, dass Platztänze als erotisch aufgefasst wurden, dass sie einen sexuellen Subtext transportierten. Bei Bewegungstänzen liegt die Aufmerksamkeit auf den Gliedmaßen, denen auch in den Instruktionen die größte Aufmerksamkeit gewidmet wird. Der Rumpf wird dabei sozusagen nachgezogen, um damit Armen und Beinen zur richtigen Position zu verhelfen. Bei den Platztänzen kann man sich den Vorgang umgekehrt vorstellen, nämlich dass eine bestimmte Haltung des Rumpfs die Haltung der Arme und Beine nach sich zieht.

39 Ebd.

40 Dafür gibt es zahlreiche Belege: *Kronika české synkopy*, Bd. 1, S. 51; Cinger, *Štátné blues*, S. 95; Jost, »Le Jazz en France«, S. 315; Schär, *Der Schlager und seine Tänze im Deutschland der 20er Jahre*, S. 41.

41 Zitiert nach: Jost, *Sozialgeschichte des Jazz*, S. 44, dort auf Deutsch.

42 Allerdings wird Ježeks Äußerung aus zweiter Hand referiert; Holzknicht, *Jaroslav Ježek a Osvobozené divadlo*, S. 250.

43 Nach Schär, *Der Schlager und seine Tänze im Deutschland der 20er Jahre*.

Die Modetänze, die vor dem Ersten Weltkrieg in Europa erreichten, waren überwiegend Bewegungstänze. Der leichteste von ihnen ist der Onestep (»go as you please«), der zu Ragtime getanzt wurde, und dem der Boston und der Tango folgten.⁴⁴ Hinter Namen wie Bunny Hug, Turkey Trot oder Grizzly Bear verbarg sich nichts anderes der Onestep in weiteren Abwandlungen.⁴⁵ Auch der Twostep ist ein Bewegungstanz und entsprechend war dieser als »weiß« konnotiert. Als ersten Jazztanz im engeren Sinne bezeichnet Schär den um 1900 aufkommenden Cakewalk, der erstmals eine Mischform aus Bewegungs- und Platztanz darstellt.⁴⁶ In den 1920ern wurden Shimmy, Charleston und Black Bottom die beherrschenden Jazztänze auf dem Kontinent, die nun allesamt Platztänze sind.

Wie bereits bei Dauer der Begriff »afrikanisch« zur Beschreibung der Musik hinterfragt wird, so ist auch denkbar, dass die Zuordnung afrikanischer Tanz gleich Platztanz und europäischer Tanz gleich Bewegungstanz unterkomplex ist. Es wäre denkbar, dass auch in bestimmten afrikanischen Großkulturen Bewegungstänze anzutreffen sind. Für den Unterschied zwischen Platz- und Bewegungstänzen könnten dann, mit Dauer gesprochen, Retentionen aus unterschiedlichen afrikanischen Kulturräumen verantwortlich sein.

Eine besondere Rolle kam dem Foxtrot zu, der sich am längsten hielt, während andere Tänze den Moden folgend wechselten oder sich wandelten. Der Foxtrot ist als Weiterentwicklung des Onestep ein Bewegungstanz. Seine Verbreitung verdankte er zunächst dem Umstand, dass es der erste Tanz war, der in keiner Weise normiert war: Alles war erlaubt. Sein Überleben sicherte ihm dagegen die Normierung, durch die er Gesellschaftsschichten erreichte, für die er ohne diese nicht salonfähig war. Die weltweite Normierung wurde auf zwei Konferenzen, 1920 und 1929 in London beschlossen, die Konferenz 1920 widmete sich sogar ausschließlich dem Foxtrot.⁴⁷ In der Musik Ježeks für das Befreite Theater kommt dem Foxtrot eine zentrale Bedeutung zu, man findet ihn bei ihm von allen Tänzen am häufigsten. Über die kompositorische Beschäftigung mit dem Foxtrot schreibt ein Kritiker bereits früh: »Foxtrott [...] ist Sinnbild dieser Zeit. In ihm will sich der Schaffende von dem ungeheuren Krampf lösen, der ihn in der Verpflichtung zum Ungewöhnlichen fesselt.«⁴⁸

44 Ebd., S. 82.

45 Ebd., S. 77.

46 Ebd., S. 77–78.

47 Ebd., S. 82.

48 Adolf Weißmann in: *Der Auftakt* 3/1923, zitiert nach: Kube, *Hindemiths frühe Streichquartette, 1915–1923*, S. 173.

4.2 Ježeks Vorbilder

Als konkrete Vorbilder Ježeks sind Jack Hylton, Paul Whiteman und Duke Ellington bekannt, Dorůžka nennt außerdem das Casa Loma Orchestra.⁴⁹ Bei mehreren Gelegenheiten konnte Ježek das Jazzorchester von Jack Hylton hören, sowohl in Paris, als auch in Prag.⁵⁰ In seinen ersten Jahren am Befreiten Theater brachte Ježek Stücke von Hylton in eigenen Arrangements zur Aufführung. Jack Hylton und seine Musiker kamen aus Großbritannien, daher die gute Zugänglichkeit in Europa. Weder die Herkunft noch der Charakter eines Showorchesters schreckte Ježek ab. Seine Begeisterung galt der musikalischen Qualität, und Jack Hylton hatte in dieser Hinsicht offenbar Eindruck auf ihn gemacht, während Ježek die Gelegenheit für einen Vergleich mit Liveauftritten amerikanischer Formation fehlte. Das heißt aber auch, dass sich mit dem Interesse am Jazz kaum ein Interesse an musikalischer Authentizität und Ursprünglichkeit, wie man möglicherweise erwarten könnte, verbindet.

Der Amerikaner Paul Whiteman ist als Vorbild nicht weniger problematisch. Whitemans *Whispering* von 1920 wird als erster Millionenseller der Musikgeschichte angesehen. Der Film *King of Jazz* (1930), in dem er auftrat und mit dem Whiteman in der Folge identifiziert wurde, förderte seine Bekanntheit noch zusätzlich. Whiteman argumentiert latent rassistisch, wenn er bemüht ist, Jazz als Konzertmusik zu etablieren und ihn dadurch zu veredeln,⁵¹ denn die Veredelung bedeutet im Umkehrschluss gleichzeitig die Abwertung der Vorlagen. Dies strebte Whiteman mit der Konzertsreihe *An Experiment in Modern Music* an, in der 1924 George Gershwins *Rhapsody in Blue* uraufgeführt wurde. Während die Leitung bei Whiteman lag, muss auch Ferde Grofé als Arrangeur erwähnt werden. Die Konzertsreihe trug dazu bei, den Symphonic Jazz als Experimentierfeld als eigene musikalische Kategorie zu etablieren. Unter Verwendung des historisch gewachsenen Orchesterapparats versuchten sich darin klassisch ausgebildete Komponisten, die sich als progressiv verstanden. Die *Rhapsody* stellt einen ersten Höhepunkt dar und zog eine regelrechte Modewelle nach sich.

49 Dorůžka, »Jazz in der Tschechoslowakei«, S. 455 (THAT'S JAZZ). Holz knecht nennt in einem ähnlichen Versuch alle möglichen damals bekannten Namen der Jazzgeschichte, was die Aussagekraft verwässert, und das trotz seiner Ankündigung: »Unser Überblick der Jazzgeschichte reicht nur so weit, wie sie Ježek überblicken konnte, der sich von ihr inspirierte.«/»Náš přehled sleduje historii jazzu jen tam, kam až mohl dohlédnout Ježek, který se jím inspiroval.« Holz knecht, *Jaroslav Ježek a Osvobozené divadlo*, S. 231.

50 Cinger, *Šťastné blues*, S. 41.

51 Hellhund, »It Don't Mean A Thing If it Ain't Got That Swing«, S. 141–163, hier S. 144–145 (THAT'S JAZZ).

Ježeks soll eine Sammlung von 1350 Schallplatten besessen haben,⁵² und das obwohl auch sein Gehörsinn von Krankheit beeinträchtigt war.⁵³ Von diesen haben 240 Schallplatten das 20. Jahrhundert überstanden und sind heute erhalten, darunter nur 3 Jazzplatten, Aufnahmen des Sängers Paul Robeson und des Pianisten Fats Waller.⁵⁴ Die herausragende Bedeutung von Thomas »Fats« Waller für Ježeks pianistischen Stil wird langfristig unterschätzt. Fats Waller hatte keine Berührungssängste mit Showbusiness und Entertainment, was ihm Kritik einbrachte, was aber ebenso für Ježek gelten kann. Grundlage von Wallers Spiels ist die perfektionierte Stride-Piano-Technik (auch Harlem stride piano genannt), wie in *A Handful of Keys* von 1929. Seine federnd-leichte, wie beiläufige Spielweise, wenn er sich beim Gesang begleitete, könnte darüber hinwegtäuschen, welche enorme Fingerfertigkeit er besaß, und muss als Understatement gewertet werden. Punktuell zeigt er virtuoses Können, doch nicht als Selbstzweck und auch nicht so, dass es wie ein virtuoser Ausbruch wirken würde. Das liegt daran, dass er stets strikt im Tempo spielt. Er lässt keinerlei Verzögerung oder Agogik zu, die traditionell als ausdrucksstark aufgefasst und mit dem Virtuositum verbunden werden. So wird das vorhandene Werkkonzept bei Waller nicht durch Virtuosität überformt. In der Art und Weise, wie diese zum Einsatz kommt, wirkt sie wie eine verfeinerte Diminutionstechnik.

So könnte man auch Ježeks Haltung beschreiben, wenn man ihn in der frühen Aufnahme von *Skafandr Fox* spielen hört.⁵⁵ Außer der entsprechenden Fingerfertigkeit ist auch Mut zum piano erforderlich, denn es besteht die Gefahr, dass bei der unzureichenden Aufnahme- und Wiedergabetechnik zu leicht angeschlagene Töne ganz im Hintergrundrauschen untergehen. Ježeks Song *Prabába mé prabáby* von 1936 reagiert möglicherweise auf Fats Wallers Klavierstück *Zonky* von 1935. Die Parallelen wären folgende: Akkordrepetitionen erscheinen wie bei Ježek in T. 3,⁵⁶ so auch in Fats Wallers Intro an derselben Stelle,⁵⁷ die einsetzende Melodie arbeitet am Beginn in beiden Fällen mit Tonleiterauschnitten und auch in der Moll-Harmonik sind sich beide Stücke ähnlich. Dies sind alles, zugegeben, recht vage Verbindungen, die allein nicht als Beleg einer Beeinflussung dienen können.

Im Gesang kann Fats Waller mit seiner Stimme keine großen sängerischen Qualitäten in klassischem Sinne vorweisen. Sein Ideal ist der Sprechstimme

52 Laut Zeitzeugenbericht; Cinger, *Šťastné blues*, S. 60. Zeitzeugenberichte sind immer cum grano salis zu lesen.

53 »[Sein] Mittelohr war teils zerstört, teils durch Narben versteift.«/»Střední ucho bylo z části zničeno, z části jizvami zatuhlé.« Hůlka, »Ježkův zrak a sluch«, S. 65 (JAROSLAV JEŽEK 1942).

54 Veverková, *Fonotéka (diskotéka) Jaroslava Ježka*, S. II.

55 O.D., CD 1, Track 9, Aufnahme von 1929 mit Ježek am Klavier.

56 Noten: Ježek, *Písňe*, S. 40.

57 Aufnahme: His Master's Voice 1929.

angenähert, er singt entspannt, wie erzählend, gestaltet den Sinn der Worte wie ein Schauspieler. Die stimmlichen Mittel sind konsequent dem Zweck, das heißt der jeweiligen Aussage untergeordnet, wie zum Beispiel in *Honeysuckle Rose* (1929). Ježek am Klavier zusammen mit dem Gesang von Jan Werich (und in geringerem Maße auch dem von Jiří Voskovec) ergeben die beiden Seiten von Fats Waller, den klavierspielenden und singenden Entertainer. In einer späteren Filmaufnahme, die 1960, also erst nach Ježeks Tod entstand, kann man verfolgen, dass Jan Werich unangestrengt, quasi mit seiner Sprechstimme singen kann, obwohl er von einer Bigband begleitet wird.⁵⁸ Diese spielt im Orchestergraben, während Werich auf der Bühne steht und seine Stimme von der Akustik des Theaters getragen wird. Es ist aber auch möglich, dass es eine gezielte schauspielerische Leistung ist, die um eine Natürlichkeit der Darstellung auf der Bühne bemüht ist und deswegen die Anstrengung verbirgt. So oder so entspricht das dem Ideal Fats Wallers.

58 *Těžká Barbora*. Regie Miloslav Zachata u. Jiří Nesvadba, 1960 [TV-Aufzeichnung einer Theatervorstellung des Divadlo ABC].

4.3 Prag als Zentrum der Moderne

Es wäre erfreulich, wenn sich sämtliche Einflüsse rekonstruieren ließen, welche die Entwicklung Ježeks als Komponisten geformt haben. Dazu gehört nicht nur die Kompositionsgeschichte. Die Soundscape einer Stadt, verstanden als Gesamtheit aller Klänge musikalischer und nichtmusikalischer Art, die zu einer bestimmten Zeit zu hören waren und die daher einen Einfluss ausüben konnten, ist aber unwiederbringlich in der Zeit verloren. Ihre Zugänglichkeit und Rekonstruierbarkeit für die Forschung ist von medialen Möglichkeiten und institutionellen Wissensspeichern abhängig. Diese erlaubten bereits in Ježeks Gegenwart, die Orts- und Zeitgebundenheit der akustischen Ereignisse zu durchbrechen und sich eine Vielzahl von Klängen in Form von Aufnahmen an einen Ort zu holen, der diese nicht hervorgebracht hat. Gerade damit ist einer der wesentlichen Unterscheide zu allen früheren Epochen markiert: Das ist die Fülle der möglichen Einflüsse, aus denen Ježek schöpfen konnte, und die bis dahin nie gekannte Verfügbarkeit unterschiedlicher Musiken, welche durch die technische Entwicklung im 20. Jahrhundert ermöglicht wurde. Insofern stellt die Prager Musikgeschichte, die außerdem nicht mit der tschechischen gleichzusetzen ist, als Erkenntnisquelle in Bezug auf den Komponisten nur ein Mosaiksteinchen dar.

In der Literaturgeschichte findet man den Begriff Prager Moderne für den Kreis um Franz Kafka, Max Brod, Egon Erwin Kisch und Franz Werfel, die jedoch weder ästhetisch noch organisatorisch eine Einheit anstrebten. In der Musikgeschichte hat sich kein vergleichbarer Begriffsgebrauch etabliert. Wenn die Rolle Prags als eines der Zentren der musikalischen Moderne neben Paris, Wien und Berlin in Darstellungen der Musikgeschichte übergangen wird, beweist das nichts anderes als den Graben, den der Kalte Krieg und der Eiserner Vorhang durch Europa gezogen haben.

Die tschechische Nationale Wiedergeburt des 19. Jahrhunderts gilt mit der Böhmisches Landesausstellung von 1891 als abgeschlossen, insbesondere in institutioneller Hinsicht. Seit jener Zeit existierten in Böhmen die meisten Institutionen des Kulturlebens zweifach, in einer deutsch- und in einer tschechisch-sprachigen Variante. Im Stadtbild Prags zeigt sich dies an den beiden Theaterbauten, dem Böhmisches Landes- und Nationaltheater, eröffnet 1883, und dem Neuen Deutschen Theater, eröffnet 1888. Es etablierte sich als Normalzustand, dass sich die ethnischen Gruppen mieden und in einem unverbundenen Nebeneinander lebten. Seit der Revolution 1848 hat es aber auch blutige Zusammenstöße von bürgerkriegsähnlichen Ausmaßen, zuletzt 1905 in Brünn, gegeben. Das Ereignis verarbeitet Leoš Janáček in seiner Klaviersonate »I. X. 1905«.

Die tschechische Musik hat spätestens in den 1890er Jahren ihre eigene Symbolik und Diskurse etabliert, die sich fortan unabhängig von den deutschsprachigen entwickelten. Von einer Unabhängigkeit auf der Ebene der musikalischen Mittel kann allerdings, anders als es die Diskurse suggerieren, nicht die Rede sein. Nach wie vor ging es darum, die deutsche (Musik-)Kultur auf ihrem Terrain, mit ihren eigenen Mitteln zu schlagen. Die künstlerische Produktion profitierte von diesem kulturellen Wettkampf, dem sie einen Aufschwung zu höchsten Ansprüchen und höchster Qualität verdankte. Nun überstieg die Bedeutung Prags als kulturelles Zentrum das, was man gemessen an der Anwohnerzahl erwarten würde, und weckte auch Aufmerksamkeit im Ausland.

Der Anteil der deutschsprachigen Bevölkerung in Prag lag, trotz aller historischer Veränderungen, weitgehend konstant in der Größenordnung von 40.000 Menschen, während die Einwohnerzahl insgesamt variierte.⁵⁹ Das heißt, jene 40.000 machten zu unterschiedlichen Zeiten einen anderen Prozentsatz der Bevölkerung aus. Nach Zuzügen, Eingemeindungen und den großen Bevölkerungsverschiebungen nach Ende des Ersten Weltkriegs lag der Anteil der Pragerdeutschen bei sieben Prozent.⁶⁰ Die jüdische Bevölkerung bekannte sich bei den Volkszählungen überwiegend zur deutschen Sprache. Das jüdische Prager Bürgertum galt als aufgeklärt, liberal und als vollständig assimiliert.

Für eine Stadt mit 40.000 Einwohnern wäre das Neue Deutsche Theater überdimensioniert. Sein Betrieb wäre nicht aufrechtzuerhalten, wenn sich die dort Tätigen sowie das Publikum ausschließlich aus dem deutschsprachigen Bevölkerungsteil rekrutiert hätten. Während seiner Existenz führte dies tatsächlich auch immer wieder zu Problemen, etwa ausreichend Orchestermusiker zur Verfügung zu haben. Das Neue Deutsche Theater war also darauf angewiesen, von beiden Ethnien besucht zu werden. Dies zeigt auch, dass abseits von der offiziellen, repräsentativen Ebene im Alltag ein Austausch stattfand, wenn sich die Bevölkerungsgruppen bei Theatervorstellungen treffen konnten. Immer wieder gab es auch Zusammenarbeit und personelle Verbindungen zwischen den Theatern, der nationalistischen Kritik zum Trotz, die dies auf sich zog.⁶¹ Die Musik, die gespielt wurde, war natürlich nicht allein die deutsche Nationalmusik im einen, die tschechische im anderen Fall, auch wenn dieser Teil des Repertoires in der nationalistisch gefärbten

59 Alle Daten in dieser Darstellung, so nicht anders angegeben, nach Locke, *Opera and Ideology in Prague*.

60 Locke, *Opera and Ideology in Prague*, S. 4. Weitere statistische Angaben zur Tschechoslowakischen Republik in: Černý et al., *Hudba v českých dějinách*, S. 343; Magocsi, *Historical Atlas of Central Europe*, S. 141–143 [im Kap. »Czechoslovakia, the Czech Republic, and Slovakia in the 20th century«].

61 Siehe bspw. Locke, *Opera and Ideology in Prague*, S. 201.

öffentlichen Diskussion eine überproportionale Rolle spielte. Vor 1900 machten am Nationaltheater unter der Leitung von František Šubert italienische Werke ein Drittel des Repertoires aus.

Die Komponisten Bedřich Smetana und Zdenko Fibich bauen auf der Musik Richard Wagners auf, Antonín Dvořák in den Gattungen des Musiktheaters, in instrumentalen Gattungen dagegen auf Brahms. Nach Wagners Tod setzte sich eine gewandelte Auffassung seiner Musik in Prag durch. Ihre Kennzeichen waren nicht mehr in erster Linie als deutsch konnotiert, sondern als Kennzeichen des allgemeinen musikalischen Fortschritts. So gelang es Smetana, nicht ohne entsprechende Kämpfe, seinen an der Neudeutschen Schule angelehnten Stil als tschechischen Nationalstil zu präsentieren. Dass diejenige Musik als tschechisch identifiziert würde, die auf volksmusikalisches Material zurückgriff, hatte Smetana bereits frühzeitig in der Kontroverse mit František Pivoda verworfen. Das macht deutlich, dass es im Wesentlichen eine Sache des Diskurses war, welche Musik als tschechische Nationalmusik galt, und nicht eine Sache der musikalischen Substanz.

Das Beispiel des Komponisten Zdenko Fibich (1850–1900) kann in dieser Hinsicht erhellend sein. Er stammte aus einer gemischten böhmisch-österreichischen Familie und schrieb in seiner Studienzeit sowohl Lieder auf Texte aus der tschechischen wie auch der deutschen Dichtung. Aufgrund der musikalischen Qualitäten bemühte sich Otakar Hostinský, Fibich als tschechischen Nationalkomponisten zu propagieren. Es war wiederum das Kriterium der musikalischen Fortschrittlichkeit, auf dessen Grundlage Fibich später aus dem Kanon ausgeschlossen wurde, als er nicht mehr den aktuellen Vorstellungen des Fortschritts entsprach und Janáček sozusagen an seine Stelle trat.

Bedřich Smetana und Antonín Dvořák wurden erst von der Musikkritik zu Antipoden stilisiert. In ihrer Musik sind sich beide Komponisten viel zu ähnlich, um überzeugend Unterschiede demonstrieren zu können. Anders sieht es mit ihren politischen Ansichten aus. Smetana verstand sich in Anlehnung an Wagner als dezidiert politischer Künstler, während Dvořák möglichst zwischen seiner Musik und politische Fragen zu trennen bestrebt war.

Prag war durch den wachsenden Zentralismus insbesondere nach der Unabhängigkeit 1918 als Musikstadt privilegiert. Für einen tschechischen Komponisten hatte keine andere Stadt eine ähnliche Bedeutung als Tor zum Erfolg. Leoš Janáček, der mit seinen Opern wie *Její pastorkyňa* (deutscher Titel *Jenůfa*) in Brünn bereits Erfolg gehabt hatte, wurde in Prag lange Zeit ignoriert. Dass die Prager Musikkritik ihre eigene Argumentation in Bezug auf das Nationale entwarf, der sich unterwerfen musste, wer Erfolg haben wollte, ließe sich auch als Tendenz zur Selbstisolierung interpretieren. Es ist zu erwägen, ob Prag, das in der Kunst seine Energie aus der Konfrontation zwischen Deutschen und Tschechen bezog, sich nicht

zu sehr auf diese Frage konzentrierte und sich mit der dichotomischen Sichtweise um andere Perspektiven beraubte. Gerade darin kann man, wenn man so will, ein individuelles Merkmal der Prager Musikkultur sehen. Erst Jazz leistet einen Beitrag zur vollständigen Abkehr vom dichotomischen Modell, da die Unterscheidung zwischen deutsch und tschechisch hier offensichtlich keinen Sinn mehr hat.

Da der unabhängige Nationalstaat 1918 Wirklichkeit geworden war, könnte man erwarten, dass die Kunst nun von der Notwendigkeit des nation building befreit sein sollte und eine Möglichkeit der Neuorientierung wahrnahm. Faktisch überwogen jedoch die Kontinuitäten und im Vergleich zu Wien oder Paris hielt die Moderne erst mit Verspätung in Prag Einzug.⁶² Der avantgardistischen Kunst gegenüber herrschte keine aufgeschlossene Stimmung, zumindest jener, die Richard Huelsenbeck, ein Dadaist der ersten Stunde, bei seinem Besuch in Prag am 1. März 1920 vertrat:

»In Prag sind nun die Verhältnisse etwas eigentümlich. Es waren uns von allen Seiten Schlägereien angedroht. Die Tschechen wollten uns verprügeln, weil wir unglücklicherweise Deutsche waren; die Deutschen hatten es sich in den Kopf gesetzt, wir wären Bolschewisten, und die Sozialisten drohten uns mit Tod und Vernichtung, weil sie uns für reaktionäre Wollüstlinge hielten.«⁶³

Das Jahr 1924 stand im Zeichen der Hundertjahrfeier der Geburt Smetanas. In demselben Jahr fand das Festival der 1922 gegründeten Internationalen Gesellschaft für neue Musik IGNM (im Englischen ISCM für International Society for Contemporary Music) zu einem Teil in Prag, zum anderen Teil in Salzburg statt.⁶⁴ Diese Gelegenheit wurde genutzt, um Bedřich Smetana, der 1884 gestorben war, als fortschrittlichen Komponisten zu präsentieren.⁶⁵ Diese Art der Verehrung von Smetanas Aktualität wurde immer offensichtlicher zu einem Atavismus.⁶⁶ 1926 führte die Prager Erstaufführung von Alban Bergs *Wozzeck* zu einem Theaterskandal. Die Oper wurde nach der dritten Aufführung vom Programm genommen, worauf sich ein breiter Protest regte, an dem nicht nur Musikerinnen und Musiker beteiligt waren, sondern verschiedene gesellschaftliche Gruppen.⁶⁷ Es mag sein, dass die Ereignisse von 1924 und 1926 von Locke überbewertet werden.⁶⁸ Dennoch verdeutlichen sie exemplarisch, dass sich innerhalb von zwei Jahren ein entscheidender Stimmungswandel vollzogen

62 Locke, *Opera and Ideology in Prague*, S. 110 ff.

63 Huelsenbeck, *En Avant Dada. Eine Geschichte des Dadaismus*, S. 38.

64 Zwischen den Weltkriegen war Prag noch zwei weitere Male (Co-)Veranstaltungsort, nämlich 1925 und 1935.

65 Locke, *Opera and Ideology in Prague*, S. 153.

66 Ebd., S. 43.

67 Ebd., S. 200 ff.

68 Ebd., S. 200.

hat. Wenn auch nicht zwangsläufig von Zustimmung gesprochen werden kann, so bestand doch 1926 die Einsicht in die Notwendigkeit von moderner Kunst und die Bereitschaft, diese zu verteidigen, da sie auch für die demokratischen Freiheiten als deren Ausdruck stand. Für Jaroslav Ježek mag diese Entwicklung gerade zur rechten Zeit gekommen sein, denn er begann 1924 sein Studium und trat 1927 als Komponist an die Öffentlichkeit.

4.4 Jazz in Prag und wer was davon versteht

Möchte man die Entwicklung des Jazz in Prag skizzieren, wird man in erster Linie vor das Problem der Quellenlage gestellt. Karel Boleslav Jirák bemerkte dazu: »freilich, weder Kneipen noch Haushalte haben gedruckte Programmhefte herausgegeben«. ⁶⁹ Dieser Ausspruch belegt jedenfalls, dass Jirák, der Ježeks Lehrer am Konservatorium war, eine Affinität zu Fragen der leichten Musik besaß. Im September 1923 begann in Prag die Ausstrahlung eines ersten Radioprogramms mit Namen Radiojournal. ⁷⁰ Jirák wurde 1925 zunächst Dramaturg des Senders und 1929 Programmleiter der Musiksparte (bis 1945).

Seine Initialen K. B. J. wurden von seinen Studentinnen und Studenten kurzerhand zu »krátce, břitce, jedovatě« (kurz, schneidend, giftig) umgedeutet. ⁷¹ Der Studentenhumor wäre nicht weiter von Interesse, wenn damit nicht auch seine Musik treffend charakterisiert wäre. Und der Dissonanzenreichtum bei Ježek ist von der Kritik ebenfalls mit einem sehr ähnlichen Vokabular beschrieben worden. Während der Einfluss Josef Suks auf Ježeks Schaffen unklar ist, lassen sich im Fall Jiráks Übereinstimmungen zwischen Lehrer und Schüler feststellen. Bezeichnend ist, dass Jirák der Autor einer Formenlehre war und dass er der Programmmusik ablehnend gegenüberstand. ⁷²

1945 wurde Jirák der Kollaboration mit den Nationalsozialisten bezichtigt. Obwohl er 1947 freigesprochen wurde, emigrierte er noch im gleichen Jahr in die USA. Dort lehrte er bis zu seiner Pensionierung in Chicago und wurde zu »einem der meistgespielten Komponisten der zeitgenössischen Musik in den USA«. ⁷³ Laut Milan Kuna war er »früher Avantgardist als Martinů«, ⁷⁴ tonangebend für die tschechische Avantgarde waren jedoch stets andere.

Vom Jazz verstanden in Böhmen nur wenige etwas, schreibt Emil František Burian 1928. Konkret nennt er »den Deutschen Erwin Schulhoff, den Mährer Bohuslav Martinů und den Böhmen Jaroslav Ježek«. ⁷⁵ Ein Benutzer oder eine Benutzerin von

69 »Ovšem, ty hospůdky ani ty domácnosti nevydávaly tištěné programy«; Jirák in *Tempo* (1935/36), zitiert nach: Kotek, *Dějiny české populární hudby a zpěvu*, Bd. 2, S. 27.

70 Siehe Patzaková (Hg.), *Prvních deset let československého rozhlasu*, S. 930 ff.

71 Kuna, *Exulantem proti své vůli. Život a dílo Karla Boleslava Jiráka*, S. 8.

72 Ebd., S. 73 und S. 195: »Jirák byl celý život nepřitelem programní hudby«.

73 »V USA patřil k nejprovokovanějším autorům soudobé hudby«; Kuna, Art. »Karel Boleslav Jirák«, *Český hudební slovník* [online, ohne Seitenzahlen].

74 »Byl dříve avantgardistou než Martinů«; Kuna, *Exulantem proti své vůli*, S. 194.

75 Das vollständige Zitat lautet: »In Böhmen hat Jazz wenig Beachtung gefunden. Ich wiederhole: Niemand versteht ihn, niemand beherrscht ihn, und deswegen schimpft jeder ihn.

Burians Buch notierte in ein Exemplar der Prager Nationalbibliothek protestierend an den Rand: »Čech z Poličky« (Böhme aus Polička). Dies zeigt, dass der plakative Ausspruch Burians mit Vorsicht zu genießen ist. Nicht nur die ethnisch-regionale Zuordnung ist zweifelhaft, hinzu kommt noch der Umstand, dass Martinů zur Zeit dieser Äußerung schon seit fünf Jahren in Paris lebte. Während seiner Abwesenheit, so muss man sagen, wuchs sein Ruhm in Böhmen. So konnte Martinů dennoch eine Bezugsgröße für die tschechische Musik im Allgemeinen und für Ježek im Besonderen darstellen. Das stützen auch diejenigen Belege, die zeigen, dass Martinůs Werke von Jirák in seinem Unterricht behandelt wurden.⁷⁶ Als Beispiele für Martinůs Jazzrezeption können allein schon dem Titel nach *Le Jazz* und seine *Jazz Suite* von 1928 für Orchester genannt werden.

Besonders interessant sind die Verbindungen zwischen Ježek und Erwin Schulhoff. Schulhoff war 1926 bereits ein anerkannter Komponist, als Ježek noch als Konservatoriums-Student dessen Stücke übte.⁷⁷ In den Dreißigerjahren, als Ježeks Aufstieg und Schulhoffs Abstieg begann, kehrte sich das Verhältnis sozusagen um und Ježek wurde sogar zu Schulhoffs Arbeitgeber am Befreiten Theater. Es ist bekannt, dass Schulhoff bei der Aufführung von Gershwins *Rhapsody in Blue* als Ballett im Rahmen der Revue *Panoptikum* den Klavierpart übernahm. Holz knecht nennt ihn außerdem als Pianisten bei *Kat a blázen*.⁷⁸ Dass er darüber hinaus ständiger Pianist des Theaters gewesen wäre, erscheint unwahrscheinlich. Bis zur Schließung des Theaters 1938 wird Harry von Noé als Pianist geführt. Da von Noé ein vielbeschäftigter Musiker war und auch außerhalb des Theaters Engagements nachging, konnten als Vertretung verschiedene Pianisten zum Zug kommen und wahrscheinlich muss auch Schulhoff in dieser Reihe gesehen werden.

Schulhoffs Identität als Prager Jude ist für seine Entwicklung nicht unwesentlich. Er wuchs deutschsprachig auf, absolvierte sein Studium in Deutschland, bei Max Reger in Leipzig, und knüpfte an die deutsche Musiktradition an – nämlich in der Art, wie er gegen diese Tradition rebellierte. Im Prager Kontext war er neben Martinů und Alois Hába (und nach Janáček in Brünn) einer der ersten Komponisten, die in ihrer Musik die Schwelle zur Moderne überschritten.

Ausnahmen sind nur einige wenige »verfluchte« Komponisten, unter denen vor allem der Deutsche Erwin Schulhoff, der Mährer Bohuslav Martinů und der Böhme Jaroslav Ježek zu nennen sind.«/»V Čechách máme [...] málo odezvy jazzu. Opakují: Nikdo mu nerozumí, nikdo ho neumí, a proto mu každý nadává. Jenom několik málo »prokletých« skladatelů, z nichž nutno především jmenovat Němce Erwina Schulhoffa, Moraváka Boh. Martinů a Čecha Jaroslava Ježka.« Burian, *Jazz*, S. 100.

76 Kuna, *Exulantem proti své vůli*, S. 195.

77 Cinger, *Šťastné blues*, S. 203.

78 Holz knecht, *Jaroslav Ježek a Osvobozené divadlo*, S. 306.

Im Jazz engagierten sich in den USA besonders die gesellschaftlich Ausgestoßenen, die weder von der weißen, noch von der afroamerikanischen Community vollständig akzeptiert wurden. Das galt auch für die amerikanischen Juden und wurde wie folgt beschrieben:

»Die jüdische Identität vom erniedrigten und entfremdeten Volk hatte sich vor allem aufgrund einer jahrhundertelangen christlichen Erwartungshaltung gebildet [...]. So entwickelten jüdische Gemeinschaften in der Diaspora eine Identität der Exklusivität und akzeptierten ihren Außenseiter-Status. [...] In einem Land, in dem Juden nun nicht mehr die unterdrückte Minorität darstellten [d.h. in den USA], identifizierten sie sich mit denjenigen, die es waren. Durch diese Identifikation mit den Afroamerikanern als einer typisch amerikanischen Randgruppe hielten sie einen wichtigen Aspekt der jüdischen Identität aufrecht.«⁷⁹

Es ist durchaus denkbar, dass im multiethnischen Prag, wo das Großstadtleben mit allen seinen Vorteilen und Nachteilen (Entfremdung) eingebrochen war, für Schulhoff Jazz ein Identifikationsangebot darstellte. Ansonsten lässt sich seine Rezeption des Jazz als typisch europäisch bezeichnen und hat, wie in der Beschreibung bei Miriam Weiss, für Irritation gesorgt:

»Schulhoffs am Jazz geschultes Rhythmusempfinden wurde [...] von indianischer Kriegsrythmik beeinflusst, über die er sich bei dem Berliner Musikethnologen von Hornbostel umfassend informierte. Dass er sich in dieser Sache wissenschaftlichen Rat holte, dies aber in Bezug auf den Jazz nicht tat – zumindest geht dies aus keiner Quelle hervor –, zeigt das fehlende Bewusstsein für die ›Fremdheit‹ des Idioms. Schulhoff war dabei kein Einzelfall.«⁸⁰

Wenn man sich an die Kulturtransfer-Prozesse, die in den USA zur Entstehung des Jazz geführt haben, erinnert, so lässt sich sagen, dass sich diese in Europa unter umgekehrten Vorzeichen wiederholten. Dauer spricht noch von der ›Akkulturation der schwarzafrikanischen Sklaven‹, was geradezu als Euphemismus für die gewaltsame Auslöschung der Bezüge zu ihrer eigenen Herkunftskultur erscheint, für die die dominierende Gesellschaft nur unzureichenden Ersatz bot:

»Diese Adaptierung zielt nicht darauf ab, mit dem übernommenen Kulturgut auch die dazugehörigen Institutionen oder Funktionen der dominierenden Gesellschaft nachzuvollziehen, sondern benutzt das adaptierte Kulturelement

79 Oberheiden-Brent, »Al Jolson und der ›jüdische Jazz‹«, S. 39–58, hier S. 41.

80 Weiss, »To make a lady out of jazz«. *Die Jazzrezeption im Werk Erwin Schulhoffs*, S. 415.

lediglich zu Fortführung eigener Institutionen oder Funktionen mit neuen, veränderten Mitteln.«⁸¹

Um dies auf Europa zu beziehen, muss man in diesem Modell einige Positionen austauschen. Es ist der Jazz, der für die Europäer die Stelle des »adaptierte[n] Kulturelement[s]« einnimmt. Das bedeutet eine Übernahme seiner Äußerlichkeiten, die sozusagen als Surrogat in den Dienst bereits vorhandener Funktionen eingespannt werden und den eigenen Institutionen inkorporiert werden, wodurch diese zwar bereichert und erweitert, aber nie ernsthaft in Frage gestellt werden.

Dieses Modell ermöglicht es, die Übernahmen des Jazz in Europa funktional nachzuvollziehen, und nicht als ein Missverstehen fremder Traditionen. Das Missverständnis als Erklärung verweist immer nur auf das Nichtverstehen und Nichtwissen, das umso mehr erstaunen muss, wenn man berücksichtigt, wie viele Möglichkeiten es bereits gab, sich zu informieren. Man muss vielmehr schlussfolgern, dass von vornherein kein Interesse daran bestand, das Fremde zu imitieren, um ihm gleichzukommen – in Anbetracht des angenommenen Modells hätte dies auch gar keinen funktionalen Sinn. Damit ist auch ein Ansatz dafür geliefert, dass Jazz letztlich zum Ausdruck des Eigenen, der eigenen modernen Zeit umcodiert werden konnte.⁸²

In Schulhoffs Konzert für Klavier und kleines Orchester von 1923 (WV 66) ist im zweiten Satz ein Abschnitt als »Allegro alla Jazz« bezeichnet (ab T. 115), ein anderer »Alla zingaresca« (T. 281 ff.).⁸³ Auf formaler Ebene sind sie einander gleichgestellt, letztlich zwei verschiedene Varianten von exotischen Einflüssen. Einzelne Aspekte der Jazztechnik haben sich aber auch über den Satz ausgebreitet, ohne dass diese Stellen, etwa durch den rhythmischen Zuschnitt, als exotisch ausgewiesen wären. So ist die Harmonik in Vierklängen, beispielsweise auf der ersten Seite des Klavierauszugs, ohne die Erfahrung mit dem Jazz kaum denkbar.⁸⁴

Schulhoffs Verhältnis zum Jazz hat sich gewandelt und in den Dreißigerjahren wandte er sich in seinen E-Musik-Kompositionen vollständig von ihm ab:

»Wollte Schulhoff [Zez] Confreys Genie ›in puncto rhythmischer Erfindung‹ zuerst noch vor Einflüssen des Kontrapunkts bewahren, so hatte dieses ›Genie‹ 1929 für ihn an Tragfähigkeit eingebüßt. [...] Im ›Kunstjazz‹, wie Schulhoff seine

81 Dauer, *Tradition afrikanischer Blasorchester und Entstehung des Jazz*, S. 158.

82 Vgl. Hobsbawm, *Ungewöhnliche Menschen*, S. 331.

83 Schulhoff, *Konzert für Klavier und kleines Orchester: op. 43*, KLA.

84 Ober- und Unterstimme bewegen sich dabei beide konsequent in Kleinterzschritten, doch zueinander um eine große None versetzt (ebd., S. 5) – ein konstruktives Prinzip, das an Ježek erinnert.

Kompositionen nun nannte, hatte sich das Verhältnis umgekehrt: der Jazz verdanke seine [...] Aktualität oder Wiederbelebung erst einer kompositorischen Zuwendung«. ⁸⁵

Seine künstlerische Neuorientierung in den 1930er Jahren, der das Publikum nicht mehr zu folgen bereit war, fällt in die Zeit des erstarkenden Antisemitismus. Nach den Nürnberger Rassegesetzen (1935) wurden Auftritte im Deutschen Reich unmöglich und es entfiel auch als Absatzmarkt für seine Werke. Sein Vertrag mit der Universal Edition wurde aufgelöst und Schulhoff geriet immer stärker auch in finanzielle Probleme. In dieser Zeit komponierte er unter Pseudonym Jazzschlager und spielte im Radio Unterhaltungsmusik zusammen mit Oldřich Letfus. ⁸⁶ Vor der deutschen Okkupation der Tschechoslowakei hat er das Land nicht mehr rechtzeitig verlassen können. Er wurde verhaftet und starb 1942 im Gestapo-Gefängnis auf der Wülzburg bei Weißenburg in Bayern an den direkten Folgen der Internierung.

Schulhoff hat aktiv gesellschaftliche Grenzen überwunden und so viel wie kaum ein zweiter pragerdeutscher Komponist mit tschechischen Musikerinnen und Musikern zusammengearbeitet, nämlich im Klavierduo mit Oldřich Letfus und mit Jaroslav Ježek am Befreiten Theater. Außerdem ist seine Zusammenarbeit mit dem Schriftsteller Vítězslav Nezval bekannt, der zum Kreis der Poetisten gehörte und nach dessen Vorlage Schulhoff die Ballett-Groteske *Die Mondsüchtige* schrieb. ⁸⁷

Es wäre verfehlt, Schulhoff und Martinů als Maßstab (im engeren Sinn) für Ježek nehmen zu wollen. Die beiden Komponisten wurden hier angesprochen, um zu zeigen, in welchem Umfeld sich Ježek musikalisch bewegte. Außerdem betont Hunkemöller, dass

»die Gesetzmäßigkeiten des Rezeptionsprozesses, [...] nicht wie bei Organismen nach dem Modell von Reiz und Reaktion verläuft, sondern ein kreativer Akt ist. Darum führen Hören, Aufnahmen und Verstehen schwarz-amerikanischer Musik und ihrer Derivate auch keineswegs zu objektiv meßbarer ›Richtigkeit‹. Die Manifeste solchen Verstehens haben vielmehr einen Sinn, d.h. ihren eigenen Sinn«. ⁸⁸

85 Lüdke, »Im ›Trot‹ der Zeit. Aspekte der Jazzrezeption bei Erwin Schulhoff«, S. 89–108, hier S. 93–94.

86 Ebd., S. 93.

87 Reittererová, »Alois Hába und die tschechoslowakische Sektion der IGM«, S. 237–250, hier S. 241.

88 Hunkemöller, Art. »Jazz-Rezeption«, *MGG*, Sp. 1421.

5. Poiesis und Aisthesis: Die Devětsil-Gruppe um Karel Teige

Der Künstlerbund Devětsil (Svaz pro moderní kulturu, dt.: Bund/Vereinigung für moderne Kultur) wurde 1920 auf Initiative von Karel Teige ins Leben gerufen. Devětsil ist eine Pflanze, die Pestwurz, zugleich bedeutet die wörtliche Übersetzung ›neun Kräfte‹. Für Ježeks künstlerische Etablierung war die Gruppe von entscheidender Bedeutung, da das Befreite Theater und seine Mitglieder aus ihr hervorgegangen sind. Künstlerische Einflüsse auf Ježek können aber nur auf einer allgemeinen ästhetischen Ebene bestanden haben. Als einziger Komponist der Gruppe nahm er zwischen den anderen künstlerischen Professionen in dieser Hinsicht eine isolierte Position ein. Der Devětsil wird vor allem als literarische Bewegung mit den Namen Vítězslav Nezval und Jaroslav Seifert verbunden. Durch die Verleihungen des Literatur-Nobelpreises an Seifert 1984 wurde die Anerkennung des Devětsil und seine Rolle für die tschechische Kulturgeschichte nachträglich noch verstärkt.

Auch die Vorbilder waren zunächst literarischer Art. Exemplarisch seien an dieser Stelle Guillaume Apollinaire, Karel Čapek und Jaroslav Hašek genannt. Guillaume Apollinaire ist in seiner Wirkung auf die Entwicklung einer tschechischen literarischen Moderne kaum zu überschätzen. Insbesondere seine Sammlung *Alcools* (1913) und daraus das Gedicht *Zone* wurden stark rezipiert. *Zone* besteht aus einer freien, assoziativen Reihung von Eindrücken, die eine Handlung oder sogar ein vereinheitlichendes Thema vermissen lässt, und daher als polythematisch bezeichnet wurde.¹ Die organisierende Kraft sind die klanglichen Verbindungen der Sprache. Da das Zwingende einer logischen Ordnung aufgehoben ist, schlägt das inhaltlich unverbundene Nacheinander des Textes um in eine virtuelle Gleichzeitigkeit und Räumlichkeit, in der sich das Auge vor und zurück bewegen kann, wie es will.

Die tschechische Nachdichtung von *Zone* besorgte 1919 Karel Čapek unter dem Titel *Pásmo*. ›Pásmo‹ wurde in der Folge zur Gattungsbezeichnung nicht nur für Texte nach dem Vorbild Apollinaires, sondern auch für eine Theaterform, was etwas ungenau als Revue übersetzt wird. Auch die Revuen des Befreiten Theaters

1 Schamschula, *Geschichte der tschechischen Literatur*, Bd. 3, S. 18–19.

wurden im Tschechischen gelegentlich so genannt.² Karel Čapek ist in einer weiteren Hinsicht, zusammen mit seinem Bruder Josef Čapek von Bedeutung, und zwar bei der Namensgebung der Künstlergruppe. Wie Jaroslav Seifert berichtet, sei man auf das Wort *Devětsil* im Sammelband *Krakonošova zahrada* (Rübezahls Garten) der Gebrüder Čapek aufmerksam geworden.³ Darin sind Texte unterschiedlicher Gattungen – Belletristik wie auch Essayistik – versammelt. Die Themen Kindheit, Natur, aber auch die behandelten sozialen Fragen scheinen das Programm des *Devětsil* vorwegzunehmen. Die Benennung *Devětsil* lässt sich daher als Hommage an Karel und Josef Čapek verstehen, deren Gedankenwelt als Inspiration für die Künstlergruppe diente, die daran anknüpfte und diese gleichsam fortschrieb.⁴

Jaroslav Hašek wäre schließlich zu nennen, da sein *Švejk*-Roman *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války* (in vier Teilen zwischen 1921 und 1923 publiziert) zu einer Art Gründungsdokument der tschechischen literarischen Moderne wurde. Es fällt auf, dass dieser in scheinbar unverbundenen Episoden gehalten ist, was an Apollinaire erinnert, dessen reihende Formen damit in die Dimensionen des Romans übertragen werden. Das ästhetische Konzept wird nicht davon beeinträchtigt, sondern vielmehr bestätigt, dass der Roman Fragment geblieben ist und der Fluss abbricht, ohne zu einem sinnvollen Abschluss zu kommen. Für die Bühne wurde *Švejk* in Berlin von Erwin Piscator unter der Beteiligung von Bert Brecht adaptiert. Auch für das Befreite Theater war Hašek als Vorbild wirksam, und das nicht nur in formaler Hinsicht, sondern auch für den Humor, wie Jiří Voskovec berichtet:

»Nach der umwälzenden Entdeckung von Chaplin & Co., zusammen mit der Wirkung des Dixieland-Jazz, war Jaroslav Hašek ein mächtiger Inspirator der Komik von V+W. Švejk, ein moderner heiliger Georg, der Held einer Saga über den Triumph eines einzelnen Kopfes über die Hydra der Obrigkeit, des Regimes, des Systems – Verstand, maskiert als Schwachsinn, im Kampf gegen das Absurde, das sich als Weisheit und Würde ausgibt – der Sinn des Unsinn gegen den Unsinn des Sinns – dies alles ist der Urgrund des Clownseins, die atomische Energie des Ulks.«⁵

2 Dies ist aber von den Eigenbezeichnungen von Voskovec und Werichs in den Ausgaben zu unterscheiden, wo *Pásmo* nicht vorkommt, vgl. Kap. Die Befreiung des Theaters.

3 Seifert, *Všecky krásy světa*, S. 341.

4 Josef Čapek (1887–1945) wurde im Konzentrationslager Bergen-Belsen ermordet, Karel Čapek (1890–1938) starb noch vor der nationalsozialistischen Besetzung.

5 »Pro převratném objevu Chaplina & spol. spolu s účinkem Dixieland jazzu byl Jaroslav Hašek další mohutný inspirátor komiky V+W. Švejk, moderní svatý Jiří, hrdina ságy triumfu jedné hlavy nad hydrou Vrchnosti, Režimu, Systému – Rozum přestrojený za Slabomyslnost v boji proti Absurdnu, vydávajícímu se za Moudrost a Důstojnost – smysl

Das Befreite Theater war ein Gemeinschaftsprojekt des Devětsil. Abgesehen davon blieb die Zahl künstlerischer Arbeiten, die der Devětsil gemeinschaftlich hervorbrachte, begrenzt. Vítězslav Nezvals *Abeceda* (Das Alphabet) gehört dazu, zunächst 1924 als Dichtung entstanden. Nezval reiht darin poetische Bilder aneinander, die sich auf die einzelnen Buchstaben des Alphabets beziehen und mit diesen assoziationsreich spielen. Durch die unverbundenen Assoziationen schlägt die strenge äußere Ordnung des Alphabets um in eine ebensolche Freiheit der Dichtung wie bei Apollinaire. Am Befreiten Theater überführte am 14. April 1926 Milča Mayerová *Abeceda* in eine getanzte Version.⁶ 1926 erschien eine Einzelausgabe mit der typographischen Gestaltung von Karel Teige und Fotografien jener Tanzaufführung von Karel Pasma.⁷ Die Grenzen zwischen den Kunstformen werden in diesem Projekt aber nicht fließend oder zum Verschwinden gebracht. Es ist vielmehr eine Addition der Künste als ihre Mischung oder Durchdringung im Sinne eines Gesamtkunstwerks. An die Stelle des Strebens nach Einheit tritt eine zwanglose Vielheit.

Die in Prag gegründete Devětsil-Gruppe unterhielt ab 1923 zusätzlich eine Abteilung in Brno/Brünn. Die Kontakte mit Prag waren eng und auch von Brünn gingen wesentliche Impulse aus.⁸ Eine der wichtigsten Informationsquellen über den Devětsil sind ihre Zeitschriften, die auch viele Beiträge auf Französisch und Deutsch enthalten. Von 1923 bis 1925 erschien das *Journal Disk* (nur zwei Ausgaben), 1924 bis 1926 die Zeitschrift *Pásmo* in Brünn und schließlich, von 1927 bis 1931, regelmäßig *ReD* (*Revue Devětsilu*).⁹ Die Abkürzung *ReD* kann zugleich als das englische Wort für rot verstanden werden, was einerseits den Amerikanismus der Gruppe ausdrückt, andererseits ist es die Farbe des Kommunismus. Das Titelblatt der ersten und einiger weiterer Ausgaben gestaltete Karel Teige in blauer Farbe. Das fügt dem bereits mehrdeutigen Wortspiel weitere Ebenen hinzu: Entautomatisierung der Wahrnehmung, humoristischen Verkehrung und Distanz. Die Gruppe hat sich faktisch 1929 aufgelöst, ihre Zeitschrift wurde aber von Teige noch bis Anfang der Dreißigerjahre im Alleingang herausgegeben.¹⁰

Nesmyslu proti nesmyslu Smyslu – to je všechno prapodstata klaunství, atomický energie randy.« Voskovec, *Klobouk ve křoví. Výbor veršů*, S. 28.

6 Nezval, *Abeceda*, S. 57

7 Ebd.

8 Zum Brünnener Devětsil siehe Čurda, »From the Monkey Mountains« [Anführungszeichen im Original], *Journal of the Royal Musical Association* 141 (2016), Nr. 1, S. 61–112, hier S. 62 ff.

9 Außerdem kann der Sammelband *Revoluční sborník Devětsil* von 1922 [Reprint 2010] genannt werden.

10 Daher die widersprüchlichen Angaben bei Wilhelmi, *Künstlergruppen im östlichen und südlichen Europa*, S. 114. Ježek notiert in seinem Terminkalender noch am 15. Februar 1932 »Treffen des Devětsil«/»schütze Devětsilu« (Nachlass Ježek CZ-Pnm S 224/264).

Karel Teige (1900–1951) hat sich in einer schier unüberblickbaren Menge von Artikeln zu allen Bereichen der Kunst, v.a. der zeitgenössischen, geäußert. Teige studierte Kunstgeschichte, seine Hauptinteressen lagen auf dem Gebiet der Typografie und der Architektur. Seine bevorzugte Form ist das Manifest. Auch Texte, die nicht explizit so bezeichnet sind, stellen Kataloge von Forderungen an die zukünftige künstlerische Praxis auf. Auch über die Existenz des Devěsil hinaus, den er mit seinen Kommentaren publizistischen begleitete, blieb Teige bis zu seinem Tod 1951 so aktiv wie einflussreich.

Die Basis seines Kunstverständnisses ist für Teige der Marxismus. Die Abbildfunktion von Kunst lehnt er strikt ab, da sie dadurch in die Tauschabstraktion verflacht würde. Unter dieser Voraussetzung lässt sich überhaupt erst einer seiner Titel, *Obrazy a předobrazy* (1921), verstehen: ›Obraz‹ bedeutet Abbild im obigen Sinn (wörtlich ›Bild‹) und ›předobraz‹ bedeutet Vorbild.¹¹ Statt eines Abbilds solle laut Teige in der Kunst greifbar werden, »what may not exist but is already arriving in the form of its ›prefiguration‹ (i.e., the prefiguration ceases to be a sign in the traditional sense of the word and becomes [...] new reality itself)«. ¹²

Mit ›Vorbild‹ hat Teige keinesfalls moralische Vorbilder oder Handlungsanweisungen im Sinn, denn diese würden wieder in das Abbildungsverhältnis zurückführen. Von einem Realismus der Vorbilder im Sinne des späteren sozialistischen Realismus kann daher nicht die Rede sein, vielmehr geht es um »pure Form«. ¹³ Die angestrebte Revolution ist für Teige nur mit einer Revolution der Sinne zu erreichen. Das Verständnis von Kunst als Entität der Realität hängt von der eigenen sinnlichen Wahrnehmung ab. Über die Sinne soll die Kunst prinzipiell jedem zugänglich sein – das ist das Proletarische oder Inkludierende an der Konzeption. Die befreiten und geschärften Sinne versetzen die Betrachter in die Lage, Lebensalltag in einem poetischen Vorgang in Kunst zu überführen. Poetismus ist mehr als eine Kunstrichtung, nämlich eine Methode der Verbindung von Leben und Kunst, indem der Alltag und seine Wahrnehmung poetisiert werden. ¹⁴

Eine solche Kunst ist politisch, ohne Politisches explizit thematisieren zu müssen,

11 Petříček verwenden im Englischen ›figuration‹ und ›prefiguration‹; Petříček, »Karel Teige: Art Theory between Phenomenology and Structuralism«, S. 324–337, hier S. 330.

12 Ebd.

13 »Purity of shape«; Bydžovská, »The Avant-Garde Ideal of Poiesis: Poetism and Artificialism during the Late 1920s«, S. 46–63, hier S. 50.

14 Siehe auch Illing, *Jan Mukařovský und die Avantgarde*, S. 14 : »Die poetistischen und surrealistischen Programme der tschechischen Avantgarde sind nicht nur als regionaler Ismus unter anderen von Bedeutung, sondern sind ein bis heute nur von wenigen ExpertInnen hinreichend gewürdigtes Beispiel für den frühzeitigen Versuch, die Kunstüberschreitungstendenzen der Avantgarde in Richtung auf eine allgemeine Kulturtheorie weiterzudenken.«

nämlich dann, wenn die veränderte Sinneswahrnehmung in einem zweiten Schritt zu einer Veränderung in der Welt führt. Die Wahrnehmungsfähigkeit wird an autonom konstruierten künstlerischen Objekten geschult, die an nichts in der Welt erinnern sollen. In diesem Sinne rekurriert der Begriff Poetismus auch auf den antiken Bedeutungsumfang von *poiesis* als ›das Gemachte‹. Es ist ein aktiver Vorgang des Herstellens. Poetismus und Konstruktivismus gehen nach Teige eine untrennbare Verbindung ein. Damit ist gemeint, dass dem Poetismus (der Transformation des Erlebens) der Konstruktivismus (die künstlerische Arbeit) vorausgehen müsse.

»Poetismus ist die Krone des Lebens, dessen Basis der Konstruktivismus ist. [...] ›Nach sechs Tagen der Arbeit und des Aufbaus der Welt ist die Schönheit der siebte Tag für die Seele.‹ Mit diesem Satz von [Otokar] Březina wäre es tatsächlich möglich, das Verhältnis von Poetismus und Konstruktivismus zu erfassen. Wenn der Mensch als arbeitender Bürger gelebt hat, will er als Person leben, als Dichter. Poetismus ist nicht nur ein Gegensatz, sondern auch eine unentbehrliche Ergänzung des Konstruktivismus. Er basiert auf dessen Grundriss. [...] Er versöhnt die Kontraste und Widersprüche des Lebens.«¹⁵

Der Effekt der künstlerischen Transformation kann Teiges Logik nach ebenfalls keine Repräsentation in den künstlerischen Objekten erfahren, er muss vielmehr im Betrachter geschehen. Der Mensch steht außerhalb der Kunst, doch verzichtbar ist er nicht, er »tritt sich selbst als ›Maßstab‹ des Kunstthings gegenüber.«¹⁶ Man könnte an dieser Stelle einen Schritt zur Rezeptionsästhetik, im Sinne der Verantwortung des wahrnehmenden Subjekts erwarten, mit dem wiederum das Subjektive stark gemacht würde. Stattdessen vollzieht Teige den Schritt zu einer Phänomenologie der Kunst,¹⁷ was nicht mehr fern liegt, wenn die objekthafte Kunst als Gegenüber des Menschen konzipiert wird.

Zeitweise war es der Jahrmarkt,¹⁸ der Teiges Ideal der Kunst am nächsten kam: »Der Poetismus will aus dem Leben einen großartigen Vergnügungspark machen.«¹⁹

15 »Poetismus je korunou života, jehož bázi je konstruktivismus. [...] ›Po šesti dnech práce a budování světa je krása sedmým dnem duší.‹ Touto větou O. Březiny bylo by opravdu možno vystihnout poměr poetismu a konstruktivismu. Když člověk žil jako pracující občan, chce žít jako osoba, jako básník. Poetismus je nejen protiklad, ale i nezbytný doplněk konstruktivismu. Bázuje na jeho půdoryse. [...] Harmonizuje životní kontrasty a protiklady.« Teige, »Poetismus«, S. 554–561, hier S. 556 (in: AVANTGARDA ZNÁMÁ A NEZNÁMÁ, Bd. 1).

16 Schmid, »Zur Ästhetik der Theateravantgarde der zwanziger Jahre«, S. 444.

17 *Fenomenologie moderního umění*, in den letzten Lebensjahren verfasst, 1966 als Fragment herausgegeben: *Vývojové proměny v umění*.

18 Vgl. Teiges Titel *Jarmark umění*, 1936.

19 »Poetismus chce udělat ze života velikolepý zábavní podnik.« Teige, »Poetismus«, S. 556.

Der Jahrmarkt ist gleichzeitig ans Leben gebunden und von diesem enthoben, folgt eigenen Gesetzen und schafft seine eigene Welt. Es ist kein Zufall, dass die Jahrmarktskunst gerade Kinder begeistert. Viele literarischen Texte der Poetisten, wie etwa von Nezval und Seifert, sind von einer oft missverstandenen verspielten Kindlichkeit geprägt. Nach Vítězslav Nezvals Theorie der primären und sekundären Assoziationen steht das Kind für authentische Erfahrungen, wenn es »noch nicht Teil des sozialen und kulturellen Kollektivs ist.«²⁰ Das Kind ist für die Poetisten außerdem Garant der Zugänglichkeit der Kunst, die von sich aus keine Barrieren aufbauen will, sodass sie Spezialisten nicht näher ist als einem Kind. Die Vorbildung wird in diesem Sinne als mit der Klasse verbunden und als exkludierend aufgefasst.

»Soll die Kunst das sein, was wir Poetismus nennen, die Kunst des Lebens, die Kunst zu leben und zu genießen, muss sie letztlich so selbstverständlich werden, so entzückend und zugänglich wie Sport, wie Liebe und alle Delikatessen. [...] Das Kunstwerk ist seinem Wesen nach ein Geschenk oder ein Spiel.«²¹

Eine solche Einstellung bedeutet einen Angriff auf die Hierarchie zwischen den Künsten, denn nach dieser Argumentation wäre zum Beispiel die Geisterbahn einem Sinfoniekonzert vorzuziehen. Es ist nicht überraschend, dass dies, konsequent weitergedacht, zur Auflösung des Kunstbegriffs führt. Die Typografie und die Architektur, der sich Teige widmete, haben beide als praktische, dienende Künste nie einen hohen Stellenwert in der Kunsttheorie besessen. Das Konzept der Kunst wird bei Teige letztlich von der Idee des ›Poetischen‹ abgelöst,²² in die sowohl Kunst als auch Lebensalltag eingehen und sich zu einer höheren Einheit verbinden. Dem Poetismus sind die Einzelkünste als Mittel zum Zweck, zu dessen Realisierung, nachgeordnet:

»Er [der Poetismus] würde sich wohl zu einem dilettantischen, praktischen, schmackhaften und geschmackvollen Eklektizismus bekennen. Er ist keine Weltanschauung – die ist uns der Marxismus, sondern eine Atmosphäre des Lebens, und das ist sicher nicht die Atmosphäre des Arbeitszimmers, der Bibliothek, des Museums.«²³

20 Schmid, »Zur Ästhetik der Theateravantgarde der zwanziger Jahre«, S. 438.

21 »Je-li nové umění to, co nazveme poetismem, uměním života, uměním žít a užívat musí být posléze tak samozřejmé, rozkošné a dostupné jako sport, láska a všechny lahůdky. [...] Umělecké dílo [...] [j]e podstatně dar nebo hra« Teige, »Poetismus«, S. 554–555.

22 Bydžovská, »The Avant-Garde Ideal of Poiësis«, S. 50.

23 »Přiznal by se asi k diletantskému, praktickému, chutnému a vkusnému eklekticismu. Není světovým názorem – tím je nám marxismus, ale životní atmosférou, a to jistě ne atmosférou pracovny, bibliotéky, muzea.« Teige, »Poetismus«, S. 55ý.

Der Poetismus lässt sich zwischen der hedonistischen, scheinbar zweckfreien Kunst des Dada und eines politisch engagierten Surrealismus verorten.

»Die ›lachende Welt der Kunst‹, die Kunst als ›Feiertag‹ und karnevalistisches Sinnenspiel, dies ist der besondere Beitrag der tschechoslowakischen Avantgarde zur gesamteuropäischen Avantgarde.«²⁴

Im Gegensatz zu Dada fällt der konstruktive Impuls des Poetismus auf, eine Bejahung dessen, was man in der Welt vorfindet, das nur in die richtige Richtung weiterentwickelt werden müsse.²⁵ Abgelehnt wird hingegen die Textzentriertheit des Surrealismus, mit der das Abbildungsverhältnis vermeintlich wieder Einzug in die Kunst halte. In der Ausarbeitung scheint auch die Idee der Kunst als Schule der Sinne auf, was aber weniger didaktisch aufgefasst wird, als es Viktor Šklovskij formuliert hat:

»The aim of art is to give the feeling of things as facts of vision, not as facts of cognition; the method of art is the method of defamiliarization of things and the method of desimplification of forms, increasing the difficulty and length of perception, because the process of perception is in itself the aim of art, and thus must be prolonged.«²⁶

Der russische Formalismus und der Prager Strukturalismus scheinen wichtige Voraussetzungen für Teiges Theorie bereitzuhalten.²⁷ Ohne dass der Begriff fällt, geht es letztlich auch um eine Entautomatisierung der Wahrnehmung, was der poetischen Funktion von Sprache in der Literatur nach Roman Jakobson entspricht.²⁸ In

24 Schmid, »Zur Ästhetik der Theateravantgarde der zwanziger Jahre«, S. 438.

25 Siehe auch Čurda, »From the Monkey Mountains«, S. 90. Dada kennt zwar die vorgefundenen Readymades, würde sie aber dekonstruieren und lächerlich machen, indem sie aus sinnhaften Kontexten gerissen und fragmentiert würden.

26 Shklovsky, *Theory of Prose*, zitiert nach: Petříček, »Karel Teige: Art Theory between Phenomenology and Structuralism«, S. 331. Viktor Borisovič Šklovskij (1893–1984), Schriftsteller und Theoretiker des russischen Formalismus.

27 Vgl. Schmid, »Zur Ästhetik der Theateravantgarde der zwanziger Jahre«, S. 443–447.

28 »Der Jux hebt den Automatismus der Gewohnheit auf und lehrt uns, das Ding und das Zeichen neu zu greifen, zu begreifen und zu bewerten, und darin liegt der hohe kulturelle Wert des ›Ulks bzw. der gegenstandslosen Komik.« / »Švanda ruší automatismus zvyku a učí nás nově hmatati, chápati a hodnotiti věc a znak, a v tom je vysoké kulturní poslání ›srandy neboli bezpředmětné komiky.« Jakobson, »Dopis Romana Jakobsona Jiřímu Voskocovi a Janu Werichovi o noetice a semantice švandy«, S. 27–34, hier S. 34. Roman Osipovič Jakobson (1896–1982) zählt zu den einflussreichsten Slawisten und Linguisten überhaupt. Aus Moskau stammend, wurde Jakobson zweimal zum Exilanten, einmal 1920 in der ČSR, wo er 1926 den Prager linguistischen Zirkel mitbegründete und ab 1933 an der Universität

welchem Umfang und ob dies überhaupt durch eine direkte Beeinflussung zu erklären ist, ist allerdings bislang offen.

Äußerungen zur Musik finden sich in der gesamten Debatte um den Poetismus vergleichsweise selten. Die Theorie muss sozusagen in Analogie um die Musik verlängert werden. Zusammen mit Jiří Svoboda verfasste Teige den Text *Musica a muzika* (1922).²⁹ Die Musik wird darin als verspätete Kunstform beschrieben. In dieser Hinsicht, wie auch in der Charakterisierung einzelner Komponisten, folgt der Text Jean Cocteau's *Le coq et l'arlequin* (1918), ohne ihm etwas essenziell Neues hinzuzufügen.³⁰

Bezeichnend für Teiges Musikauffassung im Sinne des Poetismus ist sein Text *Umění dnes a zítra* (Kunst heute und morgen, 1922), dem folgendes Zitat entstammt:

»Konzerte und Kammer-Séancen sind wirklich die faulenden Gewässer der Fischteiche; [...] Während sie in den Konzertsälen gestorben ist, lebt die Musik in der Welt. Die leidenschaftliche Liebe zur lebendigen Wirklichkeit, die in der Architektur die mechanische Produktion über die dekorative Lügenkunst stellt, das Kino über die antike Tragödie, die Blasmusik, die Musik der Cafés, Restaurants und Plätze über die Konzertmusik, wird sich nicht scheuen, Instrumente und Interpreten zu verwerfen, was bisher noch als Tabu gilt. Die Jazzband! Die Harmonika! Die barbarische Drehorgel! Die Kapelle der Heilsarmee, Gesang zum Trommelschlag, der gesunde exotische Einflüsse ver-rät! Rag-time!«³¹

E. F. Burian benutzt diesen Ausschnitt als Motto in seinem Buch *Jazz* (1928). Bei Teige macht die Huldigung des Jazz wohlgermerkt nur einen unter mehreren Aspekten aus.

Brünn lehrte, und im Zweiten Weltkrieg, als er über Schweden 1941 die USA erreichte. Es folgten Professuren an der Columbia und der Harvard University sowie am Massachusetts Institute of Technology.

29 Svoboda/Teige, »Musica a muzika«, S. 405–412 (in: AVANTGARDA ZNÁMÁ A NEZNÁMÁ 1).

30 Siehe Čurda, »From the Monkey Mountains«, S. 66.

31 »Koncerty a komorní seance jsou opravdu hnijící vodou kapřího rybníčku; [...] Zatímco zemřela v koncertech, žije hudba ve světě. Vášnivá láska k živé skutečnosti, která dá v architektuře přednost mechanické produkci před planým dekorativním lžiuměním, kino před antickou tragédií, kutálce a hudbě kavárně, v restaurantu, kapele na náměstí přednost před koncertní hudbou, nebude se bát zahrnout nástroje a interprety, které v hudbě dosud platí za tabu. Jazzband! Harmonika! Barbarický kolovrátek! Kapela Armády Spásy, zpěv doprovázený bubnem, prozrazující zdravé vlivy exotické! Rag-time!« Teige, »Umění dnes a zítra«, S. 365–381, hier S. 365 (in: AVANTGARDA ZNÁMÁ A NEZNÁMÁ 1).

6. Die Befreiung des Theaters

»Ich kenne kein einziges ›Nationaltheater‹, aber ich kenne viele – sehr viele ›Nationalkinos‹. Ich würde die Parole ›baut ein Nationalkino‹ verkünden, wenn sie nicht etwas unsinnig wäre – denn das Kino ist nicht national, *das Kino ist eine so internationale Sache wie die drahtlose Telegrafie oder das Lachen. Und so sollte alle Kunst sein*«. ¹

Das Prager Nationaltheater ist in seiner Bedeutung als Symbol der Nation kaum zu überschätzen. Bei der Begriffsverwendung von ›Nationaltheater‹ im Tschechischen schwingt daher immer auch die Vorstellung von diesem konkreten Haus mit. Sein einheitsstiftender Charakter spiegelt sich in der Theaterarchitektur, die nicht nur einen Ort für Versammlung und Inszenierung bietet, sondern selbst Einheit inszeniert. Das suggeriert auch eine Beständigkeit bzw. Überzeitlichkeit der Werte, für die es steht. Dass im Zuschauerraum die Sitzpolster-Bezüge in ihrer Farbigkeit dem Bodenbelag und den Wandtapeten angenähert sind, sodass sie ineinander überzugehen scheinen, ist kein Zufall. Es spricht eine Geschlossenheit daraus, die ein Pendant zur Geschlossenheit der Bühnenillusion bildet. Es sind Bereiche, die gegeneinander abgegrenzt sind, damit die Konzentration ungestört bleibt und die Illusion vollkommen.

Das Befreite Theater kann nun als Gegenstück dazu in der Moderne konzeptualisieren werden. Ein Befreites Theater sucht man im Stadtplan Prags vergeblich. Die Spielstätte war eine Zeitlang hier, eine Zeitlang dort, in einem Hotel, einer Einkaufspasse, und nun existiert sie gar nicht mehr. Während seiner Existenz stand das Osvobozené divadlo (O.d.) für unterschiedliche Dinge. Es folgte wechselnden Moden und wie diese erschien und verschwand es wieder von der Erdoberfläche. So steht es wie mit den räumlichen auch um die zeitlichen Dimensionen. An die

1 »Neznám ani jednoho ›národního‹ divadla, ale znám mnoho – velmi mnoho ›národních‹ kin. Vydal bych heslo ›postavte národní kino‹, kdyby nebylo trochu nesmyslné – protože kino není národní, kino je věc internacionální jako bezdrátová telegrafie nebo smích. A takovým má být každé umění«; Honzl, »Nestavte divadla!«, S. 417–424, hier S. 423 (in: AVANTGARDA ZNÁMÁ A NEZNÁMÁ 1).

Stelle von Einheit tritt Vielheit, an die Stelle von Konzentration Zerstreuung, von Inszenierung und Repräsentation Anti-Illusionismus und Wahrhaftigkeit, an die Stelle von Nationalität Internationalität. Statt Hierarchie Anarchie, statt künstlerischer Andacht die Show, statt dem Überzeitlichen das Hier und Jetzt, und so ließe sich die Reihe fortsetzen.

Die Befreiung des Theaters ist später natürlich noch weiter gegangen, seinerzeit war die oben wiedergegebene Ansicht Jindřich Honzls jedenfalls ikonoklastisch. Dass das Befreite Theater selbst zu einem Nationalsymbol geworden ist, war anfangs nicht absehbar. Erst die Bedrohung von außen, nämlich durch den Nationalsozialismus, hat das Bewusstsein für das schützenswerte Eigene daran geschärft. Was Jindřich Honzl beim Bild des ›Nationalkinos‹ noch selbst als »etwas unsinnig« einschränkt,² scheint angesichts der historischen Entwicklung weniger unsinnig geworden zu sein: nämlich dass etwas, das weder seinem Inhalt noch seiner Technik nach national ist, in einen Rang von nationaler Bedeutung eintritt. ›National‹ bezeichnet bei Honzl in erster Linie die Breitenwirkung, die Zugänglichkeit und Relevanz für weite Teile der Bevölkerung, wie sie auch schon ursprünglich im Begriff Nationaltheater mit-schwingt.

*

Diese Arbeit kann und will keinen theaterwissenschaftlichen Forschungsbeitrag über das Befreite Theater leisten, vielmehr ist dieses als wichtiger Bezugspunkt für Ježeks Musik – vielleicht sogar der wichtigste – von Interesse. Welche Aussagen über das Theater getroffen werden können, ist abhängig von der Quellenlage, die sich in den letzten Jahren nicht wesentlich verändert hat.³ Was geleistet werden kann, ist, den historischen Überblick mit den eigenen theoretischen Positionen, im Sinne einer Produktionspoetik, und den Beschreibungen in der Sekundärliteratur parallel zu lesen.

Da das Befreite Theater als kommerzielles Unterhaltungstheater galt, wurde seiner theoretischen Basis wenig Aufmerksamkeit geschenkt. Der Name geht zurück auf Aleksandr Jakovlevič Tairovs *Das entfesselte Theater*. Tairovs Buch heißt aber nur in der deutschen Übersetzung so, im russischen Original dagegen *Zapiski režissera* (Aufzeichnungen eines Regisseurs). Unter dem Titel *Odpoutané divadlo* – das ist die wörtliche Übersetzung aus dem Deutschen – erschien es 1927 auf Tschechisch.

² Siehe oben.

³ Gleichwohl erscheinen quasi ununterbrochen neue Titel zum Theater oder über seine Protagonisten, die meisten in Form von Memoiren; siehe auch die Angaben am Ende des Kapitels Literaturüberblick. Unter den jüngsten ist hervorzuheben: Janoušek, *Jan Werich za oponou*.

Dieser Ausgabe ist ein ausgedehnter Essay über die Entstehung des modernen russischen Theaters von Jindřich Honzl vorangestellt. Darin bestätigt er, dass er zuerst die deutsche Ausgabe gekannt hat.⁴

Osvobozené divadlo (wörtlich ›Das befreite Theater‹) ist dagegen eine ungenaue Übersetzung des deutschen Titels:

»Der Name ›Befreites Theater‹ beruht, wie Werich feststellte, auf einer Fehlübersetzung. Werich bemerkte dazu: ›Ich weiß nicht, wer das als Befreites Theater übersetzte, aber seit dieser Zeit stänkerten die Leute und sagten: wovon seid ihr befreit? Von Steuern?«⁵

Als in der Saison 1935/1936 unter dem Namen Spoutané divadlo (Gefesseltes Theater) gespielt wurde, stellt dies einen Bezug zu odpoutané dar, dessen Antonym es ist, nicht zu osvobozené.

Es kann von einer Hommage an Tairov gesprochen werden, deren Gewährsmann der Regisseur Honzl ist, der in seinen Schriften von Tairov beeinflusst war. Der sowjetischen Theaterästhetik (mit deutscher Vermittlung) auf der einen Seite stand auf der anderen Seite der Jazz, der Inbegriff des Amerikanischen in der Musik, gegenüber. Das ergibt ein besonders großes Spannungsfeld zwischen Ost und West, in dem das Theater verortet werden kann. Eine solche Verfügbarkeit der Konzepte wäre ohne die medialen Möglichkeiten der Zeit wahrscheinlich nicht denkbar gewesen und die Formen, die das Befreite Theater hervorgebracht hat, nicht ohne eine konzeptionelle Offenheit, die es erlaubte, nach allen Seiten zu greifen.

Aleksandr Tairov hatte freilich kein konzises Theoriegebäude vorgelegt, vielmehr handelt es sich um eine Zusammenfassung verstreuter Notizen (daher der russische Titel), in denen einzelne Elemente des Theaters angesprochen werden. Es sind diese Elemente, auf die sich die Befreiung bezieht. Sie werden von ihrer dienenden, mimetischen Funktion befreit, von ihrer Unterordnung unter den dramatischen Text, um dessen adäquate Darstellung und Umsetzung es im Theater bis dahin immer gegangen war. Indem die Herrschaft des Textes und die Unterordnung unter die Ideale des (Dramen-)Autors verworfen werden, werden neue Energien freigesetzt. Das bedeutet zunächst den Verlust von Einheit, erlaubt aber heterogene Lösungen und letztlich eine Expansion der Möglichkeiten.

Darin liegt auch der Unterschied zur Idee des Gesamtkunstwerks, wie verschiedene Arten des Theaterspiels oft vorschnell bezeichnet werden, da für das Theater immer Mittel aus anderen Künsten gebraucht werden. Semiotisch strebt das Gesamtkunstwerk eine Einheit aller Mittel an, die einem gemeinsamen Zweck,

4 Tairov, *Odpoutané divadlo*, S. 61 [Honzl: »Vznik ruského moderního divadla«].

5 Schamschula, *Geschichte der tschechischen Literatur* 3, S. 113–114.

einer gemeinsamen Aussage oder Botschaft unterstellt sind. Im Denken Richard Wagners, der bekanntlich den Begriff Gesamtkunstwerk geprägt hat, fließen denn auch das Dramatische und das Musikalische in eins und verbinden sich zur untrennbaren theatersemiotischen Einheit (auch wenn diese wiederum im Inneren differenziert sein kann). Dies ist durchaus von Belang, da in der Tschechoslowakei der Zwischenkriegszeit die Wagnerschen Ideen, durch die Generation der Schüler Dvořáks und Smetanas perpetuiert, auf den Opernbühnen fortwirkten. Die lockere Abfolge von Szenen und liedhaften Musiknummern am Befreiten Theater ist als Kunstform nicht isoliert zu verstehen, sondern muss auch als dezidierte Gegenbewegung zu den etablierten Großformen gesehen werden, wie in der eingangs zitierten Wendung Honzls gegen das Nationaltheater.

Karel Teige beschreibt seine Eindrücke aus der frühen Phase des Befreiten Theaters wie folgt:

»Hier war das Spiel von allen Konventionen befreit. Da, wo nicht einmal mehr die Spur einer literarischen Handlung ist, eines dramatischen Konflikts, der nach den vererbten Gesetzen der Altvordern reguliert wird, keinerlei Psychologie und Pathos, da wird das Theater, das szenische Geschehen, das nur seine ursprünglichen elementaren Werte gebraucht (Bewegung, Wort, Klang, Farbe und Raumbeherrschung) zu einer selbständigen, lebendigen Dichtung, zu einer souveränen, elementaren Form, zu einer eigenständigen Konstruktion, aus sich selbst heraus, da wo es kein Dekor aus der Garderobe der Vergangenheit borgt und auch nicht aus dem Vorrat anderer Künste, da wird das Theater zur Poesie, poiésis, Theater des Poetismus. Ein Gedicht der Bewegung, ein Tanz der Worte, Töne und Geräusche, Körper, Farben und Formen, ein Vergnügen für Augen, Ohren, die Sinne, den Körper und den Geist.«⁶

Tairov knüpfte an den um eine Generation älteren Konstantin Sergeevič Stanislavskij an, der gemeinhin dem mimetischen naturalistischen Theater zugerechnet wird, was

6 »Zde [...] byla hra oproštěna ode všech konvencí [...]. Tam, kde není již ani stopy po literárním ději, dramatickém konfliktu, jenž by byl regulován zákony po předcích zděděnými, kde není ani trochu psychologie, ani patosu [...], tam stává se divadlo, scénické dění, užívající jen svých rodných elementárních hodnot (pohybu, slova, zvuku, barvy a zvládnutí prostoru) samostatnou živoucí básní, svrchovanou elementární tvorbou, konstrukcí na svém a ze svého, která si nevypůjčuje ozdob z garderoby minulosti ani ze sýpky ostatních odvětví umění, tam je divadlo divadelní poezií, poiésis, divadlo poetismu. Báseň pohybu, tanec slov, zvuků a hluků, těl, barev a těles, obveselení očí, uší, smyslů, těla i ducha.« Teige, »Osvobozené divadlo«, S. 158–162, hier S. 159. Dieser Text soll laut Effenberger erstmals auf Deutsch in der *Prager Presse* im Oktober 1926 erschienen sein (ebd., S. 541 [Nachwort von Effenberger]) allerdings blieb die Durchsicht aller Ausgaben negativ. Angeführt ist meine eigene Übersetzung aus dem Tschechischen.

allerdings etwas ungenau ist. Die Einfühlung als schauspielerische Technik wurde von ihm als notwendiges Handwerkszeug, als vorbereitende Übung verstanden. Seinerseits orientierte sich Stanislavskij etwa am japanischen Nō-Theater. Möchte man die beschriebenen Tendenzen auf ein Schlagwort bringen, so wäre es »theatralisches Theater«.⁷

Der Einfluss Tairovs zeigt sich offensichtlich in den Spiel-im-Spiel-Situationen, die für das Osvobozené divadlo charakteristisch sind. Das bedeutet, dass die Handlung auf der Bühne zum Inhalt hat, dass Theater gespielt wird. Auf den ersten Blick mag man darin eine distanzierende Haltung erkennen, die an Bert Brechts Idee des epischen Theaters erinnert. Eine solche Verbindung herzustellen, wäre aber vor-schnell, außerdem ist faktisch keine gegenseitige Rezeption belegt. Zum Wesen des Brechtschen Verfremdungseffekts gehört, dass die Bühnenillusion aufgebrochen werden soll und die Wahrnehmung entautomatisiert. Mit dem Spiel im Spiel verhält es sich etwas anders: Es wird Authentizität angestrebt, und zwar solcher Art, dass sie als sekundäre Authentizität bezeichnet werden könnte. Authentisch ist, wenn das Gespielte als gespielt erkenntlich ist, wenn es als Spiel glaubhaft ist. Zumindest in diesem Aspekt zeigt sich ein Ansatz, welcher der Idee des Verfremdungseffekts diametral entgegengesetzt ist.

*

Die Anfänge des Befreiten Theaters sind unübersichtlich.⁸ Der Name taucht erstmals im Herbst 1925 auf. Es war damals eine Studentenbühne, unter der organisatorischen und künstlerischen Leitung des 23-jährigen Regisseurs Jiří Frejka.⁹ Ab 1926 bezeichnete es sich als Theaterabteilung des Künstlerbundes Devětsil.¹⁰ Erstmals hat es Anfang 1926 eine eigene Spielstätte in der Straße Na Slupi am Fuß des Vyšehrad-Hügels in Prag. Ein gut informierter Kritiker schrieb bereits im Februar 1926 in der Zeitung *Národní osvobození*: »Osvobozené divadlo« ist eine Übersetzung von Tairovs ›Das entfesselte Theater‹. Es überträgt blindlings dessen äußere Eigenheiten auf den Vyšehrad, aber es gelang ihm bisher nicht, dessen Wirkung zu erreichen.«¹¹

7 Tairow, *Das entfesselte Theater*, S. 156.

8 Die sonst hilfreiche Chronologie in Träger (Hg.), *10 let Osvobozeného divadla 1927–1937*, S. 114 ff. verunklart die Anfänge und dabei das Verhältnis zur Devětsil-Gruppe eher. Schonberg, *Osvobozené*, S. 29 ff. stellt die Abfolge der Ereignisse klar.

9 Dass Frejka zuvor schon Theater gemacht hat, kann lediglich zur Vorgeschichte des O.d. gezählt werden.

10 Cinger, *Šťastné blues*, S. 85 ff.; Holzknicht, *Jaroslav Ježek a Osvobozené divadlo*, S. 64.

11 »Osvobozené divadlo« je překlad z Tairova ›Das entfesselte Theater‹. Přenáší bez rozvahy jeho vnější zvláštnůstky na Vyšehrad, ale nepodařilo se mu dosud napodobiti jeho působení.«

Die erste Arbeit Ježeks für das Theater war die Schauspielmusik zu einem zeitgenössischen Stück, *Versicherung gegen Selbstmord* (Pojištění proti sebevraždě) von Yvan Goll, das im Januar 1927 Premiere hatte.¹² In diesem Jahr schrieb Ježek noch weitere Schauspielmusiken, womit deren Zahl in Ježeks Schaffen 1927 bereits ihren Höhepunkt erreichte.¹³ Sein erster Auftritt mit Improvisationen am Klavier ist für den 26. Februar 1927 belegt.¹⁴ Bereits Anfang April desselben Jahres kam es zu einer Spaltung des Befreiten Theaters, wohl aufgrund von künstlerischen Differenzen. Jiří Frejka und mit ihm zusammen Milča Mayerová und E. F. Burian, zuerst noch Ježeks Kollege am Theater, verließen das Osvobozené divadlo, um das Theater Dada zu gründen.¹⁵ Es bestand aber offenbar kein Hindernis, dass Ježek in der Folge für beide Formationen arbeitete, die aus dem ursprünglichen O.d. hervorgegangen waren. Ježeks Improvisationen auf Zuruf waren auf Anhieb ein Publikumserfolg und zogen die Aufmerksamkeit des Feuilletons auf sich: »Bedauerlicherweise für ›Dada‹ hatte den größten Erfolg Jaroslav Ježek, ein phänomenaler Musiker, mit seinen Kompositionen auf 4 Töne, dessen Auftritt mit ›Dada‹ nicht das Geringste zu tun hatte.«¹⁶ Auch in der Folgezeit ist immer wieder die Unabhängigkeit der musikalischen Komponente Ježeks aufgefallen.¹⁷

Im Theater unter dem ursprünglichen Namen fand am 19. April 1927 die Uraufführung der *Vest Pocket Revue* von Jiří Voskovec und Jan Werich statt.¹⁸ Diese war so erfolgreich (208 Vorstellungen in der Folgezeit), dass das Komikerduo das Theater schließlich inhaltlich wie organisatorisch komplett übernahm.¹⁹ Man könnte

Jan Klokoč-Fragner in *Národní osvobození*, nach dem 8.2.1926, zitiert nach: Cinger, *Šťastné blues*, S. 87.

12 Cinger, *Šťastné blues*, S. 204.

13 Dargestellt bei Holzknacht, »Divadlo Jaroslava Ježka«, *Divadelní zápisník* 17–18 (1946), S. 513–516, hier S. 513–514.

14 Cinger, *Šťastné blues*, S. 95. Ein für Januar 1927 angekündigter Auftritt ist laut Cinger wegen Krankheit nicht zustande gekommen; ebd., S. 94.

15 Die beiden Theater tauschten schon bald die Spielorte, sodass das Befreite Theater in der Folge in den Räumlichkeiten der traditionsreichen Umělecká beseda (Künstlerunion) auf der Prager Kleinseite auftrat; Schonberg, *Osvobozené*, S. 32.

16 »Bohužel, pro ›Dada‹ největší úspěch měl Jaroslav Ježek, hudební fenomen, se svými kompozicemi na 4 tóny, jehož vystoupení nemělo s ›Dada‹ společného ani chloupek.« lv. [Kürzel], »Pojďte dadat!«, *Večerní list* 13.4.1927 [Nachlass Ježek CZ-Pnm S 224/1075].

17 Siehe Locke, *Opera and Ideology in Prague*, S. 283.

18 Musik von Karel Šrom und Josef Kyselka; Schonberg, *Osvobozené*, S. 43–44.

19 Die kaufmännischen Direktoren (›Manager‹) waren Josef Háša, gefolgt von Adolf Kluckauf und schließlich Jaroslav Kopecký; Holzknacht, *Jaroslav Ježek a Osvobozené divadlo*, S. 70. Es scheint, dass Jan Mikota seine Rolle (›podnikový ředitel‹; Schonberg, *Osvobozené*, S. 8–9) gegenüber Michal Schönberg übertrieben hat – bei Holzknacht wird er als PR-Chef bezeichnet (›šéf reklamy‹; Holzknacht, *Jaroslav Ježek a Osvobozené divadlo*, S. 70). Kurze Notizen über

meinen, das Theater Dada sei im Vergleich das künstlerisch anspruchsvollere Projekt gewesen, doch auch am Osvobozené divadlo versuchte man sich mit avantgardistischen Produktionen. So inszenierte Jindřich Honzl am O.d. 1928 *Ubu Roi* von Alfred Jarry in der Übersetzung von Jiří Voskovec und mit Werich in der Hauptrolle.²⁰

Die Stücke von Voskovec und Werich wären unzureichend als Revue- oder Kabarettvorstellungen beschrieben, auch wenn sie Elemente von beidem enthielten. Die eigenen Bezeichnungen in den Ausgaben, in denen Gattungsbezeichnung und Untertitel nicht immer eindeutig unterscheidbar sind, weisen eine große Bandbreite auf. Dabei ist in der Anfangszeit »Revue« vorherrschend. *Fata Morgana* (von 1929) ist die einzige »Jazzová revue« darunter, was mit einem überdurchschnittlich hohen Musikanteil korrespondiert. *Fata Morgana* besteht aus sechzehn Bildern und es finden sich sechzehn Musiknummern Ježeks darin.²¹

Ab 1932 nimmt die Vielfalt der Bezeichnungen zu, worin das Bemühen um künstlerische Ausdifferenzierung und Eigenständigkeit deutlich wird. *Caesar* wird »Antická féerie« genannt, *Robin Zbojník* »Pohádka« (Märchen), *Svět za mřížemi* »Hudební komedie« (Musik-Komödie), *Osel a stín* »Deset obrazů o lidech a pro lidi« (Zehn Bilder von Menschen und für Menschen), *Slaměný klobouk* »Vaudeville« und *Kat a blázen* schließlich »Satirická fantazie«. *Balada z hadrů* (1935) trägt die bewusst neutrale Bezeichnung »Divadlo« (wörtlich Theater, am besten wohl als ›[Theater-]Stück‹ zu übersetzen)²² und *Nebe na zemi* (1936) schließlich »Osvobozené divadlo«.²³ Damit scheint das Theater bei sich selbst angekommen und gleichzeitig eine Rückbesinnung auf die Wurzeln stattzufinden.

Die Autoren der Stücke sind generell Voskovec und Werich, doch lässt sich das nicht immer eindeutig sagen. Oft wird auf bekannte Stoffe aus Volkssagen oder -märchen zurückgegriffen, wie beispielsweise *Golem* oder Robin Hood (*Robin Zbojník*), ohne dass ein konkreter Autor benannt werden könnte. In anderen Fällen handelt es sich um Bearbeitungen älterer Stücke. Bei *Osel a stín* (Des Esels Schatten)

Kluckauf und Mikota siehe auch: Ježek, *Stále se mi zdá, jako když Tě hledám*, S. 63–64 (daneben auch Fotos von Kluckauf im Buch).

20 Cinger, *Šťastné blues*, S. 113. Dies wird häufig als eine der wichtigsten Arbeiten des Theaters genannt.

21 Sobotka, Art. »Jaroslav Ježek« [online, ohne Seitenzahlen]. Siehe auch Abb. 6 auf der folgenden Doppelseite. Im Nachlass sind acht davon erhalten; Tauerová, *Jaroslav Ježek. Inventář fondu Českého muzea hudby*, S. 78 ff.

22 Vollständig »Divadlo o prokletém básníkovi«/»Theater über einen verfluchten Dichter« – damit wird wiederum das Spiel im Spiel hervorgehoben.

23 Alle Angaben nach Voskovec/Werich, *Hry*, Bd. 1–3, siehe im Literaturverzeichnis unter Theatertexte.

Abb. 6 gegenüberliegende Seite: Theaterplakat zu *Fata Morgana*, 1929 (CZ-Pnm S 224/1031a). Mottlova parta (Mottls Truppe) war eine Gruppe von Folk-/Country-Sängern, die – ebenso wie der Komiker Ferenc Futurista – zeitweise mit dem O.d. zusammenarbeiteten. Ausstatter František Zelenka wurde in Auschwitz ermordet.

reichen die Angaben der Herkunft von Aristophanes²⁴ über Lukian²⁵ bis Christoph Martin Wieland.²⁶ Als Autoren der Vorlage für *Nebe na zemi* (1936) werden John Fletcher und Francis Beaumont genannt – so findet es sich in den Ausgaben und in der Sekundärliteratur. Nach Vladimír Just war *The Spanish Curate* die Vorlage, doch wird in der Theaterwissenschaft anstelle von Beaumont übereinstimmend Philip Massinger als Fletchers Co-Autor genannt.²⁷

Der Umgang mit der dramatischen Vorlage entspricht dabei auf den ersten Blick dem des modernen Regietheaters, wobei Voskovec und Werich zwar mehrere Funktionen übernahmen, die Regie jedoch nur in einigen der frühen Revuen. Hier zeigt sich eine Auflösung der herkömmlichen Spezialisierung der Theaterberufe. Es entspricht den Ideen eines befreiten Theaters, wenn der Text, den ein Schauspieler auf der Bühne hat, in die eigene Kompetenz des Schauspielers fällt statt in die eines Autors/Dramatikers. Dasselbe gilt analog für die Musik – sie ist Sache der Musiker, wodurch auch der Eindruck relativ unabhängiger Schichten entsteht. Das Theater wird so zeitweise in einen Konzertsaal verwandelt, zeitweise in einen Zirkus.

Wenn Tairov bereits Rückschau auf die Avantgarde halten und aus ihr schöpfen konnte,²⁸ so gilt dies erst recht für Jindřich Honzl (1894–1953). Auch wenn Werich und Voskovec viele Funktionen am Theater übernahmen, so war doch Honzl der alleinige Regisseur aller Stücke ab 1931, beginnend mit *Golem*.²⁹ Zuvor inszenierte er bereits von 1927 bis 1929 die Stücke von Voskovec und Werich, bevor er zwei Jahre lang am Nationaltheater in Brünn wirkte. Honzl lehnt das bürgerliche mimetische und psychologische Theater strikt ab. Sein Ideal ist der Zirkus-Artist oder -Akrobat:

»Verzweiflung, Freude, Resignation – das ist kein Schauspieler; denn ein Schauspieler ist nur die Oberfläche eines lebendigen Kostüms, Gesicht, Hände und Stimme. Wir haben noch nie die Beine eines Schauspielers bewundert anstelle

24 Burian, »The Liberated Theatre of Voskovec and Werich«, S. 166.

25 Schmid, »Zur Ästhetik der Theateravantgarde der zwanziger Jahre«, S. 447.

26 Just, [Booklet, S. 23] (in: O.D.).

27 Ebd., [S. 30].

28 Von Pörtner wird er als »Synthetiker« bezeichnet, was ich aber nicht für ganz genau halte; Tairow, *Das entfesselte Theater*, S. 7.

29 Mit Ausnahme der Revue *Panoptikum*, bei der gar kein Regisseur genannt wird.



OSVOBOZENÉ
divadlo.
PRAHA II. FODČIKOVA UL. V. NOVÁČEK.

TELEF. 385-63, 351-77.

JAZZOVÁ REVUE

VOSKOVEC & WERICH

FERENC FUTURISTA

MOTTLLOVA PARTA

BARTŮNEK, GRADWOHL, MOTTL, VESELÝ, ZORA

DENNĚ O 8. HOD.
(v neděli a ve svátek též o půl 4.
při snížených cenách).

JENČÍKOVY GIRLS

JIRSÍKOVÁ-GURSKÁ,
AŠROVÁ, BERNÁ, FULIHOVÁ, RUBINOVÁ, ŠPAKOVÁ

FATA MORGANA

REVUE O 16 OBRAZECH.

Libreto, zpěvní texty a režie: **VOSKOVEC & WERICH**. --- Hudbu složil: **JAROSLAV JEŽEK** a j. --- D'ý genti: **J. JEŽEK**,
ST. PARÝZEK. --- Mužské sbory nastudoval: **J. ZORA**.
Choreografie: **JOE JENČÍK**. --- Výprava a kostýmy: **FRANT. ZELENKA**.

PRVNÍ DÍL.

Obraz 1. Každý frestaneac nese si ranec.

MOTTLLOVA PARTA

Obraz 2. Čtíhodní šejtkové a krásné bajadéry.

Astrolábe & Venezuela Bártů & Svozilová

Obraz 3. Dělo osmlitberni.

Věitel J. Škřivan

Kat J. Gruss

Astrolábe & Venezuela Bártů & Svozilová

Stráž J. Plivec

VĚŽEN -- FERENC FUTURISTA

Obraz 4. Ty, ty, pšt, pšt, dei si pozor!

FERENC FUTURISTA

Obraz 5. Mám zdejší atmosféry piné pitce.

MOTTLLOVA PARTA

Obraz 6. Stephenson model 1930.

EUFRAAT & TIGRIS -- VOSKOVEC & WERICH

Obraz 7. Vše pro optice.

VOSKOVEC & WERICH, GIRLS

DRUHÝ DÍL.

Obraz 8. Jazzová paráda.

ORKESTR OSVOBOZENÉHO DIVADLA

ŘIDI JAROSLAV JEŽEK

GIRLS - VOSKOVEC & WERICH

1 — BLOODY MOON RHAPSODY - ORCHESTR

2 — EDUATORIAL RAG - GIRLS A ORCHESTR

3 — FATA MORGANA FOX - VOSKOVEC & WERICH A ORCHESTR

Obraz 9. Čísli obraz, který číší hrůzou

FERENC FUTURISTA

Obraz 10.

ŠEST MUŠKETÝREK JEŠTĚ PO DVACETI LETECH

JIRSÍKOVÁ-GURSKÁ, AŠROVÁ, BERNÁ, FULIHOVÁ, RUBINOVÁ, ŠPAKOVÁ

Obraz 11. The Caleidoscope of the Life.

VOSKOVEC & WERICH, FERENC FUTURISTA
poprvé v mluvícím filmu.

Obraz 12. Zpytování vědmi.

VOSKOVEC & WERICH

Obraz 13. Totéž s demonstracemi.

Obraz 14. Libováň si ve zvucích.

MOTTLLOVA PARTA

Obraz 15. Řes snace.

VOSKOVEC & WERICH, FERENC FUTURISTA

Obraz 16. Donebevejiťi.

VOSKOVEC & WERICH, FERENC FUTURISTA,
BÁRTŮ & SVOZILOVÁ, JENČÍKOVY GIRLS,
SKŘIVAN, GRUSS

Zařízení pro mluvící film instaloval Radio Soukup, Praha II., Paříž Skaud. Fata Morgana-fox vyšeil t skem u Mojimra Urbánka, Mozar.eum, Praha II., Jungmannova 24.

seiner ›seelischen Urerfahrung‹. Komödiant, der du auf dem Seil läufst, wie bist du um deine Erfolge zu beneiden! Da deine Mittel so einfach sind, gehört dir die Seele der Zuschauer ganz und du lässt in ihr keine Leere.«³⁰

Das ist nah an der Diktion, mit der schon Tairov über den Schauspieler schreibt.³¹

Der auffälligste Bezug zu Tairov ist die Gestaltung der Bühne (als Bühnenbildner wirkten am O.d. Jindřich Štyrský, Bedřich Feuerstein und František Zelenka). Das mag man für eine oberflächliche Feststellung halten, doch gehört es gerade zum Wesen des Tairovschen Theaters, das sich dem vermeintlich Oberflächlichen mit einer Ernsthaftigkeit widmet, dass die Unterscheidung zwischen tief Sinnig und oberflächlich auf den Kopf gestellt wird und letztlich verschwimmt.

Nach Honzl hatte der Bühnenraum in der europäischen Theatergeschichte nie eine eigene Qualität als Theaterzeichen, sondern bot nur den Ort für das Auftreten dieser Zeichen.³² Honzl schrieb der Bühnengestaltung die Fähigkeit zu, Signifikanz zu tragen, Bedeutung ausdrücken zu können und ästhetischen Eigenwert zu besitzen. Honzl behandelt alle Elemente des Theaters mit der gleichen Wertschätzung. Das bedeutet nicht, dass sie auf dieselbe Weise wirken würden, sondern sie bewahren auch im Medienverbund ihre jeweilige Medienspezifität. Das bedeutet, dass sie fähig sind, mit ihren eigenen Mitteln an die Stelle anderer Theaterzeichen zu treten. Diese absolute Mobilität³³ der Theaterzeichen Honzls hat ihre Grenze: Der Mensch

30 »Zoufalství, veselost, rezignace – není herec; neboť herec jest jen povrch živého kostýmu, tvář, ruce a hlas. [...] [N]eobdivovali jsme ještě hercových nohou na místo jeho ›duševní prazkušenosti‹. [...] Komediante, který chodíš po provaze, jak je ti možná závidět tvé úspěchy! [...] Že tvoje prostředky jsou tak prosté, máš duši diváků celou a nenecháš v ní prázdnoty.« Honzl, *Základy a praxe moderního divadla*, S. 13.

31 Tairov, *Das entfesselte Theater*, S. 95 ff.

32 Dargestellt nach Schmid, »Zur Ästhetik der Theateravantgarde der zwanziger Jahre«, S. 439–446. Oder von Honzl wie folgt zusammengefasst: »Wir haben den Begriff ›Bühne‹ von seiner Beschränkung auf die Architektur befreit, und genauso ist es möglich, den Begriff des Schauspielers von der Beschränkung zu befreien, die da lautet, dass ein Schauspieler ein Mensch ist, der eine dramatische Figur darstellt.«/»Osvobodili jsme pojem ›jeviště‹ z jeho architektského omezení a lze také osvobodit pojem herce z omezení, které tvrdí, že herec je člověk, který představuje dramatickou postavu.« Honzl, »Pohyb divadelního znaku«, *Slovo a slovesnost* VI (1940), Nr. 4, S. 177–188, hier S. 177. Vgl. auch die ausgewählten Texte Honzls, die der *Theatre Theory Reader* (hrsg. von David Drozd et al.) international zugänglich macht: »The Mobility of the Theatrical Sign«, »The Hierarchy of Theatrical Devices«, »The Dramatic Character«, »Spatial Concerns in Theatre«, »Defining Mimicry«, »Mimetic Sign and Mimetic Signal«, »Ritual and Theatre«. Dass Honzl zu fünf von acht thematischen Blöcken etwas zu sagen hat (und in den übrigen zitiert wird), unterstreicht seine Bedeutung als Theoretiker.

33 Schmid, »Zur Ästhetik der Theateravantgarde der zwanziger Jahre«, S. 442–443.



Abb. 7: Voskovec, Werich, Ježek und ›Spiritus rector‹ Jindřich Honzl
(CZ-Ps Fotoarchiv Jan Otto 15094).

soll nach Honzl auf der Bühne gar nichts repräsentieren, er ist das, was repräsentiert werden soll. Der Mensch soll als Maßstab für die Artefakte dienen. So steht der Mensch letztlich für sich selbst, für Menschlichkeit.

Eine weitere Inspirationsquelle war die Commedia dell'arte, wovon sich Vsevolod Mejerchol'd überzeugte, als er das Theater besuchte:

»Heute, am dreißigsten Oktober 1936, habe ich in den Gestalten des unvergeßlichen Paares V + W die zanni wiedergesehen, und wieder war ich von den Darbietungen bezaubert, die aus den Wurzeln der italienischen Improvisationskomödie hervorwachsen.«³⁴

Die Commedia dell'arte gilt als erste professionelle, das heißt von berufsmäßigen Schauspielerinnen und Schauspielern ausgeführte Theaterkunst im neuzeitlichen Europa. Sie verkörperten zwar Rollen, doch keine wechselnden; die Schauspielerinnen und Schauspieler waren vielmehr ihr Leben lang ein einen bestimmten Typus gebunden. Voskovec und Werich treten ebenso wie die Zanni der Commedia dell'arte meist als Dienerfiguren von niederem sozialem Rang auf. In ihren clownesken Rollen verkörperten sie Außenseiter, deren vermeintliches Nichtverstehen der Welt eigentlich eine tiefe Einsicht in die Absurdität der Welt darstellt. Selten sind sie die Hauptfiguren, ziehen aber bald die Aufmerksamkeit an sich, unterbrechen mit ihren Diskussionen und Improvisationen den Handlungsverlauf und geben ihm eine neue Richtung. Voskovec und Werich treten zwar unter wechselnden Namen auf, die Figuren in verschiedenen Stücken weisen aber zum Teil übereinstimmende Züge auf. Dies führte dazu, dass Voskovec und Werich als Personen fälschlich mit diesen Eigenschaften identifiziert wurden, es zeigt aber auch, dass sie die Grenze zwischen der Verkörperung einer Rolle und dem Herausfallen aus der Rolle geschickt nutzten. In ihren Improvisationen sprechen sie über die aktuellen politischen Probleme scheinbar als Privatpersonen. Damit sprachen Sie das Publikum direkt an und verliehen dem Dargestellten eine besondere Authentizität.

Die Kritik, der sie ausgesetzt waren, griffen Voskovec und Werich frech auf der Bühne auf und machten sie sich zunutze. Wiedergegeben wird ein Ausschnitt aus *Fata Morgana* in möglichst wörtlicher Übersetzung:

34 Zitiert nach: Schmid, »Zur Ästhetik der Theateravantgarde der zwanziger Jahre«, S. 450, dort in deutscher Übersetzung. Auf Tschechisch in: Träger (Hg.), *10 let Osvobozeného divadla 1927–1937*, S. 105. Neben Tairov war Vsevolod Mejerchol'd (1874–1940) der wichtigste russische Theaterregisseur in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Traurige Berühmte erlangte seine Verfolgung und schließlich Hinrichtung durch das Regime. Fotos von V+W zusammen mit Mejerchol'd im genannten Band auf S. 167 und im *Theatre Theory Reader*, S. 543.

»Über uns zwei schreibt man manchmal, / Dass wir Zweideutigkeiten verwerfen, / Was uns am ehesten liege, sei / Poetischer Unsinn. // Auch schrieb man über uns, dass wir faul sind, / Dem Studium entlaufene Flegel, / Dass wir bei den Fratellinis stahlen, / Wir, Boulevard-Kasper. // Es gibt auch jene, die klagen, / Dass wir ohne Tendenz sind.«³⁵

Die politische Tendenzlosigkeit sollte nicht dauerhaft Bestand haben. Der Theaterwissenschaftler Vladimír Just teilt die Stücke des O.D. typologisch in drei Gruppen ein: Revuen, lyrische Stücke und politische Satire.³⁶ Der reinen Revue entsprechen am meisten *Fata Morgana* (1929) oder *Panoptikum* (1935) – bei letzterem wird nicht einmal ein Regisseur genannt. Sie haben entweder gar keine diegetische Handlung, in dem Sinn, dass die Akteure in Rollen auftreten würden, oder keine durchgehende Handlung. In *Fata Morgana* entsteht Zusammenhang wenigstens dadurch, dass die Schauspieler in mehreren Szenen dieselben Rollen einnehmen, allerdings durch andere Szenen und Auftritte getrennt.

Die lyrischen, oder wie sie Just auch nennt, die romantischen Stücke zeigen Märchenfiguren und verarbeiten Märchenstoffe, weisen also eskapistische Züge auf. Beispiele sind *Golem* (1931) oder *Robin Zbojník* (1932). Einen Qualitätssprung stellt das Stück *Caesar* dar (UA 8. März 1932). Laut Just enthält es bereits alle Elemente, welche die satirischen Stücke der dritten Phase, die mit *Caesar* eröffnet wird, zu Erfolgen machten. Sie weisen nun eine zusammenhängende Handlung auf und wurden alle von Jindřich Honzl inszeniert.

Die Qualitätssteigerung in *Caesar* gilt übrigens auch für die Musik. Die Rumba, Modetanz der angehenden Dreißigerjahre, mit dem Titel *Evropa volá* (Europa ruft) hebt sich als differenzierte Komposition von den früheren klavierlastigen Nummern Ježeks ab. Sie weist eine mehrteilige, dramaturgisch ausgearbeitete Form auf. Dabei werden abwechselnd unterschiedliche instrumentale Klangmischungen fokussiert, und der Tonraum wird ausgehend von der chromatischen Kleinschrittigkeit des Beginns sukzessive erweitert. Den Höhepunkt markiert ein Wechsel von g-Moll zu G-Dur (von T. 38 auf 39).³⁷

Der Unterschied zwischen den politischen und apolitischen Stücken ist allerdings nicht so groß, wenn man die improvisierten Elemente bedenkt. Es ist wahrscheinlich,

35 »O nás dvou se přece občas píše, / Že zavrhuje dvojsmysly, / Že nám vyhovují nejspíše / Poetické nesmysly. // Také o nás psali, že jsme líní, / Ze studií sběhlí klackové, / Že jsme vykradli Fratellini, / My, bulvární šaskové. // Jsou i někteří, kteří láteří, / Že jsme bez tendence.« Voskovec/Werich, *Hry*, [Bd. 3], S. 87.

36 Just, [Booklet] (O.D.) [über den gesamten Booklet-Text verteilt entwickelt].

37 Klavierfassung: Ježek, *Tucet melodií z Osvobozeného divadla*, S. 14–17. Aufnahme: O.D., CD 2, Track 8, instrumental, aufgenommen am 29.3.1932 unter der Leitung Ježeks.

dass auch schon in früheren Phasen tagesaktuelle Bezüge enthalten waren. Neu ist an den satirischen Stücken, dass sie in ihrer gesamten Anlage gleichnishaft ein aktuelles Problem verhandeln. Die Improvisationen von Voskovec und Werich sind teilweise in den Buchausgaben verschriftlich, doch ist nicht davon auszugehen, dass sie ihren vollen Umfang wiedergeben, allein schon da sie von Vorstellung zu Vorstellung variabel waren.³⁸ Die konkrete Improvisation ist flüchtig und in der Zeit verloren. Jarka Burian berichtet, dass das Spiel vor dem geschlossenen Vorhang bereits in ihrem ersten Stück *Vest Pocket Revue* aus der Not entstanden sei, um eine technische Panne zu überbrücken.³⁹ Auf Tschechisch wurde dies im Theaterjargon ›forbína‹ genannt (oder předscéna), da es auf dem Proszenium stattfand. Der legendäre Status des Theaters basiert (neben Ježeks Musik)⁴⁰ wesentlich auch auf den Forbíny.

*

Die Produktionen wurden zum Saisonende nicht abgespielt, sondern das Programm war immer auch mit älteren Stücken gemischt. Die Programme einer Spielzeit basierten auf einer Folge von kontrastierenden Stücken. Auf die Uraufführung eines ›großen‹ Stücks mit aktuellen Bezügen zur Saisoneroöffnung, folgte später während der Saison ein bescheidener angelegtes eskapistisches oder revueartiges. Dies korrespondiert, so Vladimír Just, mit musikalischen Prinzipien:

»Immer nach der dramaturgischen ›Flucht‹ aus der Gegenwart kommen V+W (bzw. werden vom Publikum dazu gedrängt) mit einem Versuch einer umso schärferen, rasanteren satirischen Reflexion der aktuellen Verhältnisse. (Und umgekehrt: Es ist ein regelmäßiger Wechsel von ›schwerer‹ und ›leichter‹ Zeit, wie in der Musik.)«⁴¹

Das korrespondiert auch mit Ježeks Songs, insofern sie inhaltlich wie formal häufig auf Kontrasten basieren.

In der wenig erfolgreichen Saison 1928/1929 befand sich die Spielstätte im Hotel Adria. Als Deus ex machina dieser Spielzeit kann wohl Jaroslav Ježek gelten, der ab

38 »We have in print only random samples of Voskovec and Werich's spoken improvisations«; Burian, »The Liberated Theatre of Voskovec and Werich«, S. 158; siehe auch Schonberg, *Osvobozené*, S. 9.

39 Burian, »The Liberated Theatre of Voskovec and Werich«, S. 157.

40 Siehe Schonberg, *Osvobozené*, S. 31.

41 »Vždy po dramaturgickém ›úniku‹ od současnosti přicházejí (respektive jsou publikem dotlačeni) V+W s pokusem o to ostřejší, razantnější satirickou reflexi soudobých poměrů. (A naopak: jde o pravidelné střídání ›těžké‹ a ›lehké‹ doby jako v hudbě.)« Just, [Booklet, S. 32] (O.D.).

Premiéra Skafandr (Uraufführung 12.3.1929) nun regelmäßig die Musik schrieb.⁴² Das folgende Stück *Lícení se odročuje* (Die Verhandlung wird vertagt) erreichte die für das Befreite Theater ungewöhnlich niedrige Zahl von nur 37 Vorstellungen.⁴³ Die Musiknummern daraus wurden von Ježek auf andere Stücke verteilt wiederverwendet. Von der Wiederverwendung und dem Austauschen einzelner Songs im Laufe der Zeit bei Wiederaufnahmen wurde generell Gebrauch gemacht.⁴⁴ Ab der Saison 1929/1930 wurde im Palác U Nováků, der außerdem eine moderne Einkaufspassage beherbergte, in einem Theatersaal mit 880 Plätzen gespielt.⁴⁵

Bereits früh nach der Machtergreifung im Deutschen Reich spielte der Nationalsozialismus auch für das Befreite Theater eine Rolle. In *Osel a stín* (Des Esels Schatten, UA 13.10.1933) wurde mit einem lebenden Esel auf der Bühne Hitler persifliert. Nach diplomatischen Protesten⁴⁶ wurde zumindest der direkte Bezug auf Hitler und ein Verbot konnte abgewendet werden. Es zeigt jedenfalls, dass die Rasan, mit der die Nationalsozialisten bereits 1933 vorgingen, auch in Prag auffiel und ihr unmittelbares Echo fand.

Eine weitere Kontroverse, welche diesmal nicht den Nationalsozialismus involviert, entzündete sich an *Kat a blázen* (Henker und Narr, UA 19.10.1934). In einer Kritik heißt es dazu: »Auf die zynischste Art und Weise werden patriotische Gefühle und das nationale Heldentum derer lächerlich gemacht, die für unsere Freiheit und Unabhängigkeit ihr Leben riskierten.«⁴⁷ Die Vorstellung am 30. Oktober 1934 wurde von Randalierern gestört und musste unterbrochen werden. Es waren wohlgermerkt die tschechischen Faschisten, die sich an diesem Stück störten. Angeblich musste es aus dem Programm genommen werden, da das Publikum ausblieb, trotzdem kam es insgesamt zu immerhin 114 Vorstellungen.⁴⁸

Das Theater nahm eine meinungsbildende Funktion in der jungen Demokratie ein. »Einige professionelle Politiker haben in vollem Ernst behauptet, [die Revue] *Vždy s úsměvem* habe bei den Wahlen im Frühjahr 1935 dazu beigetragen, die damalige ultra-reaktionäre politische Front Národní sjednocení zu schlagen.«⁴⁹ Das Befreite

42 In den frühen Arbeiten von Voskovec und Werich, in welchen die Musik keine geringere Bedeutung hatte, steuerte Josef Kyselka diese bei – dieser Name wird häufig unterschlagen. Seine Formation nannte sich The Foolish Fellows; Schonberg, *Osvobozené*, S. 43–44.

43 Sobotka, Art. »Jaroslav Ježek« [online, ohne Seitenzahlen]; bei Just, [Booklet] (O.D.) fehlt es.

44 Siehe Werkverzeichnis.

45 Just, [Booklet, S. 11] (O.D.).

46 »Hra vyvolala [...] pobouření německých zastupitelských úřadů« ebd., [S. 23].

47 »Nejcyiničtějším způsobem zesměšňují se vlastenecké city a národní hrdinství těch, kteří za naši svobodu a samostatnost nasazovali životy« Engelmüller in *Národní politika*, zitiert nach: Just, [Booklet, S. 24] (O.D.).

48 Diese Angaben nach Just, [Booklet, S. 24] (O.D.).

49 »Někteří profesionální politikové zcela vážně tvrdili, že *Vždy s úsměvem* pomohla v jarních

Theater ist zu einem Symbol der Ersten Tschechoslowakischen Republik geworden, was aber nicht darüber hinwegtäuschen darf, dass die Komiker kein Blatt vor den Mund nahmen, wenn es darum ging, die Verhältnisse in der jungen Republik zu kritisieren.

1934/35 wurde der Mietvertrag U Nováků noch während der Spielzeit aufgelöst und die letzten Vorstellungen der Saison wurden ins Theater Karlín verlegt. Mit dem Ende der Spielzeit wurde die Schließung des Osvobozené divadlo bekanntgegeben. Verschiedene Gründe wurden diskutiert und Spekulationen angestellt, letztlich waren wohl mehrere Faktoren zusammengekommen. Es lässt sich jedenfalls nicht eindeutig sagen, dass dies unter politischem Druck geschehen war, dieser wirkte höchstens indirekt. Wahrscheinlich gab es auch finanzielle Gründe, denn obwohl die Wirtschaftskrise in der Tschechoslowakei da bereits ihren Höhepunkt überschritten hatte, waren wirtschaftliche Probleme immer noch an der Tagesordnung. Nachdem Voskovec und Werich bereits Anfang der Dreißigerjahre auch erfolgreich im Film aufgetreten waren, wollten sie sich nun vollständig auf den Film verlegen.⁵⁰ Damit wäre mit geringerem Aufwand ein größeres Publikum erreicht worden. Letztendlich wurden die Theateraktivitäten aber doch nicht aufgegeben.

Schließlich kam es zur Wiedereröffnung im Palác Rokoko in einem kleineren Saal und die nächste Spielzeit begann mit Verspätung im November 1935. Das mag neben den geschilderten Umständen auch mit der Reise Werichs und Ježeks zu einem Theaterfestival nach Moskau im September 1935 zusammenhängen, auf der sie der Journalist Julius Fučík begleitete.⁵¹ Das Theater wurde nun Spoutané divadlo (Gefesselt Theater) genannt, ein Seitenhieb auf die Gängelung durch politische Kräfte. Unter den veränderten Umständen kam es zu einer Reduktion der Mittel, die zur künstlerischen Konzentration und letztlich qualitativen Verbesserung führte. *Balada z hadrů* (Ballade aus Lumpen, 1935) wurde mit 245 Aufführungen bis zum Ende des Bestehens des Befreiten Theaters zu einem der größten Erfolge. Dazu mochte auch der Publicity-Effekt durch die Schließung auf dem bisherigen Höhepunkt des Erfolgs beigetragen haben.⁵² In seiner sozialkritischen Thematik erinnert die Lumpenballade an Brechts und Weills *Dreigroschenoper* (1928). Abgesehen von den äußeren Übereinstimmungen ist die konkrete Ausführung des Stücks doch eigenständig – ein ähnliches Verhältnis also, wie es auch Ježek mit seiner Musik

vorbách 1935 porazit Národní sjednocení, tehdy to ultra-reakční politickou frontu«; Jiří Voskovec, zitiert nach: Just, [Booklet, S. 28] (O.D.).

50 Just, ebd., [S. 29].

51 Cinger, *Šťastné blues*, S. 221. Voskovec wurde aus unbekanntenen Gründen ein Visum für die Einreise verweigert, möglicherweise aufgrund der Tätigkeit seines Vaters im vorsowjetischen Russland.

52 Vgl. Holzknicht, *Jaroslav Ježek a Osvobozené divadlo*, S. 45.

zu seinen Vorbildern einnahm. Es handelt von Bettlern und Arbeitslosen, die in einer Lagerhalle Unterschlupf suchen und dort zufällig Theaterkostüme finden. Mit diesen spielen sie Szenen aus dem Leben des französischen Dichters und Bohemiens François Villon nach.⁵³

Über Brecht äußerte sich Voskovec wie folgt:

»Wie oft kommt mir in den Sinn, dass er [Brecht] oftmals in dieselbe Richtung ging wie wir, nur war er nach bayerischer Art angestrengt – und so wurde aus seinen Bemühungen um Humor letztendlich nur eine sozial-bewusste Grimasse. Wir mühten uns nicht ab, und so hatten wir in der Vodičkova-Straße mit dem gleichen Thema großen Spaß – und in ›sozialer‹ Hinsicht war es umso wirkungsvoller.«⁵⁴

Jan Werich soll einmal gesagt haben haben: »In our plays we have never served any political side and have always retained the free and independent position of artists.«⁵⁵ Dies ist angesichts des Umstands verwunderlich, dass die politische Satire einen nicht unbedeutenden Teil des Repertoires ausmachte. Politisch zu sein bedeutet aber noch nicht, sich einer bestimmten Partei oder Ideologie zu unterwerfen. Voskovec und Werich beurteilen das politische Geschehen aus ihrer Clownsperspektive heraus mit einer gewissen Distanz. Es sind mehr die menschlichen als die politischen Aspekte, die diskutiert werden, und die tagesaktuellen politischen Ereignisse liefert dabei lediglich den Anlass für diese Diskussionen. Nach Herta Schmid wird im Clownsspiel die äußere Handlung in ästhetisches Erleben transformiert:

»Das Körpermaterial beider Schauspieler wie auch ihr ideologisches ›Gepäck‹ werden im clownesken Improvisationsspiel [...] spielerisch transformiert. Das sprachlich Thematisierte und dramatisch Vorgeführte gerät in eine ästhetische Distanz, wird bloßes Hintergrundphänomen für das [...] Improvisationsspiel der Clowns [...]. Die Clownskunst wird Hauptziel, die dramatische Handlungswelt mit ihren ideologischen, antagonistischen Wertmodellen liefert nur noch den Anlaß oder Vorwand einer ästhetischen Umgestaltung, die nicht primär an ideologischer Botschaft interessiert ist.«⁵⁶

53 Die regelrechte Villon-Begeisterung jener Zeit wäre ein Kapitel für sich und geht wahrscheinlich auch auf die *Dreigroschenoper* zurück.

54 »Kolikrát mne napadá, že mnohdy šel týmž směrem co my, jenže on se toliko po bavorácku pachtil – a tak z jeho pokusů o smích byl konec konců jen sociálně uvědomělý pošklebek. My se nepachtili, a tak ve Vodičkově ulici bývala na totéž téma veliká sranda – a ›sociálně‹ to bylo tím účinnější.« Voskovec, *Klobouk ve křoví. Výbor veršů*, S. 258.

55 Zitiert nach Burian, »The Liberated Theatre of Voskovec and Werich«, S. 168, dort auf Englisch. Burian beruft sich an dieser Stelle auf eine unveröffentlichte Quelle.

56 Schmid, »Zur Ästhetik der Theateravantgarde der zwanziger Jahre«, S. 449.

Anstatt dass sie beantwortet werden, werden die politischen Fragen im Spiel ad absurdum geführt. Das muss auch vor dem Hintergrund der Ästhetik von Jindřich Honzl gesehen werden, nach deren Verbindungen zu den strukturalistischen Positionen der Vertreter des Prager linguistischen Zirkels um Jan Mukařovský immer wieder gefragt wurde. Besonders interessiert am Theater zeigte sich Roman Jakobson, der dessen Eigenständigkeit wie folgt betonte: »Das größte Novum, Euer originellster und aktuellster Beitrag ist, so behaupte ich, ›die gegenstandslose, reine Komik ..., die fähig ist, den Zuschauer in die Zauberwelt der Absurdität zu entführen.«⁵⁷

Es muss erwähnt werden, dass die eindeutig politischen Stücke keinesfalls die erfolgreichsten waren. Das gilt für *Nebe na zemi* (Der Himmel auf Erden, UA 23.9.1936), in das Voskovec und Werich »sich bemühten, die explosivste Ladung an Gegenwartsbezügen hineinzustopfen«, ebenso wie für das nachfolgende *Rub a líc* (UA 18.12.1936),⁵⁸ das Just für das »zweit-schematischste Stück des O.d. (und heute offenbar das toteste überhaupt)« hält.⁵⁹ In ähnlicher Weise gilt das auch für die Musik, denn diejenigen Nummern, die dem Text und der Musik nach dem politischen Song zugerechnet werden können, waren von der Wiederbelebung nach dem Zweiten Weltkrieg überwiegend ausgenommen, so etwa *Rub a líc*, *Evropa volá*, *Svět patří nám* (Die Welt gehört uns) oder *Proti větru* (Gegen den Wind). Nach dem ›Intermezzo‹ mit der Lumpenballade im Palác Rokoko, erfolgte mit diesen Stücken 1936 die Rückkehr in den Palác U Nováků. *Těžká Barbora* (Die schwere Barbara – eine Anspielung auf die Dicke Berta, 1937) und *Pěst na oko* (Faust aufs Auge, 1938) gelten dann – im doppelten Wortsinn – als Vollendung ihres Schaffens.

Bis 1938 hat Jaroslav Ježek die Musik zu 24 Programmen⁶⁰ des Theaters beigesteuert, die im folgenden Kapitel näher behandelt wird. Die Musik unterstützt das clowneske Verfahren und wirkt in analoger Weise. Sie neigt noch als Jazz zur Transzendenz,

57 Dabei scheint er Voskovec und Werich zu zitieren. Jakobson, »Dopis Romana Jakobsona Jiřímu Voskovcovi a Janu Werichovi o noetice a semantice švandy« S. 27. Deutsche Übersetzung von Schmid, »Zur Ästhetik der Theateravantgarde der zwanziger Jahre«, S. 449. Außerdem im tschechischen Original zugänglich in: Jakobson, *Poetry of Grammar and Grammar of Poetry*, S. 757. Jakobsons Interesse ging so weit, dass er eine »Monografie über die Schlager von V & W« plante, siehe »Ukázky z chystané monografie o šlágrech V & W« in der Notenausgabe: Ježek, *Tucet melodií z Osvobozeného divadla*, [S. 4–5].

58 Rub und líc sind die zwei Seiten eines Stoffes – die Verwendung ist hier metaphorisch gemeint und müsste umständlich, etwa als ›zwei Seiten einer Medaille‹ übersetzt werden.

59 »Snaha ›nacpat‹ co nejtráskavější nálož současnosti«; Just, [Booklet, S. 31–32] (O.D.); »druhé nejschematičtější (a dnes patrně vůbec nejmrtvější) hry OD«; ebd., [S. 32].

60 Variiert je nach Zählung, meistens werden 20 angegeben. Hier werden auch die ›Best-offs‹ *Varieté Revue* und *Panorama* gezählt, des Weiteren die Kindervorstellung *Děti kapitána Bublase*, d.i. eine Bearbeitung von *Ostrov Dynamit*, und die Musik zu *Hlava proti Mihuli* (1938), die verschollen ist.



Abb. 8: Werich, Ježek und Voskovec legen vor ihrem ersten Auftritt in New York ihre ›Berufskleidung‹ an, 1939 (CZ-Pnm S 224/1869).

wenn man darunter die Verwandlung in ästhetisches Erleben gelten lässt. Durch musikeigene Verfahren werden die gesungenen Inhalte gleichzeitig überhöht und zum Verschwinden gebracht. Es ist immer wieder festgestellt worden, dass Ježeks Musiknummern mit der Handlung der Theaterstücke relativ unverbunden erscheinen. Das fügt sich in das Bild ein, das in den theoretischen Texten Honzls entworfen wird.⁶¹ Die Musik als eigenständiges Theaterelement gelangt auf diese Weise zu ihrem eigenen Recht und ordnet sich nicht der Vorherrschaft einer Textvorlage unter. Es herrscht eine karnevalistische Verkehrung der Hierarchien, wenn die musikalischen Intermezzi auf diese Weise zur Hauptsache werden. Außerdem ist Ježeks Musik auch insofern poetistisch, als sie die Sinne anspricht und nicht in erster Linie den Intellekt.

61 Ježek besaß zwei Bände von Honzls theoretischen Werken, mit der Widmung »zur Erinnerung« (»na památku«) von 1938; Khel et al., *Osobní knihovna Jaroslava Ježka*, S. 47. Tairows Kapitel zur Musik umfasst nur wenig mehr als zwei Seiten und ist sehr allgemein gehalten (siehe Tairow, *Das entfesselte Theater*, S. 119–121).

7. Songs für Theater und Film

7.1 Texte und Themen

Text und Musik entstanden keinesfalls in systematischer Abfolge, sondern unter den oftmals hektischen Umständen des Theaterbetriebs in- und durcheinander. Die Berichte darüber sind widersprüchlich. So meint Jarka Burian zu wissen: »more often than not, and by preference, Voskovec and Werich added words to Ježek's music rather than the other way round«.¹ Löwenbach schreibt hingegen »Text und Musik entstanden gleichzeitig«, präzisiert aber weiter unten im Text: »Diese Methode ließ sich aber nicht immer realisieren. Im Prinzip wurden die Texte zur fertigen Musik geschrieben. Nur besondere Formen sind komplett zu vorher verfassten Texten komponiert.«² Die Widersprüche lassen sich auflösen, wenn man berücksichtigt, dass der Grad der Genauigkeit der Berichte unterschiedlich ist – dann stützen sich die Aussagen sogar gegenseitig.

Es müssen also beide Fälle angenommen werden, dass Ježek ihm vorgelegte Texte »auf Bestellung«³ vertonte, genauso wie die umgekehrte Reihenfolge, dass Voskovec und Werich die fertige Musik Ježeks mit Texten versahen. Dabei konnte Ježek auf einen zuvor angelegten Vorrat von Melodien zurückgreifen, wie Voskovec und Werich berichten: »Und er [Ježek] spielte und spielte – stundenlang, und wir hörten verzaubert zu und sagten zwischendurch: ›Merk dir diesen Blues, Ježek‹, oder ›Das wär ein schöner Refrain fürs Finale.«⁴

1 Burian, »The Liberated Theatre of Voskovec and Werich«, S. 159.

2 »Text i hudba vznikaly současně [...]. Tato metoda však nebyla vždycky uskutečnitelná [...]. V principu byly texty psány na hotovu hudbu [...]. Jen zvláštní formy [...] jsou celé skládány na texty napsané předem.« Löwenbach, »Jaroslav Ježek. Pokus o výklad skladatelského typu«, S. 14 (JAROSLAV JEŽEK 1942).

3 »Práce na objednávku« [im Original in Anführungszeichen]; Cinger, *Šťastné blues*, S. 119.

4 »A pak hrál a hrál – celé hodiny, a my jsme zhýčkaně poslouchali a občas řekli: ›Tenhle blues zaškrtni, Ježku,‹ nebo ›Tohle by byl pěkný refrén na finale.« Voskovec/Werich, »Tři strážníci«, S. 35 (JAROSLAV JEŽEK 1942), häufiger zitiert, so auch bei Holzkmnecht, *Jaroslav Ježek a Osvobozené divadlo*, S. 250.

Wenn musikalische Textdarstellung stattfindet, so ist diese aufgrund des Entstehungsvorgangs nicht nur Ježek, sondern auch Werich und Voskovec als Leistung zuzuschreiben. Doch fällt insgesamt die relative Eigenständigkeit der Schichten Text und Musik auf. Die treibende Kraft der Musik ist der rhythmische Fluss, der unter allen Umständen aufrechterhalten wird. Erst dann kommt musikalische Textdarstellung zum Zug, soweit der rhythmische Rahmen es zulässt.

Bereits Locke ist die relative Unabhängigkeit der Songtexte von den Theaterstücken aufgefallen.⁵ Das bedeutet nicht, dass sich diese zur Handlung der Stücke indifferent verhalten würden. Oft wechselt die Perspektive auf eine allgemeine, gleichnis-hafte Ebene und es werden abgeschlossene Geschichten erzählt, was die Verbreitung außerhalb des Theaterkontextes begünstigte.

In *Kat a blázen* (Henker und Narr) aus dem gleichnamigen Stück will ein König möglichst viele Funktionen an sich reißen und wird damit gleichzeitig zum Henker und zum Narren. Damit wird im Jahr 1934 auf Adolf Hitler angespielt. Die besondere Pointe ist: Ohne dass der Name genannt wird, kann er so als Narr bezeichnet werden. *David a Goliáš* von 1937 (aus *Těžká Barbora*) ist eine heitere Neuinterpretation der biblischen Geschichte von David und Goliath. Dies kann das Publikum des Jahres 1937 ohne Mühe auf die politische Situation beziehen. Die Tschechoslowakei erscheint als der zwar kleinere, doch klügere David, dessen Sieg über den kraftstrotzenden Goliath (das Deutsche Reich) da noch hoffnungsvoll im Gesang beschworen wurde.

Die Texte sind meist zweigeteilt, mit optimistischem Ausklang. Sie arbeiten gerne mit Vergleichen. Diese sind historischen Stoffen entnommen, Märchen, Fabeln, der antiken Mythologie und auch der Bibel. Dies könnte blasphemisch erscheinen, denn es wird prinzipiell kein Unterschied zwischen einem biblischen oder einem profanen Sujet gemacht – durch ihre Behandlung werden sie auf die gleiche Stufe gestellt. Es ist ein Spiel mit dem kollektiven Gedächtnis. Ein Vorrat an Geschichten, die bekannt und daher anschlussfähig sind, wird als Medium für das damalige Hier und Heute genutzt. Sie bieten sich für Vergleiche an, um Parallelen und Kontraste herzustellen, aber genauso auch zur Verfremdung und Parodie.

Weitere Themenbereiche bilden die Krise, die in *Polka speciálně aktuální* (Speziell aktuelle Polka) aus *Robin Zbojník* (1932) beim Namen genannt wird, und die Bürokratie.⁶ In *Tragédie vodníkova* (Tragödie des Wassermanns) aus *Těžká Barbora* (1937) werden einem Wassermann die Freuden des Lebens in der menschlichen Gesellschaft so sehr durch Bürokratie und Medienrummel verübelt, dass er es

5 Locke, *Opera and Ideology in Prague*, S. 283.

6 Aufnahme OSVOBOZENÉ DIVADLO, CD 2, Track 19.

vorzieht, in der Wasserleitung zu verschwinden, wo er paradoxerweise seine individuelle Freiheit findet.⁷

Politische Botschaften stehen aber nicht zwingend im Vordergrund. Der Humor von Voskovec und Werich umfasst auch Nonsens, Klamauk und Sprachspiele. Es sollen aber auch nicht Beispiele für einen makabren Humor – der sich mit den Zeichen der Zeit in den Dreißigerjahren erklären lässt – verschwiegen werden. In *Evropa volá* (Europa ruft – nämlich um Hilfe) aus *Caesar* (1932) heißt es: »Oh die mächtige Europa/ist sehr krank [...] Wenn sie mit ihrem Leiden keinen Rat mehr weiß/ruft sie Ärzte nach Genf zusammen [...] Und Europa ruft, ich werde eine Leiche sein.«⁸ Der Witz basiert auf der Assonanz zwischen der personifizierten Evropa (Europa) und mrtvola (Leiche). In *Svět na ruby* (Verkehrte Welt) aus *Balada z hadrů* (1935) singen Voskovec und Werich: »Es ist eine komische Welt, eine komische Liebe/Wenn sich zwei lieben/Aber wenn sie eine Gasmaske/beim Küssen stört.«⁹ Dies beruht auf dem Reim zwischen láska (Liebe) und plynová maska (Gasmaske). *Prabába mé prabáby* (Die Uroma meiner Uroma, 1936) zeigt, dass Werich und Voskovec sogar auf die Nürnberger Rassegesetze humoristisch Bezug nehmen. Diese werden im Text ad absurdum geführt, wenn behauptet wird: »Die Ur-ur-uroma meiner Uroma, war nach ihrer Ur-ur-urtante eine Nichte von Tantes Schwiegersohn, der wiederum ein Kindeskind der Königin von Saba war.«¹⁰

Die Texte weisen eine Lust am Reim, Assonanzen, Wortspiele und geradezu Wortakrobatik auf, wie zum Beispiel in der Textzeile »jak ti bídní Filištíni válku vést nebyli líní« (wie die elenden Philister nicht müde wurden, Krieg zu führen).¹¹ Der

7 O.D., CD 5, Track 6.

8 »Ó Evropa mocná/Je moc nemocná [...] Když už si s neduhem rady neví/Svolá si lékaře do Ženevy [...] A Evropa volá, já budu mrtvola«; zitiert nach Voskovec, *Klobouk ve křoví. Výbor veršů*, S. 142. Aufnahme: O.D., CD 2, Track 16, ab 1:30.

9 »Je to divný svět, divná láska/Když se mají dva rádi,/ale když jim plynová maska/při líbání vadí.« Voskovec, *Klobouk ve křoví. Výbor veršů*, S. 215. In einem Brief vom 29. September 1938 (Vorabend des Münchner Abkommens) nimmt Ježek genau auf diese Passage Bezug – die Kunst wird sozusagen von der Realität eingeholt: »Als wir diesen Blues für die Lumpenballade schrieben, hätte ich nie gedacht, dass es gerade mich betreffen würde und dass ich es als Motto für meinen Brief an meine Liebste anführen müsste. [...] Früher hat man durch sein eigenes Zutun glücklich werden können, aber heute entscheiden Menschen darüber, die nur ihre eigenen Interessen kennen und diese rücksichtslos verfolgen.«/»Když jsme psali pro Baladu z hadrů tenhle blues, nikdy jsem si nepomyslel, že tohle postihne zrovna mne a že to budu musít uvést jako motto pro svůj dopis své nejdražší. [...] Dříve si člověk mohl štěstí získat svým vlastním přičiněním, ale dnes o něm rozhodují lidé, kteří znají jen svůj vlastní zájem a jdou za ním bezohledně.« Ježek, *Dopisy z podzimu 1938*, S. 24.

10 »Pra-pa-pa-bába mé prabáby/byla po svý pra-pa-pa-tetě/neteří tetinýho zetě/jenž pak byl dítě dítěte krá-/lovny ze Sáby.« Ježek, *Písňe*, S. 40–41.

11 *Písňe*, S. 18–19.

recht anspruchsvolle Text in *David a Goliáš* steht überwiegend in Achtelwerten in hohem Tempo. Dies entspricht dem *Parlando*, wie es etwa in den komischen Oper Rossinis gefordert wird. Möglichst viel Text wird in eine möglichst kurze zeitliche Strecke hineingezwängt, was nicht ohne komischen Effekt ist. Diese Technik verwendet Ježek entweder auf gleichbleibender Tonhöhe (*David a Goliáš* T. 7, T. 9 usw.)¹² oder mit dem geringen Ambitus einer kleinen Sekunde, in *Kat a blázen* ab T. 37, in *Prabába mé prabáby* ab T. 25. Die instrumentale Begleitung reduziert er an diesen Stellen auf Klaviertupfer und Einwürfe, und auch das Leadinstrument schweigt. Ein solcher Gesang ist für Schauspieler und nicht unbedingt für Sänger geschrieben. Man findet unter Ježeks Jazzsongs aber keinen, der ausschließlich *Parlando* verwenden würde, es tritt immer auch in Kombination mit expliziten Gesangsphrasen mit größerem Ambitus, die mit voller Stimme zu singen sind, auf.

Ihr Verhältnis zur Sprache wird auch deutlich, wenn Voskovec und Werich ihren Eindruck beim Hören amerikanischer Schallplatten beschrieben:

»Es war kein altbekannter Gesang mit Musikbegleitung, es war [vielmehr] eine der Stimmen der Partitur, in der die Vokale der Wörter, die Betonungen und Klangfarben der Wörter und Silben nicht nur mit der Melodie, sondern auch mit der Instrumentation der Komposition vollkommen harmonierten.«¹³

Daraus wird auch das Ideal für ihren eigenen Zugang als Texter und Interpreten entwickelt. Ein Beispiel dafür ist, wie Werich in *Klobouk ve křoví* das Wort ›hlava‹ (dt. Kopf) singt: es klingt in etwa wie »hla-wa-wa-wa«, womit der Klang der Trompete mit Dämpfer nachgeahmt wird.¹⁴ Die Worte sind nicht primär ihrer Bedeutung, sondern vor allem auch dem Klang nach gewählt, das wird an dieser Stelle besonders deutlich. Die Grenze zwischen sinnhafter Wortsprache im Gesang und einer Stimmgebung als Klangfarbe innerhalb eines instrumental gedachten Satzes werden in diesem Moment durchlässig. Das steht der Technik des Scat-Gesangs nahe, der gänzlich textlos sein müsste, aber derselben Haltung entspringt. Außerdem hat ein solchermaßen verfremdeter Klang auch einen witzigen Aspekt.

12 Ebd., S. 18.

13 »Nebyl to starodávny zpěv s doprovodem hudby, byl to jeden z hlasů partitury, v němž slovní vokály, přízvuky, zvuková barva slov a slabik harmonovala dokonale nejen s melodií, ale i s instrumentací skladby.« Voskovec/Werich, »O jazzových textech«, in der Notenausgabe *Pět melodií z revue Osel a stín*, [S. 6].

14 Notenausgabe *PÍSNĚ*, S. 25, T. 38; Aufnahme vom 10.2.1934 unter der Leitung von Robert Brock: O.D., CD 3, Track 8, bei ca. 3:04.

7.2 Quellen und Fassungen

Ježek notierte die Kompositionen für das Befreite Theater mit Bleistift als Partituren, die in allen untersuchten Fällen datiert waren. Die Stimmen wurden von Kopisten oder Kopistinnen erstellt, im gesichteten Material nie von Ježek selbst. In den Partituren fehlen häufig die Gesangsstimme und der Gesangstext, die im Stimmenmaterial zu finden sind. Manche Stücke wurden am Befreiten Theater sowohl in Vokal- als auch in Instrumentalfassungen gespielt. Die Partitur konnte für beide Arten verwendet werden, ohne dass dabei etwas am Arrangement geändert werden musste. Die Leadstimme, von Saxofon oder Violine oder beiden gekoppelt gespielt, entspricht nahezu immer der Melodie des Gesangs. Nach klassischer Terminologie würde es um *colla parte*-Spiel gehen.¹⁵ Dabei fügt sich die Singstimme eher in den instrumentalen Satz ein, als dass dieser eine Begleitung wäre. Das entspricht dem skizzierten Ideal einer instrumentalen Behandlung der Stimme bei Voskovec und Werich.

Eine Auswahl der Songs des Befreiten Theaters erschien im Druck. Zum einen gab es Fassungen für unbegleiteten (Solo-)Gesang, zum anderen für Singstimme und Klavier, im Folgenden vereinfacht Klavierfassung genannt. Letztere sollen einer genaueren Betrachtung unterzogen werden, denn in Details weichen sie von den Partituren ab, was überhaupt die Bezeichnung als eigene Fassung rechtfertigt. Von den Druckfassungen sind aus den ersten fünf Jahren nur wenige Autografe im Nachlass erhalten. Diese sind mit Tinte geschrieben und nie datiert. So entfällt die Möglichkeit, die Entstehungsreihenfolge der Fassungen mit der eigenen Datierung des Komponisten zu belegen. Manchen ist aber von fremder Hand ein Copyright-Vermerk mit Angabe der Jahreszahl hinzugefügt. Der Vergleich zeigt, dass die Ausgaben den erhaltenen Handschriften penibel folgen, bis hin zur Anzahl von Takten pro System.

Die Klavierausgaben haben eine weite Verbreitung erfahren, wurden mehrfach aufgelegt¹⁶ und sind damit insbesondere für die Rezeption von Bedeutung. Neuaufnahmen und Arrangements basieren meistens auf diesen und nicht auf den Fassungen für das Theater, was sich in Details zeigt. Dennoch sind diese überwiegend taktgleich, sodass sie wie Partitur und Klavierauszug gelesen werden können. Die orchestrierten Fassungen waren für das Theater gedacht, das sie auch nicht verließen. Der häufigste Unterschied zwischen den beiden Fassungen ist die

15 Nur, genau genommen, mit umgekehrtem Verhältnis zwischen Singstimme und Instrument.

16 Die verschiedenen Ausgaben in der Fassung für Gesang und Klavier sind im Prinzip austauschbar. Sie wurden i.d.R. ohne Fehler nachgedruckt, da die Komplexität sich, etwa im Vergleich zu sinfonischen Partituren, in Grenzen hält.

Transposition, die generell in der Vokalmusik oft gebraucht wird. Unterschiedlich komponiert sind meist nur die Intros.

Einzelausgaben für Singstimme und Klavier wurden ab 1929 im Verlag Hudební matice Umělecké besedy herausgegeben, beginnend mit *Skafandr*,¹⁷ *Tři strážníci* (unter dem Titel *Three Policemen Step*) und *Zasu*. In diesem Jahr begannen in demselben Verlag auch die Einzelausgaben für Singstimme ohne Begleitung zu erscheinen,¹⁸ und zwar in der Reihe *Popěvky* (Melodien). 1933 richtete der Verlag eine eigene Reihe ein, *Repertoire [sic] Osvobozeného divadla*, in der in demselben Jahr neunzehn Nummern für unbegleiteten Gesang herauskamen. Damit war zahlenmäßig bereits der Höhepunkt erreicht, es waren aber auch einige wiederaufgelegte ältere Titel dabei. 1935 war die fünfunddreißigste Nummer erreicht und die Reihe wurde aus unbekanntem Gründen eingestellt.

Ebenfalls ab 1929 erschienen im selben Verlag fremde Arrangements einzelner Titel für Salon-Orchester in Stimmen in der Reihe *Collection Tempo*, einer Beilage der Musikzeitschrift *Tempo*. Während in dieser Reihe zunächst auch Werke anderer Komponisten, wie Dovřák und Suk, auftauchten, sind die Nummern 16 bis 26 der Reihe allesamt von Ježek.¹⁹ Die Besetzung, die unter anderem Kontrabass, Akkordeon und Harmonium umfasst, weicht von der am Befreiten Theater ab. Klavier und 1. Violine sind als Direktionsstimmen gestaltet, Partituren fehlen in dieser Ausgabe. Die Arrangements von fremder Hand stammten zuerst von Bohuslav Leopold, später von Josef Kalach und zuletzt von Jack Stone (Pseudonym?), weswegen ich sie in den musikalischen Analysen nicht weiter berücksichtigen werde.²⁰

Innerhalb dieser Reihe sind die Werke Ježeks mit dem (mehrsprachigen) Hinweis »Jazzová úprava – Jazz-Bearbeitung« versehen, was terminologisch etwas verwirrend ist. Richtig ist, dass es Bearbeitungen sind, die Besetzung ist allerdings von Jazz-Besetzungen weit entfernt. Ab Nummer 21 fehlt dieser Hinweis, sowie auch die Namen von Bearbeitern. Ob dies bedeutet, dass sie von Ježek selbst stammen, ist prinzipiell offen; aufgrund der übereinstimmenden Merkmale mit den früheren fremden Arrangements (die Besetzung bleibt ähnlich apart) und dem Fehlen von Autografen in Ježeks Nachlass, halte ich es aber für unwahrscheinlich.

17 Andere Titelvarianten sind *Skafandr-fox* (die üblichste) oder auch *Skafander*.

18 Nur die erste davon, *Fata Morgana*, erschien 1929 im Verlag Urbánek in der Reihe *Písňe a kuplety* (Nr. 221). *Dynamit fox* aus *Ostrov Dynamit* erschien ebenfalls für Sologesang als Beilage der Zeitschrift *Hudba a škola* II (1930), Nr. 7.

19 Vgl. auch Kotek, *Dějiny české populární hudby a zpěvu*, Bd. 2, S. 61.

20 Zu Bohuslav Leopold (1888–1956) siehe Kotek, *Dějiny české populární hudby a zpěvu*, Bd. 2, S. 58–60; zu Josef Kalach (1901–1967) ebd., S. 46, 100 u. 272; den Namen Jack Stone kennt Kotek nicht.

Ab 1930 lagen die Songs generell in drei Fassungen vor: Sologesang, Gesang mit Klavier und im Salonorchester-Arrangement, so 1930 der Tango *Mercedes* und *Pochod neutralů* (Marsch der Neutralen), 1931 vier weitere Titel und 1932 neun aus Theater und nun auch Film. Ab 1931 wurden auch die älteren Titel, von denen es zuerst nur eine Fassung gegeben hatte, in den weiteren Fassungen herausgegeben, damit alle drei vorlagen. Ab 1936 erschienen die Drucke in vergleichbarer Anzahl im Verlag R. A. Dvorský wieder in drei Versionen, ohne jedoch das Maximum des Jahres 1933 wieder zu erreichen. Neben den Einzelausgaben wurden nun auch häufiger zwei Songs in einer Ausgabe zusammengefasst. Ab 1933 begannen Sammelausgaben mehrerer Songs mit Klavierbegleitung zu erscheinen, beginnend mit *Tucet melodií z Osvobozeného divadla* (Ein Dutzend Melodien aus dem Befreiten Theater) und *Pět melodií z revue Osel a stín* (Fünf Melodien aus der Revue Des Esels Schatten)²¹ und die Reihe wurde bis 1938 fortgeführt.²²

Die Klavier- und die orchestrierten Fassungen stimmen stets im harmonischen Verlauf überein (teils in Transposition), die konkrete Ausführung des Satzes ist aber unterschiedlich, da in ersteren die spezifischen Mittel des Klaviersatzes berücksichtigt werden. Die linke Hand spielt in der Klavierfassung in Stride Piano-Technik mit den Bassnoten auf den Zählzeiten 1 und 3 mit nachschlagenden Akkord-Voicings in höherer Lage, meist der kleinen Oktave. Diese Art der Begleitung ist ein konstantes Merkmal von Ježeks Musik, und es ist erstaunlich, wie lange er sie beibehält und wie viel Abwechslung sie zulässt. In keinem Stück wird eine Art der Begleitung von Anfang bis Ende durchgehalten, ohne dass es Einschübe in anderer Setzart gäbe. Die rechte Hand spielt in der Oberstimme generell die Gesangsmelodie *colla parte* und häufig gleichzeitig vollständige Voicings als Block Chords.²³ Dies ist der Standardfall, der wiederum nie in einem ganzen Stück ohne Abwechslung durchgehalten wird.

Gegenüber der Klavierfassung handelt es sich beim dem Klavierpart in den Partituren um eine eigenständige und unabhängige Ausarbeitung. Auch hier wird stellenweise Stride Piano gespielt, das als solches notiert ist, teilweise zeigen die Klaviernoten der orchestrierten Versionen aber nur ein akkordisches Gerüst. Die Akkorde werden zwar vollständig ausnotiert, doch in gleichbleibenden Viertelwerten und häufig unter Verwendung von Faulenzern, bedürfen also der rhythmischen Gestaltung durch einen Pianisten. Die spätere Notation in Akkordsymbolen (Changes) erfüllt dieselbe Funktion.

21 Erschien bereits zu Weihnachten 1933, in der Ausgabe ist jedoch 1934 angegeben.

22 Siehe Werkverzeichnis im Anhang.

23 Block Chord verwende ich für jeden Satz in enger Lage, nicht nur einen Fauxbourdon-artigen. Mit Voicing werden alle Akkordtöne der Oberstimmen bezeichnet, d.h. abzüglich des Basstons (der im Jazz i.d.R. der Grundton ist). In der Jazz-Terminologie kursieren auch andere Varianten der Begriffsverwendung.

Quellenmaterial zur Zusammenarbeit zwischen Ježek und den Verlagen hat sich im Nachlass nicht erhalten. Ježek hat dieser offenbar nicht viel Aufmerksamkeit geschenkt. Es ist unbedingt zu berücksichtigen, dass die Noten nicht den Status einer Komposition haben, sie sind Spielvorlagen und in dieser Weise von Ježek behandelt worden. Wenn man als Musikwissenschaftler einen letztgültigen kompositorischen Willen sucht (den Jazzer nicht brauchen), so ist er nicht in den Noten egal welcher Fassung, sondern in Ježeks eigenen Aufnahmen verwirklicht.

Es ist aufschlussreich, sich die Abweichungen zwischen beiden Notenfassungen anzusehen, die in der Regel im Intro zu finden sind. In den Klavier-Ausgaben haben die Stücke meist ein vier- oder achttaktiges Intro, das manchmal ziemlich dünn im Satz, wie hastig hingeworfen scheint. In den Partituren kann das Intro völlig anders gestaltet sein. Da geht Ježek in erster Linie von den instrumentalen Möglichkeiten aus und nimmt mitunter die spätere Thematik und Motivik vorweg. Dies lässt vermuten, dass schon Teile des Stücks komponiert vorliegen, wenn das Intro der Partitur-Fassung geschrieben wird, jedoch nicht unbedingt bei der Klavierfassung. In den Aufnahmen wird als Einleitung manchmal auch ein ganzer Sectional-Verse oder Sectional-Refrain instrumental durchlaufen, bevor der Gesang einsetzt.

In der Klavierfassung von *Prabába mé prabáby* (Die Uroma meiner Uroma, 1936) wird im Intro kaum mehr als die Tonart präsentiert.²⁴ Die ersten zwei Takte sind Tonleiterauschnitte im Unisono, die zusammen eine vollständige Tonleiter in d-Moll, der Grundtonart des Stücks, ergeben (T. 1–2). Kontrastierend dazu folgt in den Takten 3 und 4 ein akkordischer Satz, wobei die Akkorde rhythmisch hämmernd repetiert werden. Der halbverminderte Septakkord in Terz-Quart-Stellung in T. 3 verhält sich als Vorhaltsakkord zur Dominante A-Dur in T. 4. Die Bassstimme in T. 4 führt wie ein Turnaround auftaktig zum Gesangseinsatz in der Tonika im folgenden Takt 5 hin. Insgesamt handelt es sich um nichts anderes als eine erweiterte Kadenz (taktweise: i – iv – ii – V – i).

Wenn man die Partitur und die Aufnahme dagegenhält, die in c-Moll stehen, findet man ein wesentlich differenzierteres Intro vor.²⁵ Es fängt, so könnte man sagen, vier Takte früher an: Takt 1 der Klavierfassung entspricht Takt 5 der Partitur. Der Satz der ersten vier Takte ist homophon: Das Bariton-Saxofon hat die Melodie, zu der die Holzbläser-Gruppe aus Alt-Saxofonen und Klarinette Gegenbetonungen in nicht vorhersehbaren Abständen spielt (Kicks, doch im pp). Die Baritonsax-Stimme ist ein transponiertes, aber ansonsten wörtliches Melodiezitat der ersten beiden Takte von

²⁴ Noten in Ježek, Písňě, S. 40, siehe Abb. 9b.

²⁵ Die autografe Partitur im Nachlass Ježek CZ-Pnm S 224/680, siehe Abb. 9a; Aufnahme O.D., CD 4, Track 21, Aufnahme vom 21.1.1937 unter der Leitung von Ježek.

In der Halle des Bergkönigs (*I Dovregubbens hall*) aus Edvard Griegs *Peer Gynt*-Suite op. 46.

Das Motiv in Takt 1, ZZ. 3–4 wird in den folgenden Takten zweimal in absteigenden Halbtonschritten sequenziert. Die Takte 1–2 werden in den Takten 3–4 im Bariton-Sax wiederholt, während die Gegenbetonungen nun an anderer Stelle sind. Die Tonleiterausschnitte (aus T. 1–2 der Klavierfassung) werden nun in den Takten 5–6 von Alt-Saxofonen und Klarinette in Oktaven gespielt. In T. 5 sind es Saxofon 1 und Klarinette, in T. 6 Saxofon 2 und Klarinette, wodurch ein räumlicher Effekt entsteht, während die instrumentale Klangmischung dieselbe ist. Die akkordische Antwort (T. 3–4 Klavierfassung = T. 7–8 Partitur) spielen die Blechbläser. Auf die Rhythmusgruppe wurde ein Stride Piano-Satz verteilt, mit dem das ganze Intro unterlegt ist.

Meine These ist, dass diese Klavierversion ein früheres Kompositions-Stadium darstellt als die Partitur. Die Klavierfassung ist einfacher gehalten als die Partiturfassung, letztlich auch in der Wahl der Tonart. Ich nehme an, dass es sich in d-Moll leichter komponieren lässt als in c-Moll, doch da mögen die Ansichten unterschiedlich sein. Fest steht, dass d-Moll nur ein Vorzeichen hat gegenüber dreien in c-Moll. Die transponierenden Instrumente in B müssten hier in b-Moll notiert sein, doch Ježek notiert sie mit der Generalvorzeichnung von B-Dur mit Akzidentien im weiteren Verlauf, wo sie erforderlich sind.²⁶ Es wird also gezielt eine komplizierte Generalvorzeichnung vermieden.

Ein Autograf der Klavierfassung von *Prabába mé prabáby* ist nicht im Nachlass erhalten. Ježek hat seine Ideen Voskovec und Werich zuerst auf dem Klavier vorgespielt.²⁷ Da ist es naheliegend, dass zuerst eine Klavierfassung entsteht. Nach meiner Annahme kann Ježek diese Version wie ein Particell für den Instrumentierungs-Vorgang verwendet haben, in den weitere Verfeinerungen und Differenzierungen einfließen. Es ist denkbar, dass nach Abschluss der Instrumentierung dieses Klavier-Particell in den Druck gegeben wurde, und es sprach nichts dagegen, dass es im Verlag verblieb, da es am Theater nicht mehr benötigt wurde, sobald die Instrumentierung vorlag. Dies entspräche der Behandlung der Noten als Vorlagen.

Die gesonderte Anfertigung einer Druckfassung für Klavier, nachdem die Partiturfassung vorliegt, halte ich auch angesichts der Produktionsbedingungen am Theater für unwahrscheinlicher. Ein weiterer Grund ist, dass der Satz für das Klavier einige akustische Ungünstigkeiten aufweist. Es wäre kaum nachvollziehbar, wenn als Ergebnis einer Mehrarbeit ein weniger befriedigender Klang in Kauf genommen würde. Die linke Hand unterschreitet in *Prabába mé prabáby* die kleine

26 Die Alt-Saxofone sind hier in B, das Bariton-Saxofon in A gestimmt.

27 Holzknecht, *Jaroslav Ježek a Osvobozené divadlo*, S. 250.

2x 2x Straši ve věži Ježek
Moderato

The image shows a handwritten musical score on aged paper. At the top left, there is a red '2x' and a tempo marking 'Moderato'. The title 'Straši ve věži' is written in the top right corner. The score includes parts for Flute I and II, Clarinet, Bassoon, Oboe, Violin, and Piano. Dynamic markings such as *p*, *pp*, and *f* are used throughout. The score is written in a cursive, handwritten style.

Abb. 9a und 9b: *Prabába mé prabáby* (Die Uroma meiner Uroma, 1936), Vergleich der ersten Seite der autografen Partitur (Nachlass Ježek CZ-Pnm S 224/680) und der Notenausgabe in der Fassung für Singstimme und Klavier (Ježek, *Písně*, S. 40–41). Die Partitur trägt noch den Titel *Straši ve věži* (Es spuk im Turm).

PRA-PRA-PRABÁBA MÉ PRABÁBY

FOXTROT ZE HRY "RUB A LÍC"

Moderato

VERSE

p

1. V er - bu - mé - ho ro - du je sil - ná pra - vi - ce, jež pod - po - ru - je
 2. Ted' po - cho - pí - te a - si, proč jen tra - di - ce, čís - to - ta ra - sy

p

sta - ré tra - di - ce. Vždyť nám pa - tří - val; Fest - schau - spiel - hau v Salzbur - ku, náš rod je star -
 pla - tí nej - ví - ce. U - zná - te, že člo - vě - kem sní být o - zna - čen vždy - cky je - nom

p REFRAIN

ši ro - du Habs - bur - ků. Pra - pra - pra - bá - ba mé pra - bá - by
 ten, kdo má ro - do - kmen.

pp

by - la po svý pra - pra - pra te - ře ne - te ři te - ti - ný - ho ze - tě jenž pak byl dí - tě dí - tě - te krá

p

lov - ny ze Sá - by. Pra - pra - pra - děd mé - ho pra - dě - da pro - sla - vil se

p *pp*

pro všechny ča - sy tím, že skryl do ro - din - né ka - sy skalp se tře - mi zla - tý - ni vlas - y dě - da Vše - vě - da.

1. Žád - ný z těch před - ků v rak - vi ne - le - ží, do - jed - no - ho všich - ni stra - ší ve vě -
2. Dneš - ní ge - ne - ra - ce má víc dů - my - slu, ne - stra - ší ve vě - ži, stra - ší v prů - my -

p

ží. Jen pra - ůj - ce mé pra - te - ty sva - k vý - jim - ku ze všech předků tvoří,
slu. Dnes k do - bré - mu to - nu ná - le - ží mí - sto stra - ší na sta - rém hra - dě,

p *pp*

u - to - pil se ně - kde na mo - ři, v půl - no - ci se z mo - ře vy - no - ří, šplou - chá na ma - ják.
rad - ší stra - ší ve správ - ní ra - dě, a tam po - tom všem po - lro - ma - dě stra - ší ve vě - ži.

f

Oktave selten. Dieses Stück zeigt überhaupt die Merkwürdigkeit, dass die Melodie über weite Strecken nicht in der rechten, sondern in der linken Hand liegt, welche im Oktavabstand zur Singstimme steht und zugleich die tiefste Stimme ist (so von T. 5 bis T. 21). In der orchestrierten Version liegt dagegen unterhalb der Leadstimme des Bariton-Sax eine eigenständige echte Bassstimme für Sousafon und Klavier, die in der Klavierfassung fehlt.

Ein Unisono wie in den Takten 1 bis 2 wirkt auf dem Klavier gegenüber dem akkordischen Satz dürftig. Dagegen ist ein Orchester-Unisono sogar kräftiger als ein in Stimmen gesplitteter akkordischer Orchestersatz. Der Sinn von Akkordsatz und Unisono wird in der Orchestrierung geradezu umgekehrt. Klanglich entspricht die Klavierfassung von *Prabába mé prabáby* mehr dem Konzept eines Particells als dem eines Klavierauszugs, bei dem die Gelegenheit versäumt worden wäre, orchestrale Effekte mit klavierspezifischen Mitteln zu erreichen.

Nimmt man die umgekehrte Entstehungsreihenfolge an, so hätte Ježek die von den spezifischen Instrumenten her gedachten Stellen wie T. 1–4 der Partitur für die Klavierfassung gekürzt, da ihm die instrumentalen Möglichkeiten nicht zur Verfügung standen. Eine solche resignative Haltung ist weniger wahrscheinlich (und damit auch diese Entstehungsreihenfolge), da sie ohnehin nur bei den Intros anwendbar ist, denn die Gesangsteile bleiben immer taktgleich.

Eine Diskussion der Entstehungsreihenfolge an dieser Stelle ist nur insofern relevant, als sie die Gelegenheit bietet, verschiedene Grade der Ausarbeitung eines Satzes zu demonstrieren. Ohne weitere Belege wird sie sich ohnehin nicht klären lassen, und auch bei *Prabába mé prabáby* ist die umgekehrte Reihenfolge nicht mit Sicherheit auszuschließen. Es würde sich in diesem Fall in etwa wie folgt verhalten: Da das Intro der Partiturfassung *In der Halle des Bergkönigs* zitiert, könnten urheberrechtliche Bedenken die Umarbeitung für die Druckfassung motiviert haben. Der Beginn der Gesangsstimme im Verse (T. 5 ff. der Klavierfassung) ist ebenfalls an *In der Halle des Bergkönigs* angelehnt, jedoch wesentlich freier (Akkordbrechung statt Tonleiter, Viertel statt Achtel und abweichende Weiterführung ab T. 7, ZZ. 4). Die Druckfassung wäre dann lediglich um das direkte Zitat gekürzt worden, das nur innerhalb des Theaters erklang – und diese Fassungen gingen nie in den Druck.

Ein weniger eindeutiger Fall ist *Život je jen náhoda* (Das Leben ist nur ein Zufall) aus dem Film *Peníze nebo život* (Geld oder Leben, 1932). Die Klavierfassung steht in G-Dur, die Partitur in B-Dur, ebenso wie auch die Aufnahme.²⁸ Das Intro ist unterschiedlich, aber in beiden Fällen 8 Takte lang, die sich aus 4+2+2 Takten zusammensetzen.

28 Klaviernoten in Písň, S. 8–9, siehe Abb. 10b; Partitur im Nachlass Ježek CZ-Pnm S 224/785, Abb. 10a; Aufnahme O.D., CD 5, Track 21, Aufnahme vom 20.10.1932 unter der Leitung von Karel Ančerl.

Žaběn 234
Tempo di blues
♩ = 142 (12.) Penize nebo život

all
pp
pp
pp
pp
pp

III
Tenor
Tuba
Poh

Abb. 10a und 10b (auf den folgenden Seiten): *Život je jen náhoda* (Das Leben ist nur ein Zufall) aus dem Film *Penize nebo život* (Geld oder Leben), 1932, Vergleich der autografen Partitur (Ausschnitt, Nachlass Ježek CZ-Pnm S 224/785) und der Notenausgabe in der Fassung für Singstimme und Klavier (Ježek, Písně, S. 8–9).

Das Intro der Klavierfassung zeigt in seinen ersten vier Takten noch wenig individuelle Melodik. Die Melodie tendiert zu Akkordbrechungen, und die Harmonisierung (Voicings im Blocksatz) entsprechend zu Akkordumkehrungen. Im Text wird das Leben metaphorisch mit fließendem Wasser gleichgesetzt. Im Sectional-Refrain ab T. 33 wird dieses Bild durch Wellenbewegungen der Melodie aufgenommen und intensiviert. Die Singstimme vollführt kontinuierliche Richtungswechsel, in T. 33 im Intervall einer großen Sekunde, in T. 34 zur kleinen Terz geweitet. Wollte man die ersten vier Takte des Intros damit in Zusammenhang bringen, so zeigen sie dasselbe Prinzip in konzentrierter Form. Die ersten beiden Achtel in der Oberstimme g–a würden sich auf T. 33 im Sectional-Refrain (dort: d–e) beziehen, der folgende melodische Terzanstieg a–c–e–g auf T. 34, allerdings ohne sogleich die Richtung zu ändern. Statt von motivischen Verbindungen, die zugegeben vage bleiben, muss man eher allgemein vom Prinzip der Wellenbewegung sprechen.

Der erste Takt des Intros ist eine einzige Welle. Auf den erwähnten Terzanstieg bis zum g² auf ZZ. 2 folgt ein Abstieg in Sekundschritten: g–f–e–d (bis T. 2, ZZ. 1). Das ist typisch für Ježek, auch in seiner E-Musik. Dort, wo man etwa eine Umkehrung oder einen Krebsgang erwarten könnte, findet man keine intervallgetreuen

ŽIVOT JE JEN NÁHODA

BLUES Z FILMU "PENÍZE NEBO ŽIVOT" A ZE HRY "SVĚT ZA MŘÍŽEMI"

Tempo di blues (Andante quasi moderato)

The piano introduction consists of two staves. The right hand features a complex, syncopated melody with many triplets and slurs. The left hand provides a steady accompaniment with chords and moving lines. The piece begins with a piano (*p*) dynamic.

VERSE *mf*

Proč že se mi kaž-dou noc o tom jen zdá, o tom jen zdá, jak

The first line of the verse includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has a melodic line with triplets. The piano accompaniment continues with chords and moving lines, maintaining the blues feel.

v mém ži - vo-tě vy-šla má tak šťastná a krá - sňá hvě - zda. Proč že se mi kaž-dou noc o tom jen

The second line of the verse continues the vocal and piano parts. The piano accompaniment features more complex rhythmic patterns and triplets.

zdá, že ta hvě-zda mi dá to štěs-tí, oněmžse mi ve dne ne - zdá. Zdá - ní

The third line of the verse concludes the vocal phrase. The piano accompaniment includes a *pp* (pianissimo) section before returning to *mf*.

kla-me, mi-moto kaž - dý sen, kte-rý v no-ci mí - vá-me za-že-ne při - ští den.

The fourth line of the verse continues the vocal and piano parts. The piano accompaniment features more complex rhythmic patterns and triplets.

REFRAIN

p dolce

Ži-vot je jen ná-ho-da, jed-noujsi-do-le, jed-nou ná-ho-ře. Ži-vot ply-ne jak vo-da a

p dolce

p

smrt je ja-ko mo-ře. Každýk mo-ři do-plu-je, ně-kdodí-ve a ně-kdo poz-dě-ji, kdo v ži-vo-tě

p

p

mi-lu-je, ať nez-trá-ci na-dě-ji. Až u-vi-dí v ži-vo-tě zá-zra-ky, kte-ré jenom lás-ka u-

p

cresc.

mi, zlá-té ryby vy-le-tí nad mra-ky, pak po-ro-zu-mí: že je ži-vot jak vo-da,

cresc.

p

kte-rou lás-ka ve ví-no pro-mě-ní, lás-ka že je ná-ho-da a bez ní ště-stí ne-ní.

p

pp

Spiegelungen. Was auf den ersten Blick symmetrisch aussieht, ist bei Ježek oft durch eine Art diatonische Unschärfe gekennzeichnet: Kleine und große Sekunden entsprechen sich in der Umkehrung nicht genau. Dies lässt sich weniger auf ein Denken in exakten Symmetrien als vielmehr auf Satzregeln des Kontrapunkts, genauer gesagt die Forderung der Gegenbewegung zurückführen. In diesem Fall folgen auf die Terzsprünge aufwärts nicht etwa Terzen abwärts, sondern Sekundschritte als Gegenbewegung (allerdings würden im strengen Satz drei Terzsprünge in Folge in dieselbe Richtung vermieden werden).

Das Intro der Partiturfassung ist dagegen ein Rückgriff auf die Melodie des Verse, wie er eindeutiger kaum sein könnte. Takt 10 wird herausgegriffen und in T. 1–4 sequenziert. Die Trompeten mit Dämpfer sind führend und spielen zusammen eine ausschließlich fallende Linie von e² bis e¹ (klingend) in der Oberstimme, die die Posaune (ebenfalls mit Dämpfer) oktaviert, Saxofone und Streicher haben begleitende Guidelines. Damit wird der Charakter des Stückes erfasst, doch wirkt dies für mein Empfinden weniger plastisch als in der Klavierfassung. Dass die Bewegung ausschließlich fallend ist und ohne Gegenakzente, wirkt beruhigend, wenn nicht monoton. Die gefällige Instrumentierung verstärkt die einullende Wirkung noch. Die beschriebene Figur wird ab T. 3 um die repetierenden Viertel zur Halbtaktigkeit verkürzt, wodurch der Abwärtssog zunimmt. Er mündet in T. 4 in eine Wellenbewegung.

Hier lässt sich nun keinesfalls sagen, dass die Klavierfassung ein einfacheres, rudimentäres Stadium darstellen würde. Sie arbeitet melodisch die Individualität des Stückes nicht so stark heraus wie die Partiturfassung, das ist aber vielleicht auch gar nicht notwendig. Auch in der Klavierfassung gibt es eine melodische Vorwegnahme des Verse, allerdings später, in den Takten 5 und 7. Das ist dramaturgisch geschickter als in der Partiturfassung, in der wiederum die zweite Hälfte des Intros ab T. 5 weniger charakteristisch gehalten ist und stockend wirkt.

In der Klavierfassung sorgen Echo-Effekte für zusätzliche Plastizität. Der absteigenden Melodielinie e–d–h–ais–g in T. 3, ZZ. 2+ bis T. 4, ZZ. 1 folgt ihr Echo in T. 4, ZZ. 2 bis ZZ. 3, nun mit Zehntel-Auftakten rhythmisch geschärft und zugleich melodisch ausgedünnt (e–d–ais–g). Die Takte 6 und 8 könnten ebenso als Nachklänge dieser Figur aufgefasst werden. Es würde sich anbieten, dies mit alternierenden Instrumentengruppen zu orchestrieren. Dass sich Ježek diese Gelegenheit bei der Instrumentation entgehen ließ, ist eigentlich nur damit erklärbar, dass die Instrumentation da bereits vorlag.

Man muss also sagen, dass es sich um zwei unabhängige Lösungen für ein Intro handelt, die davon zeugen, dass Ježek das Komponieren für Klavier und für Ensemble als unterschiedliche kompositorische Aufgaben begriffen hat. Verallgemeinern lässt sich dieser Fall, genauso wie der von *Prabába mé prabáby* allerdings nicht. Meist sind die Unterschiede zwischen den Fassungen geringer und daher unproblematisch.

7.3 Besetzung und Instrumentation

Mit der Besetzung der Theatermusik hat sich bisher nur Václav Holzkněcht eingehend auseinandergesetzt, außerdem gibt das bereits mehrfach zitierte Booklet der Gesamtaufnahme des O.d. eine Übersicht.²⁹ Holzkněcht ist mehr an den konkreten Spielern am Befreiten Theater als an der Besetzung interessiert und verzeichnet jeden Neuzugang und Abgang, was der Übersichtlichkeit seiner Darstellung schadet. Das Booklet konzentriert sich auf die wechselnden Namen, unter denen die Formation auftrat, und versucht daran die jeweilige Besetzung festzumachen, was aber, wie noch gezeigt wird, nicht zielführend ist. Außerdem ist die Auflistung fehlerbehaftet, wenn zum Beispiel offensichtlich dieselbe Person einmal Josef Frček (richtig), an anderer Stelle Josef Frček (falsch) geschrieben wird, oder die Zeitangabe 11/1931 zwischen 2/1933 und 2/1934 steht.³⁰

Formal lag die Leitung der Theaterband ab 1928 bei Ježek, im Laufe der Zeit verlegte er sich jedoch immer stärker auf Komponieren, Arrangieren und Proben und dirigierte nur noch bei Premieren, Jubiläen und anderen besonderen Anlässen, wie zum Beispiel Silvestervorstellungen.³¹ Bereits ab 1929 spielte die Formation auch unter der Leitung ihrer Violinisten, und zwar zuerst unter Stanislav Parýzek, ab *Don Juan & Comp.* (Januar 1931) unter Jiří Srnka, ab *Nebe na zemi* (1936)³² unter Marco Baben und in *Těžká Barbora* (1937) unter Karel Šroubek.³³ Es ist nicht davon auszugehen, dass sie die Aufführungen von der Geige aus leiteten, denn etwa Jiří Srnka wird als zweiter Geiger geführt, während Konzertmeister in dieser Zeit Josef Tesárek war.³⁴ Hauptdirigent war von 1931 (*Golem*) bis 1933 Karel Ančerl und ab 1933 (*Slaměný klobouk*) Robert Brock.³⁵

29 Die folgenden Angaben nach Holzkněcht, *Jaroslav Ježek a Osvobozené divadlo*, S. 301 ff. und o.V., [Booklet, S. 55–56] (Aufnahme O.D.). Es ist das bereits öfter genannte Booklet, das bis einschl. S. 53 auch die Sleeve-Note von Vladimír Just enthält. Der Autor der Übersicht wird nicht angegeben, in Frage kommen entweder Josef Lipš oder Produzent Miroslav Černý.

30 Entweder ist an dieser Stelle 11/1933 richtig (wahrscheinlicher), oder 1931 ist richtig, aber die ganze Zeile ist verrutscht.

31 Cinger, *Šťastné blues*, S. 143.

32 Im Booklet steht: ab »10/1936«. Das bedeutet, dass die Uraufführung von *Nebe na zemi* im September noch unter Ježeks Leitung stattfand.

33 Holzkněcht, *Jaroslav Ježek a Osvobozené divadlo*, S. 301–302.

34 Cinger, *Šťastné blues*, S. 143.

35 Karel Ančerl und Robert Brock verbindet ihre erfolgreiche Karriere als klassische Dirigenten. Als Juden wurden beide aber auch von den Nationalsozialisten verfolgt und in Theresienstadt inhaftiert, in Ančerls Fall auch in Auschwitz. Beide überlebten den Krieg.



Abb. 11 und 12: Ježek mit Mitgliedern seiner Theaterband. Oben rechts mit Fliege: Robert Brock (CZ-Pnm S 224/1264). Unten: Neben Ježek ein entspannter Erwin Schulhoff (CZ-Pnm S 224/1342). Weitere Angaben zu den Fotos sind nicht überliefert. Zu Schulhoffs Engagement am Theater siehe Kap. 4.4 dieser Arbeit (zu Jazz in Prag). Brock und Schulhoff wurden als Juden während des Kriegs von den Nationalsozialisten verfolgt. Brock überlebte das Theresienstädter Ghetto, Schulhoff starb unter unmenschlichen Haftbedingungen auf der Wülzburg in der Nähe von Eichstätt.

Laut Holz knecht leitete Ježek am Befreiten Theater anfangs zehn Instrumentalisten. Als er im Frühjahr 1929 mit dem Theater auf Tournee ging, waren es nur sechs, wobei Ježek Klavier spielte.³⁶ Die kleinste Besetzung, die in den Noten dokumentiert ist, umfasst bereits dreizehn Spieler. Das blieb in den ersten Jahren der Standardfall. Ježek notiert von oben nach unten: drei Saxofone (zwei davon bei Bedarf alternierend mit Klarinetten), zwei Trompeten, eine Posaune, ein Sousafon, Drum Set, Banjo (alternierend mit Gitarre), Klavier, erste und zweite Violine und Viola. Diese werden nach Instrumentenfamilien zu drei homogenen Gruppen und einer in diesem Sinne nicht-homogenen Rhythmusgruppe zusammengefasst, zu der auch das Sousafon zählt. Saxofon-, Blechbläser- und Streicher-Gruppe werden, außer im Unisono, meist blockhaft eingesetzt, während die Rhythmusgruppe ununterbrochen spielt, was an die Continuo-Praxis erinnert.

Eine Besonderheit an Ježeks Notation ist, dass die Viola das unterste Instrument auf der Partiturseite ist, während das eigentliche Bassinstrument Sousafon das oberste der Rhythmusgruppe ist. Das Sousafon alternierte mit Kontrabass, wobei er in diesem Fall an derselben Stelle wie das Sousafon notiert und nicht etwa der Streichergruppe hinzugefügt wird. Nach der Aufzählung im Booklet war es derselbe Spieler, der sowohl Sousafon als auch Kontrabass spielte. Das klingt zunächst überraschend, doch war bei den relativ frühen Jazzbesetzungen Vieles möglich, sodass auch nicht auszuschließen ist, dass ein Instrumentalist zwischen den Instrumentenfamilien wechselte. Holz knecht ordnet das Sousafon Jaromír Král und den Kontrabass František Bosák zu, wobei dieser auch Tuba und Harmonika spielen konnte und nicht der einzige mit erstaunlichen instrumentalen Fähigkeiten war.³⁷

In der früheren zehnköpfigen Besetzung fehlten demgegenüber nach Holz knecht Posaune, zweite Geige und Bratsche. Dabei ist man auf Holz knechts Aussage angewiesen, im Notenmaterial hat sich kein Beleg dafür erhalten. Als die Besetzung auf dreizehn vergrößert wurde, wurden auch ältere Stücke angepasst und die bestehenden Arrangements zu dreizehn Stimmen ergänzt. Das geschah durch Hinzufügen von Stimmen, ohne dass andere geändert wurden. Dieser Prozess ist etwa in der Partitur von *Zasu* am Schriftbild nachzuvollziehen: Die zweite Trompete und die Viola sind offensichtlich spätere Ergänzungen.³⁸ Nie sind jedoch genau die Instrumente betroffen, wie Holz knecht sie nennt. Von *Skafandr-fox*, einer der ersten Kompositionen Ježeks für Voskovec und Werich, ist die Partitur verloren; die erhaltenen Stimmen

36 Es ist nicht ersichtlich, ob die Zahl auch Ježek umfasst oder nicht; ebd., S. 113.

37 Holz knecht, *Jaroslav Ježek a Osvobozené divadlo*, S. 306–307. Im Booklet werden sowohl bei Jaromír Král, als auch bei František Bosák beide Instrumente, Sousafon und Kontrabass genannt.

38 Nachlass Ježek CZ-Pnm S 224/409.

zeigen eine zehnköpfige Besetzung, die allerdings von der bei Holz knecht genannten abweicht. Es fehlen Trompeten, stattdessen ist ein Kornett besetzt,³⁹ enthalten ist eine Posaunen- wie auch eine zweite Geigenstimme, es fehlt aber wiederum eine Bratsche.⁴⁰

Wenn Holz knecht schreibt, die zehnköpfige Besetzung habe »sehr ausgewogen« geklungen, so ist das als Aussage eines Zeitzeugen zu werten, die aber ziemlich allgemein ist.⁴¹ Man muss sich im Umkehrschluss fragen, ob die dreizehnköpfige Besetzung etwa nicht ausgewogen klang, was letztlich offen bleibt. Das Ideal, in jeder Instrumentengruppe vollständige Akkorde darstellen zu können, erreicht Ježek erst später. Ab *Kat a blázen* (Oktober 1934) kommen je ein Saxofon, eine Trompete und eine Posaune dazu. Die Standard-Besetzung umfasst nun sechzehn Spieler, solange bis in *Nebe na zemi* (September 1936) auch die Posaunengruppe zu drei vervollständigt wird, sodass die Besetzung mit 17 Spielern nun 4 Saxofone, 3 Trompeten und 3 Posaunen bei gleichbleibender Rhythmusgruppe und Streicherbesetzung umfasst.

Der Name, unter dem die Band auftrat, wechselte häufiger. Er scheint teils sogar von Programm zu Programm, Aufnahme zu Aufnahme, ja sogar von Theaterplakat zu Theaterplakat variiert zu haben.⁴² Mindestens bis Oktober 1934 trat die Formation unter dem Namen ›Orchestr Osvobozeného divadla‹ (oder auch in der Schreibweise ›Orkestr‹) auf.

In der Saison 1935/1936, als das Theater den Namen Spoutané divadlo trug, war die Besetzung auf 6 Spieler mit Ježek am Klavier reduziert. Dies war einem kleineren Saal und wohl auch den finanziellen Möglichkeiten geschuldet. Die Noten belegen, dass die Musiknummern für das Stück *Balada z hadrů* tatsächlich für 6 Spieler geschrieben wurden (zwei Saxofone, eine Trompete sowie Klavier, Banjo und Drums als Rhythmusgruppe). Für die Wiederaufnahmen mit der vollen Besetzung ab der folgenden Saison 1936/1937 hat Ježek diese meist neu arrangiert. Das heißt, es wurden nicht, wie in früheren Fällen, in das bestehende Material Stimmen eingefügt, sondern von Grund auf neue Arrangements für die veränderte Spielerzahl geschrieben.

Nun taucht im Booklet schon im November 1934 der Name ›Ježkův Jazz‹ auf, im Oktober 1936 ›Ježkův Hot-Jazz‹. Das heißt, die Änderung der Benennung 1934 fällt nicht zwangsläufig mit einer Änderung der Besetzung zusammen. Ab Januar 1937

39 Ježeks Abkürzung »Pist.« wird in den Ausgaben als Kornett (Cornett à piston) wiedergegeben. In den Autografen taucht auch die Abkürzung »Crnt.« auf, es ist aber durchaus möglich, dass die Bezeichnungen austauschbar sind, also auf dasselbe Instrument verweisen.

40 Nachlass Ježek CZ-Pnm S 224/406.

41 »Velmi vyrovnaně«; Holz knecht, *Jaroslav Ježek a Osvobozené divadlo*, S. 304.

42 Das lückenhaft erhaltene Material dazu ist allerdings von eingeschränkter Aussagekraft.

nennt sich die Formation ›Swing Band‹ oder ›Ježkův Swing Band‹ oder ›Ježek and his Swing Band‹, was ich für gleichberechtigte Varianten halte.

Anders verhält es sich mit der Bezeichnung ›Jaroslav Ježek se svým orchestrem‹, die im Booklet für Juni 1937 dokumentiert ist. Mit Orchester ist hier die chorische Besetzung der Streicher gemeint: 8 Violinen, 4 Violen, 2 Violoncelli, dazu eine Flöte, ein weiteres Saxofon, Pauken und eine Harfe. Entscheidend dafür, dass eine Formation als Orchester und nicht als Band wahrgenommen wurde, waren offenbar in erster Linie die Streicher. Ježek wechselte in dieser Zeit wohl je nach Bedarf zwischen Bigband und (Jazz-)Orchester-Besetzung nach der genannten Definition.

Die Rolle der Streicher in der Geschichte der Jazzbesetzungen ist problematisch. Ihre Verwendung führt in der Jazzliteratur zu andauerndem Rätselraten, Verwunderung oder angestregten Konstruktionen zur Begründung ihres Vorhandenseins. Die Violine wurde schließlich aus der Standardbesetzung verdrängt und es hat sich eine eigene Kategorie kleinerer (Combo-)Besetzungen mit Violine herausgebildet. Aus der Rückschau wurde die Violine fälschlich als Kennzeichen des ›weißen‹ oder europäischen Jazz gewertet, da das Instrument unzweifelhaft mit der Tradition der europäischen Kunstmusik verbunden ist. Jedoch kannte bereits der New Orleans-Jazz die Violine. Entgegen den verbreiteten Vorurteilen gab es im New Orleans-Jazz keine Standardbesetzung.⁴³ Wie selbstverständlich wurden Streichinstrumente in kombinierten Besetzungen mit Bläsern verwendet, auch wenn sie dabei akustisch schlechter weckamen.

Warum Streicher trotzdem weiterhin eingesetzt wurden, hängt mit Prestige-Gründen, also einer sozialen Funktion zusammen. Streichinstrumente waren Marker des sozialen Aufstiegs und die Geschichte des Jazz ist nicht zu trennen von der Geschichte eines Kampfes um Anerkennung. Interessanter Weise hat die These der sozialen Funktion von Instrumenten nicht Eingang in die gängige Jazzliteratur gefunden.⁴⁴ Das liegt sicher daran, dass es einen erheblichen Forschungsaufwand bedeuten würde, dies mit gesicherten Belegen zu stützen, was auch im Rahmen dieser Dissertation nicht geleistet werden kann. Daher muss ich es an dieser Stelle als Desiderat und Anregung für die Forschung stehen lassen.

In satztechnischer Hinsicht wird die führende Rolle der Violine bei Ježek als Ober- bzw. Melodiestimme nie in Frage gestellt, auch wenn akustische Hindernisse dem entgegenstehen. Die sonst vorherrschende strikte Trennung der Instrumentalgruppen bricht Ježek zugunsten der Violine, wenn diese mit dem Lead-Saxofon (bei Ježek meist das Alt-, nicht Sopran-Saxofon) zusammen die Melodie spielt. Die Violine verleiht dem Satz wahlweise einen süßlichen oder klagenden Klang. Die Aufnahmen

43 Starr, »Der frühe New Orleans Jazz«, S. 80, 90, 93 (THAT'S JAZZ).

44 Eine Soziologie der Instrumente fehlt bspw. auch in Ekkehard Josts *Sozialgeschichte des Jazz*.

belegen, dass die beiden Violinen in einfacher Besetzung Schwierigkeiten hatten, sich gegen die Bläser zu behaupten. Die Unzulänglichkeiten der Aufnahmetechnik mögen diesen Eindruck noch zusätzlich verstärken.

Mit der Vergrößerung der Besetzung bei Ježek wäre der Streicheranteil bei einfacher Besetzung akustisch völlig untergegangen. Hier beginnt sich nun die Praxis hin zur Mehrfachbesetzung zu wandeln. Und diese ist allem Anschein nach entscheidend dafür, ob eine Formation als Band oder als Orchester bezeichnet wurde.

Ähnlich wie mit der Violine verhält es sich mit dem Kontrabass. Im New Orleans-Jazz war das Sousafon als das eigentlich klanglich adäquate Bassinstrument weit verbreitet. Dafür, dass es im Laufe der Zeit gelang, es vollständig durch den ungünstigeren Kontrabass zu verdrängen, kann man wiederum Prestige Gründe annehmen. Die Entwicklung der Slap-Technik am Kontrabass diente wahrscheinlich dazu, seine klangliche Unterlegenheit zu kompensieren. Auch Ježek machte diese Entwicklung mit und besetzt immer öfter Kontrabass anstelle des Sousafons, wohl um sich seinen klanglichen Vorbildern zu nähern. In den Aufnahmen ist die Bassstimme bereits schlecht wahrnehmbar, wenn sie vom Sousafon gespielt wird. Dies scheint in erster Linie ein Problem der Aufnahmetechnik zu sein, denn ich kann mir nicht vorstellen, dass das Sousafon im Theaterraum nicht die gewünschte durchschlagende Wirkung gehabt hätte. Ob Ježek die soziale Konnotation bekannt war und diese eine Rolle spielte, lässt sich in den Quellen nirgends belegen. Es ist jedenfalls mehr als nur ein Gedankenspiel, das helfen würde, den klanglichen Widersinn mancher Entscheidungen bei der Instrumentation zugunsten von Streichern zu erklären, wenn sich in der Zukunft Belege dafür finden ließen.

7.4 Formfragen: Die Popular Song Form

»Der Vocal Chorus bzw. Jazz-Refrain ist zu einer Art Epidemie geworden, die wohl nur mit dem alten Madrigal- und Sonett-Fieber vergleichbar ist: So wie einst das Madrigal, ist der Jazz-Refrain heute ein wichtiges berausches Mittel für die lyrischen Momente im Leben von Jugendlichen beiderlei Geschlechts und hat ein ebenso unveränderliches formales Gerüst, das die Autoren von Musik und Text in einen Zauberkreis von zweiunddreißig Takten einschließt, mit einem symmetrischen ersten und letzten Drittel, getrennt durch einen Mittelteil.«⁴⁵

Diesen historischen Vergleich sollte man nicht allzu wörtlich verstehen. Er entstand als Vorwort zu einer Notenausgabe von Ježeks Songs. Es ist davon auszugehen, dass potenzielle Käuferinnen und Käufer von Ježeks Noten, die in der Lage waren, sie am heimischen Klavier nachzuspielen, zu gebildeten Kreisen gehörten, und an diese richteten sich Voskovec und Werich mit dem Vorwort. Es dient in erster Linie der eigenen Legitimation vor einer bestimmten Zielgruppe. Hinsichtlich der Diskussion der Form wäre das Madrigal, das eine große formale Vielfalt und Offenheit kannte und sich deswegen kaum auf ein Formschema fixieren ließe, jedenfalls kein gutes Vergleichsobjekt.

In den meisten von Ježeks Songs fällt die Form AABA auf. Auch wenn damit meist noch nicht die Gesamtform beschrieben ist, so herrscht die AABA-Form entweder über weite Teile oder die Gesamtform lässt sich als Abwandlung von AABA beschreiben, das als Formidee quasi im Hintergrund wirkt. Allen Forte hat den Begriff »Popular Song Form« vorgeschlagen,⁴⁶ dessen Anwendung auf Ježek im Folgenden erprobt werden soll. Es ist zunächst zu klären, ob diese mit der »32-taktigen AABA-Songform«, wie sie vor allem für das Repertoire der Tin-Pan-Alley beschrieben wurde, zusammenfällt.⁴⁷

45 »Vocal chorus neboli jazzový refrén se stal jakousi epidemií, která se dá přirovnat snad jen ke starodávné horečce madrigalů a sonetů: jako kdysi madrigal, je dnes jazzový refrén důležitým opojným prostředkem pro lyrické momenty života mládeže obou pohlaví a má stejně neměnnou formální kostru, která zavírá autora hudby i textu do bludného kruhu dvaatřiceti taktů s první a poslední symetrickou třetinou, oddělenou středním dílem.« Voskovec/Werich, »O jazzových textech«, [S. 5].

46 Kaiser, »Babylonian confusion. Zur Terminologie der Formanalyse von Pop- und Rockmusik«, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 8 (2011), Nr. 1, S. 43–75, hier S. 58.

47 Hellhund, »It Don't Mean A Thing If it Ain't Got That Swing«, S. 150 (THAT'S JAZZ).

Die sogenannte Tin-Pan-Alley war das Zentrum der New Yorker Schallplattenindustrie. E. F. Burian stellt es bereits im Jahr 1928 wie folgt vor:

»Das sympathischste Merkmal der Tin-Pan-Alley ist ihre ›Asentimentalität‹ beim Herausgeben von Sentiment [im Wert] von bis zu 600 Millionen Dollar. [...] Die Tin-Pan-Alley wird die Fabrikproduktion von Musik nicht einstellen, genauso wenig wie Hollywood seine Filmindustrie einstellen wird. Europa muss freilich ›eine ablehnende Haltung einnehmen‹ [...]. Die Tin-Pan-Alley ist eigentlich ein Kaufhaus, das sich über ein ganzes New-Yorker Stadtviertel ausbreitet. [...] Hier werden Beethoven, Bach, Händel, Puccini, Mascagni und andere zu Foxtrots, Tangos, Weihnachtsliedern und Schlagern aller Arten verarbeitet.«⁴⁸

Burian erwähnt bereits die Charakteristika, die der Tin-Pan-Alley später immer wieder zugeschrieben wurden. Die Passage belegt, wie gut Burian informiert war und dass er das kommerzielle Songrepertoire nicht mit Jazz verwechselte. Die Bedingungen waren ideal dafür, dass sich die dortigen musikalischen Praktiken weit verbreiteten. Es ist auch davon auszugehen, dass die medialen Bedingungen nicht ohne Rückwirkungen auf die musikalische Beschaffenheit geblieben sind.

*

Ulrich Kaiser schlägt vor, die Ebenen Strophe–Refrain als textbasiert, und Verse–Chorus als musikbasierte Einteilung voneinander zu trennen.⁴⁹ Verse und Chorus können nicht einfach als Übersetzung für Strophe und Refrain gelten, sondern folgen unterschiedlichen Kriterien. Die Strophe ist durch wechselnden Text gekennzeichnet, der Refrain durch wiederkehrenden Text. Der Verse ist dagegen eine musikalische Einheit, die als solche wiederkehrt; der Chorus setzt sich durch musikalische Steigerung vom Verse ab. Zwar hat der Begriff seinen Ursprung in der chorischen Besetzung, das wird in der Populärmusik jedoch nur selten wörtlich genommen. Die Mittel, mit denen nach Kaiser im Chorus eine Steigerung erreicht wird, sind vielfältig: »eine einprägsame oder in einer höheren Oktavlage erklingenden Melodik,

48 »Nejsympatičtějším znakem ›Tin-Pan-Alley‹ je její ›asentimentálnost‹ ve vydávání sentimentu až za 600 milionů dolarů. [...] Tin-Pan-Alley nezastaví svou tovární výrobu hudby, jako Hollywood nezastaví svůj filmový průmysl. Evropa musí ovšem ›zaujmuti odmítavé stanovisko‹ [...]. Tin-Pan-Alley je vlastně obchodní dům, rozšířený po celé jedné newyorské čtvrti. [...] Zde se připravovává Beethoven, Bach, Händel, Puccini, Mascagni a jiní na foxtroty, tanga, koledy a šlágry všech odrůd.« [Der letzte Satz im Original reklamemäßig hervorgehoben] Burian, *Jazz*, S. 71–72.

49 Kaiser, »Babylonian confusion«, S. 46–55.

komplexere Harmonik, Variation des Drum-Patterns, Änderung des Time-Feelings, exponierte Soundgestaltung etc.«⁵⁰

So wird es möglich, einen musikalisch hervorgehobenen Formteil als Chorus zu bezeichnen, ohne dass er einen wiederkehrenden Refrain als Text hat. Dieser Fall kommt in der Populärmusik häufig vor. Es wäre terminologisch unbefriedigend, diesen als weitere Strophe zu bezeichnen, wenn der Formteil musikalisch abgehoben ist, aber keinen Refraintext hat. Ein Abschnitt kann also sowohl Refrain (bei wiederkehrendem Text) als auch Chorus (musikalisch hervorgehoben) gleichzeitig sein – unterschiedlich sind nur die Ebenen der Benennung. Denkbar, wenn auch weniger wahrscheinlich, ist, dass ein Refraintext als Verse vertont wird (musikalisch nicht hervorgehoben) oder dass eine im Prinzip textlich gegenüber anderen Strophen gleichberechtigte und gleichartige Strophe musikalisch als Chorus hervorgehoben wird.

Dies ermöglicht des Weiteren, instrumentale Verses und Choruses anzunehmen, da diese musikalisch definiert sind. Von einem instrumentalen Solo wird nur dann gesprochen, wenn es einen eigenen abweichenden Formteil ausbildet. Dagegen wird das »Auftreten eines solistischen Instruments in Verse, Chorus oder Bridge [...] nicht als Solo bezeichnet.«⁵¹ Eine wiederkehrende Textzeile, die nicht den Umfang eines Refrains annimmt, wird Refrainzeile genannt, ihre wiederkehrende prägnante musikalische Gestaltung Headline. Die Unterscheidung ist analog zu der zwischen Text- und Musikebene bei Strophe und Verse. Hinzu kommen in der Terminologie Intro, Outro und Interludes, die allgemeinverständlich sind und ohne weitere Erklärung verwendet werden können.

Auf eine Unterscheidung zwischen einer Verse-Bridge-Form und einer Verse-Chorus-Bridge-Form kann verzichtet werden. Für erstere verwende ich AABA-Form, letztere ist historisch ein späteres Phänomen der Pop/Rockmusik und kommt bei Ježek noch nicht vor. Ob sich die eine aus der anderen entwickelt hat, wie es Abbildung 13 suggeriert, wird gegenwärtig diskutiert und kann an dieser Stelle offen gelassen werden, da der Stand des Jahres 1970 für diese Arbeit nicht mehr relevant ist. Bei Ježek findet man das Stadium vor, wie es in der Abbildung unter der Jahresangabe 1930 dargestellt wird, es bedarf jedoch einiger Ergänzungen.

Die Grafik wirft insofern ein Problem auf, da der Gebrauch von Verse und Refrain anders ist, als sie von Kaiser definiert wurden. Es entsteht bereits bei Kaiser, wenn er mit dieser Grafik arbeitet, eine Mehrfachbelegung der Begriffe. Sein Vorschlag ist daher, zur Kennzeichnung der übergeordneten großformalen Ebene von einem Sectional-Verse und Sectional-Refrain zu sprechen. Sectional-Verse und Sectional-Refrain

⁵⁰ Ebd., S. 53.

⁵¹ Ebd., S. 68.

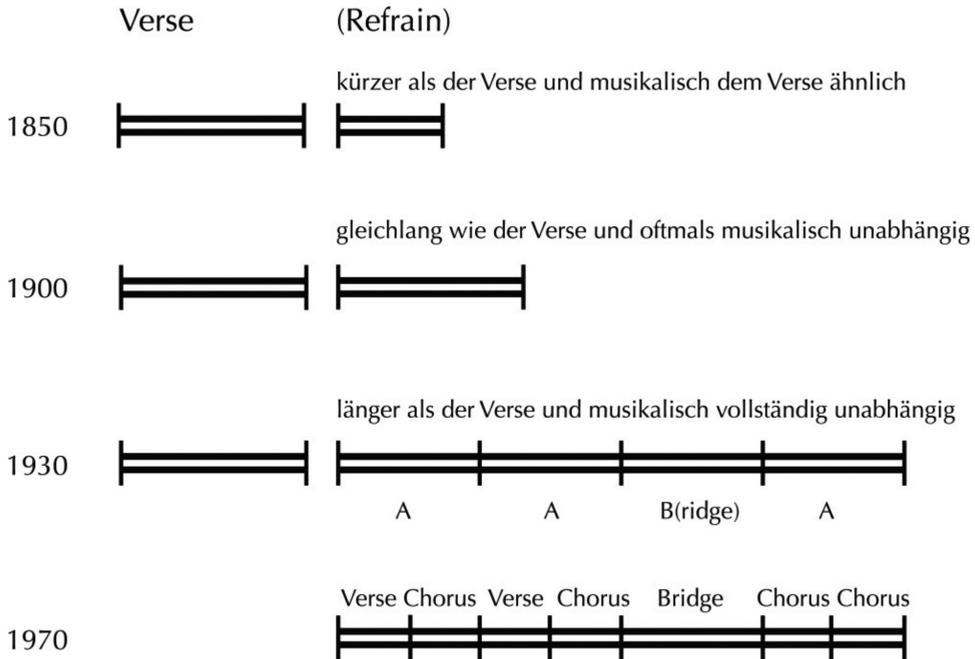


Abb. 13: Entwicklung der Verse-Chorus-Bridge-Form aus der AABA-Form nach Ken Stephenson, leicht korrigiert (nach Kaiser, »Babylonian confusion«, S. 63).

entsprechen nun gerade nicht dem Text-Musik-Kriterium und werden auch nicht anhand inhärenter Merkmale definiert, sondern anhand der Stelle im Schema. Um 1930 ist der Sectional-Refrain zur Mehrteiligkeit angewachsen, nämlich zur AABA-Form, die »identisch mit der Menuettform bzw. dreiteiligen Liedform klassischer Formenlehren« sei.⁵² Eine solche Nähe zu klassischen Formen herzustellen, halte ich allerdings für voreilig, da es sich um sekundäre Übereinstimmungen handeln könnte, die sich erst aus einer Entwicklung ergeben haben, ohne ursprünglich zusammenzuhängen.

Als AABA-Form kann genau genommen nur der Sectional-Refrain beschrieben werden. Die Form insgesamt als AABA-Form zu bezeichnen, wäre ungenau, da der Sectional-Verse unterschlagen würde, deswegen ziehe ich den Begriff Popular Song Form vor. Die Popular Song Form besteht also insgesamt aus einem Sectional-Verse und einem mehrgliedrigen Sectional-Refrain, der die Folge AABA enthält. Allen Forte nennt die Teile »Verse 16 bars, Refrain, consisting of Chorus (A) 16 bars,

52 Ebd., S. 59.

Bridge (B) 8 bars, Chorus (A) 8 bars«.⁵³ Damit ist dieselbe Form gemeint wie in der Abbildung unter 1930. Die Terminologie unterscheidet sich von der Kaisers in der Bezeichnung des A-Teils von AABA als Chorus.

Die Unterschlagung des Sectional-Verse zugunsten der AABA-Form ist nun nicht nur ein terminologisches Problem, sondern hatte eine reale Entsprechung in der Unterschlagung des Formteils in der Musikpraxis. Ein Song wurde vor allem mit der Musik des Sectional-Refrain identifiziert, sodass der Sectional-Verse oft weggelassen wurde. Daher wäre zu diskutieren, ob dies als weitere Stufe, die um 1940 anzusiedeln ist, in die grafische Übersicht einzufügen wäre. Der bekannte Song *Over the Rainbow* von Harold Arlen (Text: Edgar Y. Harburg) aus dem Film *The Wizard of Oz* (1939) beginnt nach einem Intro mit dem Sectional-Refrain, und zwar sowohl in der Filmversion als auch in den frühen Schallplattenaufnahmen. Es wäre sogar denkbar, dass der Sectional-Verse für die Songbook-Version erst nachträglich hinzukomponiert wurde.

Einen ähnlichen, wenn auch nicht völlig übereinstimmenden Fall, findet man im Film *Peníze nebo život* (1932), zu dem Ježek *Život je jen náhoda* komponiert hat. Das Stück, das als Titelsong gelten kann, erklingt im Film insgesamt drei Mal, aber nur einmal vollständig, wobei der Sectional-Verse nirgends gesungen, sondern nur instrumental realisiert wird. Zwei Mal beginnt der Song direkt mit dem Sectional-Refrain (entspricht T. 33 der Klavierfassung), einmal instrumental und einmal vokal.⁵⁴ Es ist möglich, dass der Text des Sectional-Verse erst nachträglich entstanden ist, denn auch in der Buchausgabe beginnt dieser Song mit dem Sectional-Refrain-Text.⁵⁵ Das, was den Song ausmacht und womit er identifiziert wurde, ist also in erster Linie der Sectional-Refrain.

Bei Ježek ist nun häufig, dass der Sectional-Verse (der im Prinzip unterschiedlich gestaltet sein kann) auch in AABA-Form gehalten ist, beispielsweise in *Tmavomodrý svět*, *Kat a blázen* und *Proti větru*. Damit ergibt sich die zweimalige Folge von AABA, wobei mit dem Sectional-Refrain erneut mit A angesetzt wird. Das würde aber den in der Formenlehre eingebürgerten Bezeichnungen widersprechen und müsste daher streng genommen AABA CCDC lauten. Die Unterscheidung zwischen Sectional-Verse und Sectional-Refrain nach formalen Kriterien würde damit aber hinfällig, da sie nun prinzipiell gleich gebaut sind. Eine solche Bezeichnung hätte nun nichts zwingendes mehr, sondern könnte letztendlich auch vertauscht werden. Hier könnte man wieder die Unterscheidung nach musikalischer Steigerung für den

53 Zitiert nach Kaiser, »Babylonian confusion«, S. 58.

54 Noten: Ježek, *Písňe*, S. 9. Siehe Abbildung 10 in Teilkapitel 7.2.

55 Voskovec, *Klobouk ve křoví. Výbor veršů*, S. 101. In der Notenausgabe ist er dagegen von der ersten Auflage an (1932) enthalten, sowie auch in *Písňe*, S. 8.

Chorus als Kriterium einführen, was einmal mehr zeigt, dass Sectional-Refrain ein Behelfs-Begriff ist und als Ganzes der Funktion nach am ehesten den Chorus vertritt. Obwohl die Formteile nun gleich aussehen, ist weiterhin die Praxis zu beobachten, dass die Musik des Sectional-Refrain diejenige ist, mit der ein Song primär identifiziert wird.

Dass die zweimalige AABA-Form spezifisch für Ježek ist, ist aber noch kein Grund, die gesamte Terminologie in Frage zu stellen. Ježek markiert den Beginn des Sectional-Refrain immer mit Doppelstrich und in den Notenausgaben (im Gegensatz zu den Partituren) zusätzlich mit dem Wort »Refrain«. In den Notenausgaben ist meistens analog »Verse« zu Beginn des Sectional-Verse ergänzt, steht aber nie in den Autografen bei Ježek.

Die Konzentration auf das Modell AABA für den Sectional-Refrain privilegiert diese Abfolge gegenüber anderen Möglichkeiten, die auch existieren und daher erwähnt werden sollten. Verbreitet sind auch ABAA und ABAC.⁵⁶ Dabei handelt es sich an der Oberfläche zwar um unterschiedliche Ausformungen, in denen aber dieselben abstrakten Prinzipien Abwechslung und Rückkehr realisiert werden. Eine weitere nennenswerte Variante ist diejenige, in der der A-Teil nicht unmittelbar wiederholt wird, also eine Gestalt wie zum Beispiel ABCA zustande kommt. Es gibt keine Anzeichen dafür, dass AABA eine Grundform darstellt, aus der die aufgeführten Varianten durch Abwandlungen hervorgegangen sind. Was sich jedoch sagen lässt, ist, dass die AABA-Form in der Beschreibung eine privilegierte Stellung einnimmt, und das könnte letztlich der Grund dafür sein, dass sie sich gegen die anderen durchgesetzt hat.

Der Sectional-Refrain endet nur selten nach diesen vier Formteilen. Üblicherweise folgt eine Wiederholung einzelner Formteile, für deren Reihenfolge sich keine Regeln formulieren lassen. Als mögliche Formen, die durch die Wiederholungen zustanden kommen, nennt Kaiser AABA AAB und AABA BA.⁵⁷ In allen Fällen bei Kaiser kommt dabei die Bridge, d.i. der B-Teil, ein weiteres Mal vor. Festzuhalten ist, dass in den Beispielen AABA nie ein zweites Mal vollständig durchlaufen wird. Die Gründe dafür können der medialen Verbreitung geschuldet sein, wie sie oben angesprochen wurde:

»John Covach hat darauf hingewiesen, dass die Wiederholungen ausgewählter Abschnitte im Tin-Pan-Alley-Repertoire auch technische Gründe gehabt haben könnten, wenn zum Beispiel ein um den Sectional-Verse gekürzter

56 Kaiser, »Babylonian confusion«, S. 59.

57 Ebd.

Sectional-Refrain (z.B. AABA) der Spielzeit einer 78 rpm-Schallplatte angepasst werden musste.«⁵⁸

Ježeks Stücke sind sowohl in der Partitur als auch in den Klavierausgaben bis zum Ende des ersten Durchlaufs der AABA-Form im Sectional-Refrain notiert. In den Aufnahmen folgen nun stets instrumentale Wiederholungen der Formteile, entsprechend der beschriebenen Praxis.⁵⁹ Die instrumentalen Formteile sind darin nun mit Improvisationen angereichert. Es handelt sich gemäß der vorgeschlagenen Terminologie nicht um Soli als eigene Formteile, sondern um eine Anreicherung durch Umspielung und Ausgestaltung einzelner Linien, welche innerhalb der beschriebenen Formteile kurzzeitig, etwa für zwei Takte, hervortreten. Dabei ist hörbar, dass die Bandmitglieder diese ohne Noten ausführen und dabei manchmal sogar besser spielen als die ausnotierten Teile. Das Spiel ist lebendiger und freier, während es nach Noten unsicherer ist und zu einem unflexiblen Nachbuchstabieren neigt.

*

Als Beispiel kann *Svět patří nám* (Die Welt gehört uns) aus *Rub a líc* (1936) genannt werden. Es ist mit »Tempo di marcia« überschrieben, was zunächst keine Verbindung zum Jazz evoziert. Der Marschrhythmus ist im Notenbild für Klavier nur schwerlich ersichtlich, marschübliche Punktierungen enthält lediglich der Bläsersatz.⁶⁰ Der Gesang bewegt sich auf der Ebene von Vierteln und Halben im alla-breve-Takt, die nahezu gleichmäßig abwechseln. Der Sectional-Verse weist keine AABA-Form auf, sondern besteht aus zwei Achttaktern, die sich zu einer abgewandelten Periode fügen. Der Vordersatz schließt mit G-Dur als Halbschluss (T. 16), der Nachsatz mit G-Dur als Ganzschluss (T. 24). Das bedeutet, dass eine Modulation im Nachsatz stattfindet. Deswegen kann nicht von einer Periode im strengen Sinn gesprochen werden.

Während der Sectional-Verse in c-Moll beginnt, steht der Sectional-Refrain dazu kontrastierend in der Dur-Variante. Das lässt sich auf Ježeks Kontrasttechnik zurückführen, die sich auch in Details der Ausarbeitung zeigt. Die Melodie des Sectional-Verse beginnt aufsteigend, mit den Tönen eines c-Moll-Akkords (T. 9), die des Sectional-Refrain absteigend mit einem arpeggierten C-Dur-Akkord in denselben

⁵⁸ Ebd., S. 59–60.

⁵⁹ Bei Ježek kommt es abweichend gelegentlich vor, dass dabei AABA erneut vollständig durchlaufen wird.

⁶⁰ Klaviernoten *Písňě*, S. 10, siehe Abbildung 14 nächste Doppelseite; Partitur im Nachlass Ježek CZ-Pnm S 224/684.

Notenwerten (T. 25).⁶¹ Man könnte zunächst meinen, es handle sich um den Krebs der ersten Stelle, jedoch weicht die Diastematik mit der Durterz ab.

Der Sectional-Refrain ab T. 25 bildet eine AABA-Form mit achttaktigen Abschnitten aus. Die Headline mit der Refrainzeile »Svět patří nám« (Die Welt gehört uns) erklingt drei Mal identisch jeweils zu Beginn des A-Teil (ab T. 25, 33 und 49), der Beginn des B-Teils in T. 41 ist davon abgeleitet. Der Beginn des Sectional-Refrain ist zugleich ein echter Chorus, wie man in der Aufnahme hören kann: Während der Sectional-Verse von Werich solistisch gesungen wird, singen im Sectional-Refrain Voskovec und Werich zusammen, ohne dass dies notiert wäre.⁶²

Eine weitere Möglichkeit der formalen Gestaltung und Steigerung, welche in anderen Titeln vorkommt, ist, dass Voskovec und Werich im Sectional-Verse abwechselnd singen. Davon wird in *Prabába mé prabáby* Gebrauch gemacht. Ježek notiert in diesem Fall nie getrennte Systeme und in den Noten fehlt auch irgendeine Art von Anweisung für den abwechselnden Gesang, das heißt, dieser muss als Sache der Aufführungspraxis bezeichnet werden.⁶³ Die Struktur ist dabei nicht dialogisch, vielmehr ist es ein Monolog mit verteilten Rollen, der dadurch aufgelockert und belebt wird.

Der Sectional-Refrain von *Svět patří nám* wird nach Ende des Gesangs noch zwei Mal vollständig instrumental durchlaufen (ab ca. 0:58 der Aufnahme), angereichert durch neue, harmonisch wie rhythmisch auffällige Überleitungspassagen von jeweils wenigen Takten. Dabei setzt eine eindeutig jazzige Spielweise ein. Dies dokumentiert die Praxis, dass auch ein Marsch oder jedwede andere vorgefundene Form durch die Spielpraxis in Jazz verwandelt werden kann.⁶⁴ Da der Marsch innerhalb der europäischen Musik als motorisch und körperbetont auffällt, eignet er sich gut, um mit dem Jazz in eine hybride Form einzutreten. Dies ist keine Übernahme der Jazzsprache als Ganzes, wie sie Brian Locke beschrieben hat.⁶⁵ Ježek befindet sich zu diesem Zeitpunkt nicht mehr in der Phase des Suchens, sodass man es als eine Behelfslösung entschuldigen oder als ein Missverstehen des Jazz verurteilen müsste. Vielmehr scheint Ježek an der Verwirklichung eines spezifisch europäischen Jazz zu arbeiten, in dem Sinn wie es Dorůžka formuliert hat:

61 Písňě, S. 10.

62 Aufnahme O.D., CD 4, Track 22, Aufnahme vom 25.6.1937 unter der Leitung von Ježek.

63 Im Stimmenmaterial von *Život je jen náhoda* (Nachlass Ježek CZ-Pnm S 224/785) ist der Gesang ausnahmsweise in zwei Systemen notiert, dabei handelt es sich aber um ein simultanes zweistimmiges Duett.

64 Vgl. den »jazzness approach« bei Gridley et al., »Three Approaches to Defining Jazz«, S. 528 ff.

65 Locke, *Opera and Ideology in Prague*, S. 281.

SVĚT PATŘÍ NÁM

POCHOD OPTIMISTŮ ZE STOJMENNÉHO FILMU A ZE HRY "RUB A LÍČ"

Tempo di marcia

f

The piano introduction consists of two staves. The right hand plays a series of chords and single notes in a 2/4 time signature, while the left hand provides a steady bass line with eighth notes.

VERSE

mf

Prav - da je s ná - mi, to si poč - cá - te,

The first system of the verse features a vocal line on a treble clef staff and piano accompaniment on a grand staff. The piano part includes triplets in the right hand and a steady bass line in the left hand.

ni - kdy se ne - bu - dem Ka - zi - mí - rů bát. Prav - da je s ná - mi,

The second system continues the verse with the vocal line and piano accompaniment. The piano part maintains the rhythmic pattern established in the first system.

však se doč - cá - te, že se na - ko - nec my bu - dem nej - líp smát.

The third system concludes the verse with the vocal line and piano accompaniment. The piano part features a final cadence in the right hand.

REFRAIN

p

Svět pa - tří nám, pro všech-ny dos - ti mís - ta, jen za to vzít a pliv-nout do dla -

p

ni. Svět pat - ří nám a kdo je op - ti - mís - ta bez ře - či pů - jde s ná-mi,

p *mf*

bez pta - ní. Svůj ži - vot ú - trá - cí, kdo se bo - jí snad jít s ná - mi

f *mf*

za prá - ci, za mír bo - jo - vat, pro - to - že svět pat - ří nám, pro všech-ny dos - ti mís - ta,

1. 2.

jen za to vzít a pliv-nout do dla - ni. ni.

Abb. 14 vorangehende Doppelseite: *Svět patří nám* (Die Welt gehört uns) aus *Rub a líc*, 1936, Fassung für Singstimme und Klavier (Ježek, *PÍSNĚ*, S. 10–11).

»In gewisser Weise war Ježek schon ein Vorläufer der viel später einsetzenden europäischen Tendenz, die Grenzen des Jazz durch die Aufnahme von Elementen der heimischen Tradition [...] zu erweitern. Aber in den dreißiger Jahren war es noch so, daß der Erfolg der europäischen Musiker daran gemessen wurde, wie weit es ihnen gelang, die amerikanischen Vorbilder nachzuahmen.«⁶⁶

Die instrumentalen Formteile werden in *Svět patří nám* durch aufsteigende Tonleiter-Girlanden, die durch die Instrumentengruppen wandern, geradezu virtuos überformt. Es handelt sich um eine Art der Orchester-Virtuosität, die komponiert und nicht improvisiert, und auf jeden Fall gut geprobt sein will.⁶⁷ Der B-Teil erscheint ab ca. 1:18 der Stop-Time-Technik angenähert. Der zweite instrumentale Komplettdurchlauf stellt eine nochmalige Steigerung hin zu einer geradezu orchestralen Klangfülle dar, wobei die Streicher deutlich hervortreten. Der letzte Durchlauf des A-Teils wird durch ein Ritardando am Ende des B-Teils wie durch einen Doppelpunkt angekündigt. Dieser wird durch ein anschließendes achttaktiges Outro noch überhöht, in dem nur noch die Tonika bestätigt wird. Das ist bei Ježek selten. Häufiger schreibt er bündige Kadenzten von zirka zwei Takten als Schluss anstatt eines Outros. Hier ist der Grund, dass diese Nummer sowohl als Finale I als auch Finale II verwendet wurde, das heißt, außer am Ende des Theaterstücks auch vor der Pause.⁶⁸

Der Sectional-Verse kommt im instrumentalen Teil von *Svět patří nám* nicht wieder vor, da dies einen Wechsel zurück nach c-Moll erfordern würde. Dies würde nicht ins Formkonzept passen, da das Erreichen von C-Dur wieder in Frage gestellt würde.⁶⁹ Die Bridge ab T. 41 steht in e-Moll, das durch eine Kadenz auf T. 44 bestätigt wird, um dann aber demonstrativ nach G-Dur gewendet zu werden, was in demselben Takt mit unüberhörbaren Quintparallelen und crescendo markiert wird. Im Text wird das Zaudern (»kdo se bojí«, wörtl. »wer sich fürchtet«) mit dem »Kämpfen für den Frieden« (»za mír bojovat«) kontrastiert. Auch hier erinnert die Struktur entfernt an eine Periode. Der B-Teil endet jedoch in T. 48 mit einem verminderten Dreiklang

66 Dorůžka, »Jazz in der Tschechoslowakei«, S. 455 (THAT'S JAZZ).

67 Siehe Nachlass Ježek CZ-Pnm S 224/684.

68 Tauerova, *Jaroslav Ježek. Inventář fondu Českého muzea hudby*, S. 126

69 Das korrespondiert auch mit dem Text, bei dem im c-Moll Teil von den »Störenfrieden« die Rede ist. »Kazimírů« (Gen. pl.) in T. 15. »Kazimír« ist ein sprechender Name und bedeutet wörtlich »Störenfried« (möglich, dass es sich dabei um Volksetymologie handelt).

auf h als Sextakkord, der die Rückführung nach C-Dur einleitet. Damit vollführt die Bridge im Kleinen eine ähnliche Bewegung wie das Stück mit kontrastierendem Sectional-Verse und Sectional-Refrain insgesamt. Im Unterschied zum Sectional-Verse ist die Bridge in den instrumentalen Durchläufen enthalten, obwohl ihr erster Teil in Moll steht. Das Moll wird aber nach wenigen Takten aufgehoben, ja bildet die Voraussetzung dafür, dass das anschließende G-Dur umso stärker strahlt, das seinerseits eine Überhöhung von C-Dur im Quintenzirkel bedeutet. G-Dur wird nicht einfach dominantisch aufgelöst, sondern der erwähnte verminderte Akkord mit d als Basston erweckt vielmehr zunächst die Erwartung, es werde weiter moduliert.

Die Bridge ist zwar musikalisch hervorgehoben, kommt aber nicht als Chorus in Frage, da sie nicht die Grundtonart festigt, sondern sich von dieser entfernt. Die Bridge ist bei Ježek häufig ein Ort für harmonische Raffinessen. Besonders hervorgehoben ist die Bridge etwa in *David a Goliáš* und in *Ezop a brabenec*. Gelegentlich steht sie, so wie in den genannten Beispielen, in der Medianten. In *David a Goliáš* ist es die Medianten B-Dur (T. 39)⁷⁰ zur Grundtonart D-Dur und in *Ezop a brabenec* die Medianten Es-Dur zur Grundtonart G-Dur (ebenfalls T. 39).⁷¹ Die selbstgestellte Aufgabe scheint zu sein, eine möglichst interessante und rasche Modulation zurück zu finden.

*

Ein anderer Fall in formaler Hinsicht findet sich im selben Theaterstück wie *Svět patří nám*, und zwar im titelgebenden Song *Rub a líc* – dies sind die Termini für die Innen- und Außenseite eines Stoffes. Die Botschaft des Textes ist: alles hat zwei Seiten, und so ist auch diese Nummer konsequent auf Kontrasten aufgebaut. In der Handlung des Stücks wird an der Stelle, als der Song erklingt, eine Zigeunerkapelle imaginiert. In der Musik dazu wird kaum ein Ungarn-Klischee ausgelassen, was nicht nur politisch inkorrekt ist, sondern auch ethnografisch ungenau, da die Musik der Roma nicht mit ungarischer Musik gleichzusetzen ist. Da sind Ausrufe wie »oj« und »Istenem« (ung.: Gott), musikalisch ist es der lombardische Rhythmus (etwa in T. 23–24), die übermäßige Sekund b–cis in der Materialtonleiter (in T. 33), die für einen Moment den Eindruck von sogenanntem Zigeunermoll erweckt.⁷² Außerdem darf im Songtext »guláš« nicht fehlen, und der Name Mikuláš (Nikolaus) wird falsch betont (Mikuláš statt korrekt Mikuláš), sodass er exotisch klingt – dabei hat das Ungarische genauso

70 Písň, S. 18–19.

71 Ebd. S. 22–23.

72 Aufnahme O.D., CD 4, Track 19, aufgenommen am 21.1.1937 unter der Leitung von Ježek; Noten Písň, S. 12–13, siehe Abbildung 15, nächste Doppelseite.

RUB A LÍC

FOXTROT ZE STEJNOJMENNÉ HRY

Allegro moderato e sempre rubato

p

Jakpak ne-mám být za - vi - lý, když je kri - se, po-mě-rymě při-pra - vi - ly o pe - ní - ze.

p

V po-léc - ce jsem na-šel pl - no vla - sů, to přec ne - bý - va - lo zamých ča - sů.

p

Dvakrát bě - da, třikrát bě - da pětkrát bě - da, no - sí - val jsem kdy - si ko - zích z medvě - da.

mf *f*

A - ni mi Mí - ku - láš ne - na - dě - lil gu - láš, dnes - ka bu - du za - se bez o - bě - da.

p *rit.*

Tak se na svět pe-si-mis-ta dí - vá, ne-sly-ší, jak o-pti-mis-ta zpi - vá.

p *p*

At' nám miň, at' nám víc, at' si ne-mám vů-bec nic, do-ka-vá-de se do-ve-du smát, mám

p *p*

víc. Kaž-dý chlup má svůj rub, kaž-dý rub má za-se líc, chci vi-dět líc, mně

p

do ru-bu ne-ní nic. At' zhy-ne do-čis-ta za-ry-tý pe-si-mi-sta, k če-mu na svě-tě

p *p*

je, ne-smě-je se, jen kle-je. Vždyť i bak-te-ri-e se o svůj ži-vot bi-je, pro-to at' ži-je

ppp *ppp* *mf* *ff*

i bak-te-ri-e, když se ve-se-le s ži-vo-tem bi-je, at' ži-je jen ten, kdose do-ve-de smát!

Abb. 15 vorangehende Doppelseite: *Rub a líc* (in etwa: Kopf und Zahl) aus dem gleichnamigen Stück, 1936, Fassung für Singstimme und Klavier (Ježek, PÍSNĚ, S. 12–13).

wie das Tschechische die Initialbetonung. Die falsche Prosodie bei Voskovec und Werich ist immer ein Zeichen dafür, dass etwas nicht ganz ernst gemeint ist, also letztlich ein humoristischer Effekt.

Der Song besteht aus zwei deutlich kontrastierenden Teilen, einem langsamen in d-Moll, der von einem Pessimisten gesungen wird, und einem schnellen in F-Dur, gesungen von einem Optimisten. Dies kann als Entsprechung zu *lassú* und *friss* (bzw. *friszka*) im *Csárdás* oder im älteren *Verbunkos* aufgefasst werden. Hier fehlt die bei Ježek sonst übliche Bezeichnung »Refrain«, was die Unterscheidung von Vor- und Nachtanz noch wahrscheinlicher macht. Der *lassú*-Teil ist in der Instrumentierung reduziert auf Klavier und dominierende Geige, während im *Friss*-Teil die volle Jazzband spielt. Das entspricht der Vorstellung, dass erst der *Friss* der eigentliche *Csárdás* ist und es sich musikalisch gerade nicht um gleichberechtigte Hälften handelt. Die Erwartung, die sich während der ersten Hälfte aufbaut, wird aber in der zweiten in dem Sinne nicht erfüllt, dass statt dem *Csárdás* nun ein Foxtrot erklingt.

Zwischen den beiden Teilen steht eine Überleitung. Textlich enthält sie einen heterodiegetischen Kommentar aus der Sicht eines neutralen Erzählers. Motivisch wird die Überleitung aus dem ersten Teil entwickelt. Die Takte 39 bis 46 sind musikalisch eine Verkürzung und Intensivierung von T. 27 bis T. 38.⁷³

Der *lassú*-Teil ist rhapsodisch frei gehalten. Unschematisch folgen Viertaktgruppen aufeinander, die keine bekannte Form ergeben. Ein erster Viertakter (T. 7–10) wird wiederholt (T. 11–14), ein zweiter Viertakter (T. 15–18) sequenziert (T. 19–22), was bei Ježek an dieser Stelle ungewöhnlich ist, danach kehrt der erste Viertakter wieder (T. 23–26). Während man anfangs an eine Abwandlung der AABA-Form denken könnte (AABB'A), überwiegt in der weiteren Entwicklung doch der Eindruck der freien Reihung. Es schließen neue Teile an: ein Viertakter in T. 27–30, daraufhin zwei motivisch verwandte, sequenzierte Zweitakter in den Takten 31–32 sowie 33–34, und schließlich weitere Viertakter.⁷⁴

Der zweite Teil ist nun auf engstem Raum in sich kontrastierend gebaut. Takt 48 hat einen ungewöhnlich langen Auftakt von zwei Vierteln (bei einem 4/4-Takt). Dies kontrastiert mit dem nächsten Viertakter ab T. 52, der im Gesang extrem abtaktig ist.

73 Ebd.

74 Der Versuch einer Bezifferung ab T. 27 sieht absurd aus, es wäre: C D D' D'', wobei D ein Zweitakter ist und in D'' zum Viertakter erweitert wird. Die anschließende Überleitung ab T. 39 wäre C' und D'''.

Die Folge Achtel-Achtel-Viertel bedeutet gewissermaßen noch eine Steigerung eines lombardischen Rhythmus. In der Gesangsstimme findet man im ersten Viertakter ein Beispiel einer Spiegelung mit diatonischer Unschärfe: In T. 47, auftaktig zu T. 48, ist es die aufsteigende Folge kleine Sekund – große Sekund, in T. 48 (auftaktig zu T. 49) sind es absteigend zwei große Sekunden.⁷⁵ Die beständigen Oppositionen sind eine konsequente Ausdeutung des Textes, der an dieser Stelle lautet: »Ob ich mehr oder ob ich weniger habe«.⁷⁶ Der Foxtrott steht nun wieder in der Form AABA in Achttaktern ab T. 48 (mit langem Auftakt), gefolgt von einer dreimaligen Wiederholung der ersten zwei Takte des B-Teils ab T. 76, wobei nun mit der Dynamik p–pp–ppp die Wirkung eines Fade-Out hervorgerufen wird.

Im lassú-Teil lassen sich zudem auch Blues-Charakteristika erkennen. Die absteigende Gesangsphrase in T. 35–38 klingt nach Blues, dadurch dass das gis aus T. 35 in T. 36 zum g aufgelöst ist. Dies ist nicht die traditionelle Blue-Note, die Terz, sondern die modernere Flatted fifth (Tritonus), die in den 1940er Jahren vor allem im Bebop, da jedoch primär als melodisches Intervall (und nicht, wie hier, als Skalenton), an Bedeutung gewonnen hat. Volksmusikalische Tanzform und Jazz-Elemente, zu denen auch der Blues gezählt wurde, erscheinen also ineinandergeblendet.⁷⁷ Es ist wiederum eine Europäisierung des Jazz, wenn Blues und Foxtrott sich zueinander wie Vor- und Nachtanz nach dem Modell lassú und friss verhalten.

Trotz des zahlreichen Vorkommens der Bezeichnung Blues bei Ježek (*Tmavomodrý svět, Klobouk ve křoví*, aber auch bei *Život je jen náhoda*, wo es wenig gerechtfertigt erscheint), scheint ihm das Blues-Schema unbekannt zu sein. Wenn überhaupt, dann ist es ansatzweise in der Textform, nicht jedoch in der Harmoniefolge und nicht einmal in der Länge der Formteile vorhanden (es wird gerne als ›das zwölf-taktige Blueschema‹ bezeichnet). Das verweist einerseits darauf, dass das zwölf-taktige Schulbuch-Schema jedenfalls zu Ježeks Zeit kaum die Bedeutung hatte, welche die weit verbreitete Vermittlung des Schemas nahelegen könnte. Die ungenaue Verwendung des Bluesbegriffs, etwa als Untertitel von *Život je jen náhoda*, in dem man nach Blues-Merkmalen – vielleicht abgesehen vom stellenweise melancholischen Charakter – vergeblich sucht, wirft außerdem die Frage auf, an welchem Modell sich Ježek stattdessen orientieren konnte, und ob (und auf welche Weise) ihm dabei der Blues zugänglich war.

Entscheidend bleibt für Ježek die Orientierung am Repertoire der Tin-Pan-Alley, was sich insbesondere in der Popular Song Form als beherrschender musikalischer

75 Siehe Noten Abb. 15.

76 »Ať mám méně, ať mám víc« (ebd.).

77 Der Systematik halber wird dieses Stück dennoch als Song bezeichnet, um es vom Liedschaffen zu unterscheiden.

Form zeigt. Dafür ist der Song *Rub a líc* zwar ein Gegenbeispiel, aber ein solches muss der Vollständigkeit halber auch erwähnt werden. Daran lässt sich wiederum zeigen: Ein Interesse an einem wie auch immer gefassten authentischen Jazz kann Ježek hier kaum nachgewiesen werden und Folklore erscheint, wie in diesem Beispiel, höchstens als Karikatur. Ježek agiert, ganz seiner Ausbildung am Konservatorium entsprechend, ausgehend von seinem Interesse am musikalischen Material. Jazzrhythmen und andere Jazzelemente dienen der Bereicherung und Erweiterung dieses Materials. Es ist klar, dass eine solche auf das Musikalische konzentrierte Perspektive die Skrupel und Vorurteile, die bei einem Teil seiner Zeitgenossen über Jazz herrschten, bei Ježek gar nicht aufkommen lässt.

7.5 »Ain't Got That Swing«? – Versuch einer historischen Verortung

Die genauere Untersuchung der Stücke und der Aufnahmen erweist sich als lohnend: Bis zur Neuveröffentlichung der hier besprochenen Aufnahmen in den 1990er Jahren basierten die Einschätzung von Ježeks Musik überwiegend auf den weit verbreiteten Neueinspielungen unter der Leitung von Karel Vlach aus den 1950er Jahren. Vergleicht man sie mit der Instrumentierung und den Aufnahmen, die zu Ježeks Lebzeiten unter seiner Leitung entstanden oder von ihm autorisiert wurden, so müssen diese Einschätzungen zu einem großen Teil revidiert werden. Einige frühe Aufnahmen Ježeks können wegen musikalischer und technischer Mängel geradezu als enttäuschend bezeichnet werden. Wenn mit *Život je jen náhoda* 1932 auf Paul Whitemans *Whispering* von 1920 reagiert wird, so muss man Ježek eine mehr als zehnjährige Verspätung gegenüber den Entwicklungen in den USA attestieren. Dies ändert sich aber im Laufe der Zeit: *Carioca* erschien 1933 und wurde von Ježek schon im Folgejahr (1934) übernommen und arrangiert.

Wenn man versucht, bei der Beschreibung Differenzierungen vorzunehmen, so zeigt sich eindeutig eine Entwicklung. Diese führt von einer wenig profilierten Unterhaltungsmusik, die nur sporadisch Blues- und Jazzelemente einbezieht, hin zu einem vollentwickelten Bigband-Jazz. Die anfänglichen Probleme scheinen etwa in *Tragédie vodníková* (in *Těžká Barbora*, 1937) in vollem Umfang gelöst.⁷⁸ Mit diesem Stück, das mit dem schnellen Wechsel der Techniken die Grenze zum Showstück überschreitet, ist technisch wie musikalisch ein Höhepunkt erreicht, von dem aus keine weitere Entwicklung mehr erfolgte (was auch den äußeren Umständen, dem baldigen Aus des Theaters geschuldet ist). Wichtig ist auch, die Unterschiede zwischen den Orchestrierungen für das Theater und den bekannteren gedruckten Fassungen für Singstimme mit Klavierbegleitung festzuhalten. Die Klavierfassungen geben kein aussagekräftiges Bild der orchestrierten Versionen ab, hinten denen sie in Details zurückbleiben, und lassen schwerlich Ježeks Instrumentierungskünste erahnen.

Ježek stehen im Großen und Ganzen alle Techniken seiner Zeit zur Verfügung, die im Jazz und im Bigband-Swing zur Anwendung kamen. Bezogen auf die Harmonik sind das verschiedenste Arten von Approaches und die Tritonussubstitution. Eine Ausnahme bildet das Drop 2-Verfahren – ein Satz in enger Lage außer zwischen den beiden höchsten Stimmen, um exponierte direkte Sekundreibungen zu

78 O.D., CD 5, Track 6.

vermeiden –, das Ježek unbekannt zu sein scheint. Ich will nicht ausschließen, dass bei Ježek irgendwo ein Beispiel zu finden wäre, doch ist Drop 2 eindeutig keine der wesentlichen und wiederkehrenden Techniken Ježeks. Eine weitere Ausnahme ist das jazztypische Skalenspiel. Zur Melodiebildung werden Dur- und Moll-Skalen verwendet, wie in klassischer Musik auch, sowie chromatische und alterierte Skalen (sogenannte Zigeunerleitern). Beim vereinzelt Gebrauch von Blues-Tonleitern mit Blue notes wird der Tritonus der klassischen Blue note-Terz vorgezogen. Es fehlen jedoch jazztypische modale Skalen. Es mag sein, dass diese weniger Sache der Komposition als vielmehr der Improvisation waren. So können in der alltäglichen Spielpraxis Skalen eine größere Bedeutung gehabt haben gegenüber dem Eindruck, den die Aufnahmen vermitteln. In Anbetracht der damaligen Aufnahmebedingungen, des finanziellen Aufwands und der Arbeitsanstrengung, die erforderlich war, um der unvollkommenen Aufnahmetechnik ein klanglich befriedigendes Ergebnis abzurufen, waren echte Improvisationen in Aufnahmen wohl zu riskant. Diejenigen Improvisationen, die in den Aufnahmen überliefert sind, scheinen solche sekundärer Art zu sein, das heißt, dass sie vorher gut geplant und einstudiert waren.

Es fällt auf, wie ernst es Ježek mit diesen Kompositionen ist, zumindest, wenn man die musikalische Seite betrachtet. Es ist ein grundlegender Unterschied, ob eine Musik im ernstesten Bemühen zur Unterhaltung geschrieben wurde oder ob Unterhaltungsmusik ironisiert wird und ihre Elemente verfremdet werden. Ježeks Songs weisen eine möglichst glatte, geschlossene Oberfläche auf: Nichts daran stellt ihre Wirkungsweise als die eines geschlossenen Systems in Frage. Das dient gleichzeitig der Entlastung wie auch der Unterhaltung der Hörerinnen und Hörer.

8. Filmmusik für Voskovec und Werich

Zur Bekanntheit des Osvobozené divadlo im tschechoslowakischen Raum hat auch der Film beigetragen. Dabei existieren Filmbilder von Aufführungen des Befreiten Theaters nur im Umfang von wenigen Minuten. Sie wurden 1938 im Rahmen des Dokumentarfilms *Crisis* über die Sudetenkrise aufgenommen, der 1939 in den USA erschien.¹ Regie führten Herbert Kline, Hans Burger und Alexander Hackenschmied.² Wenn man sich ein Bild von den Theatervorstellungen machen möchte, ist man sonst überwiegend auf Sekundärquellen berichtenden Charakters angewiesen.

In der Tschechoslowakei vollzog sich der Übergang vom Stummfilm zum Tonfilm innerhalb eines Jahres: 1930 wurden die ersten tschechoslowakischen Tonfilme gedreht, während noch im selben Jahr die Produktion von Stummfilmen zum Erliegen kam.³ Zwischen 1931 und 1937 erschienen vier Spielfilme mit Voskovec und Werich, allesamt Komödien, zu denen diese auch die Drehbücher schrieben. Es sind *Pudr a benzin* (Puder und Benzin, 1931), *Peníze nebo život* (Geld oder Leben, 1932), *Hej rup* (1934), was sich mit ›Hauruck‹ übersetzen lässt, und *Svět patří nám* (Die Welt gehört uns, 1937). Die Verantwortung war ähnlich verteilt wie am Befreiten Theater. Die Nähe zum Theater ist in den ersten beiden Filmen, in denen Jindřich Honzl Regie führte, besonders groß.

Dennoch – und trotz der ausgedehnten Theaterszenen in *Pudr a benzin*, also innerhalb des Films Spiel-im-Spiel-Situationen (Abb. 16) – ist der Film als Quelle über das Theater nur von eingeschränkter Aussagekraft. Zwar gibt es eine Überschneidung zwischen den Mitwirkenden, die sowohl am Theater als auch an der Filmproduktion beteiligt waren, doch wird eine andere, nämlich eine medien spezifische Ästhetik verfolgt. Wer sich einen Eindruck vom Theater verschaffen will, der sieht dieses im Film wie durch einen Filter, den die spezifisch filmische Ästhetik darstellt. Das zeigt sich bereits daran, dass Voskovec und Werich ohne ihre typischen Theatermasken

1 *Crisis. A Film of »The Nazi Way«*, siehe im Literatur- und Quellenverzeichnis unter Filmmaterial.

2 So die Angaben im Film. Hans Burger ist auch als Hanuš Burger bekannt; Alexander Hackenschmied nannte sich in den USA Alexander Hammid.

3 Bartošek, *Dějiny československé kinematografie II. Zvukový film 1930–1945*, Teilbd. 1, S. 8 f.

aufzutreten und die Handlung in ihrer Gegenwart, und nicht etwa in Märchenwelten, angesiedelt ist. Auf das Element der Stilisierung, welches das Befreite Theater prägte, wird größtenteils verzichtet.

Der Erfolg der Filme ließ die Theaterkompanie im Jahr 1935 sogar in Betracht ziehen, alle weiteren Produktionen nur noch als Kinofilme zu realisieren, wozu es letztendlich nicht kam – dafür war der Erfolg offenbar wiederum nicht groß genug. Der filmische Anspruch ist durchgehend gering gehalten und die Filmkonzepte scheinen bereits damals durch das Hollywood-Kino geprägt. So dominieren in *Pudr a benzin* Auto- und andere Verfolgungsjagden, die in *Peníze nebo život* geradezu absurde Ausmaße annehmen (in karikierender Absicht?). Gerade diese Komödie hat keine erkennbare tiefere Botschaft, ist also pure Unterhaltung, außer vielleicht in dem Aspekt, dass Aristokraten und Geldadel lächerlich gemacht werden und die Sympathie stattdessen dem ›kleinen Mann‹ gilt, der sich mit seiner Bauernschläue durchschlägt. Darüber hinaus ist in *Peníze nebo život* interessant zu sehen, dass Werich nicht nur deutsch sprach, sondern das pointierte Wortspiel im Deutschen genauso virtuos beherrschte wie im Tschechischen.

Deutlicher ist die politisch linke Botschaft in *Hej rup*. Regie führte in diesem und im folgenden *Svět patří nám* Martin Frič. Als Drehbuchautor wird »Formen« angegeben – eine Chiffre für »four men«, die als Voskovec, Werich, Frič und Václav Wasserman identifiziert wurden.⁴ *Svět patří nám* schließlich ist die Filmadaption des Theaterstücks *Rub a líc* und zeigt zunehmende Gewalt, zum Beispiel Schießereien, was möglicherweise die Realität des Jahres 1937, eine zunehmende Verfügbarkeit von Waffen vor dem Hintergrund der stattfindenden Aufrüstung widerspiegelt.

Die Musik Jaroslav Ježeks, die schon als eine der Hauptattraktionen des Theaters galt, wird in den Filmen zu einem großen Teil nicht anders eingesetzt als im Theater. Sie wurde von Ježek für die Filme mit seiner Theater-Bigband aufgenommen. Insofern wäre keine gesonderte Behandlung der Filmmusik notwendig – alles, was in den vorherigen Kapiteln über die Theatermusik gesagt wurde, gilt auch hier. Es sind meist Gesangsnummern, welche die Handlung unterbrechen, und instrumentale Zwischenspiele in Passagen, in denen nicht gesprochen wird. Der Anteil verschiebt sich von Film zu Film stärker hin zu Begleitmusik von Filmhandlung.

Die Breitenwirkung des Mediums Film hat nicht nur zur Bekanntheit des Befreiten Theaters, sondern wahrscheinlich auch wesentlich zur Verbreitung von Ježeks Musik beigetragen und die Vorstellung von dieser geformt. Das Kino erreichte auch diejenigen Teile der Bevölkerung, die nicht in Prag das Befreite Theater besuchen konnten.

4 Cinger, *Šťastné blues*, S. 220. Voskovec gibt statt Frič den bekannten Schriftsteller Ivan Olbracht an, der dem Befreiten Theater verbunden war; Ježek, *Stále se mi zdá, jako když Tě hledám*, S. 66.



Abb. 16: Spiel im Spiel, hier Theater im Film. In der Mitte Werich, Ela Šárková und Voskovec. Aus einer Werbebroschüre (CZ-Pnm S 224/1039) für den Film *Pudr a benzin* (Puder und Benzin), 1931.

Es ist wohl kein Zufall, dass *Život je jen náhoda* zu Ježeks bekanntesten Songs gehört, doch keineswegs zu seinen stärksten. »*Život je jen náhoda*« heißt übersetzt »das Leben ist nur ein Zufall«, was als Absage an Metaphysik und Religion, aber auch an die bürgerliche Moral verstanden werden kann. Vladimír Just hat wenig schmeichelnde Worte übrig, wenn er den Gesang wie folgt beschreibt: »geradezu absurd klagend und wimmernd«, »zugleich katzenhaft und poetisch fragil«. ⁵ Dies hat der Verbreitung keinen Abbruch getan. Im Film *Peníze nebo život* ist der Song prominent platziert und erklingt sogar drei Mal. Es mag auch sein, dass die besonders anschauliche Wort-Ton-Beziehung in diesem Stück zu seinem Erfolg beigetragen hat. Die Instrumentalfarben erinnern stark an Paul Whitemans *Whispering* in der Aufnahme von 1920. ⁶

5 »V až absurdně kvilivé, knouravé kočičí i poeticky křehké podobě [...] ženského dvojhlasu«; Just, [Booklet, S. 37] (O.D.).

6 Victor 1920, siehe Literatur- und Quellenverzeichnis.

Theater und Film trugen nicht nur zur Verbreitung des Jazz in Europa bei, die Filmbilder unterstützen auch auf einfache Weise die Musik bei der Konstruktion von Bedeutung. Es ist zudem wahrscheinlich, dass die mediale Vermittlung Rückwirkungen auf die Entwicklung von Jazz hatte. Das Zusammenspiel von filmischem Bild und Musik generiert neue Bedeutungen, die beide für sich genommen nicht hätten. Wenn im Film *Pudr a benzin* Jazz zusammen mit einer Verfolgungsjagd eingesetzt wird, werden die Eindrücke der Geschwindigkeit, Modernität und technischen Innovation einerseits durch die Musik unterstützt; andererseits färben diese Bilder sozusagen auf die Wahrnehmung der Musik ab. Sie wird durch diese ausgedeutet und ihr Bedeutungsumfang wird im Filmbild expliziert. Daher ist zu vermuten, dass das Jazzwissen eng mit den Medienbildern des Kinos verbunden war.

Diese Zusammenhänge sollen anhand der Titelmusik des Films *Pudr a benzin* weiterverfolgt werden. Die Besetzung des als »Prelude« bezeichneten Instrumentalvorspiels umfasst fünfzehn Instrumente. Ježek schreibt in der Partitur auf Französisch (»Pour le grande orchestre-jazz«),⁷ da der Film in Paris produziert wurde. Ansonsten weist sie alle Eigenarten von Ježeks Partiturnotation auf, zum Beispiel dass die Bratsche auf der Partiturseite als unterstes Instrument notiert wird, sodass davon auszugehen ist, dass Ježek für seine Prager Bigband-Besetzung schrieb. Ježeks Musik setzt noch vor den Filmbildern und vor dem Vorspann des Films ein. Man sieht dabei auf eine leere Leinwand, in etwa so wie bei einer Overtüre, bevor sich der Vorhang des Theaters öffnet.⁸

Der erste Teil bringt in schneller Abwechslung, jedoch nicht unvermittelt verschiedene Melodien, sodass zunächst der Eindruck einer Potpourri-Overtüre entsteht. Darunter ist auch *Nikdy nic nikdo nemá*, sozusagen der Titelsong, der mit seiner federnden, fast hopsenden Rhythmik dem Dixieland Jazz, der damals als Hot Jazz bezeichnet wurde, zuzurechnen ist.

Die Großform ist dreiteilig, Allegro moderato – Andante – Tempo I, ohne dass die Wiederaufnahme des Anfangstempos im dritten Teil auch thematisch die Musik des Anfangs wiederaufnehmen würde. Diese Anlage erinnert stark an die Form der dreiteiligen italienischen Opern-Sinfonia. Ježek ist nicht auf die Filmbilder angewiesen, sondern schafft die musikalische Form aus einem absolut-musikalischen Modell heraus. Die Musik geht den Filmbildern im wahrsten Sinne des Wortes voran. Man könnte sagen, dass es umgekehrt die dreiteilige musikalische Struktur ist, welche die Filmbilder strukturiert.

7 Partitur Nachlass Ježek CZ-Pnm S 224/766.

8 DVD Filmexport Home Video 2010, siehe Filmmaterial im Literatur- und Quellenverzeichnis. In der Kaufversion des Films auf DVD fehlen die ersten zwei Takte der Partitur.

Der zweite Teil ist ein lyrisches Andante mit halben Noten als Grundwert. Das achttaktige Thema, das mit vollem Recht und ohne Einschränkungen so bezeichnet werden kann, ist aus einem zuerst aufsteigenden, dann absteigenden Es-Dur-Tonleiterausschnitt, also aus denkbar banalem musikalischem Material, entwickelt. Nach diesem Thema wechseln die Saxofone und Violinen in ein hohes Register. In Kombination mit Celesta und Glockenspiel klingt das übertrieben süßlich. Dazu wird ein Panorama mit Blick auf die Prager Burg eingeblendet, das jedoch in Bewegung gerät und sich dabei als Nahaufnahme eines Motivs auf einem Souvenir-Teller entpuppt.

Die Idylle erweist sich als Illusion, als Touristenkitsch, und die Musik, die dazu dick aufträgt, motivisch aber eigentlich banal ist, ist nichts anderes als eine Karikatur. Bereits 1931 schwingt darin die Kritik am Geschäft mit dem oberflächlichen Tourismus mit. Es ist ein Effekt, der nur mit filmischen Mitteln zu erreichen ist, indem durch Nähe und Ferne zur Kamera die Größenverhältnisse illusorisch verfremdet werden. In den Filmbildern ist geradezu prozesshaft zu sehen, wie die Historie in Distanz gerät und zu einem inhaltsleeren, ästhetizistischen Postkartenmotiv gerinnt.

Positiv belegt ist dagegen alles Moderne, wie sich während des nächsten musikalischen Teils zeigt. Gezeigt wird eine wilde Autofahrt, die vom Auto aus gefilmt ist und unter anderem auch über die Karlsbrücke führt. Die historischen Fassaden ziehen vorbei und verschwimmen in einer Weise, wie es wiederum nur in Filmbildern möglich ist. Das eigentlich Statische der umgebenden Architektur wird in rasante Bewegung überführt. Die Musik dazu ist ein Ježek-typischer Foxtrot mit synkopierten Bläser-Fills, welche aus den Geräuschen von Autohupen entwickelt zu sein scheinen. Die Fahrt endet nach einem »sempre cresc.« (auf S. 19 der Partitur), das auch als Accelerando ausgeführt wird, mit einem Unfall, der punktgenau mit dem Schlussschlag des Drumsets zusammenfällt. Aus dem Streitgespräch der in den Unfall verwickelten Fahrer entwickelt sich anschließend die Filmhandlung.

Bei diesem Gespräch schweigt nun die Filmmusik. Sie kommt im weiteren Verlauf des Films am häufigsten als geschlossene Musiknummer, und nicht als Begleit- oder Hintergrundmusik, vor, durch welche die Handlung ebenso unterbrochen wird wie durch die Songs am Befreiten Theater. Ein Grund dafür ist sicherlich, dass auf technische Beschränkungen Rücksicht genommen werden musste, dass also mehrfache Klangspuren offenbar noch nicht möglich waren, und daher Gleichzeitigkeit von Musik und diegetischem Dialog im Film schwer zu realisieren wäre.

Das ändert sich jedoch schon mit dem nächsten Film, *Peníze nebo život*. Hier taucht ein Melodram auf, bei dem Musik und Repliken exakt koordiniert sind. Das wirkt im Kontext des Films unnatürlich und übertrieben penibel, wie ein Relikt aus dem 19. Jahrhundert, etwa aus den Melodramen Zdenko Fibichs. Diese Bezüge werden hier bewusst hergestellt und es wird mit ihnen humoristisch gearbeitet. In

den Fibichschen Melodramen, etwa in der Melodramen-Trilogie *Hippodamie*, treten Figuren der griechischen Mythologie auf. Dabei erscheint die Sprache in einer künstlerisch überhöhten und stilisierten Form. Das Melodram im Film *Peníze nebo život* spielt sich während einer Szene im Badezimmer ab. Voskovec und Werich machen sich frisch und tauschen dabei floskelhafte Plattitüden aus, in denen es um das Leben, um Geld und um Liebe geht. Das Melodram erscheint also als Karikatur, wenn es zusammen mit der denkbar wenig erhabenen und alltäglichen Tätigkeit der Körperpflege gezeigt wird.

Die mit Musik unterlegte Eröffnung von *Pudr a benzin* arbeitet dagegen ohne Sprache und könnte sich genauso in einem Stummfilm befinden. Sie ließe sich insgesamt auch als Abfolge von historischen Zeitstufen lesen: Zuerst hört man eine Ouvertüre wie im Theater bei geschlossenem Vorhang. Diese älteste Zeitstufe wird auch durch die Form der Opern-Sinfonie reflektiert. Darauf folgt bewegtes Bild zur Musik wie im Stadium des Stummfilms. Dazu passt ein schriftlich eingeblendeter Text aus einem Reiseführer in der Art von Zwischentiteln eines Stummfilms. Schließlich wird das Erscheinen von Sprache im Film – unterstützt durch die Musik, die an dieser Stelle wie ein Doppelpunkt wirkt – als Ereignis inszeniert: Nach der Steigerung wird der eigentliche musikalische Höhepunkt suspendiert, an dessen Stelle in der Handlung der Autounfall und der Einsatz von Sprache tritt.

Das ließe sich als musikalischer Eklektizismus auffassen, aber ebenso gut auch als Bewusstsein für Historie und für historische Entwicklungen. Die Musik ist sprechend in dem Sinne, dass sie nicht lediglich Filmhandlung begleitet, sondern auf einer Meta-Ebene eine Aussage über das Medium trifft, indem Theater (Situation vor dem Vorhang) und speziell die Oper (über die Form der Sinfonia) mit dem Film (bewegte Filmbilder) in Beziehung gesetzt werden.

9. Rahmenbedingungen jenseits von Theater und Film

Es wäre eine Übertreibung, Ježek als Komponisten wider Willen zu bezeichnen. Doch sollte man sich vor Augen halten, dass Ježek am Konservatorium zunächst die Aufnahmeprüfung für Klavier ablegte. Weil aber seine körperlichen Handicaps Bedenken hervorriefen, wurde er zunächst in die Kompositionsklasse aufgenommen. Nach einem Jahr des Kompositionsstudiums trat er zusätzlich auch in die Klavierklasse ein. Als er schließlich die Kompositions-Meisterklasse bei Josef Suk besuchen konnte, kommentierte Ježek dies wie folgt: »Ich habe mich in die Meisterklasse von Jos. Suk einschreiben lassen, ich weiß aber nicht, ob es irgendeine positive Bedeutung hat, aber das ist nur Politik...«¹

Wichtige Weichen in Ježeks Laufbahn wurden 1927 gestellt, im Jahr seines ersten Abschlusses, in dem er mit seinem Klavierkonzert an die Öffentlichkeit trat. Das Jahr 1927 fällt durch die enorme Produktivität Ježeks geradezu als sein *Annus mirabilis* auf. Cinger führt diese unter anderem auf den Tod des Vaters im Vorjahr zurück.² Es bestand zum einen die Notwendigkeit, mit Kompositionen Geld zu verdienen, um die finanzielle Situation der Familie zu sichern.³ Nach Cinger kann es auch einen psychologischen Bewältigungsmechanismus darstellen, sich in Arbeit zu stürzen, was aber kaum nachzuweisen ist.⁴

Die meisten von Ježeks Kompositionen sind als Auftragswerke oder auf Bitten befreundeter Musiker für deren Gebrauch entstanden, er musste also meist äußere Bedingungen berücksichtigen. Stanislav Novák, von 1917 bis 1936 Konzertmeister der Tschechischen Philharmonie, war nicht nur ein Förderer Bohuslav Martinůs,

1 »Já jsem se dal zapsat na Mistrovskou školu k Jos. Sukovi, ale nevím, jest-li to má nějaký pozitivní význam, ale je to jen politika...« Brief an Jan Knob, undatiert [zwischen dem 10. August 1927 und November 1927], zitiert nach: Cinger, *Šťastné blues*, S. 34.

2 Cinger, *Šťastné blues*, S. 88.

3 Vítězslav Nezval berichtet: »In der Zeit, als ich Jaroslav Ježek kennenlernte, war er sehr, sehr arm.« / »V době, kdy jsem poznal Jaroslava Ježka [...] byl Jaroslav Ježek velmi, velmi chudý.« Nezval, zitiert nach: Cinger, *Šťastné blues*, S. 90. Über die finanzielle Situation der Familie kursieren aber unterschiedliche Angaben.

4 Ebd., S. 88.

sondern auch Ježeks. Novák war der Auftraggeber sowohl von Ježeks Violinkonzert (1929) als auch der Violinsonate (1933). Diese beiden Werke ragen aus dem Gesamt-*œuvre* in ihrer Qualität hervor, was an der Rücksprache mit Novák liegen könnte, die anderen seiner Werke fehlt. Der Einfluss Nováks wird aber in den Quellen nicht ersichtlich, etwa dass Eingriffe von fremder Hand oder Umarbeitungen Ježeks in den Autografen sichtbar wären.⁵ Stilistisch unterscheiden sich Violinkonzert und Violinsonate stark. Im Vergleich zum Violinkonzert, das als experimentell bezeichnet werden kann, mutet die Violinsonate folklorisierend und ein wenig rückwärts-gewandt an.

Ježek folgte bei seiner Entwicklung offenbar nicht in erster Linie eigenen Impulsen, sondern kam vielmehr den Bedürfnissen seiner Umwelt nach. Ein Werk, das nicht mit dem Ziel einer konkreten Aufführung vor Augen komponiert wurde, findet sich erst mit der im Exil entstandenen und posthum uraufgeführten Toccata. Wenn aber keine Pläne für eine Aufführung aus der Zeit der Entstehung erhalten sind, bedeutet das nicht zwangsläufig, dass es auch keine gegeben hat.

Das Ausmaß der äußeren Einflüsse lässt sich aufgrund der Quellenlage alles andere als eindeutig bestimmen. So wäre es denkbar, dass Ježek Aufträge abgelehnt hat, die ihm in einem bestimmten Moment nicht förderlich erschienen, um so einen Einfluss auf seine eigene Entwicklung auszuüben, doch auch über solche Fälle geben die Quellen keine Auskunft. Es ist zwar bekannt, dass er die Vertonung eines fertigen »Scenário du ballet« von Philippe Soupault⁶ nicht ausgeführt hat, genauso wenig wie ein Klavierstück für Václav Holz knecht, die Gründe dafür sind aber unklar.⁷ Sofern man von einer Entwicklung sprechen will, erscheint sie weniger planvoll konzipiert, als vielmehr auf wechselnde Anlässe zu reagieren. Die Beschäftigung mit der Komposition für Klavier solo setzt erst im Jahr des Klavierkonzerts 1927 ein, anstatt dass sie zur Vorbereitung auf die größer besetzte Gattung dienen würde. Auch die Abfolge zwischen Violinkonzert und Violinsonate ist in dieser Hinsicht umgekehrt als man vielleicht erwarten würde, und lässt nicht auf ein systematisches Vorgehen schließen.

Ježeks Werk ist aufgrund seines frühen Todes von geringem Umfang geblieben. In vielen Gattungen hat er je ein Werk hinterlassen, was wiederum für die systematische

5 Holz knecht berichtet, dass Stanislav Novák den III. Satz der Violinsonate gekürzt habe; Holz knecht, *Jaroslav Ježek*, S. 84.

6 Nachlass Ježek CZ-Pnm S 224/984.

7 Holz knecht, »Divadlo Jaroslava Ježka«, S. 513 und Cinger, *Šťastné blues*, S. 46. In diesem Kontext muss Ježeks Äußerung »Glaub mir, ich schreibe ungern für Klavier« gesehen werden (»já, věř mi, pro piano nerad píšu«; Brief Ježeks vom 8.3.1928 aus Paris, zitiert nach: Cinger, *Šťastné blues*, S. 41). Dies ist keine generelle Absage an die Komposition für Klavier, sondern eine Reaktion auf eine konkrete Anfrage.

Beschäftigung mit Gattungen sprechen könnte. Ausnahmen bilden bei Ježek die Oper und die geistliche Musik, die in seinem Werk gar nicht vertreten sind.⁸ Auch dabei können die äußeren Bedingungen ausschlaggebend gewesen sein. Die einfachste Erklärung wäre, dass sich während seines kurzen Lebens keine Gelegenheit dafür ergeben hat. Über das Verhältnis zur geistlichen Musik könnte allerdings vor dem Hintergrund der tschechischen Musikgeschichte nachgedacht werden.

In der tschechischen Musikgeschichte ist während des 19. Jahrhunderts die Nation derart überhöht worden, dass diese gleichsam als Surrogat an die Stelle der Kirche tritt. In diesem Punkt unterscheiden sich Smetanas und Dvořáks Werk, bei allen sonstigen Gemeinsamkeiten, grundlegend. Während Dvořák auch Kirchenmusik schrieb, nimmt sie im Schaffen Smetanas eine marginale Position ein. Smetanas Loyalität galt der Nation, und zwar in einem solchen Grad, dass sie mit der Loyalität zur Kirche unvereinbar war. Seit der Gegenreformation wurde die kirchliche Macht als Stütze der weltlichen Macht empfunden und daher mitverantwortlich für ein System der Unterdrückung und Fremdherrschaft gemacht. Dies ist freilich eine äußerst verknappte Darstellung, die weiter zu entwickeln nicht Thema dieser Arbeit ist.

Von der institutionellen und repräsentativen Ebene auf die individuelle Religiosität von Komponisten zu schließen wäre aber, für Smetana genauso wie für Ježek, verfehlt. Ohnehin würde diese Situation nicht so viel über Ježek auszusagen – in dem Sinne, dass er sich bewusst gegen die geistliche Musik entschieden hätte – als vielmehr über seine Umwelt. Ježek geht in erster Linie von kompositorischen Problemen aus, die sich seit der Zeit Smetanas so grundlegend gewandelt hatten, dass eine Orientierung an Bedřich Smetana für Ježek keinesfalls mehr ein ausschlaggebender Aspekt für seine Haltung zur geistlichen Musik sein konnte. Er kam den Bedürfnissen seiner Umwelt nach, welche ihn in Form von Kompositionsaufträgen erreichten, und diese Umwelt verlangte während seines Lebens keine geistliche Musik von ihm.

Obwohl sein Werk vergleichsweise schmal erscheint, ist im Rahmen dieser Arbeit dennoch eine exemplarische Auswahl und Gewichtung unvermeidbar. Das ausschnittshafte Bild, das sich daraus ergibt, bietet die Gelegenheit und die Voraussetzung für eine Ergänzung durch künftige Forschung. Einen Schwerpunkt bilden im Folgenden Ježeks Orchesterwerke, da sie ein reichhaltiges Feld für die Untersuchung darstellen. Sie zeigen Ježek von einer relativ unbekanntem Seite. Die Orchesterwerke gehören zu seinen längsten und kompositorisch wie technisch anspruchsvollsten Arbeiten, obwohl sich Länge und Anspruch im Vergleich zu seinen Zeitgenossen

8 Zu Ježeks Verhältnis zur Oper siehe die Annahmen bei Lowenbach, »Jaroslav Ježek. Pokus o výklad skladatelského typu«, S. 19 (JAROSLAV JEŽEK 1942) und Holzknicht, »Divadlo Jaroslava Ježka«, S. 513.

doch deutlich in Grenzen halten. Ein langes Werk bedeutet bei Ježek eine Dauer von über zwanzig Minuten. Dass Ježek überwiegend kurze Stücke komponierte, liegt nicht an der Begrenztheit seiner kompositorischen Fähigkeiten, sondern erscheint als bewusste ästhetische Entscheidung. Die mitunter lakonische Kürze wurzelt im Bedürfnis, sich gegen die zu Beginn der Zwischenkriegsjahre immer noch präsen- te Übermacht von spätromantischen Längen abzugrenzen.

Die Größe und Differenziertheit des historisch gewachsenen Orchesterapparats bietet bei Ježeks Orchesterwerken so reichliche Anknüpfungsmöglichkeiten für die Analyse, dass dies wiederum einen Grund für eine exemplarische Auswahl darstellt. Vom Komponisten ist dabei die Beherrschung einer großen Bandbreite musikalischer Parameter gefragt. Drei der fünf Orchesterwerke Ježeks sind Solokonzerte. Darüber hinaus hat das konzertante Prinzip auch in die *Symfonická báseň* (Sinfonische Dichtung), mit dem Englischhorn als Soloinstrument, Einzug gehalten und wirkt formal strukturierend. Zwei seiner Solokonzerte sind studentische Arbeiten. Das Konzert für Klavier und Orchester entstand für sein Examen im grundständigen Kompositionsstudium (1927), die Fantasie für Klavier und Orchester zum Abschluss des Klavierstudiums (1930). Es liegt nahe, das Konzert- bzw. Ritornellprinzip gerade in der Ausbildung einzusetzen, da es mehr oder minder selbsterklärend ist. Es ist daher geeignet, um Studierende an größere Formen und Besetzung heranzuführen. Außerdem ist der Einsatz eines virtuosen Solisten dankbar in Hinblick auf Publikumswirksamkeit.

Aus wissenschaftlicher Sicht stellt sich dabei die Frage nach dem Verhältnis zu anderen Komponistinnen und Komponisten und ihren Werken. Auf diese Weise lassen sich potenzielle Beeinflussungen, Abgrenzungs- und Aushandlungsvorgänge ästhetischer Positionen nachvollziehen. Methodisch kann dabei Miloš Štědroňs Arbeit über Janáček mit dem Titel *Leoš Janáček a hudba 20. století. Paralely, sondy, dokumenty* (Leoš Janáček und die Musik des 20. Jahrhunderts. Parallelen, Sonden und Dokumente) als Vorbild dienen. Das wichtigste Wort dabei ist das »und«: So heißen die Kapitel bei Štědroň etwa »Janáček a verismus« (Janáček und der Verismus) oder »Janáček a avantgarda 20. let« (Janáček und die Avantgarde der 20er Jahre).⁹ Dabei möchte ich jedoch die Parallelen, die sich in den Gegenüberstellungen zeigen, die analytischen Sonden und die flankierenden Dokumente nicht kapitelweise abarbeiten, sondern in die Darstellung des jeweiligen Werks einfließen lassen.

Die historisch-stilkritische Methode hat ihre Grenzen dort, wo musikalisches Material sich von der Verwendung durch einen einzelnen Komponisten zu lösen beginnt und allgemein verfügbar wird. Ein Beispiel wären die Elemente des Beethovenschen Personalstils, wie die orchestralen Figurationen am Klavier, die in

9 Štědroň, *Leoš Janáček a hudba 20. století*, S. 5–7.

die Musik der Romantik eingegangen, ja für diese konstitutiv geworden und nicht mehr von ihr zu trennen sind. Hier ist die historische Distanz entscheidend, doch lässt sich für diese keine Faustregel aufstellen und muss von Fall zu Fall neu betrachtet werden. Wenn Parallelen zwischen Bartóks und Beethovens Streichquartetten gefunden werden können, lässt sich nicht sagen, dass nach Beethoven Quartette nun einfach so geschrieben würden, sondern es hat hier dennoch etwas von einer bewussten Bezugnahme oder Hommage. Ein Plagiat ist dagegen weniger wahrscheinlich, da Bartók nicht darauf angewiesen ist, sich bei Beethoven zu bedienen, um seine Ziele zu erreichen – denn die Ziele können durchaus unterschiedlich sein. In Ježeks Fall macht es die Sortierung nicht einfacher, wenn das Werk, auf das eine Bezugnahme stattfindet, historisch nicht weit zurückliegt. Manchmal entsteht der Eindruck, dass Ježek unbekümmert Elemente aus der Musik Igor Stravinskys verwendet. Dabei scheint es nicht in erster Linie eine Hommage an den russischen Komponisten zu sein, den Ježek aber sehr schätzte – deswegen kann dieser Aspekt nie ganz ausgeschlossen werden. Vielmehr scheint Ježek von der allgemeinen Verfügbarkeit dieser Elemente auszugehen. Sie gehören für ihn zur Musik seiner Zeit. Dabei ist zugleich eine neue Traditionsbildung der Moderne zu beobachten, durch welche Stravinsky erst zu einem Klassiker der Moderne gemacht wird.

*

Die Drucklegung erfolgte nur vereinzelt zu Ježeks Lebzeiten. Das Streichquartett und das Ballett *Nervy* sind bis heute nicht im Druck erschienen. Nach dem Zweiten Weltkrieg erschienen Einzelausgaben der meisten Werke in unsystematischer Folge, herausgegeben von Václav Holzknecht. Die meisten Werke liegen in zwei Aufnahmen vor, sodass auch Interpretationen verglichen werden können. Die Violinsonate wurde von Antonín Novák¹⁰ und von Josef Suk (junior)¹¹ eingespielt. Die Aufnahme des Violinkonzerts durch das Komorní orchestr Pražských symfoniků mit Petr Messiereur (Mitglied des Talich Quartet) als Solisten ist die einzige geblieben und existiert bis dato nicht in einer digitalen Version, sondern nur auf LP.¹² Um die Klavierwerke haben sich Jan Novotný, Igor Ardašev und Tomáš Víšek verdient gemacht. Novotný hat sowohl das Klavierkonzert als auch die Fantasie für Klavier und Orchester eingespielt.¹³ Ardaševs Neueinspielung des Klavierkonzerts wirkt rhythmisch etwas lebendiger und insgesamt klangvoller.¹⁴ Tomáš Víšek

10 CD Panton 1996, siehe Literatur- und Quellenverzeichnis.

11 CD Supraphon 2011.

12 LP Panton 1978.

13 CD Supraphon 1996.

14 CD Supraphon 1997.

interpretierte das Klavierkonzert 2014 im Rahmen des Festivals Pražské jaro, davon ist aber keine Aufnahme veröffentlicht worden. Von der Fantasie für Klavier und Orchester in Ardaševs Interpretation veröffentlichte der Tschechische Rundfunk einen Livemitschnitt als Internetvideo.¹⁵

¹⁵ Siehe unter Filmmaterial Pražské jaro 2013 [online].

10. Werkbesprechungen

10.1 Lieder im Geist des Poetismus

Einen guten Einblick in das musikalische Denken Jaroslav Ježeks können diejenigen Werke geben, die während seiner Studienzeit entstanden sind. Ein Jugendwerk von vollgültigen Werken abgrenzen zu wollen, ist aber schwierig, da auch einige der komplexesten Werke Ježeks wie das Klavierkonzert als Abschlussarbeit während des Studiums entstanden sind. Auf seine Studienzeit konzentriert sich die Entstehung von Liedern mit Klavierbegleitung in Zyklen. In den Dreißigerjahren sind weitere Lieder einzeln entstanden, auch für Gesang mit Gitarrenbegleitung.¹ Ich nenne sie Lieder in Abgrenzung zu den Songs für das Befreite Theater. Auch wenn diese Abgrenzung nicht allgemein verbreitet ist, so steht bei der Unterscheidung hier als Kriterium im Vordergrund, dass die Songs immer eindeutig tonal sind, während die Lieder eine stark erweiterte Tonalität bis hin zur völligen Loslösung von der Tonalität aufweisen.

Dass die Abgrenzung schwierig ist, zeigt sich im Zyklus *Čtverák Pierrot* für Gesang mit kammermusikalischer Begleitung. Als Theatermusik ist er 1929 für eine Inszenierung von Jules Laforgues *Pierrot fumiste* in Brünn entstanden. Das Beispiel zeigt auch, dass nicht alle Theatermusik Ježeks in den Bereich der U-Musik fällt, denn dem Anspruch wie dem Kriterium der Tonalität nach steht das Werk ebenbürtig neben seinen anderen E-Musik-Liedern. Der Auftraggeber war in diesem Fall E. F. Burian, der bis dahin alle anspruchsvollen Gesangswerke Ježeks für Männerstimme uraufgeführt hatte. Ob er aber auch in den anderen Fällen Auftraggeber war, ist unbekannt. E. F. Burian war ein hervorragender Sänger, und auf die Bedeutung der Adressatinnen und Adressaten für Ježeks Kompositionen ist bereits hingewiesen worden.

In Ježeks Nachlass nehmen die Autografe der vollendeten Lieder die Inventarnummern S 224/316 bis S 224/382 ein. Man darf aber daraus nicht auf ihre Anzahl

1 *Dvě písně na Puškina s doprovodem kytary*, 1936; siehe Sobotka, Art. »Jaroslav Ježek« [online, ohne Seitenzahlen].

schließen, da auch Skizzen und mehrfachen Niederschriften von Liedern, inklusive Abschriften darunter sind. Der Bestand ist besonders bei den Liederzyklen unübersichtlich, da die Lieder nicht in den ursprünglichen Gruppierungen veröffentlicht wurden.²

Das Werkeverzeichnis nennt abgesehen von *Čtverák Pierrot* die Liederzyklen

- *Písničky* = dt.: kleine Lieder oder Liedchen, alternativ: Chansony, 5 Lieder nach Texten von Vítězslav Nezval und Jaroslav Seifert, Entstehung 1926–27, Uraufführung 1932,
- *Rychlíkem* = Mit dem Schnellzug, 6 Lieder nach Texten von William Blake, Philippe Soupault, Kurt Schwitters, Jean Cocteau (in Übersetzung ins Tschechische) und Vítězslav Nezval, Entstehung 1926–27, Uraufführung 1927,
- *Kalendář* = Kalender, 7 Lieder nach Texten von Pierre Albert-Birot in der Nachdichtung von Karel Čapek, Entstehung und Uraufführung 1927,
- *Čtyři písně* = Vier Lieder, 4 Lieder nach Texten von Konstantin Biebl, Vítězslav Nezval und Vilém Závada, Entstehung 1930–33, Uraufführung 1933.³

Bei der Katalogisierung wurden im Nachlass nur die Autografe von *Čtverák Pierrot* und *Kalendář* als Zyklen ausgewiesen, alle übrigen Lieder tragen eine eigene Inventarnummer, was auf ihre gesonderte Überlieferung schließen lässt. *Rychlíkem* und *Čtyři písně* werden im Inventar unter »Abschriften, künstliche Zyklen« genannt.⁴ Die abweichende Gruppierung im Werkeverzeichnis von Sobotka geht wohl jeweils auf gemeinsame Uraufführung der Lieder zurück, *Rychlíkem* am 15. Juni 1927 durch E. F. Burian (Gesang) und Ježek (Klavier), *Čtyři písně* am 26. Januar 1933 durch Míla Ledererová (Gesang) und Václav Holzknecht (Klavier).⁵

Für deutsche Leserinnen und Leser dürfte insbesondere das *Liebeslied* nach Kurt Schwitters von Interesse sein, ist es doch der einzige von Ježek vertonte deutsche Text. An diesem sollen exemplarisch einige Charakteristika von Ježeks kompositorischer

2 Die Abschriften weisen Umgruppierungen auf; Nachlass Ježek CZ-Pnm S 224/402. Inwieweit dies auf Ježek zurückgeht oder ob es nur einem bestimmten Konzertprogramm entsprechen soll, kann nicht mehr ermittelt werden. Es spricht jedenfalls für eine Auffassung als Zyklus, wenn sich die Schreiber über Anordnung und Reihenfolge Gedanken machten. Die übliche Unterscheidung zwischen Zyklus und Sammlung nach Tonarten kann verständlicher Weise nicht angewandt werden.

3 Sobotka, Art. »Jaroslav Ježek« [online, ohne Seitenzahlen] unter »I. Dílo hudební, Vokální skladby«.

4 Tauerová, *Jaroslav Ježek. Inventář fondu Českého muzea hudby*, S. 73–74.

5 Vgl. auch Holzknecht, *Jaroslav Ježek a Osvobozené divadlo*, S. 358–259.

Ausarbeitung gezeigt werden. Kurt Schwitters wurde nachweislich stark von der tschechoslowakischen Avantgarde rezipiert. Beiträge von Schwitters im Original oder in tschechischer Übersetzung nehmen in den Zeitschriften des Devětsil einen nicht unbedeutenden Platz ein. Bisher ist nicht geklärt, ob sie von Schwitters als Originalbeiträge konzipiert wurden, was eine gewisse Verständigung und Übereinkunft mit den Herausgebern im Vorfeld erfordert, oder ob es Nachdrucke sind. Woher Ježek diesen Text von Schwitters bezogen hat, ist unbekannt.

Das Autograf ist auf den 2.6.1927 datiert und Ježeks Komponistenkollegen Slavko Osterc gewidmet.⁶ Es ist im Zyklus *Rychlíkem* enthalten, in späteren Abschriften aber offenbar wieder gestrichen worden.⁷ Die vertonten Texte in diesem Zyklus stammen nicht nur von Autoren unterschiedlicher Nationalitäten, sondern stehen auch in unterschiedlichen Sprachen: Englisch, Französisch (davon wurde einer in tschechischer Übersetzung vertont), Deutsch und Tschechisch. Es gibt wohl kaum ein eindrücklicheres Beispiel für das Aufbrechen von Einheitlichkeit. Die Zusammenstellung ist als kreativer Akt dem Komponisten zuzuschreiben. Die verbindende Idee ist die des titelgebenden Schnellzugs, der als technisches Medium einen schnellen Wechsel der Eindrücke ermöglicht und eine Klammer zwischen weit voneinander Entferntem bilden kann. Im späteren Zyklus *Čtyři písně* verfährt Ježek sehr ähnlich, wenn er Texte von verschiedenen Autoren, Konstantin Biebl, Vítězslav Nezval und Vilém Závada verwendet, auch wenn sie diesmal alle auf Tschechisch sind.

Das *Liebeslied* ist eine Miniatur von 14 Takten, die auf eine Notenseite passt. Es steht im Polka-artigen 2/4-Takt. Wenngleich es ohne Generalvorzeichen notiert ist, fällt auf, dass der Gesang in A-Dur gehalten ist. Er ließe sich vollständig in A-Dur harmonisieren, die Klavierbegleitung macht davon allerdings nicht Gebrauch, sondern erweist sich gewissermaßen als Störfaktor. Hier lässt sich demonstrieren, wie Ježek sich schrittweise und vorsichtig von der Tonalität entfernt. Wenn man von den Möglichkeiten der Gestaltung durch den Sänger absieht, fällt die ironische Brechung, die sich auch in der Tempobezeichnung »Allegro moderato e grottesco« spiegelt, gerade dem Klavier zu.

Der Gesangsstimme ist im Umfang moderat: a¹ bis fis². Im oktavierenden Violinschlüssel gelesen, lässt sie sich gut von einer Tenorstimme oder einer höheren Baritonstimme wie der Burians bewältigen. Die vier Verse basieren in der Vertonung auf einem gemeinsamen rhythmischen Modell. Hierin lassen sich noch keinerlei avantgardistischen Absichten feststellen. Der Umgang Ježeks mit der deutschen

6 Alle folgenden Angaben beziehen sich auf Nachlass Ježek CZ-Pnm S 224/330, siehe Abbildung 17, nächste Doppelseite. Ježek schreibt hier, offenbar fälschlich, »Liebeslieder« (im Plural), es folgt aber kein weiteres.

7 Merkwürdiger Weise fehlt in den Abschriften das letzte Wort im Text »bauze«, während es im Autograf enthalten ist.

Prosodie ist überaus korrekt. Die Inhaltswörter »puppe«, »schnuppe«, »schnauze« und »bauze« fallen jeweils mit ihrer ersten Silbe auf die Takt-Eins. Die zweitaktigen Phrasen beginnen mit Sechzehntel-Noten auf der Zählzeit 1+, was eine auftaktige Wirkung hin zu ZZ. 2 hat. Von diesem Modell weicht der zweite Vers mit dem Text »mir ist alles schnuppe« ab (T. 6–7). Er ist abtaktig (beginnend mit ZZ. 1) in ausschließlich gleich langen Notenwerten (Achteln) vertont. Im Französischen hat das Wort ›égale‹ sowohl die Bedeutung ›gleichgültig‹ als auch ›gleichmäßig‹. Wenn man an das Französische denkt, wird auf diese Weise die Textdarstellung zum Wortspiel. Das Wort »mir« fällt auf die Takteins und ist außerdem dadurch hervorgehoben, dass hier erstmals der melodische Hochpunkt, das *fis*² erreicht wird. Das ist ein musikalischer Hinweis darauf, dass es keinesfalls die Liebste ist, die in diesem merkwürdigen Liebeslied im Zentrum steht.

Die Klavierbegleitung ist auf dem Modell eines Wechselbasses mit nachschlagenden Akkorden aufgebaut.⁸ Der Wechselbass ist auf verschiedene Weisen verfremdet, so wird in T. 4 und erneut in T. 9 die Dominantbeziehung durch den Tritonus a-es ersetzt. Die Viertakter mit Gesang werden von einem dreitaktigen Klavier-Vorspiel, einem Einwurf von eineinhalb Takten in der Mitte und einem zweitaktigen Nachspiel des Klaviers gerahmt. Dass das Klavier als störend bezeichnet wurde, zeigt sich gleich am Beginn in der linken Hand. Der Tonleiterauschnitt deutet keinesfalls auf A-Dur hin, sondern mit gis-ais-his-cis auf Gis-Dur oder Cis-Dur. Die rechte Hand spielt bis Takt 2, ZZ. 1 ohne Vorzeichen, was auf a-Moll hindeutet. Für die Dauer eines Taktes herrscht Bitonalität, es ließe sich aber nicht sagen, dass das Lied insgesamt bitonal konstruiert wäre.

Zugleich zeigt sich hier ein Spiel mit der Metrik. Der Beginn mit Zählzeit 1+ in Takt 1 wird als auftaktig zu ZZ. 2 wahrgenommen. In Takt 2 entsteht beim Hören für einen Moment eine Unsicherheit, wo der Taktstrich gezogen ist. Man könnte den markanten Klang f-cis-d auf ZZ. 1+ für betont halten.⁹ Erst nachträglich erweist er sich als nachschlagender Akkord zum Wechselbass, der mit der betonten ZZ. 2 einsetzt. Das bestätigt dann auch T. 3. Das Vorspiel hat die Funktion, alles Folgende in gewisser

8 Nicht jeder vertikale Zusammenklang ist ein Akkord, doch lassen sich hier Töne, die funktional auf A-Dur bezogen werden können, von denen unterscheiden, die dazu dissonieren, allerdings bei umgekehrter Hierarchie, insofern als die dissonanten ›Störtöne‹ als Hauptsache erscheinen. Jedenfalls wird dem Stück keine Gewalt angetan, wenn es durch die Brille von A-Dur gesehen wird.

9 Vgl. Ježeks Notation: Dem Achtel-Balken nach ist T. 2, ZZ. 1 noch mit T. 1 verbunden. Ježek scheint in T. 2 selbst durcheinandergelassen zu sein, vgl. die gestrichene überzählige Achtel in der rechten Hand. (Die Balkensetzung der Singstimme weicht hier vom Standard ab, für eine einzelne Silbe eine Achtel mit Fähnchen zu verwenden. Das wurde bspw. in der Abschrift CZ-Pnm S 224/402 stillschweigend korrigiert.)

Kurt Schwitters

Liebeslieder
à l'homme blanc

Janek Jezek

Handwritten musical score for voice and piano. The score is written on four systems of staves. The first system includes a treble clef and a 2/4 time signature. The lyrics are written in German. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

2/4

meine liebe

mir

mir ist alles schuppe

renn ich meine schmause

auf me reime

baupke.

Praha 2/6 27

518

Abb. 17: *Liebeslied*, Text Kurt Schwitters, Autograf Jezek
(Nachlass CZ-Pnm S 224/330).

Weise metrisch schief erscheinen zu lassen. Der Wechselbass scheint zunächst falsch einzusetzen. Bei seinem Einsatz ist er nicht fest im Metrum verankert, sondern muss dieses erst herstellen. So gelingt es Ježek, den Wechselbass und sein rhythmisches Modell, eines der einfachsten in der Musik überhaupt und des Avantgardismus sicher unverdächtig, zu verfremden. Dadurch erweist sich die Rhythmik als zentral für Ježeks Gestaltung, so einfach sie in diesem Beispiel auch sein mag.

Die Begleitung ist aber nicht nur Störfaktor, wie sie oben bezeichnet wurde. Die Gesangsstimme kann sich an der Oberstimme des Klaviersatzes orientieren, was nicht bedeutet, dass sie immer *colla parte* oder konsonant geführt wären.¹⁰ Als zentrales Intervall erweist sich im Zusammenklang die kleine None. In T. 4, ZZ. 2 ist im Bass es gegen den Melodieton e gesetzt. Damit erscheint die kleine None, auch wenn sie hier als übermäßige Oktave notiert ist, ausgerechnet auf der ersten Silbe der Anrede »liebe«. Dass Kreuz- und b-Vorzeichen austauschbar sind, zeigt die Zählzeit 2+ in demselben Takt, wo im Gesang cis steht, in der Oberstimme der Begleitung aber des. Zum Text »mir ist alles schnuppe« (T. 6–7) hat die rechte Hand, ebenso wie der Gesang, durchgehende Achtel. Während die Linie im Gesang im T. 6 eine Bewegung von fis zu e und zurück aufweist, hat das Klavier in der Oberstimme das gespiegelte Intervall (fis, gis). Durch die Verdichtung auf bis zu fünf gleichzeitig klingende Klavierstimmen (T. 6 u. 7), gewinnt das Klavier an dieser Stelle eindeutig die Oberhand. Das lässt sich so deuten, dass dem Gesang seine führende Rolle an dieser Stelle egal ist (»schnuppe«) und er sie an das Klavier abgegeben hat.

Der Schluss wird in T. 11 durch einen Akkord eingeleitet, der von unten nach oben e-d-fis-gis-cis-e notiert ist. Hervorgehoben ist er durch die Pause in der Begleitung auf ZZ. 1+, wodurch der Wechselbass aussetzt und der bisher unbetonte nachschlagende Akkord auf die betonte ZZ. 2 rutscht. Das ließe sich als auskomponierte Verlangsamung deuten, dass also der Wechselbass von der Achtel-Ebene auf die Viertel-Ebene gedehnt wird. Der Akkord ist vollständig funktional erklärbar, als Dominante mit 7, 9 und 13, die im Jazz als charakteristische Dissonanzen der Dominante gelten. Ježek will oder kann hier noch nicht auf die Dominantfunktion verzichten, um den Schluss einzuleiten. Dies wird aber durch die Fortführung verschleiert. Der Klang im anschließenden T. 12 wirkt trugschlüssig: Zum a der Melodie erscheint im Bass fis¹. Die akkordischen Schläge in T. 13 (d-e-f-cis), bei denen sich linke und rechte Hand kreuzen, sind nichts anderes als die Verweigerung einer harmonisch sinnvollen Fortführung, eine Störung, die ähnlich wie der Trugschluss den

10 Im oktavierenden Violinschlüssel ausgeführt, klingt die Gesangsstimme real von a in der kleinen Oktave bis zum eingestrichenen fis. Das ergibt Sekundreibungen zur Mittelstimme des Klaviers. Ob der Gesang bereits bei seiner Konzeption für Tenor gedacht war, ist nicht belegt und aus den Noten nicht ersichtlich. Für Frauenstimme läge es zwar hoch, aber – gerade im Kontext der Neuen Musik – nicht ungewöhnlich hoch.

Eintritt eines erwarteten Ereignisses hinauszögert. Der Klang in T. 14, ZZ. 1+ ist derselbe mit vertauschten Stimmen (e-f-cis-d). Die Auflösung erfolgt nach A-Dur als Sextakkord in T. 14, ZZ. 2, wobei der nachschlagende Störklang e-f im Forte auf ZZ. 2+ das letzte Wort hat.

Der Text ist nicht so dadaistisch, wie man zunächst annehmen könnte: »mir ist alles schnuppe« gilt nämlich nur »wenn ich meine schnauze auf die deine bauze«, was für das Küssen steht. Das ist keine Absage an die Liebe, sondern in diesem Moment sind es gerade alle anderen Dinge, die im Vergleich zur Liebe »schnuppe«, das heißt nebensächlich werden. Insofern ist es ein echtes, wenn auch etwas flapsig formuliertes Liebeslied, dessen dadaistische Züge von Ježek vielleicht überbetont wurden. Das ist eine Frage der Interpretation und bedeutet nicht, dass man die Aussage nicht auch anders verstehen könnte, daher kann kaum behauptet werden, dass sie Ježeks falsch vertont hätte.

Die Vertonung der Stelle »mir ist alles schnuppe« entspricht in ihrer Art den rhetorischen Figuren des Barock, die einzelne Wortinhalte hervorheben, ohne dass auf nachfolgende Kontexte, die womöglich auch eine Verneinung enthalten, eingegangen wird. Die Umstände werden hier in der zweiten Texthälfte ins rechte Licht gerückt, daher vielleicht auch der affirmative dominantische Akkord in T. 11, der jedoch im nächsten Moment durch Ausbleiben der korrekten Auflösung in Frage gestellt wird. In der Mitte kippt also die Richtung des Gedichts, was in einer angedeuteten periodischen Struktur eine Entsprechung in der Musik findet (Rücksprung in den Anfang der Periode in T. 9). Vor diesem Hintergrund scheint es kein Zufall zu sein, dass die chromatisch absteigende Bewegung in der linken Hand im Einschub des Klaviers in T. 10 im Blues vorkommt und dort Turnaround genannt wird.

In seinem Verhältnis zum Text unterscheidet sich das Lied wesentlich von Ježeks instrumental gedachten Jazzsongs. Es zeigt sich, dass Ježek bei der Vertonung des *Liebesliedes* den Text bis in kleinste Details ernstgenommen hat und sich dabei auch bemühte, dessen heiteren oder, wenn man so will, dadaistischen Seiten adäquat darzustellen. Das ist einerseits von der Parodie wie auch andererseits von Verfahren der gezielten Brechung zu unterscheiden.

Tonale und atonale Elemente erscheinen an diesem frühen Punkt von Ježeks Schaffen in einer ausgewogenen Synthese. Die Dissonanzen sind eine Erweiterung der Mittel, ohne dass diese Mittel und die Art und Weise ihrer Wirkung in Frage gestellt würden. Eine kompositorische Entfremdung vom Publikum ist kaum anzunehmen, insofern als nach wie vor in der Überzeugung komponiert wird, dass die musikalisch kommunizierten Inhalte – auch wenn sie sich von den Inhalten älterer Musik unterscheiden – potenziell auch bei den Hörern ankommen. Das entspricht eher der aufgestellten Definition von Moderne als von Avantgarde und erscheint nicht nur an dieser Stelle, sondern für die tschechische Moderne insgesamt charakteristisch. Kurt

Schwitters wäre nach diesen Kriterien allerdings eher Avantgardist, und ob diese Vertonung in seinem Sinne war, wissen wir nicht.

Übereinstimmende Verfahren können auch im Lied *Náhrobek Donu Juanovi* festgestellt werden, das nur einen Tag später, am 3.6.1927, entstanden ist.¹¹ Es taucht ursprünglich ebenfalls im Zyklus *Rychlíkem* auf und ist Manuel de Falla gewidmet.¹² Als Textautor wird Jean Cocteau angegeben, wobei Ježek es in tschechischer Übersetzung vertonte (der Übersetzer ist nicht angegeben). Diese Miniatur besteht aus 20 Takten – wobei das Instrumentalvorspiel in T. 1–2 mit Wiederholungszeichen versehen ist –, ist aber vielgestaltiger. Die Tempovorgabe des Anfangs ist Allegro molto, ab T. 12 Andante dolcissimo und ab T. 17 Allegro vivace. Das hängt mit den Stationen im Text zusammen, der auf folgende Pointe hinzielt: Ab T. 12 tritt der Tod auf, der im Tschechischen wie im Französischen feminin ist. Dieser wird von Don Juan verführt (in der Phrase ab T. 17). Tschechisch ›náhrobek‹ bedeutet ›Grabstein‹ und kann zunächst wie das französische ›tombeau‹ als Ausdruck der Würdigung verstanden werden, erscheint aber vor Hintergrund des skizzierten Textinhalts als doppelsinniges Wortspiel.

Die Behandlung der Gesangsphrasen wie auch ihr Verhältnis zur Klavierbegleitung folgt den Prinzipien aus dem *Liebeslied*. In *Náhrobek Donu Juanovi* erscheint ebenfalls ein Wechselbass als stilisiertes oder verfremdetes folkloristisches Element. Er benutzt sogar dieselben Töne wie im *Liebeslied*, a und es (durch Oktavgriffe verstärkt). Da es nun ein 3/4-Takt ist, stehen die Basstöne jeweils auf der Takteins, gefolgt von zwei nachschlagenden Zeiten. Der Wechselbass liegt an der Grenze dessen, was als thematisch bezeichnet werden kann; als wiederkehrendes Element unterstützt dieser jedenfalls die Idee, dass die Lieder zu einem Zyklus gehören. Wesentlich ist die Arbeit mit Bausteinen oder Patterns, wenn sich etwa die Begleitung aus T. 17 in T. 18 wörtlich wiederholt.

In *Náhrobek Donu Juanovi* entsteht ein stärkeres Gefühl für ein tonales Zentrum; anders als im *Liebeslied* treten hier auch modale Elemente hinzu. Zentrale melodische Töne als Start- oder Zielpunkte von Phrasen sind das e (in T. 3, 6, 8, 12, 18 und 19) und das a (z.B. T. 11/12). Das e wird von oben durch den phrygischen Halbtonschritt erreicht (etwa von T. 4 auf 5) und das a über b (von T. 9 auf T. 10). Es steht nirgends fis, während das b zwar häufig vorkommt, doch in T. 5 das h steht, wo dieses aufwärts weitergeführt wird.

Gegenüber dem *Liebeslied* kommt Lokalkolorit zum Einsatz, was ebenso wie der Text mit einem Augenzwinkern zu verstehen ist. Das wird außer an der Modalität

11 Im Druck erschienen in *6 písní pro zpěv a klavír*, Panton, S. 11–12, siehe Abbildung 18, nächste Doppelseite.

12 Ob dieser jemals von der Widmung erfahren hat, ist nicht bekannt.

besonders an den Verzierungen deutlich, die aus Tonleiter-Ausschnitten bestehen (in den T. 10, 11 und 13). Die im Takt geschriebenen extrem kleinen Notenwerte (T. 17 f.) erinnern mehr als etwa an Chopinsche Verzierungen an Scarlattische Acciaccaturen. Bereits in Domenico Scarlattis Sonaten ist dies eine Imitation der Spieltechnik der andalusischen Gitarre mit den Mitteln des Klaviers. Diese Gruppen erfahren im Laufe des Stücks eine Beschleunigung und Steigerung. Dynamisch reicht diese vom dreifachen Pianissimo in T. 11 ff. bis zum Forte in T. 17 f., wobei auch der Wechsel aus dem eingestrichenen in den zweigestrichenen Oktavbereich als Steigerung wirkt. Wie immer wieder zu sehen ist, sind die detailgenauen Dynamikangaben für Ježek typisch.

Bemerkenswert ist der nachschlagende Akkord in T. 16, der noch auf das Wort »smrt« (Tod) in demselben Takt zu beziehen ist. Er lässt sich bitonal deuten, als B-Dur über h-Moll. Die Reibung dieses Klanges entsteht durch das Intervall der großen Septimen zwischen h und b und zwischen fis und f. Der gemeinsame Ton ist das d, die Mollterz in h-Moll und Durterz in B-Dur. Der Schlusstakt wird von einem mustergültig kadenzierenden Quintfall e-a (von T. 19 auf 20) eingeleitet. In T. 20 wird dieser wieder in Frage gestellt: durch die bitonale Akkordverbindung a-Moll als Sextakkord über cis-Moll (mit dem gemeinsamen Ton e) auf ZZ. 2 und durch den Klang a-e-b-e-a auf ZZ. 3. Dies ist von unten nach oben eine Schichtung von Quinte, zwei Tritoni und einer Quarte und kann zugleich als geschärfte Tonika aufgefasst werden. Ähnliche Verfahren der Schichtung von Quarten und Tritoni sind typisch für Ježek und tauchen in seinen späteren Werken häufig auf. Der hier vorhandene Klang weist Eigenschaften auf, die in unterschiedlichen Abwandlungen immer wieder ins Zentrum von Ježeks Interesse rücken. Man könnte ihn auch um das Zentrum b herum aufbauen, das als Oktavteiler fungiert, aber nicht als Symmetrieachse. Die äußeren Intervalle Quinte und Quarte erweisen sich vielmehr als Komplementärintervalle. Damit steht für Ježek anstelle von symmetrischer Ordnung die Idee des flexiblen Ausgleichs im Vordergrund.

Allein in den letzten drei Klangverbindungen des Stückes werden drei Verfahren deutlich, die für Ježek, auch in ihrer Mischung, typisch sind, nämlich Tonalität, Bitonalität und Intervallschichtung. Es ließe sich leicht als Eklektizismus kritisieren, dass die Technik von Zählzeit zu Zählzeit wechselt. Erstaunlich ist, dass eine solche Zusammenstellung überhaupt möglich ist, ohne dass sich im Gesamteindruck die Vorstellung von Schnitt und Montage in den Vordergrund drängt. Dafür sorgt die rhythmische Organisation, die sich dem natürlichen Metrum fügt und diesem nicht entgegenwirkt, was besonders im Gesang deutlich ist. Demgegenüber erweist sich die Diastematik als zweitrangig, egal wie kühn oder nicht sie stellenweise sein mag. Ježeks Mittel wären damit aber noch nicht ausschöpfend beschrieben. Neben den genannten treten auch bestimmte Intervallkonstellationen (dissonante Außenstimmen in

náhrobek „Donu Juanovi“

(Jean Cocteau)

Allegro molto

U - - - li - ce ve Špa - něl -

poco meno

sku zdo - bí se lo - že - mi z o - - - pe -

Andante dolcissimo

ry. Zná - te tu krá - - sku?

Allegro vivace

Smrt je to. Don Ju - - -

an sve - de ji.

<i>Náhrobek Donu Juanovi</i>	<i>Der Grabstein Don Juans</i>
Ulice ve Španělsku zdobí se ložemi z opery. Znáte tu krásku? Smrt je to. Don Juan svede ji.	Die Straßen in Spanien werden mit Opernlogen geschmückt. Kennен Sie diese Schöne? Es ist der Tod. Don Juan wird sie verführen.

Abb. 18: *Náhrobek Donu Juanovi* (Der Grabstein Don Juans), 1927 (Ježek, *6 písní pro zpěv a klavír*, Panton, S. 11–12, gemeinfrei). Text von Jean Cocteau, Übersetzung aus dem Booklet der (vorläufigen) Gesamtaufnahme *Jaroslav Ježek 1906/1942* bei Panton, S. 18.

Nonen auf den Schwerpunkten) und scheinbar ziellose Akkord-Repetitionen öfter bei Ježek auf.

Der Text wird wieder punktgenau vertont. Es fällt immer genau eine Silbe auf einen Ton (mit Ausnahme der Takte 5 und 13), ohne jede Textwiederholung, wodurch kein Ton überflüssig erscheint. Während sich darin, wie auch im Einsatz von Dissonanzen und in Techniken wie der Bitonalität, die Zugehörigkeit zur Neuen Musik äußert, fällt im Gegensatz zu dieser eine besondere Zugänglichkeit auf. Der Sinn erschließt sich nahezu auf Anhieb. Das liegt daran, dass mit assoziationsreichen Klängen gearbeitet wird, was oben Lokalkolorit umschrieben wurde, aber auch daran, dass eine Einfachheit der technischen Anforderungen, besonders im Gesang, nicht gescheut wird. Text und Musik gehen eine sinnvolle Verbindung ein, in der sie sich gegenseitig verstärken. Darin unterscheidet sich der Zugang aber von Ježeks Jazzsongs, in denen die Rhythmik oder gar Motorik, die größtenteils von der instrumentalen Komponente garantiert wird, im Vordergrund steht und der Gesang ihr mitsamt seinen Textinhalten untergeordnet erscheint. Man kann sagen, dass dadurch die Wirkung der Jazzsongs, so ausgearbeitet sie in Details sein mögen, eine körperliche ist, im Gegensatz zum intellektuellen Spiel in den Liedern. Der Wechselbass erscheint als Analogon zur Stride-Piano-Technik, wobei eine stärkere rhythmische Differenzierung im Lied auffällt. Hier kann es nicht wie im Jazz um Drive gehen, denn Tempowechsel (in T. 12 und 17) und Taktwechsel (in den T. 14–17) würden diesen wesentlich beeinträchtigen. Es ist davon auszugehen, dass in der Interpretation auch Rubati von Sänger und Pianist gemeinsam erforderlich sind. Dagegen bleibt in den Jazzsongs der instrumentale Satz von bewussten Verzögerungen des Gesangs sozusagen unberührt, was zu den charakteristischen Verschiebungen bis hin zur Synkopierung führt.

10.2 Konzert für Klavier und Orchester (1927)

Im Jahr 1927 hat Ježek zwanzigjährig eines seiner mutigsten und komplexesten Werke geschrieben, das Konzert für Klavier und Orchester. Er vollendete es am 30. Mai 1927,¹³ die Uraufführung fand am 23. Juni 1927 im Saal des Tschechoslowakischen Rundfunks statt, der sowohl für öffentliche Konzerte als auch für Rundfunkübertragungen genutzt wurde. Es war Ježeks Abschlusskonzert im grundständigen Kompositionsstudium (ein Abschlusskonzert des Meisterklasse-Studiums gab es hingegen nicht). Die Tschechische Philharmonie spielte unter der Leitung von Ježeks Kompositionsprofessor Karel Boleslav Jirák,¹⁴ den Klavierpart übernahm Václav Holzknecht.

Das Konzert ist dreisätzig, die Sätze werden manchmal als Foxtrot, Tango und Charleston bezeichnet,¹⁵ in der autografen Partitur ist aber nur der zweite Satz mit »Tango« überschrieben.¹⁶ Dies dient als Überschrift, gefolgt von der regulären Tempoangabe »Andante quasi moderato«. Mutig ist die Besetzung, welche eine Sirene, Altsaxofon, Banjo und eine erweiterte Schlagwerksektion inklusive Drum-Set umfasst. In der Terminologie der Zeit wurde dieses »Jazz« genannt und so wird es auch in der Partitur angegeben. Das ist bereits die außergewöhnlichste Besetzung bei Ježek überhaupt. Es ist ein extrovertiertes Werk, das den Effekt nicht scheut – in diesem Sinne ist das Klavierkonzert theatralisch. Die Brüche werden herausgestellt und es wird mit planvoller Störung und Verweigerung gearbeitet. Die meisten seiner nachfolgenden Werke sind spürbar schlichter und scheinen die Zerrissenheit und Partikularisierung der Ereignisse wieder versöhnen zu wollen.

Bei der Uraufführung wurde es noch »Konzert für Klavier in Begleitung eines Orchesters« genannt,¹⁷ worauf ein Rezensent wie folgt reagierte: »Besser [wäre] wohl für Klavier und Orchester, denn das Klavier tritt darin eher in der Funktion eines farbigen Schlaginstruments auf.«¹⁸ Es ging tatsächlich eher um eine Ungenauigkeit als um Absicht bei der Titelgebung, denn nach der Uraufführung wurde diese

13 Nachlass Ježek CZ-Pnm S 224/274.

14 In Ježeks mit Bleistift geschriebener Partitur finden sich Eintragungen und Korrekturen von fremder Hand in zwei verschiedenen Blautönen, die wohl auch auf seinen Lehrer zurückgehen.

15 Bspw. CD *Nerves* [...], Supraphon 1996, dort »I. Tempo di foxtrot«.

16 Nachlass Ježek CZ-Pnm S 224/274.

17 »Koncert pro klavír s prův.[odem] orchestru«, Šourek, [ohne Titel], *Venkov* o.J. [1927, ohne Seitenzahlen, Nachlass Ježek CZ-Pnm S 224/1075].

18 »Lépe snad pro klavír a orchestr, neboť klavír vystupuje v něm spíše ve funkci barvitého nástroje bicího«; ebd.

Bezeichnung nicht mehr verwendet. Das Klavier ist durch seine Virtuosität als Solo-Instrument ausgewiesen und nicht zuletzt durch ausgedehnte Kadenz im ersten und zweiten Satz aus dem Orchestersatz herausgehoben. Das geht so weit, dass sich das Klavier im Prinzip nicht am thematischen Prozess beteiligt, ohne dass es insgesamt eine athematische Komposition – wie ein Schlagwort der Zeit lautete – wäre. Gerade dadurch, dass dem Orchester der thematische Prozess anvertraut wird, geht seine Rolle gewiss über die Begleitung hinaus.

Instrumental- und insbesondere Klavierkonzerte erfreuten sich in jener Zeit wachsender Beliebtheit. »In der Musikgeschichte der zwanziger Jahre nimmt das Instrumentalkonzert einen bedeutenden Platz ein. Überdross an weltanschaulich-symphonischer Musik, der Komposition großer Stoffe, überhaupt am Erhabenen und Bedeutungsvollen« ist laut Rudolf Stephan die Ursache dafür.¹⁹ Zum Zeitpunkt der Komposition lag weder Ravels G-Dur-Konzert (1931) vor, noch war Bartóks Klavierkonzert Nr. 1 (1926 entstanden und am 1.7.1927 uraufgeführt) in der Öffentlichkeit bekannt. Die ersten drei der wegweisenden Klavierkonzerte Sergej Prokof'evs entstanden zwischen 1911 und 1921, sodass eine Orientierung an ihnen möglich gewesen wäre. Igor Stravinskys Klavierkonzert, das in seiner Wirkung auf die Zeitgenossen nicht zu unterschätzen ist, wurde 1924 uraufgeführt. Wenn man aber nach einem Vorbild sucht, so ist es eher die Klangwelt von Stravinskys *Pétrouchka*. Bei Ježek erscheinen die im Ballett *Pétrouchka* angelegten Möglichkeiten, besonders die des zweiten Bildes, weitergedacht.²⁰ Die Figurationen des Klaviers wirken teilweise wie aus *Pétrouchka* entnommen und weiterentwickelt, so jene Art der Bitonalität, bei der eine Hand auf den schwarzen und die andere auf den weißen Tasten spielt (wie bei Stravinsky bei Probenziffer 50).²¹

Der erste Satz soll nun genauer besprochen werden. Am Anfang steht eine rhapsodisch freie Linie der Klarinette (ab T. 2) im *pp* über einer Grundierung aus Celli und Kontrabässen (T. 1).²² Dies erweckt den Eindruck einer musikalischen Ursituation, ein deutliches Anfangssignal wird hingegen vermieden. Die Linie ist nicht mit wenigen Worten auf ein Prinzip zu bringen, nicht reduzierbar. Wenn Ježek ein *e* schreibt, das im nächsten Takt, wo man es erneut erwarten könnte, durch ein *es* zurückgenommen wird, führt das weitergedacht dazu, dass sich die Töne nicht mehr auf eine Materialtonleiter beziehen lassen, höchstens auf die chromatische. Im Zusammenklang wird *f* gegen *fis* gesetzt und anders als bei Bitonalität lassen

19 Stephan, »Die Violinmusik des Zwanzigsten Jahrhunderts«, S. 60–79, hier S. 71.

20 Stravinsky, *Pétrouchka*, Taschenpartitur der Ballettversion von 1911.

21 Ebd., S. 64.

22 Abb. 19. Siehe auch Abb. 24, S. 188.

sich auch keine Schichten herausarbeiten, die jeweils in sich tonal wären und nur miteinander interferieren würden.

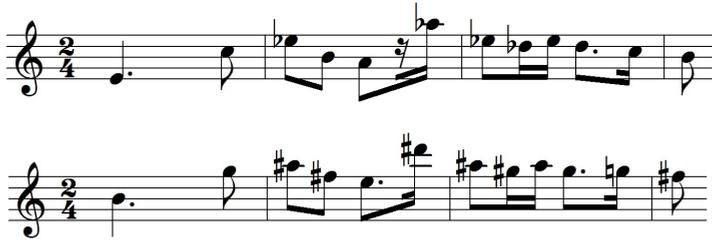


Abb. 19: Dux und Comes klingend – im oberen System Klarinette ab T. 2, im unteren Flöte ab T. 5 (Ježek, Klavierkonzert, I. Satz).

Die Fortsetzung wird nicht organisch entwickelt, sondern fugiert (ab T. 5 Comes in der Flöte, siehe Abbildung). Die Fuge ist der Inbegriff des Künstlichen in der Musik, außerdem steht sie hier für eine historische Technik. Das Klavier fährt in T. 9 mit einer Gewaltgeste dazwischen, dabei kontrastieren in den Takten 8 und 9 *Pianissimo* und *Fortissimo*.²³ Die Orchester-Akzente an dieser Stelle bedeuten einen Einbruch der Vertikale in die bis dahin horizontal angelegte Struktur. Dies bleibt aber zunächst ohne dauerhafte Wirkung, da ab T. 12 die Solovioline mit einer Kantilene im Stil der horizontalen Eröffnung fortfährt. Die weitere Entwicklung erfolgt in zwei Steigerungswellen, wobei in T. 24 (d.i. 5 Takte nach Probenziffer 1)²⁴ die Sirene zum Einsatz kommt. An dieser Stelle mündet die Steigerung in eine virtuose »Quasi *cadenza con tutta la forza senza decresc.*« von drei Takten, um ab T. 27 (8 Takte nach Ziffer 1) in den *Pianissimo*-Gestus des Anfangs zurückzukehren (Tempo I, nun aber 3/8-Takt). Die gesamte Satzstruktur wird nach einer erneuten Steigerung bei Ziffer 2 (T. 40) von einem Foxtrot beiseite gewischt.²⁵

Beim Eintritt des »Foxtrot-tempo« wird (bei Ziffer 2, T. 40) eine genaue Temporelation angegeben: Die neuen Viertel entsprechen den bisherigen Achteln. Es stellt sich die Frage, ob es sich beim *Adagio quasi Andante* des Beginns um eine 39-taktige langsame Einleitung handelt oder bereits um den ersten Themenkomplex. Die Frage taucht verbunden mit der Sonatenform schon in der Zeit der Wiener Klassik auf,

23 Siehe Abb. 20.

24 Angaben der Probenziffern nach: Ježek, *Concerto per pianoforte ed orchestra*, Panton.

25 Siehe Abb. 21, S. 175.

etwa im I. Satz von Beethovens *Sonate pathétique* op. 13 oder in Mozarts *Zauberflöten-Ouvertüre*, um nur zwei bekannte Beispiele zu nennen. In beiden wird das Material des langsamen Teils im weiteren Verlauf wieder aufgegriffen und verarbeitet (das spricht gegen eine langsame Einleitung), in Beethovens *Pathétique* erscheint es aber weniger mit der Exposition verwoben als vielmehr stets aus dem thematischen Prozess herauszuragen. Die Form wird da bereits ambivalent.

Wenn man von einer langsamen Einleitung ausgeht, dann kommen als Sonatenthemen T. 41 ff. (einen Takt nach Ziffer 2) als Hauptsatz und T. 68 ff. (Probenziffer 3) als Seitensatz in Frage. Die Reprise beginnt in T. 156 mit Auftakt (Ziffer 8, Tempo I) mit dem Rücksprung in den Anfang des Fugenthemas (entspricht T. 1). Der ganze erste Abschnitt (Adagio quasi andante bis T. 39) ist trotz seiner inneren Mannigfaltigkeit durch seine herausgehobene Stellung und relative Abgeschlossenheit als thematisch ausgewiesen (wobei aber ein unauflösbarer Rest von Ambivalenz hinsichtlich der formalen Funktion bleibt). Bezeichnet man diesen als Hauptsatz, dann hat man aber zwei Seitensätze, ab T. 41 und T. 68. Ihr Gestus ist so ähnlich, dass die Idee zweier Seitensätze durchaus in Frage käme. In der Reprise kommt nur das Thema aus T. 68 wieder und T. 41 nicht (siehe Tabelle 1). Daher könnte T. 41 als Thema der Überleitung bezeichnet werden (wie es schon bei Beethoven und Schubert vorkommt).

<i>Exposition</i>		<i>Reprise</i>
T. 1	≅	T. 156 und T. 192
T. 41	≅	∅ (keine Entsprechung)
T. 68	≅	T. 208 (in T. 200–207 von der Trompete antizipiert)

Tab. 1: Exposition und Reprise des I. Satzes im Vergleich

In Takt 41 steht eine achttaktige Melodie in der Solovioline, die von hämmern- den diatonischen Clustern im Klavier begleitet wird (Abb. 21). Die Stelle in T. 68 klingt ähnlich, ohne dass Intervalle oder Melodie direkt abgeleitet wären – für den Eindruck der Ähnlichkeit ist vielmehr die rhythmische Seite verantwortlich, einschließ- lich der Struktur der Klavierbegleitung. Dabei steht in der rechten Hand des Klaviers eine Linie, die ebenfalls thematisch verwandt erscheint, ohne dass es sich an einem bestimmten Intervall oder einer bestimmten Motivik festmachen ließe. Schließlich könnte man auch T. 12 ff. in der Solovioline zu den verwandten Linien dazuzählen. So wird der stilistische Bruch in T. 40 mit einem Netz an Beziehungen überbrückt, die nicht einmal als motivisch zu bezeichnen sind – vielmehr sind

2 Foxtrot-tempo $\frac{3}{4}$ del tempo precedente

Fl. picc. *a2* *pp*

Fl. gr. *a2*

Ob. *a2*

Cl. in Es 1.

Cl. in B 1.

Sax. alt in Es *mf dolciss.* $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$

Fag. *b*

Cor.

Pist. *con sord.* 1. Solo *pp*

Trb. ten. *pp*

Ten. Banjo *p*

Gr. Cass.

Tb. de Basse *Jazz*

Tb. picc. *p*

Jazz. *p*

Piano *p*

2 Foxtrot-tempo $\frac{3}{4}$ del tempo precedente *Solo* *p*

Violino solo *p*

Vi-ni 1. *con sord.* *simile*

Vi-ni 2. *con sord.* *pp* *simile*

Vle *con sord.* *pp* *simile*

Voelli *con sord.* *pp* *simile*

Cloussi *pp*

Abb. 21: Klavierkonzert I. Satz, Eintritt des Foxtrot-tempo T. 40 ff. (S. 21),
 Beginn einer achttaktigen Kantilene in der Solo-Violine in T. 41,
 Überleitungsthema im Sinne der Sonatenform.

sie auf subthematischer Ebene angesiedelt und arbeiten mit Rhythmen und Bewegungsarten. Eine verwandte melodische Linie hat in T. 90 (9 Takte vor Ziffer 4) auch das Altsaxofon. Diese Stelle käme nun als Schlussgruppe in Frage (oder bereits als erste Verarbeitung in der Durchführung).

Der Eintritt der Durchführung wird verschleiert. Eine deutliche Zäsur stellt eine Fermate, die zusätzlich mit dem Wort »Lunga« bezeichnet ist, zwischen T. 98 und T. 99 (Ziffer 4) dar. Die Bewegungsart nach der Fermate (die Streicher schreiten in Vierteln voran, das Klavier in Achteln) wurde bereits in T. 90 (9 Takte vor Ziffer 4) eingeführt, sodass beide Stellen als Beginn der Durchführung in Frage kommen. Oder aber T. 90 ist eine Antizipation der Durchführung, die in T. 99 beginnt. Letztlich kommt der Gegensatz zwischen Exposition und Durchführung nicht deutlich zum Tragen, da bereits in der Exposition unentwegt eine Verarbeitung stattfindet. Es stellt sich vielmehr das Problem der Reprise. Reprise bedeutet in der Sonatenhauptsatzform nicht nur Wiederholung des ersten Teils, sondern im engeren Sinne, dass der Seitensatz in die Ausgangstonart transponiert und damit die tonale Spannung aufgelöst wird. Für den Komponisten bedeutet es eine Herausforderung, bei der Loslösung von einem tonalen Zentrum zu erreichen, dass sich der Effekt einer Reprise dennoch einstellt.

Die Abfolge in der Reprise ist gegenüber der Exposition etwas freier gehalten. Es gibt mehrere Gelegenheiten, die Thematik, die ja nun schon aus der Exposition bekannt ist, zu hören. Ein Rücksprung in den Themenblock des Hauptsatzes (T. 1) wird sowohl in T. 156 als auch in T. 192 deutlich. Das Überleitungsthema (T. 41) kommt nicht mehr wieder. Stattdessen wird der Eintritt des Seitensatzes aus T. 68 in T. 208 (Ziffer 12) im Tutti geradezu als Durchbruch inszeniert. Die Melodie dieser Stelle erfährt eine Antizipation in der Trompete in T. 200, wodurch eine Erwartungshaltung aufgebaut wird. Dass tatsächlich mit Antizipationen gearbeitet wird, bestätigen jene Stellen, an denen der Klaviereinsatz (T. 9) von der Trompete, gekoppelt mit der Es-Klarinette, antizipiert wird (T. 8).²⁶ Genauso ist das Verhältnis von T. 198 und T. 197. Die auftaktige Figur in T. 207 wirkt zusätzlich als Ankündigung des Höhepunkts bei Ziffer 12. Es ist ein übersteigerter Turnaround aus dem Blues, wie ihn Ježek auch an anderer Stellen verwendet, so im zweiten Satz (12 Takte nach Ziffer 17), wodurch eine Verklammerung zwischen den Sätzen entsteht.

Zur Coda des I. Satzes, die in T. 239 einsetzt (Ziffer 13) leitet nochmals die Dux-Gestalt aus dem Fugenthema im Fagott in T. 231 hin, diesmal aber nicht mehr fugiert. Es ist, als ob Ježek keine Gelegenheit auslässt zu demonstrieren, dass ein Rückbezug auf die Thematik der Exposition stattfindet. Eine Transposition findet gegenüber der Exposition auch statt, im Vergleich mit den beschriebenen Prozessen erscheint sie nicht so zentral und ist weniger deutlich wahrnehmbar. Ist der Bezugston für den

26 Siehe Abb. 20.

Seitensatz in der Exposition (T. 68) noch a, wodurch ein verfremdetes A-Dur entsteht, ist es in der Reprise G-Dur (T. 208), und entsprechend endet der Satz auch mit einem Schlussklang auf g. Das Überleitungsthema (ab T. 41) ist bereits in der Exposition auf g bezogen, sodass man behauptet kann, dass in der Reprise der spätere Seitensatz gewissermaßen als Vertreter seine Stelle annimmt. (Außerdem lässt sich die Antizipation in der Trompete in T. 200 auf Ces-Dur beziehen, das ist aber nicht mit der Sonatenform erklärbar.)

*

Für eine formalistische Analyse des ersten Satzes lässt sich außer den Modellen der Formenlehre auch ein mathematisches Modell heranziehen. Ernő Lendvai führte in seiner aufsehenerregenden Studie die Formen in Béla Bartóks Musik auf den Goldenen Schnitt zurück.²⁷ Als Beispiel nennt er den I. Satz der Sonate für zwei Klaviere und Schlaginstrumente: »Der Satz umfasst 433 Takte. Nach der [...] Formel ist sein Goldener Schnitt 433 mal 0,618 = 274. Der 274. Takt fällt mit dem Schwerpunkt des Satzes, mit dem Eintritt der Reprise zusammen.«²⁸

Wie Lendvai die Formen weiter ausdifferenziert, lässt sich am besten mit den Zahlenverhältnissen der Fibonacci-Reihe²⁹ ausdrücken:

$$\begin{array}{rcl} 8 & : & 5 \\ 5 : 3 & : & 2 : 3 \end{array}$$

Die untere Zahlenreihe ist eine Unterteilung der oberen auf der nächsten Ebene (die alle Selbstähnlichkeit aufweisen). Entsteht durch den Schnitt zuerst eine längere, gefolgt von einer kürzeren Strecke, nennt Lendvai dies positive Teilung. Die negative Teilung bedeutet die umgekehrte Reihenfolge: zuerst die kürzere, dann die längere Strecke. Positive und negative Teilung ergänzen sich in der unteren Reihe. Während der Schnitt 8 : 5 bei Bartók am häufigsten zu finden ist, kommt die erneute Unterteilung in 5 : 3 weniger häufig vor, am seltensten aber ist die »negative« 2 : 3. Das Schema ist also nicht als Normalfall, sondern vielmehr als Idealfall für die Analyse anzusehen.

Der I. Satz von Ježeks Klavierkonzert hat 250 Takte. Dabei wurde die Solo-Kadenz am Ende der Durchführung nicht gezählt sowie Wechsel der Tempovorgaben und Taktlängen vernachlässigt. Der Goldene Schnitt käme nach der Rechnung $250 \times 0,618$

27 Lendvai, »Einführung in die Formen- und Harmoniewelt Bartóks«, S. 117.

28 Ebd., S. 117–118.

29 Nach Leonardo von Pisa, genannt Fibonacci (geb. um 1170, gest. nach 1240).

bei 154,5. Gerundet kommt man auf den 155. Takt (auch bei Lendvai wird gerundet, denn 0,618 ist bereits kein exakter Wert). Und tatsächlich beginnt die Reprise nach dem Pausentakt 155 mit Auftakt zu T. 156 (Ziffer 8).

Das oben mit 5:3 dargestellte Verhältnis wäre in diesem Fall 96:58 Takte. Bei Ježek beginnt die Durchführung in T. 99. Das ist nicht der exakt ermittelte Wert, er entspricht jedoch prinzipiell dem Teilungsverhältnis. Der letzte Teil (2:3) müsste sich entsprechend in ca. 39:58 Takte teilen lassen. Das ergibt zusammengerechnet eine Zäsur in T. 192 und tatsächlich erklingt hier (Ziffer 11, Tempo I) das Fugenthema, und zwar nur in der Reprise – eine Entsprechung in der Exposition fehlt dagegen. Sein Erscheinen ist also nicht mit der Sonatenform erklärbar, sondern aus Ježeks Formgefühl. Bei dem äußerlich scheinbar ungebändigten Satz zeigen diese Überlegungen, dass Ježek mit einem sehr guten Sinn für Proportionen arbeitete. Die Zäsuren erscheinen von Ježek nicht errechnet zu sein, denn sie weichen immer ein wenig vom exakten Wert ab. In seinen späteren Werken, die viel mehr rational konstruiert wirken, führt dieser Test nicht mehr zu einem Erfolg.

*

Obwohl es sich um eine Form der Instrumentalmusik handelt, kann auch eine Inhaltsanalyse gewagt werden. Im ersten Satz kontrastieren nicht nur Themen, sondern Musiken. In der Exposition kann man Horizontale und Vertikale als These–Antithese verstehen, die mit dem Eintritt der »Jazzband« bei Ziffer 2 zur Synthese gebracht werden (siehe Abbildung 21). Die Musik erzählt auf diese Weise eine Geschichte: Jazz wird dabei als Ausweg oder geradezu Rettung für die Neue Musik inszeniert. Für eine solche Montagetechnik ist ein historisches Bewusstsein notwendig. Es rückt die montierten Stile für die Zuhörer in eine Distanz: Die Wirkung erfolgt nicht unmittelbar, sondern über einen intellektuellen Umweg für diejenigen, welche die historischen Stile wiedererkennen und die »Geschichte«, die damit erzählt wird, nachvollziehen können. In diesem Sinne kann von Musik über Musik gesprochen werden.

Dabei darf nicht übersehen werden, dass dies von der Musik stets mit einem Augenzwinkern erzählt wird, in einem spielerischen Modus, der an das Konzept des Karnevalismus erinnert, wie es Michail M. Bachtin herausgearbeitet hat. Bei Bachtin stellen der Karnevalismus und das Groteske zwei Seiten desselben Prinzips dar.³⁰ Karneval wird nicht als Gegenwelt konzipiert, sondern als in sich ambig. Die Oppositionen zwischen dem Hohen und dem Niederen werden darin nicht nur

³⁰ Bachtin, *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*, insb. S. 75 ff.; vgl. auch Čurda, »From the Monkey Mountains«, S. 90 ff.

Jazz

Piano

Andante quasi moderato

1. Vi-ni

2. Vi-ni

Vle

Vcelli

Cbassi

14 dolce.

Sax.in Es alto

Banjo

Jazz

1. div. Vi-ni

2. Vi-ni

Vle

Vcelli

Cbassi

Abb. 22: Klavierkonzert, Beginn des II. Satzes, Ausschnitt (S. 64–65):
 Verfremdetes Habanera-Zitat nach Bizets *Carmen* im Jazz(-Schlagzeug).

verkehrt, sondern aufgehoben und geradezu ununterscheidbar. Nach Bachtin ist der Karnevalismus lebensbejahend, während die Grotteske im Prinzip genauso verfährt, allerdings lebensfeindlich ist. Sie wirkt zwar befreiend, doch fehlt der Grotteske das Erneuernde und Regenerative des Karnevals. Im Karneval ist die Aufhebung der Oppositionen zwischen Hohem und Niedermem, zwischen Ernst und Nichternst, Herrschen und Beherrschtwerden eine zeitweilige, sodass die gesellschaftliche Ordnung danach umso gefestigter wiederentsteht.

Auch die weiteren Sätze von Ježeks Klavierkonzert sind Musik über Musik. Der Tango des zweiten Satzes bezieht sich auf Georges Bizets Oper *Carmen*, und zwar die Habanera, die mit dem Tango eng verwandt ist. Das berühmte Ostinato aus der Habanera, dort in den Violoncelli, wird von Ježek komplett dem Drumset anvertraut, Celli und Contrabassi markieren zunächst nur die Takteins (siehe Abb. 22). Damit wird erneut ein historischer Bezug hergestellt. Ab T. 5 wird das Modell im Drumset variiert.

In seinen Mittelsätzen bildet Ježek einen Kantilenentypus aus, in dem sich Melodie (wie bei Ziffer 14, wo sie im Saxofon liegt) und Begleitung immer klar unterscheiden lassen. Dabei spricht bereits aus der Tempovorschrift »Andante quasi moderato«, dass dies nicht unproblematisch ist, denn es drückt sich in ihr eine gewisse Unentschiedenheit aus: langsam, aber doch nicht langsam. Das lässt es etwas fraglich erscheinen, ob eine Habanera tatsächlich für den langsamen Satz geeignet ist.

Ježek näherte sich der Komposition von langsamen Sätzen über das Andante an. Die Sonatine (1928) hat ein Andante als Mittelsatz, die Petite suite (ebenfalls 1928) ein Intermezzo I im Andante und ein Intermezzo II im »Andante poco adagio tranquillo«. Im Violinkonzert (1929) steht ein Lento als Mittelsatz und im Bläserquintett (1931) ein »Lento e religioso«. Das Tempo verlangsamt sich sozusagen schrittweise von Werk zu Werk, es ist aber nicht so, dass die Sätze deswegen automatisch inniger würden. Vielmehr lässt sich nicht vermeiden, dass ein gewisser Spannungsabfall wahrzunehmen ist. Dem Vergleich etwa mit den langsamen Sätzen Maurice Ravels kann Ježek, trotz der Gemeinsamkeiten, die einem zwischen diesen Komponisten einfallen mögen, nicht standhalten. Es ist aber nicht klar, ob Ježeks Intentionen überhaupt in dieselbe Richtung gehen. Fraglich ist, ob es ihm mit dem stets einfach gebauten (»harmlosen«) Kantilenentypus tatsächlich darum gehen konnte, die Zerrissenheit der Moderne bereits zurücknehmen zu wollen. Letztere bricht mit der Montage-Technik ein. So hat der Einsatz des Klaviers in T. 38 (8 Takte vor Ziffer 16) des II. Satzes mit dem vorherigen T. 37 nichts gemein, was geradezu verstörend wirkt. Ježek kommt auch in diesem Satz nicht ohne Kontraste aus, die dem Eindruck entgegenwirken, der bis dahin etabliert wird.

Der Schwerpunkt der kompositorischen Arbeit liegt auf dem ersten Satz. Das ist zwar hörerfreundlich, man kann sich aber nicht des Eindrucks verwehren, dass die folgenden Sätze in der Qualität abfallen und weniger interessant sind als der Kopfsatz. Mit diesem Problem haben sich schon Beethoven und Schubert auseinandergesetzt und Lösungen gefunden, wie sie das Hörerinteresse über ein ganzes Stück verteilen und aufrechterhalten können. Im motorischen dritten Satz verarbeitet Ježek den Charleston, was bereits George Gershwin im ersten Satz seines Piano Concerto in F getan hat. Es wäre interessant zu wissen, ob Ježek es kannte. Gershwin schrieb das Concerto im November 1925 und die Drucklegung in einer Fassung für zwei Klaviere erfolgte 1927 bei Salabert in Paris. Die Vollendung von Ježeks Klavierkonzert wurde auf den 30.5.1927 datiert. Ein Nachweis, dass er vor diesem Zeitpunkt Gershwins Konzert kennengelernt hat, kann nicht erbracht werden. Selbst wenn Ježek potenziell Zugang zu diesem Werk gehabt haben könnte, so halte ich für die Argumentation Folgendes für entscheidend: Da Ježek Gershwins *Rhapsody in Blue* selbst erwähnt,³¹ wäre es merkwürdig, wenn er das Concerto in F an dieser Stelle verschwiegen hätte, was also dagegen spricht, dass er es kannte.

Die *Rhapsody in Blue* (1924) ist das wichtigste Bezugswerk für die gesamte Richtung der Jazzsinfonik, die sich in den 1920er Jahre etablierte und da bereits ihren Höhepunkt erreichte. Ježek zitiert die *Rhapsody* im ersten Satz in T. 84 (15 Takte nach Ziffer 3) während einer pp-Passage mit »espress.« versehen in den geteilten zweiten Geigen, gekoppelt mit der ersten Klarinette. Die unscheinbare Tonfolge dis–d–cis findet sich bei Gershwin ab Takt 305 in der Gegenstimme zum E-Dur-Thema,³² bei Ježek wird daraus h–b–a (Abbildung 23). Es geht aber nicht nur um eine Tonfolge, die allein wenig charakteristisch wäre, sondern ein Verfahren. Bei Gershwin werden drei Töne auf einen 4/4-Takt verteilt und dabei immer neu rhythmisiert. Der Anfangston dis fällt in T. 305 auf ZZ. 1, das nächste Mal auf ZZ. 3, in T. 306 auf ZZ. 1+ und auf ZZ. 4. Dem entspricht bei Ježek das h in T. 84 auf ZZ. 1 und ZZ. 4, in T. 85 auf ZZ. 2. Auf die einfachste Art und Weise entstehen metrische Verschiebungen, wenn die gleichbleibende Diastematik rhythmisch unterschiedlich eingekleidet wird. Die musikalischen Parameter erscheinen voneinander entkoppelt. Dies wird auch in der Musik des 20. Jahrhunderts mit den Begriffen *color* und *talea* belegt, doch kann dies nur ein Behelf sein, um die Methode klarzumachen, denn *color* und *talea* dienten im Mittelalter dazu, eine wesentlich komplexere mehrstimmige Musik zu strukturieren, als es diese Linie ist.

31 Ježek, »O jazzu«, [S. 3]; auch in: *Kronika české synkopy*, Bd. 1, S. 95.

32 Siehe Notenausschnitt bei Kuhn, *George Gershwins Concerto in F – ein amerikanisches Klavierkonzert?!*, S. 211, Abb. 88.

Fl. gr. *pp*

Ob. *pp*

Cl. in B *pp*
più espress.

Fag. *pp*
mf espress.

Cor. 1.

Banjo

Jazz *mf* *dim.* *mf* *dim.* *flap*

Piano *p* *pp* *8va...7*

Vl-ni 1, div. *espress.* *pp* *espress.*

Vl-ni 2, div. *mf* *pp*

Vle 1. 2.

Vcelli *Solo* *Tutti* *pp*

Cbassi

Abb. 23: Klavierkonzert I. Satz, T. 84–87 (S. 30): »Zitat« der *Rhapsody in Blue* in den zweiten Violinen und der B-Klarinette, mit »espress.« versehen (genaugenommen wird ein Verfahren, die metrische Verschiebung, »zitiert«).

Die metrische Verschiebung wirkt auch in Ježeks Klavierkonzert strukturierend, ohne dass sie sich in den Vordergrund drängt, anders als etwa im Werk Stravinskys. Ein Beispiel ist bereits in den allerersten Takten des I. Satzes in den Violoncelli und Contrabassi zu finden, die zwischen drei Zusammenklängen wechseln (klingend kleine Sekunde – große Terz – große Septime), die immer wieder unterschiedlich ins Taktmetrum eingepasst werden (Abbildung 24). In der Reprise, die nun auftaktig (zu T. 156) beginnt, sind sie erneut metrisch verschoben.



Abb. 24: Klavierkonzert I. Satz, erste Partiturseite (S. 15), Ausschnitt. Kaum hörbare metrische Verschiebungen (das in T. 1–2 etablierte »Modell« wird ab T. 4, ZZ. 2 verletzt), die aber als Konstruktionsprinzip der Musik an Bedeutung gewinnen.

Auf Gershwin könnte bei Ježek auch die Fermate über dem Taktstrich am Beginn der Durchführung bei Ziffer 4 verweisen (»Lunga«). Eine Fermate über einem Taktstrich ist nicht so ungewöhnlich, weswegen das Zeichen allein nur von eingeschränkter Aussagekraft ist – mir geht es vielmehr um die zugrundeliegende Technik, nämlich die Montage-Technik, wofür die Fermate hier ein Marker ist. Kuhn hat nachgewiesen, dass die überraschenden Generalpausen und Zäsuren bei Gershwin nicht auf diesen selbst zurückgehen, sondern auf Eingriffe durch Ferde Grofé bei der Instrumentierung.³³ Die Fermate über dem Zäsurzeichen in T. 458 der *Rhapsody* kam durch die Streichung eines Taktes durch Grofé zustande, der bei Gershwin sogar stufenweise in den folgenden Tutti-Akkord überleitete.³⁴

Montage findet sich in so unterschiedlicher Musik wie der von Stravinsky, Janáček oder eben auch Gershwin und Ježek und ist damit ein wichtiges Signum der Moderne. Die Montage generiert neue Bedeutungen aus der Schnittsituation heraus, aus dem Aufeinandertreffen von nicht Zusammengehörigem. Das muss nicht zwangsläufig auf den Film verweisen, mit dem der Montagebegriff eng verbunden ist, bei Stravinsky taucht etwa die Vorstellung der Schere auf.³⁵

*

33 Ebd., S. 215 f.

34 Ebd., S. 216, Abb. 93 und 94.

35 »Here, you see, I cut off the fugue with a pair of scissors.« Stravinsky, zitiert nach Cone, »Stravinsky. The Progress of a Method«, S. 156–164, hier S. 164, Fußnote 1.

In einer Rezension wird Ježeks Werk zusammen mit *Jonny spielt auf* von Ernst Křenek besprochen. Es war die letzte Oper, die von Alexander Zemlinsky am Neuen deutschen Theater vor seinem Weggang aus Prag einstudiert wurde:

»Jony« [sic] ähnelt stark der aktuellen Operette, noch dazu der schlechten, durch den Stil des Kinos verdorbenen. Křenek – im Grunde ein romantischer Individualist – verwechselt offenbar alles Heitere und Volksnahe gleich mit etwas ›Leichterem‹ und Gröberem. Der deutsche Versuch, den Jazz und moderne Tänze zu beherrschen, ist gescheitert. Umso erfreulicher ist, dass die *tschechischen* Bemühungen um dieses Problem nicht gescheitert, sondern großartig gelungen sind. Ich meine damit das Klavierkonzert des blutjungen *Jaroslav Ježek*. Es ist der reine Wiederhall des Heute und doch ein richtiges Klavierkonzert. Die beiden Kräfte der Moderne, der Neoklassizismus und die Jazzband, reichen sich in Ježeks schöner Arbeit die Hände.«³⁶

Der Eindruck des Rezensenten ist eindeutig. Iša Krejčí, der zu Ježeks Kommilitonen gehörte, kommt es sehr gelegen, wenn er den eingeführten Unterschieden auch noch die Dichotomie deutsch–tschechisch unterlegen kann, wobei Křenek auf der deutschen Seite eingeordnet wird. Es wird nicht einmal der Versuch einer Differenzierung unternommen. In Ježeks Umfeld wurde auch Kurt Weill gegenüber immer wieder eine ablehnende Haltung mit sehr ähnlichen Argumenten geäußert.³⁷ Das ist erstaunlich, da Weill sich an ähnlichen kompositorischen Problemen arbeitete wie Ježek – man hätte also voneinander lernen können. Entweder basiert die Ablehnung der Kommentatoren schlicht auf Ressentiments oder auf einem sehr feinen Gespür für musikalische Unterschiede, das sich jedoch in ihren Texten nicht nachvollziehbar mitteilt. (Durchgehend positiv hat sich Ježek dagegen über Paul Hindemith geäußert, der als sein Vorbild gelten kann.)

In enger zeitlicher Nachbarschaft zu seinen miniaturhaften Liedern schreibt Ježek mit dem Klavierkonzert ein Werk, das in Besetzung, Struktur und Anforderungen auf das Maximum ausgelegt ist und in dem er sein ganzes Können

36 »Jony« má velmi blízko k nynější operetě a to ještě špatně, pokažené stylem biografu. ... Křenek – v podstatě romantický individualista – patrně vše veselé a lidové si hned plete s něčím ›lehčím‹ a hrubším. [...] Tedy německý pokus o zvládnutí jazzu a moderních tanců selhal. Tím radostnější je, že neselhal, ba přímo skvěle se vydařil český pokus o tento problém. Myslím na klavírní koncert mladičkého [...] *Jaroslava Ježka*. [...] Je to ryzí ozvuk dneška a přece to je opravdový klavírní koncert. Obojí moderní úsilí neoklasicismus i jazzband šťastně si podaly v krásné práci Ježkově ruku.« Krejčí, »Německé divadlo«, *Rozpravy Aventina* o.J. [1927, ohne Seitenzahlen, Nachlass Ježek CZ-Pnm S 224/1075].

37 Siehe Lowenbach, »Jaroslav Ježek. Pokus o výklad skladatelského typu«, S. 19 (JAROSLAV JEŽEK 1942).

demonstrieren kann. Es ist teilweise eine Überfülle, deren Schattenseite ist, dass einzelne Instrumenteneinsätze untergehen und manche Anschlüsse, wie zwischen T. 67 und 68 im ersten Satz, hastig und übereilt wirken. Jazz wird bei Ježek im formalen Kontrast zum Vorausgehenden eingesetzt, doch sind die avantgardistischen Techniken in ihm aufgehoben (wie zum Beispiel der Einsatz des Klaviers als Perkussionsinstrument oder Clusterbildung). Dies lässt Jazz als etwas Offenes und notwendigerweise immer schon Zusammengesetztes erscheinen.

10.3 Fantasie für Klavier und Orchester (1930)

Die Fantasie für Klavier und Orchester entstand 1930 und wurde in demselben Jahr im Konzertsaal auf der Moldau-Insel Žofín (Sophieninsel) uraufgeführt, dem heutigen Fibich-Saal. Es war Ježeks Abschlusskonzert des Klavierstudiums; er spielte selbst Klavier, während wieder K. B. Jirák dirigierte. Für das einsätziges Werk hat Ježek die Bezeichnung Fantasie gewählt. Darin spiegelt sich ein geschärftes Bewusstsein für Gattungen gegenüber dem Fauxpas bei der Benennung des Klavierkonzerts.³⁸ Die Unterschiede zum Klavierkonzert, vor allem der formalen Anlage, ließen sich als Gattungsunterscheide erklären.³⁹ Fantasie ist hier aber nicht mit einer formal freien Anlage gleichzusetzen. In ihrem blockhaften Aufbau und der formalen Strenge erinnert sie an Schuberts Fantasie für Klavier in C-Dur, Deutsch-Verzeichnis 760, die sogenannte Wanderfantasie.

Auffällig ist an Ježeks Fantasie für Klavier und Orchester die Reduktion. Die Orchesterbesetzung ist relativ groß, mit Es-Klarinette neben B-Klarinetten, vier Hörnern, vier Trompeten, zwei Posaunen, Tuba und einer Schlagwerksektion, welche ein Tamtam umfasst (welches den Eintritt der Schlussstretta bei Probenziffer 46 markiert).⁴⁰ Das führt aber nicht automatisch zu seinem differenzierteren Eindruck und die Instrumente beteiligen sich nicht alle in dem Maß wie im Klavierkonzert. Sie treten häufig im Unisono auf, unter Zurücknahme polyphoner Passagen. Im Klavierkonzert schuf Ježek individuelle Rhythmen (wenn man vom standardisierten Foxtrot absieht), in der Fantasie hingegen fallen Rhythmus und Puls stellenweise nahezu zusammen. Ein solcher Rhythmus ist nicht mehr individuell, höchstens überindividuell, und die entfesselte Energie schlägt in Starrheit um. Dies findet eine Entsprechung auf der formalen Ebene: Mehr als irgendwo sonst bei Ježek erscheint die Form hier als ›Rhythmus im Großen‹.

Der wesentliche Unterscheid zwischen Fantasie und Klavierkonzert kann mit dem Begriff Konstruktivismus festgemacht werden. Ähnlich wie Formalismus wurde Konstruktivismus als kommunistischer Kampfbegriff verwendet: Je stärker die intellektuelle Komponente, desto schwächer müsse zwangsläufig die Musikalität sein, so die Argumentation.⁴¹ Lenka Dohnalová gelingt es in ihrer Arbeit, den Begriff ins Positive zu wenden. Konstruktivismus ist nicht an der Aktualisierung eines

38 Siehe Teilkapitel 10.2.

39 Es wäre hilfreich, wenn Ježek ein zweites Klavierkonzert und eine zweite Fantasie geschrieben hätte, um einschätzen zu können, welche Unterschiede wirklich auf das Gattungsdenken zurückgehen.

40 Alle Angaben nach Ježek, *Fantazie pro klavír a orchestr*, Partitur, Panton.

41 Dohnalová, *Konstruktivistická metoda v Ježkově umělecké tvorbě*, S. 10.

gegebenen Modells interessiert, vielmehr werden je neue Modelle geschaffen. Wichtig ist auch Dohnalová's Hinweis, dass die jeweilige konstruktivistische Methode nicht deduzierbar ist.⁴² Deduktion würde in diesem Fall bedeuten, dass die Komposition aus einem gegebenen System hergeleitet wird – als ein solches System könnte bereits die tonale Harmonik bezeichnet werden. Der Konstruktivist schafft stattdessen selbst ein System für seine Komposition. Da sie zum schöpferischen Akt dazugehört, beansprucht die Konstruktion ästhetische Aufmerksamkeit. Die Konstruktion schafft ihre eigene Welt, ist idealer Weise nicht reduzierbar und nicht auf weitere Werke übertragbar, ohne ein Plagiat zu sein – diese erfordern eine neue Konstruktion. Konstruktivismus ist aber nicht nur eine analytische Kategorie, die von außen an das Werk herangetragen wird, sondern bereits in der Ästhetik des Devěsíl verankert.⁴³

Die Rezensionen lobten übereinstimmend Ježek's pianistische Leistung. Auf die Form reagierte die Kritik eher mit Unverständnis: »Den Kritikern der Uraufführung sind die vereinheitlichenden Faktoren der Komposition völlig entgangen und überrascht von den starken Kontrasten im Inneren der ›Fantasie‹, hielten sie sie in ihrer Gesamtheit für kompositorisch nicht bewältigt.«⁴⁴ Ein Beispiel aus einer Rezension liest sich wie folgt: »Der Name ›Fantasie‹ verrät, dass die tektonische Seite improvisatorisch frei ist. Es wäre notwendig, die Komposition ein zweites Mal zu hören. Doch scheint es, dass ihre Achillesverse gerade die schwach verbundene Architektur ist, ein Mangel, der besonders gegen Ende ins Auge sticht.«⁴⁵

Ježek hat die Kritiker mit diesem Werk geradezu gefoppt. Durch die großen Kontraste zwischen den Formteilen, die vor allem durch die Instrumentation erreicht werden, ist es ihnen entgangen, dass die Teile diastematisch eng verwandt sind, ja teilweise motivisch völlig übereinstimmen. Dies ist geradezu eine Demonstration dessen, dass die engsten motivischen Verflechtungen für das Hören unwesentlich sind, wenn die Möglichkeiten der anderen musikalischen Parameter in einer Weise ausgenutzt werden, dass sie den Eindruck der Einheit konterkarieren. Die Form ist reihend und wirft die Frage auf, wo die Grenze ist, ab der wir Formteile als zusammengehörend oder als unterschiedlich wahrnehmen.

42 Ebd., S. 8.

43 Siehe im Kapitel Poiesis und Aisthesis.

44 »Kritikům její premiéry zcela unikaly scelující faktory skladby a z překvapení nad silnými kontrasty uvnitř celku ›Fantazie‹ považovali ji za kompozičně nezvládnutou.« Dohnalová, *Konstruktivistická metoda v Ježkově artificiální tvorbě*, S. 33–34.

45 »Název ›fantazie‹ napovídá, že tektonická stránka ja improvisačně volná. Bylo by potřetí slyšet skladbu podruhé. Avšak zdá se, že její Achillovou patou je právě chabě scelená architektura, vada, která zvlášť k závěru bije do očí.« o.V., »Výstupní koncerty konservatoře«, *České slovo* o.J. [1930], S. 6 [Nachlass Ježek CZ-Pnm S 224/1079].

Das Unisono des Beginns besteht in gegenläufigen Schritten, die sich in einer latenten Zweistimmigkeit chromatisch vom Ton c entfernen (Abb. 25). Das Klavier setzt diese Auffächerung in T. 4 fort, partizipiert also bei größtem klanglichem Kontrast (Tutti im Unisono versus Solo-Instrument) an derselben Linie. Die strenge Abwechslung der Richtungen wird mit dem triolischen Rhythmus in T. 4 aufgegeben und stattdessen auftaktige Wirkung erzeugt. Man könnte sagen, dass die Diastematik hier an Rhythmus und Instrumentation gekoppelt ist, dass also eine Änderung die nächste hervorruft. Wenn die Bewegung in T. 5, wieder im Tutti, den Oktavteiler fis erreicht, setzt eine neue Bewegung an, die in analoger Weise vom fis aus durch Auffächerung wieder das c erreicht (bei Ziffer 1).

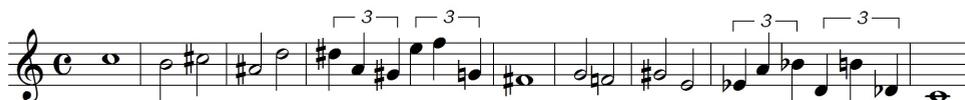


Abb. 25: T. 1–9, Tonfolge als konstruktive Idee
(nach Ježek, *Fantazie pro klavír a orchestr*).

Die beiden Bewegungen, vom c und vom fis aus, sind aufs engste miteinander verwandt. Es handelt sich um eine Intervallspiegelung in Transposition: An der Stelle des Aufwärtsschritts steht nun ein Abwärtsschritt und umgekehrt. Die Tonfolge weist erstaunliche Eigenschaften auf: Trotz der Schnitte durch die Instrumentation und die Richtungsänderungen in ihrem Verlauf entsteht der Eindruck, es mit einer einzigen Gestalt zu tun zu haben, was wohl an den gleichbleibenden Bezügen zur Symmetrieachse (zunächst c, dann fis) liegt. Die musikalische Gestalt ist wesentlich sinnfälliger als ihre sprachliche Umschreibung. Die Tonfolge erscheint spezifisch musikalisch geschaffen und nur umständlich in Sprache übersetzbar. In einer strengen Art und Weise wird mit allen zwölf Tönen des chromatischen Totals gearbeitet, ohne dass in Zwölftontechnik komponiert wird. Vielmehr ist die Gestalt thematisch im traditionellen Sinn und taucht im weiteren Verlauf als Melodie auf. Die Konstruktion wäre nicht in einem anderen Stück wiederholbar, ohne zu einem Plagiat zu werden.

Bei Probenziffer 2 bringen Klavier und Orchester den Beginn erneut mit vertauschten Rollen (Fakturspiegelung). Damit wird eine weitere Möglichkeit einer Variantenbildung erprobt, die gleichwohl eine exakt übereinstimmende diastematische Folge aufweist, wenn man das zugrundeliegende einstimmige Modell betrachtet. 7 Takte vor Ziffer 3 folgen freie Figurationen des Klaviers. Dadurch dass die

Bewegungsart in Vierteltrioleten bei Oktavgriffen die gleiche wie am Anfang in T. 4 ist, entsteht der Eindruck einer eng verwandten Fortspinnung, obwohl die Diastematik nun abweicht.

Dazwischen ist von Ziffer 1 bis 2 eine motorische Passage eingefügt. Bei Achtelrepetitionen entfernen sich nun Bratschen und Celli gleichzeitig in unterschiedliche Richtungen. Während am Anfang melodische Intervalle erklingen, sind es nun harmonische in der Zweistimmigkeit: Ausgehend von der Prime bei Ziffer 1 (c-c) sind es h-cis, ais-d und a-es – ab da kehrt sich die Bewegung wieder um (Rückläufigkeit). Hinzu treten Akzente in den Streichern. Die Takte 6 und 3 vor Ziffer 2 mit einem diatonischen Abstieg in Flöten und Oboen weisen dazu keinen Zusammenhang auf, fungieren als Unterbrechung und realisieren damit das Montageprinzip. Als ›montiert‹ muss auch die Passage zwischen Ziffer 30 und 31 bezeichnet werden. Bläser- und Streichersatz weisen diese wohl bewusst keine Gemeinsamkeiten auf und ihr Wechsel wirkt abgehackt. In den Posaunen steht nun die transponierte Tonfolge des Beginns, ausgehend vom kleinen g. Sie ist aber diesmal speziell auf die Bläser zugeschnitten, vor allem durch den Rhythmus, wobei die Phrasenlänge den Atem zu berücksichtigen scheint.

Man könnte auf die Idee kommen, dass nun einzelne Formteile eine Vertretung für die Sätze der Sonatenform darstellen. Dazu ist der Verlauf aber zu vielgestaltig und abwechslungsreich. Als Vertretung des langsamen Satzes kämen das Andante ab Ziffer 2 oder das »Quasi adagio« drei Takte nach Ziffer 32 in Frage, wodurch die Idee der double-function-form bereits in Frage gestellt wird.



Abb. 26: Dux und Comes in der Viola ab einen Takt vor Ziffer 23 (oben) bzw. in der B-Klarinette ab 4 Takte nach 23 (unten) als Einbruch von Menschlichkeit (Ježek, *Fantazie*, S. 39–40, nach der Ausgabe bei Panton). Dux und Comes sind metrisch verschoben. Abgesehen von der unterschiedlichen Schlussbildung fällt auf, dass der vierte Ton ab Beginn von der exakten Transposition abweicht (möglicherweise ein Fehler).

Die Kantilene der Solo-Viola bei Probenziffer 23 ist sehr nah an der Tonfolge des Beginns (Abb. 26). Minimale Abweichungen, wie die mehrmalige Rückkehr zum

Ton c innerhalb der Phrase, vor allem aber der flexible rhythmische Zuschnitt, der nun nicht mehr starr auf das Metrum bezogen ist, bedeuten schon einen Einbruch der Irrationalität in diese Konstruktion. Durch die Rückkehr zum c einen Takt nach Ziffer 23 entsteht der Eindruck des Schließens und erneuten Ausholens und die Intervallik wirkt dabei, besonders da wo sie absteigend ist, schmerzlich. Durch diese Abweichungen ist die Gesamtwirkung nicht mehr konstruiert, sondern expressiv. Die Klarinette antwortet 4 Takte nach Ziffer 24 fugiert mit einem metrisch verschobenen Comes auf g. Es ist ein Gegensatz in sich, wenn die Transposition des Fugenthemas, die strikt mechanisch erfolgt, »dolcissimo« zu spielen ist.

Diese Linie – die nun mit vollem Recht als Melodie bezeichnet werden kann – taucht rhythmisch abgewandelt und schematischer auch in der Violine ab Ziffer 26 und erneuert in der Viola 4 Takte nach Ziffer 31 auf. Bei Ziffer 32 bildet sie schließlich die Oberstimme eines Klaviersatzes von großer Farbigkeit. Die Melodie wird nicht von klassischen Harmonien sondern von unvorhersehbaren Zusammenklängen begleitet. Man möchte sagen, dass sich die Konstruktion des Anfangs nun endgültig in ihr Gegenteil verwandelt hat. Lenka Dohnalová hat in Ježeks Musik eine »anthropomorphe« von einer »mechanisch-physikalischen« Ebene unterschieden.⁴⁶ Sie bezieht dies in erster Linie auf Zeitstrukturen. Mechanisch wirken aber auch gleichbleibende Intervalle oder die Beibehaltung eines starren Prinzips. Die Kantilene erscheint im Vergleich dazu tatsächlich wie der Einbruch von Menschlichkeit. Eingebettet in den sachlichen Kontext ist die emotionale Wirkung, die eine einfache Kantilene entfaltet, umso größer. Eine einfache Gegenüberstellung genügt Ježek offenbar nicht, er ist bestrebt, mehrere Varianten aus demselben musikalischen Material herauszuholen. Berücksichtigt man alle diese Merkmale, so kann dies auch als Auseinandersetzung Ježeks mit der ›thematischen Transformation‹ nach Franz Liszt bezeichnet werden. Dafür spricht auch die einsätzig Form.

Auch diesmal gibt es eine Art Reprise, und zwar bei Probenziffer 37. Während sich am Anfang die Intervalle vom kleineren zum größeren auffächern, also von der kleinen Sekunde bis zur kleinen Septime, ist die Bewegung nun umgekehrt. Von der Oktave c-c aus werden die Intervalle immer kleiner, bis sich die imaginären chromatischen Linien beim fis treffen (Abb. 27). Nun wird eine Unterbrechung von 1,5 Takten im Sinn der Montagetechnik eingeschoben. Im folgenden Viertakter geht die Bewegung vom fis aus zum Zielpunkt c (mit einer Lizenz bei der Antepenultima und Penultima). Der Logik der Konstruktion nach ist dies sicherlich eine Variante des Anfangs, aber können diese Beziehung als motivisch bezeichnet werden? Der Eindruck des Krebsgangs des Anfangs bestätigt sich bei genauem Hinsehen nicht, ist es daher gerechtfertigt, überhaupt von einer Reprise zu sprechen? Sie Stellen

46 Dohnalová, *Konstruktivistická metoda v Ježkově artificiální tvorbě*, S. 45–46.

unterscheiden sich in ihrer Instrumentierung (der Wechsel zwischen Tutti und Streicher erfolgt nun vertauscht) und die Rhythmik (und damit zusammenhängend die Taktgruppierung). Jede dieser Änderungen für sich kann bei Reprisen vorkommen, insbesondere bei Instrumentalkonzerten, denn Reprise bedeutet nun gerade nicht die wörtliche Wiederholung, aber alle zusammen? Was von sehr ähnlicher Wirkung wie der Anfang ist, erscheint bei fortschreitender Analyse in den Details zunehmend unterschiedlich. So entsteht wiederum eine formale Ambivalenz bei gleichzeitiger absoluter Klarheit und Durchsichtigkeit des Tonsatzes. Man kann darin eine Entsprechung zu Franz Kafkas literarischem Werk sehen, in dem die Zusammenhänge streng rational entwickelt werden und jedes Wort für sich klar ist, aber der Sinn des Ganzen bis heute rätselhaft bleibt.



Abb. 27: Reduktion auf die konstruktive Idee bei Ziffer 37
(nach Ježek, *Fantazie pro klavír a orchestr*).

Der neue Ton dieses Werks im Vergleich zum Klavierkonzert ist auffällig. Es bieten sich grundsätzlich zwei verschiedene Zugangsweisen an: Handelt es sich um Entwicklung, in dem Sinn, dass hier eine Schaffensphase die andere ablöst, oder aber um stilistische Optionen, zwischen denen (gewissermaßen eklektisch) hin und her gewechselt werden kann? Eine weitere Frage wäre, ob diese Optionen an Gattungen gekoppelt sind. Das ist bei Ježek kaum zu entscheiden, da er in seiner E-Musik jeweils zu wenige Werke pro Gattung hinterlassen hat, als dass Linien sichtbar würden, nach denen sich Werke gruppieren ließen. Auf den ersten Blick erscheint jedes Werk wie ein Unikat. Dennoch kann man sagen, dass es zumindest unwahrscheinlich erscheint, dass der Punkt, der mit der Fantasie erreicht ist, eine Rückkehr zum Stil des Klavierkonzerts erlauben würde.

Bei der Suche nach einer Erklärung für diesen Wandel lässt uns auch das Quellenmaterial im Stich. Eine Möglichkeit wäre, dass Ježek auf den Generalverdacht reagierte, unseriös zu komponieren, dem er sich infolge des ›unseriösen‹ Klavierkonzerts und aufgrund seiner Stellung am Befreiten Theater ausgesetzt sah. Die zweite Möglichkeit wäre, sein Schaffen außerhalb des Theaters komplementär zu seinen Theaterkompositionen zu begreifen. Der Auseinandersetzung mit Jazz und Unterhaltungsmusik konnte er am Theater zu genüge nachgehen, daher verschwindet dieser Aspekt aus seinen ernsten Werken.

Zwischen dem Klavierkonzert (1927) und der Fantasie (1930) liegt Ježeks Parisaufenthalt (1927–1928) und der Eintritt in die Kompositions-Meisterklasse bei Josef Suk (1928). In Paris begegnete er zum Beispiel der Musik Sergej Prokof'evs.⁴⁷ Zu beiden Komponisten, Suk und Prokof'ev, können kaum Verbindungen in der Musik nachgewiesen werden. Wenn man Prokof'ev spontan als verwandt bezeichnen möchte, so ist dies bei einem direkten Vergleich der kompositorischen Strukturen kaum aufrechtzuerhalten. Das liegt daran, dass Prokof'evs Musik (wie die Bartóks) im Vergleich immer noch eine größere Klangfülle und Üppigkeit im Satz aufweist und instrumentale Effekte nicht scheut. Ježek nimmt sich daneben asketischer aus, wie auf einen Gerüstsatz reduziert.

Ergiebiger erscheint da ein Vergleich mit Erwin Schulhoff, bei dem um Jahr 1930 herum ein Stilwandel stattgefunden hat, den Josef Bek wie folgt beschreibt:

»Eine sehr vereinfachte, neoklassizistische Struktur weist [Schulhoffs] 2. Sinfonie auf, die im selben Jahr wie das Manifest entstand [1932]. Er hat sie für den Rundfunk komponiert und musste daher auf die technischen Möglichkeiten der damaligen Mikrofone Rücksicht nehmen; ideelle oder programmatische Gründe zur Vereinfachung der Faktur gab es keine. Diesen unterwarf er sich erst in der 3. Sinfonie (WV 118) und auch in allen weiteren bis zur siebten und unvollendeten achten, die er in Gefangenschaft komponierte. Das Talent hatte Schulhoff natürlich nicht verlassen, doch im Streben nach revolutionärer Schlagkraft und maximaler Verständlichkeit der Musiksprache verlor Schulhoff zusehends den Boden unter den Füßen. Er zwang sich zu etwas, das nicht seinem Wesen entsprach, und so verließ ihn bei der Anwendung bestimmter Mittel der Sinn für das rechte Maß (bspw. in der endlosen Wiederholung ostinater Figuren), mal opferte er den rhythmischen Reichtum dem stereotypen Marsch, mal tauschte er seine schillernde Instrumentation, wie die der 1. Sinfonie, gegen asketische Schwarz-Weiß-Töne und kehrte zur reinen Tonalität und einfachen Harmonik zurück.«⁴⁸

47 *Dítě tu dávno není*, Notenalbum, S. 29–31.

48 »Velmi jednoduchou neoklasicistní sazbu má [...] 2. *symfonie*, která vznikla ve stejném roce jako Manifest. Komponoval ji pro rozhlas a musel tudíž brát ohled na tehdejší technické možnosti mikrofonů; nějaké ideově programové důvody ke zjednodušené faktuře neměl. Těm se rozhodl podříditi až ve 3. *symfonii* (WV 118), a také ve všech dalších včetně sedmé a nedokončené osmé, které komponoval ve vězení. Talent Schulhoffovi samozřejmě zůstal, ale v úsilí o revoluční údernost a maximální srozumitelnost hudebního jazyka jakoby ztrácel půdu pod nohama. Nutil se do něčeho, co mu nebylo vlastní, a tak jednou mu utekl smysl pro míru ve využívání určitých výrazových prostředků (např. nekonečně se opakujícími ostinátními figurami), jindy obětoval rytmickou rozmanitost stereotypnímu pochodování, barevně hýřivou instrumentaci, kterou předvedl v 1. *symfonii*, zaměňoval asketickými

Es ist erstaunlich, wie viele dieser Aspekte auch auf Ježeks Fantasie zutreffen. Es ist nicht bekannt, dass Ježek irgendein Werk direkt für den Rundfunk konzipiert hätte. Da er jedoch aufgeschlossen für alle technischen Neuerungen war und erste Erfahrungen mit Aufnahmen im Studio gesammelt hatte, wäre denkbar, dass sich unter diesem Eindruck seine ästhetischen Positionen veränderten. Einen Beleg für diesen Zusammenhang gibt es jedoch nicht. Es ist auch nicht nachweisbar, dass eine bewusste Orientierung an Schulhoff ausschlaggebend gewesen wäre, dass er diesen also kopiert hätte, zumal die im Zitat genannten Beispiele Schulhoffs später entstanden sind.

Die Formulierung »endlos[e] Wiederholung ostinater Figuren«⁴⁹ würde, ohne natürlich so intendiert zu sein, auch auf Ježeks Fantasie, hier die Passage ab Probenziffer 20 passen (Abb. 28). In der rechten Hand wird die Figur c–d–c–f–c–g ostinat wiederholt. Es ist ein abwechselndes Sich-Entfernen (doch diesmal nicht symmetrisch) und Zurückspringen in den Ton c. Gleichwohl ließe sich in den Tonvorrat eine Symmetrieachse einbauen, zwischen es und e: Von da aus sind die Entfernungen symmetrisch. Die halbtaktige Figur wird 15 Takte lang beibehalten, erklingt also 30 Mal. In der linken Hand steht dabei ein Wechselbass in Tritoni, wie in Ježek gerne verwendet: halbtaktig c–fis. Hinzu treten Einwürfe der anderen Instrumente, die sich bis zur Entladung im Fortissimo bei Ziffer 22 steigern.

Mit dem Bewusstsein für die konstruktiven Prinzipien der Fantasie ist es lohnend, zum Klavierkonzert (I. Satz) zurückzukehren. Auch dort ist der Satz – bei völlig anderer Wirkung – nach konstruktiven Prinzipien strukturiert, die hier aber gewissermaßen nicht thematisch sind, sondern als Begleitung auftauchen. Bereits in den ersten Takten ist es die besprochene Eröffnung in Celli und Kontrabässen (Klavierkonzert, T. 1 ff.).⁵⁰ Der Aufbau ist nicht exakt symmetrisch und die Verteilung der Klänge im Takt irregulär und unvorhersehbar. Obwohl es hier noch kaum als solches wahrzunehmen ist, ist es ein wichtiges Prinzip bei Ježek, das schon in den Flöten in T. 12 wieder zur Anwendung kommt (siehe Abb. 20).

Die beiden Stimmen entfernen sich gegenläufig, aber doch gekoppelt, voneinander und nähern sich in denselben, also rückläufigen Schritten wieder an (siehe T. 12 ff.). Es ist dasselbe Prinzip wie in der Fantasie bei Ziffer 1 dahinter, mit dem Unterschied, dass sich die Intervalle im Klavierkonzert nicht streng systematisch erklären lassen. Große und kleine Sekunden entsprechen sich nicht, sodass es unmöglich wäre, eine Symmetrieachse einzuziehen. Auch rhythmisch lässt sich, obwohl

odstíny černé a bílé, vracel se k čisté tonalitě a jednoduché harmonii.« Bek, Art. »Erwin Schulhoff«, *Český hudební slovník* [online, ohne Seitenzahlen, Abschnitt D].

49 Ebd.

50 Siehe Abb. 24.

20 *a2*

Fg. 1. 2. [pp]

Timp.

Gr. c. [pp]

Pf. *ff* *p* *ppp*

Vi. I

Vi. II

Vle.

Vcl. pizz. [pp]

Cb. [pp]

Fg. 1. 2.

Cor. 1. 2. 4. *pp*

Timp.

Gr. c.

Pf. *cresc. poco a poco*

Vi. I

Vi. II

Vle. pizz. *pp*

Vcl.

Cb.

Abb. 28: Fantasie, Beginn einer großangelegten Steigerung (Ježek, *Fantazie*, Panton, S. 33. Abdruck mit freundlicher Genehmigung von Schott Music Panton).

es bei oberflächlicher Betrachtung so wirken könnte, nicht von Symmetrie oder Rückläufigkeit sprechen. Diese Technik, die im Klavierkonzert als Begleitung der Melodie der Solovioline bei T. 12 zum Einsatz kommt, möchte ich Scherenbewegung nennen. Die beiden Hälften einer Schere öffnen und schließen sich symmetrisch, immer aneinander gekoppelt. (Wobei es auch Scheren gibt, deren Griffe auf beiden Seiten unterschiedlich geformt, die also nicht exakt symmetrisch sind.)

Hinsichtlich der Klaviertechnik fallen weitere Gemeinsamkeiten auf. Der Einsatz des Klaviers in T. 9 des Konzertsatzes ist diastematisch, nicht rhythmisch, rückläufig bis zum h in T. 10, ZZ. 1+. Die mit Sekunden geschärften Repetitionen in der Fantasie in den beiden Takten vor Ziffer 30 erinnern an die repetierten Cluster im Klavierkonzert bei Ziffer 2. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass der Eindruck der Neuorientierung in der Fantasie unüberhörbar ist. Zugleich ist es faszinierend, an Details zu verfolgen, wie der stilistische Bruch von Kontinuitäten in der Kompositionstechnik aufgefangen und überbrückt wird.

10.4 Konzert für Violine und Blesorchester (1929)

Wenn Stravinskys Violinkonzert »nach Geige stinkt« – dieser Ausspruch des Komponisten wird jedenfalls kolportiert –, so kann dies auch für Ježeks Violinkonzert gelten.⁵¹ Damit ist wohl kaum die Ausnutzung der virtuosen Möglichkeiten des Instruments gemeint, die ja in der Gattung Gang und Gäbe ist, als vielmehr eine Tendenz der Zeit, die Rudolf Stephan beschreibt, nämlich: »ausschließlich musikalische Wirkungen anzustreben und alles, was über das Tongeschehen hinausweist, argwöhnisch als Außerkünstlerisches zu betrachten.«⁵² Garant und Voraussetzung dafür ist, so banal dies zunächst klingen mag, dass die Geige nach Geige klingt, genauso wie auch die weiteren Instrumente von ihren spezifischen Möglichkeiten ausgehen und diese herausstellen, anstatt dass sie in einem Gesamt- oder Mischklang aufgehen würden.

Das dreisätzig Violinkonzert Ježeks ist früher entstanden als das des älteren russischen Kollegen.⁵³ In der autografen Partitur ist die Entstehung des ersten Satzes auf die Zeit vom 13. bis 27. November 1928 datiert, der zweite Satz wurde laut diesen Angaben am 13. Dezember und der dritte Satz am 5. Januar 1929 vollendet.⁵⁴ Die Uraufführung fand am 26. September 1930 statt, die Tschechische Philharmonie spielte unter der Leitung von Václav Talich und Solist war Stanislav Novák. Es ist also noch vor der Fantasie für Klavier und Orchester entstanden, die Werke wurden aber in umgekehrter Reihenfolge uraufgeführt.

Am 27. September 1928 hatte Ježek ein Konzert der Tschechischen Philharmonie zum Gedenken an Leoš Janáček rezensiert. Darin erklang dessen Capriccio für Klavier und Bläser (1926), das Züge eines Klavierkonzerts trägt (ebenso wie zuvor schon Janáčeks Concertino von 1925/26, das noch stärker kammermusikalisch gearbeitet ist). Das Capriccio gilt als eines der avantgardistischsten Werke Janáčeks. Ježek schreibt in seiner Konzertkritik dazu: »Janáček bewahrt hier seinen eigenen Charakter, vor allem durch die Verwendung kleiner Motive, die in seiner typischen Rhythmik eine fragmentarische Form annehmen, sowie durch die häufige Anwendung von Quartschritten.«⁵⁵ In verdichteter Weise enthält diese Aussage

51 »Je veux que ça pue le violon« Stravinsky, zitiert nach: Stuckenschmidt, *Strawinsky und sein Jahrhundert*, S. 40 [ohne wissenschaftlichen Apparat und ohne Quellenangabe].

52 Stephan, »Die Violinmusik des Zwanzigsten Jahrhunderts«, S. 71.

53 Stravinskys Violinkonzert entstand im Lauf des Jahres 1931 und wurde am 23. Oktober 1931 unter der Leitung des Komponisten mit Samuel Dushkin als Solisten in Berlin uraufgeführt. Das exklusive Aufführungsrecht lag die nächsten fünf Jahre über bei Dushkin, der auch Auftraggeber des Werks war.

54 Ježek, *Koncert pro housle a dechový orchestr*, Kl.A., Panton, [Vorwort von V. Holzknicht, S. 3].

55 »Jinak podržuje v něm Janáček svůj osobitý charakter, zejména používáním motivků, jež

diejenigen Elemente, die Ježek daran für sein eigenes Schaffen interessiert haben dürften. Er erwähnt bei dieser Gelegenheit auch Stravinskys Konzert für Klavier und Bläser⁵⁶ (1924) und stellt es dem Capriccio gegenüber, um aber »lediglich äußerliche Übereinstimmungen« festzustellen.⁵⁷

Ježek verwendet nicht das volle Orchester, sondern abzüglich der Streicher. Daher wird es als Konzert für Violine und Bläser bezeichnet, allerdings sind auch Schlagwerk und Celesta besetzt. Äußerliche Übereinstimmungen gibt es auch mit Kurt Weills Violinkonzert mit Bläsern und Schlagwerk op. 12 (1924). Die Besetzung ist ähnlich, ohne völlig übereinzustimmen. Auffällig ist die Verwendung des Xylofons sowohl bei Weill als auch bei Ježek. Der Struktur nach gehört Weills Konzert zu denjenigen Werken, die eine Befreiung von der Sonatenform anstreben. Obwohl es der Kammermusik angenähert ist, wird motivisch-thematische Entwicklung und Zielgerichtetheit bewusst vermieden, zugunsten der Reihung von Einzelementen. Das wird besonders im Mittelsatz deutlich – sofern die Bezeichnung überhaupt zutrifft –, der aus Notturmo, Cadenza und Serenata besteht, die geschlossene Einheiten bilden und wie Charakterstücke jeweils zur Einheit des Affekts tendieren. Diese Merkmale finden nun in Ježeks Violinkonzert gerade keine Entsprechung. (Und es ist nicht bekannt, ob Ježek Weills Konzert überhaupt gekannt hat.)

Mit den genannten Werken gibt es zwar einzelne Übereinstimmungen, doch kann keines davon die Rolle eines Gattungsmodells beanspruchen.⁵⁸ Vielmehr kann man Ježek hier an einem Punkt erkennen, an dem er sich von seinen Vorbildern zu lösen beginnt. Laut Holz knecht beginnt mit dem Violinkonzert eine neue Etappe in Ježeks Schaffen.⁵⁹ Es unterscheidet sich aber nicht nur von seinen vorherigen,⁶⁰ sondern auch von nachfolgenden Arbeiten. Wesentliche Aspekte, wie der Grad der Fragmentierung im Violinkonzert, kehren bei Ježek später nicht mehr in dieser Weise wieder. Muss also bereits mit der folgenden Fantasie für Klavier und Orchester eine dritte Schaffensphase angesetzt werden? Wie sinnvoll wäre dann aber noch eine Einteilung in Schaffensphasen, wenn drei in Folge entstandene Werke im Bereich konzertanter Musik drei unterschiedlichen Phasen angehören?

nabývají v jeho příznačné rytmice úryvkovitého tvaru a častou prací kvartovými kroky.« Ježek, [Konzertkritik, ohne Titel], *Rozpravy Aventina* 4 (1928–1929), Nr. 3, S. 29–30, hier S. 30.

56 Obwohl dies die übliche Bezeichnung ist, sind auch Pauken und Kontrabässe besetzt.

57 »Shoda je však toliko vnější« Ježek, [Konzertkritik in *Rozpravy Aventina*], S. 30.

58 Eine Parallele zu Stravinskys Violinkonzert wäre auch die Auseinandersetzung mit der Reprise. Auch Stravinskys Konzertsätze sind größtenteils Reprisenformen.

59 Holz knecht, *Jaroslav Ježek a Osvobozené divadlo*, S. 311.

60 »Vom Klavierkonzert aus dem Vorjahr unterscheidet es alles«/»Od klavírního koncertu z předešlého roku se liší vším«; ebd., S. 347.

Seine Eigenständigkeit gewinnt Ježek allein aus der Auseinandersetzung mit dem musikalischen Material. Und wieder ist es auch eine Auseinandersetzung mit der Sonatenform in klassischer Ausprägung und nicht etwa mit vorklassischen Ritornellformen, wie sie der Neoklassizismus favorisierte, oder gar mit dem nachklassischen Charakterstück wie bei Weill. Die Eindeutigkeit der Großform wird konterkariert durch einen kleinformatigen und kurzatmigen Aufbau im Inneren. Das gilt insbesondere für den ersten Satz, der mit 284 Takten und einer Durata von 10' 20'' zu den längsten von Ježek gehört. Er scheint aus einer nicht abbreißenden Reihe immer neuer musikalischer Ideen zu bestehen – außer da, wo die Sonatenform die Rückkehr von Themen erfordert. Bei der Folge musikalischer Miniaturen würde niemand auf die Idee kommen – zumindest wäre es nicht naheliegend –, dass es sich um eine Sonatenform handelt. Dafür fehlt genau der zielgerichtete motivisch-thematische Prozess, der nach traditioneller Auffassung die Großform stützt beziehungsweise erst ermöglicht. Dies lässt sich als das selbstgestellte kompositorische Problem bezeichnen, das im Rahmen eines formalen Prozesses abgearbeitet wird. Die Beziehung zwischen dem Ganzen und seinen Teilen hat in der Moderne ihre Selbstverständlichkeit eingebüßt. Die großformale Klarheit tritt offensichtlich in Diskrepanz zu einem kleinformatigen Verwirrspiel.

Der ›Überfluss‹ an Themen erinnert an Beethovens Violinkonzert D-Dur op. 61. Dabei handelt es sich bei Beethoven nicht nur um eines der bekanntesten Violinkonzerte der Musikgeschichte, sondern auch um eines der umstrittensten, das von Anfang an durch seine Ungewöhnlichkeit irritierte. Beethovens formaler Grundriss könnte durchaus als Inspiration im Hintergrund stehen und Ježek sozusagen auf ihn antworten, doch über das Formmodell hinaus sind ihre Klangwelten nicht vergleichbar.

Die Fragmentierung nimmt bei Ježek im Verlauf des ersten Satzes, wie auch des Werks insgesamt ab. Dass sich der dritte Satz nicht so sehr dem Prinzip nach, wohl aber graduell von der Fragmentierung des ersten Satzes unterscheidet (was durch rhythmische Vereinheitlichung erreicht wird), lässt schließlich den Eindruck entstehen, dass man doch einem unumkehrbaren formalen Prozess beiwohnt, wie er typisch für die Sonatenform seit Beethoven ist. Es wäre aber verfehlt, deswegen das Werk einer Konsolidierungsphase zu erwarten. Vielmehr kann man von einem der kühnsten Werke Ježeks sprechen, das noch heute in einem Konzert Neuer Musik bestehen würde. Man findet nahezu keine Partiturseite ohne einen bewussten Bruch in der Faktur: überraschende Wechsel der Bewegungsarten, der Instrumentation oder der Tonhöhenregister.⁶¹

61 Ježek, *Koncert pro housle s průvodem dechového orchestru*, Partitur, Leihmaterial, Český rozhlas, passim.

Der assoziationsreichen Eröffnungsklang ist im wahrsten Sinne des Wortes vielschichtig und bietet verschiedene Annäherungsmöglichkeiten an.⁶² Die Hörner spielen Quinten c-g, Fagotte und (die zweite) Klarinette gleichzeitig einen B-Dur-Klang und die (Solo-)Posaune den Ton h dazwischen. Das drängt zur Auflösung (Tritonus h-f), wobei aber die Quinten (c-g-d und b-f) stabilisierend entgegenwirken. Im Ergebnis ist der Klang trotz der Quinten unruhig, schwebend und öffnend, und man kann nicht behaupten, dass sich die Tendenzen in seinem Inneren neutralisieren würden. Die Eröffnung dient nicht etwa als diastematischer Kern, aus dem sich der Tonvorrat ableiten würde, denn schon T. 3 stellt eine Verletzung dieses Tonvorrats dar.

Moderato quasi andante (♩ = 76)

Violino

Pianoforte

Tromb.

mf

ff feroce

3

Abb. 29: Violinkonzert, Beginn des I. Satzes, Klavierauszug (Ježek, *Koncert pro housle a dechový orchestr*, Panton, S. 5. Diese und die folgenden Abbildungen aus der Ausgabe mit freundlicher Genehmigung von Schott Music Panton).

Die (unterschiedlichen) Repetitionen der einzelnen Töne des Klangs werfen eher Fragen auf, als dass ein deutliches Signal von ihnen ausgehen würde. Das Metrum wird verschleiert und die Instrumente bilden unterschiedliche Schichten aus, die nur in T. 2, ZZ. 3 zusammentreffen. Die Hauptfunktion des akkordischen Satzes ist letztlich, einen Kontrast zur Linie der Solovioline zu etablieren, die in T. 3 einsetzt: Stillstand versus Bewegung. Das Soloinstrument wird in einer Weise behandelt, dass keine Bedenken aufkommen, es könnte zwischen den Bläsern untergehen. Dazu tragen die formale Strukturierung, die klar zwischen Solist und Bläserutti unterscheidet, eine klangvolle Schreibweise für die Geige (etwa durch den Einsatz leerer Saiten) und die Trennung der Höhenregister (bei Lagenspiel der Geige) bei.

62 Ježek, *Koncert pro housle*, Kl.A.

Damit sind schon in den ersten Takten die Kompositionsprinzipien des ganzen Stücks in nuce enthalten, »juxtaposition« und »layering«.⁶³ Diese sind als Hauptmerkmale von Igor Stravinskys Kompositionstechnik identifiziert worden, neben dem »metrical displacement«, das hier von untergeordneter Bedeutung ist. Betrachtet man die Stimmen nach Instrumentengruppen, könnte man meinen, sie wären aus unterschiedlichen Stücken. Edward T. Cone analysierte Stravinskys *Symphonies d'instruments à vent* (1920), indem er die wie durch Schnitte getrennten Einzelteile der Komposition wieder zusammenfügt und ihre Zusammenhänge aufzeigt.⁶⁴ Der Reiz der Komposition besteht aber nicht im Zusammenhängenden, sondern im Unzusammenhängenden, was durch Cones Zugriff (der hinsichtlich des analytischen Gewinns sicher Berechtigung hat) wieder zurückgenommen würde.

Die Juxtaposition erscheint in den *Symphonies* in extremer Ausprägung, und andere Werke Stravinskys würden sich für diese Art der Analyse weniger eignen. Während sich Ježek im Violinkonzert dem Stravinsky der *Symphonies* angenähert hat (das gilt nicht durchweg, sondern vor allem für den Bläusersatz), entfernt sich Stravinsky in seinem Violinkonzert von dieser Technik wieder und mischt sie mit weiteren Techniken.

Das *Moderato quasi andante* des I. Satzes reicht bis Takt 40.⁶⁵ Es changiert nicht mehr nur zwischen langsamer Einleitung und Themenkomplex, sondern trägt auch noch Züge einer Solokadenz (wobei die Einsätze der anderen Instrumente diesem Eindruck natürlich entgegenwirken). Anhand des Themenkopfes (T. 3 und T. 33) lässt sich eine A B A'-Struktur innerhalb der ersten 40 Takte ausmachen. Nach dem wiedererkennbaren Themenkopf gehen die Teile in virtuose Figuration über. Das wirkt improvisatorisch frei, sodass sich nur der Anfang der Formteile bestimmen lässt, die dann sozusagen ausfransen. Natürlich muss ein Formteil spätestens vorbei sein, wenn der nächste anfängt – was damit gemeint ist, ist vielmehr, dass keine inhärenten Merkmale einkomponiert sind, die auf den bevorstehenden Abschluss hindeuten würden.

Mit den Begriffen der Sonatenform wäre das folgende *Allegro ma non troppo* im I. Satz wie folgt beschrieben: Den Hauptsatz bildet ein groteskes Thema im Unisono ab T. 41. Eher zufällig ergeben die ersten drei Töne zusammen einen g-Moll-Akkord, in der Reihenfolge d-g-b. Es ist allerdings nirgends eine g-Moll-Passage auszumachen und man würde die Linie in einer tonalen Komposition auch nicht mit g-Moll unterlegen, sondern mit wechselnden Harmonien. Es folgt eine Imitation des

63 Toorn/McGinness, *Stravinsky and the Russian Period*, S. 4.

64 Cone, »Stravinsky. The Progress of a Method«, S. 157 ff.

65 Die Probenziffern stehen in 10-taktigem Abstand, also: Ziffer 1 = Takt 10, Ziffer 2 = T. 20 usw.; Ježek, *Koncert pro housle*, Kl.A.

einstimmigen Themas in Posaune (vom a aus in T. 44) und Trompete in Engführung (mit b einsetzend, T. 45).

Allegro non troppo ($\text{♩} = 92$)

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The tempo is marked 'Allegro non troppo' with a quarter note equal to 92. The piano part is marked 'mf'. The second system continues the piano part and includes a first trumpet part labeled '1. Trbn.' and a cor Anglais part labeled 'Cor.'. The piano part in the second system has a 'Fig. stacc' marking.

Abb. 30: ›Grotteskes‹ Thema, T. 41 ff. (Violinkonzert, Kl.A., S. 8).

Bis dahin beteiligt sich der Solist/die Solistin nicht am *Allegro ma non troppo*. Das Thema kommt erneut ab T. 53, und diesmal wird es taktweise von Figuretionen der Solovioline unterbrochen, die wie Akkordbrechungen anmuten, aber vor allem aus Quartschritten bestehen. Ab T. 63 wird das Thema auch durch den Solisten/die Solistin verarbeitet. Der Seitensatz (*Meno mosso*, T. 71) ist eine transponierte Intervallspiegelung des Violineinsatzes aus T. 3, nun absteigend statt aufsteigend. Dadurch entsteht eine motivische Klammer zum *Moderato quasi andante* des Beginns. Es folgt ein Schlussgruppenthema mit einer punktierten Melodie in der Violine in T. 89 ff. im *Allegretto*. Jeder thematische Block hat also eine eigene Tempovorschrift.

Nach einer überleitenden Passage der Violine setzt in T. 100 die ausgedehnte Durchführung mit der Verarbeitung des Hauptthemas (im Fagott auf a) ein. Dieses wird weiter sequenziert, in der Klarinette in T. 103 auf b. Dazu wird gleichzeitig die Bewegung der Solovioline, die mit drei Takten Vorlauf zur Durchführung eingesetzt hat, beibehalten. Die Tremolo-Passage ab T. 170 erinnert entfernt an *Jeu du rapt* aus *Sacre du printemps*.

Die Reprise setzt mit dem Thema, das als grotesk bezeichnet wurde, in T. 211 ein und ist wesentlich kompakter als die Exposition. Dies bedeutet eine geringere Herausforderung beim Hören als in der zersplitterten Exposition. Die Reprise würde einen einfacheren Zugang zu diesem Stück erlauben, gerade der ist aber in der Exposition nicht intendiert. Wenn man es sich einfach machen wollte und die Analyse von der Reprise her angeht, würde dies – ähnlich wie bei Cone – der Komplexität des Werks nicht gerecht werden.⁶⁶ Nun, in T. 211 ff., ist die Violine Trägerin der Melodie, was die Reprise als Synthese der Schichten erscheinen lässt. Sie enthält eine Solokadenz, gefolgt von der Schlussgruppe in Fakturspiegelung. Die punktierte Melodie liegt nun in der Flöte, anstatt wie in T. 89 ff. in der Geige. In der Stretta ab T. 266 steht ganz das Intervall der Quarte a–d im Mittelpunkt, wodurch sich dominantische Wirkung einstellt. Das Accelerando lässt bei Taktwechseln rhythmisch-metrische Bezugspunkte im Vorbeihuschen verschwimmen und damit als Orientierungshilfe unwirksam werden.



Abb. 31: Beginn des II. Satzes (Violinkonzert, Kl.A., S. 28).

Der zweite Satz (Lento) beginnt mit einer Scherenbewegung der Klarinetten und Fagotte im *pp*, die nicht als Begleitung fungiert, sondern als Kontrastmittel für den folgenden Kantilenen-Einsatz der Solovioline in T. 3, der sich davon abhebt (Abb. 31). Es ist genau genommen eine doppelte Scherenbewegung: die Klarinetten entfernen sich voneinander, während sich die Fagotte annähern, wodurch beide Bewegungen komplementär wirken und sich auszugleichen scheinen. Es ist keine exakte Symmetrie festzustellen, denn die Unterstimme bewegt sich chromatisch, die anderen diatonisch, und die Rückläufigkeit wird durch rhythmische Abweichungen konterkariert.

In der engschrittigen Melodie der Geige werden *fis* und *gis* des 3. Taktes im folgenden Takt durch *f* und *g* zurückgenommen. Die Phrase schließt durch Unterschreiten

⁶⁶ Siehe Cone, »Stravinsky. The Progress of a Method«, S. 157 ff.

des bisherigen Ambitus der Stimme und Vergrößerung der Notenwerte (hier ist nur der Schlussston verlängert). Dies erzeugt ein Schlussignal, ohne auf Tonalität angewiesen zu sein. Das möchte ich im Folgenden ›Ježek-Klausel‹ nennen. Auch der Abschluss der nächsten Phrase in T. 15 ist in dieser Weise gearbeitet. Die Ježek-Klausel finden sich auch im Klavierkonzert nach dem Einsatz des Klaviers in T. 11/12.⁶⁷ Die fallende kleine Sekund erinnert hier an den phrygischen Modus beziehungsweise sogenannte Mi-Kadenzen.

Bevor der Satz zu ermüden beginnt, stellt sich, ohne dass sich die Satzart prinzipiell ändert, mit dem Einsatz der Celesta (T. 71) eine völlig neue Klangwirkung ein. Es mutet nun wie ein traumentrücktes Nocturne an, was die Solovioline mit Dämpfer (»misterioso« ab T. 78 mit Auftakt) noch unterstützt. Ab T. 87 folgt eine Steigerungspassage, die sich bis zum Höhepunkt in T. 103 regelrecht aufbäumt, unter Ausnutzung der Techniken der Montage, der metrischen Verschiebung und der insistierenden Repetition. T. 109 stellt in seiner Klanglichkeit eine freie Rückkehr und T. 126 eine wörtliche Rückkehr des Anfangs dar. Das ist aber bereits der Beginn der Coda, daher beschreibt der Satz auch eine Bogenform.

Bei allen äußeren Unterschieden zeigen sich folgende Gemeinsamkeiten mit dem Klavierkonzert: Es sind die für Konzertformen gattungstypische Dreisätzigkeit und die Auseinandersetzung mit der Sonatenform (statt mit der Ritornellform). Bei beiden ist die Stellung des ersten, langsamen Teils ambivalent (Einleitung oder erster thematischer Komplex?). Das Soloinstrument tritt isoliert auf, aber nicht mehr so konsequent wie im Klavierkonzert (was etwa in der motivischen Verarbeitung durch die Solovioline in T. 63 des ersten Satzes deutlich wird), und in der Reprise wird diese Isolierung überwunden. Dies ist zugleich eine neue Lösung des Reprisesproblems, das sich bereits im Klavierkonzert stellte. Der Schwerpunkt der kompositorischen Arbeit liegt wieder im ersten Satz. Der zweite Satz entspricht dem Kantilientypus, der dritte Satz (Allegro) ist in seinen Dimensionen und seinem kompositorischen Anspruch aufgewertet, ohne den motorischen Typus aufzugeben. Die Reaktionen sind mit denen auf das Klavierkonzert nicht vergleichbar, womöglich hat Ježek mit dem Violinkonzert das Publikum überfordert.

67 Siehe Abb. 20.

10.5 Kammermusik

Das Spektrum von Ježeks Kammermusik reicht in der Besetzung von einem Duo für zwei Violinen (1934) bis zum Bläserquintett (1931). Dass sie chronologisch überwiegend erst auf die großbesetzten Werke folgt, könnte fälschlich den Eindruck erwecken, sie würde in Ježeks Schaffen einen bloßen Appendix darstellen. Tatsächlich ist es vielmehr berechtigt, von einer größeren Reife seiner Kammermusikwerke zu sprechen und einer Zurücknahme der experimentellen Züge. Das gilt jedoch noch nicht für das frühe Quartett (alternativ als Serenade bezeichnet) für Holzbläser von 1927 (Flöte, zwei Klarinetten und Fagott). Es steht in der Nachfolge des Suitentypus, wie man ihn bei Erwin Schulhoff ausgeprägt findet. Nach der Uraufführung des Bläserquartetts 1929 durch Mitglieder des Pražské dechové kvinteto (Prager Bläserquintett) gab dieses auch Ježeks Bläserquintett in Auftrag, das der Komponist 1931 vollendete.⁶⁸

Das Quintett für Bläser enthält in verdichteter Weise Ježek-Typisches: starre Tonrepetitionen in gleichbleibenden Notenwerten und allenthalben Gegenbewegung der Stimmen. Im Mittelsatz, *Lento e religioso*, bei Holzknecht als Choral und Rezitativ bezeichnet,⁶⁹ wird die Idee eines Orgelchorals durch die Besetzung konterkariert und damit witzig verfremdet. Die Spieler von Flöte, Oboe und Klarinette wechseln in diesem Satz zu Piccolo-Flöte, Englischhorn und Saxofon, während Horn und Fagott in allen drei Sätzen spielen. Dies verleiht dem zweiten Satz einen unwirklich-entrückten Klang, ganz anders als in den auf Ausgeglichenheit angelegten Außensätzen.

Eine Suite für Bläserquintett zu Molières *Don Juan* entstand 1937. Bei meiner Nachfrage im Archiv des Tschechischen Nationaltheaters hat sich herausgestellt, dass die geplante Inszenierung des Stücks 1937 nicht zustande kam. Holz-knecht zählt die Suite zu den verlorenen Werken (übrigens allesamt Theatermusiken).⁷⁰ Es existiert aber eine Einspielung durch das Rejchovo dechové kvinteto von 1969.⁷¹ Bei Supraphon wurde auf Anfrage kein Notenmaterial gefunden, negativ blieben ebenso die Anfragen bei Bärenreiter Praha, wohin das Archiv von Panton übergegangen ist, und beim Tschechischen Rundfunk, der das Leihmaterial aus dem Český hudební fond beherbergt. Bis auf weiteres muss man davon ausgehen, dass das Notenmaterial verschollen ist – die Aufnahme bleibt einstweilen die einzige Zugangsmöglichkeit zu diesem Werk. Die Komposition ist aus dem Grund besonders interessant, da sie

68 Holz-knecht, *Jaroslav Ježek* [1982], S. 90.

69 Ebd., S. 91.

70 Ebd., S. 76.

71 CD Supraphon 2008.

einen neuen Extrempunkt in Ježeks Schaffen darstellt, nämlich eindeutig neoklassizistisch und tonal ist. Ein Allegretto- und ein Allegro-Satz rahmen ein stilistisch an der Wiener Klassik orientiertes Menuett ein. Es ist dennoch eine Neukomposition, die keinesfalls ein existierendes Werk zitiert.

*

Als Ježek 1932 sein Streichquartett schreibt, spricht unverkennbar sein Bewusstsein für die Höhe der Gattung daraus. Die viersätzig Anlage ist klassisch und in der Verwendung instrumentaler Effekte zurückhaltend. Die Probleme, die sich hier stellen, sind denen im Streichquartett op. 22 Paul Hindemiths (von 1922) ähnlich, ohne dass behauptet werden kann, es habe sich um ein Modell für Ježek gehandelt. Hindemiths Opus 22 ist in erster Linie rhythmisch organisiert und es fällt darin eine bestimmte Art von Einfachheit auf, so die Passagen mit deutlicher Trennung von Solo-Stimme und Pizzicato-Begleitung. Jedenfalls lasse es sich, nach Kube, nicht auf ein Schlagwort reduzieren und strebe keine klare Abgrenzung von der Tradition mehr an.⁷²

Da die Form von Ježeks Streichquartett unproblematisch – man könnte sagen: klassisch – ist, kann auf eine eingehendere Formanalyse verzichtet werden⁷³ und der Fokus verstärkt auf einige Aspekte der Rezeption gerichtet werden. Zur Musik an dieser Stelle nur so viel: Die Außensätze haben beide eine langsame Einleitung. Die Mittelsätze sind ein *Andante triste* und ein »Quasi scherzo *Allegro vivace*«. Der erste Satz wird von einem Klagegesang der Viola eröffnet. Die Deutung als Klage kommt dadurch zustande, dass die chromatischen Schritte mit dem Klagegestus konnotiert sind, insbesondere die fallende kleine Sekunde als Seufzer. Holz knecht schreibt: »Der Humor ist gänzlich verschwunden. Hinter dieser Musik verbirgt sich wohl ein Erlebnis – Enttäuschung, das Gefühl der Ohnmacht oder unbefriedigtes Verlangen?«⁷⁴ Dies ist aber nichtssagend – Humor würde ohnehin nur erwarten, wer Ježek nur als Songschreiber (oder aus seinem Klavierkonzert) kennt. Um die Musik mit irgendeinem Ereignis in der Biografie des Komponisten sinnvoll in Verbindung zu bringen, sind diese Angaben viel zu vage.

Festzuhalten ist die klare Verteilung der Stimmen zu Beginn. Die Viola ist führend, die anderen Instrumente markieren mit dissonanten stehenden Akkorden zunächst nur die Vertikale, bevor sie in Bewegung geraten und sich in einer eruptiven

72 Kube, *Hindemiths frühe Streichquartette, 1915–1923*, S. 173 u. 176.

73 »Die Formanalyse seiner vier Sätze sagt nicht viel darüber aus.«/»Formální rozbor jeho čtyř vět nám o tom mnoho neřekne.« Holz knecht, *Jaroslav Ježek*, S. 91.

74 »Humor [...] vymizel docela. [...] Za toutu hudbou se asi skrývá nějaký zážitek – zklamání, pocit bezmoci a neukožená žádost?« Holz knecht, *Jaroslav Ježek a Osvobozené divadlo*, S. 334.

Steigerung am Ende der 24-taktigen Einleitung Vollstimmigkeit, bei Doppel- und Tripelgriffen in den Violinen, einstellt. Der langsamen Einleitung folgt ein tänzerisches Allegro in einer Satztechnik, die nun mit vollem Recht als Streichquartettsatz zu bezeichnen ist. Dabei kommen repetitive Flächen ebenso zum Einsatz wie durchbrochene Arbeit, die einander soweit angenähert sind, dass sie fließend ineinander überzugehen scheinen. Mit dem Largo bei Ziffer 14 wird der Anfang verkürzt wiederaufgenommen, diesmal ohne die herausgehobene Stellung der Bratsche.⁷⁵ Es stellt sich wiederum ein Kipp- oder Vexierbild ein, zwischen langsamer Einleitung und thematischem Komplex. In der Reprise setzen die vier Stimmen imitatorisch ein (Allegro ab Ziffer 15), jedoch nicht fugiert. In den Folgesätzen verschiebt sich das Gewicht von der motivisch-thematischen Arbeit im Andante triste über das »Quasi scherzo. Allegro vivace« bis zum Allegro des vierten Satzes (mit langsamer Einleitung im Adagio rubato) immer mehr zu Repetition und Motorik.

Einer Abschrift, die sich im Tschechischen Museum für Musik befindet, liegt ein Formular bei, das auf den 6.4.1950 datiert ist und wahrscheinlich bei der Aufnahme in den Museumsbestand erstellt wurde. Am 5.5.1950 schreibt »Fr. A. Kypta« als Gutachter darin: »Auch auf diesem Werk lastet der Fluch des »ersten« Schaffens von Ježek. Die Faktur [ist] zersplittert [und] leicht unmelodisch. Ich bin mir nicht sicher, ob die Veröffentlichung heutzutage Sinn hätte.«⁷⁶ Dies ist mit roter Tinte geschrieben. Am unteren Rand des Formulars findet sich außerdem folgende Bleistift-Notiz von unbekannter Hand: »Trotz der richtigen Ausführungen Kyptas wäre ich für die Herausgabe, damit wenigstens die ersten Hauptwerke Ježeks [...] veröffentlicht sind.«⁷⁷ Fakt ist, dass das Streichquartett dennoch nie im Druck erschien.

Ich gehe davon aus, dass das Formular gezielt dort platziert wurde. Es wurde immer wieder berichtet, dass das kommunistische Regime psychologische Tricks anwandte, anstatt offizielle Verbote auszusprechen, die begründet werden müssten und damit wenigstens eine Art Rechtssicherheit und Orientierung hinsichtlich dessen geben würden, was erlaubt war und was nicht. Richtig ist die Feststellung, dass es sich um eines der Hauptwerke Ježeks handelt. Ježek hat nur noch einen weiteren Streichquartettsatz für ein zweites, Fragment gebliebenes Quartett im Exil geschrieben.

*

75 Autograf: Nachlass Ježek CZ-Pnm S 224/282; Abschrift: S 224/283 – die Angaben der Probennummern beziehen sich auf diese Abschrift.

76 »Také pro tuto skladbu platí kletba Ježkovy »vážné« tvorby. Rostříštěná, poněkud nemelodická faktura. Nevím, má-li smysl dnes vydat.« Fr. A. Kypta in: Nachlass Ježek CZ-Pnm S 224/283.

77 »Přes zprávné vyklady Kyptovy bych vydal, aby alespoň hlavní vážná J. díla [unleserlich] byla vydána«; ebd.

Die viersätzigige Sonate für Violine und Klavier, datiert auf den 2. November 1933, ist von Symmetrien und von Virtuosität bestimmt.⁷⁸ Der Beginn des ersten Satzes im Klavier könnte als Studie über die übermäßige Sekunde bezeichnet werden (Abb. 32). Der Tonvorrat ist am Zentrum d gespiegelt. Der erste Takt greift nach unten aus, der zweite entsprechend nach oben. Die übermäßige Sekunde cis–b in T. 1 wird in T. 2 zu es–fis. Es ist eine exakte Intervallspiegelung um die Ache d, wobei sich der Eindruck einer kreisenden Bewegung einstellt, dadurch dass diese vom d ausgeht und wieder zum d zurückkehrt. Wenn in T. 5 die Violine dazukommt, schweigt das Klavier. Genau genommen kommt keine Stimme dazu, vielmehr wandert die Linie von einem Instrument in das andere und wieder zurück. Es ist, als ob die abstrakt konstruierte Linie unterschiedlich instrumental eingefärbt wird.

Ab Takt 8 hat die Violine eine viertaktige Melodie mit punktierten Rhythmen im Forte. Der Duktus wirkt aufgrund der übermäßigen Sekunden volksmusikalisch. Im Klavier wird dazu die Linie des Anfangs wiederholt, die sich als Begleitung zur Violine entpuppt. Bei genauerer Betrachtung stellt man fest, dass die Geigenmelodie nichts anderes als eine Dopplung der (nach wie vor im Klavier vorhandenen) Konstruktion ist, in der einige Noten weggelassen wurden. Obwohl sich deutlich eine Melodie und eine Begleitung unterscheiden lassen, ist die Passage im Grunde einstimmig, bei Verwendung unterschiedlichen Oktavlagen. Einstimmigkeit und Mehrstimmigkeit sind im spielerischen Umgang nicht mehr klar zu trennen und zugleich wird die Oktavidentität in Frage gestellt.

Ähnlich ist das Verhältnis von Violine und Klavier in der neuen Melodie auf Seite 5, dritter Takt, des Autografs.⁷⁹ Es ist zwar aus einem anderen Tonmaterial entwickelt als der Beginn, aber das Verfahren dahinter ist dasselbe und der Eindruck damit sehr ähnlich. Lässt es sich also als Ableitung aus dem Hauptthema auffassen, obwohl streng genommen keine motivischen Beziehungen vorhanden sind? Auch dies wird in Ježeks kompositorischem Zugriff zu einer unentscheidbaren Frage. Wenn man mit dem *Meno mosso* auf S. 3 den Seitensatz ansetzt, bildet der erste Satz eine Bogenform: Hauptsatz – Seitensatz – Verarbeitung des Hauptsatzes in der Durchführung (S. 6 mit Auftakt) – Seitensatz – Hauptsatz (als Coda). Damit korrespondiert der großformale Bau mit den kleinformaten Symmetrien.

Die Violinsonate hat zwei langsame Sätze, ein schlichtes *Lento*, das vom Blues inspiriert ist und sich zur Satzmitte unter Verwendung von Tonrepetitionen im Klavier aufbäumt. Darauf folgt ein rezitatives *Larghetto*.⁸⁰ Es könnte nun niemand mehr

78 Autograf: Nachlass Ježek CZ-Pnm S 224/284.

79 Ebd.

80 Holzknicht berichtet, Stanislav Novák habe den III. Satz gekürzt (Holzknicht, *Jaroslav Ježek*, S. 84), es ist aber nirgends im Notenmaterial ersichtlich.

SONÁTA PRO HOUSLE A KLAVÍR

(Komp. 1933)

I

JAROSLAV JEŽEK

(1906 - 1942)

Allegro vivo

The image displays the beginning of the first movement of the Sonata for Violin and Piano by Jaroslav Ježek. The score is written for violin and piano. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat major). The tempo is marked 'Allegro vivo'. The music starts with a piano (p) dynamic. The violin part features a series of eighth notes, while the piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex bass line in the left hand. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'p', 'mf', and 'f'. Fingering numbers (1-4) are provided for both hands. The key signature changes to two flats (E-flat major) in the final measure of the first system. The score is presented in four systems, each with a violin staff and a piano grand staff.

Abb. 32: Violinsonate, Beginn des I. Satzes ([ohne Seitenzahlen], Orbis 1951, gemeinfrei)

behaupten, dass der langsame Satz einen Schwachpunkt innerhalb der Satzfolge darstellt, wie noch bei den früheren Werken. Die unentwegten Figurationen des motorischen vierten Satzes im 6/8-Takt verlangen von den Interpreten eine große Virtuosität. Es ist einer der interessantesten Schlusssätze Ježeks, der sich dem Kopfsatz nun als ebenbürtig erweist, obwohl Ježek im Bau den gleichen Prinzipien folgt wie in seinen vorherigen Schlusssätzen auch. Obwohl nirgends traditionelle Akkorde auftauchen, sondern nur durch Ježeks Intervallkonstruktionen geschärfte, lassen sich in der Violinsonate Bezüge zu einem Grundton herstellen. Im ersten Satz ist es das d (die Violine hat in den letzten beiden Takten eine eindeutig kadenzierende Bewegung: a–d) und im Finale das g.

In Ježeks Werk wird damit eine neue Stufe der Geschlossenheit erreicht, die klar im formalen Bau ist – anders als seine früheren Sonatenformen, die nur unter Vorbehalt und mit einem gewissen Analyseaufwand so bezeichnet werden können. Die avantgardistischen Techniken haben sich ins Innere verlagert, auf die Ebene von Intervallkonstellationen. Dabei darf die gleichzeitige Freiheit der Linien und ihrer Entwicklung nicht vergessen werden. Als avantgardistisch kann auch gelten, wie die konkreten Zusammenklänge aufeinander folgen – diese sind nämlich keinesfalls in Übereinstimmung mit irgendeiner Harmonielehre organisiert. Mit ihren Symmetrien, der volksmusikalischen Vitalität und Motorik erinnert die Violinsonate an Béla Bartók.

1934 wurde die Sonate auf Vorschlag Alois Hábas als einziges tschechoslowakisches Werk bei den Weltmusiktagen der IGMN in Florenz aufgeführt.⁸¹ Hába hatte seinen Beitrag zurückgezogen und ohne dessen Wissen ausdrücklich Ježeks Violinsonate empfohlen. Laut Ježeks Korrespondenz wurde die Sonate von der Jury einstimmig angenommen.⁸² Sie stieß kaum auf internationale Resonanz, da der Eindruck wesentlich davon beeinträchtigt wurde, dass es zu Störungen durch italienische Faschisten während der Aufführung kam. Offenbar hat es bereits im Vorfeld Versuche gegeben, die Aufführung zu verhindern.⁸³ Ob das allerdings Aussagekraft hinsichtlich des konkreten Werks besitzt, darf bezweifelt werden.⁸⁴ Es kann aber als Hinweis auf die herrschende politische Situation gelesen werden. Zu dieser Zeit waren wesentlich skandalträchtigere Werke bekannt, als es Ježeks Violinsonate ist. Daher ist anzunehmen,

81 Reittererová, »Alois Hába und die tschechoslowakische Sektion der IGMN«, S. 242.

82 Cinger, *Šťastné blues*, S. 126.

83 Ebd., S. 125–126.

84 So wundert sich ein späterer Rezensent: »Daß die Sonate von Ježek (1933) einmal einen großen Skandal hervorgerufen haben soll, hält man heute – vierzig Jahre danach – nicht mehr für möglich.« Nessen, »Klangsinn, Virtuosität und Energetik« [ohne Seitenzahlen, CZ-Pnm S 224/1009].

dass der Protest nicht sosehr gegen das Stück als vielmehr gegen den Komponisten Ježek als Vertreter einer antifaschistischen linken Bühne gerichtet war.

10.6 Symfonická báseň – Sinfonische Dichtung (1936)

Symfonická báseň lässt sich relativ unproblematisch aus dem Tschechischen als Gattungsbezeichnung für die Symphonische/Sinfonische Dichtung übersetzen.⁸⁵ Eine Hinwendung Ježek zur Programmmusik wäre aber nach allem, was bisher über ihn gesagt worden ist, sehr erstaunlich. Daher wird auf diesen Begriff noch zurückzukommen sein.⁸⁶ Die Entstehung des Werks ist eng mit der Mánes-Musikgruppe (Hudební skupina Mánesa) und dem Orchester FOK verbunden, das heute als städtisches Orchester in der Trägerschaft der Stadt Prag fungiert.

Hudební skupina Mánesa war ein Zusammenschluss von Komponisten und Musikern, der im Kern aus Pavel Bořkovec (1894–1972), Iša Krejčí (1904–1968), Václav Holzknecht (1904–1988), František Bartoš (1905–1973) und Jaroslav Ježek bestand. Zwischen Dezember 1932 und Februar 1939 organisierten sie 18 Konzerte mit zeitgenössischen Werken, darunter auch ihren eigenen.⁸⁷ Als zeitgenössisch galt demnach auch noch die Musik Max Regers, Jahrgang 1873 (und 1916 verstorben). Mit diesen Jahreszahlen (1932 bis 1939) lässt sich das aktive Wirken der Gruppe eingrenzen, auch wenn es Versuche gab, es darüber hinaus fortzuführen, die definitiv mit dem Zweiten Weltkrieg endeten.

›Hudební skupina Mánesa‹ ist im Tschechischen grammatisch ungewöhnlich. Bereits seit 1887 bestand der nach Josef Mánes (1820–1871) benannte Künstlerverein Mánes, in dem sich vor allem bildende Künstler versammelten, und um dessen Musikabteilung es sich handelte. Der Name ist also nicht zu lesen als ›Musikgruppe, benannt nach Mánes‹ – was merkwürdig wäre, da Mánes Maler war – sondern als ›Musikabteilung des Mánes[-Vereins]‹. Diese Anbindung an bereits bestehende Strukturen brachte viele Vorteile mit sich. So hatte der Mánes-Verein 1930 ein eigenes repräsentatives Gebäude eröffnet, das unweit des Nationaltheaters in die Moldau hineinragt. Der von Otakar Novotný gestaltete Bau fällt durch seine kompromisslose

85 Die auf das Italienische statt das Altgriechische zurückgehende Variante ist in der deutschen Musikwissenschaft zwar seltener, doch gibt es auch Beispiele für die ›Sinfonische Dichtung‹ in der Literatur. Diese wurde allein der Systematik halber gewählt, da in dieser Arbeit generell die Formen mit f (wie Fantasie und Saxofon) bevorzugt werden, obwohl sie noch die selteneren sind. Mit dieser Wahl ist in keiner Weise ein inhaltlicher Kommentar zur Gattungs- oder Begriffsgeschichte intendiert.

86 Ich erlaube mir hier, den Titel im Tschechischen nicht als generischen Titel zu verstehen, was durch Kursivierung angezeigt wird (anders als Klavierkonzert etc., die nicht kursiviert werden).

87 Holzknecht, *Hudební skupina Mánesa*, S. 263–268.

und schnörkellose Modernität auf. Er wurde vor allem als Ausstellungsraum genutzt und schließlich auch als Veranstaltungsort der Konzertreihe.

Das Orchester FOK wurde 1934 von Rudolf Pekárek, ursprünglich als Pekárkuv salonní orchestr (Pekáreks Salonorchester) gegründet. FOK steht dabei für Film, Oper und Konzert. Außer was die Mitwirkung an Filmmusik-Aufnahmen angeht, entwickelte sich das Aufgabenspektrum von Anfang an anders als die markante Abkürzung suggeriert, die dennoch bis heute beibehalten wurde. Seinen ersten Auftritt hatte das Orchester 1934 in einem Rundfunkkonzert, und auch später lag einer seiner Schwerpunkte in der Arbeit für den Rundfunk. Die Forschung über das Orchester wird wesentlich dadurch erschwert, dass sein Archiv im Zweiten Weltkrieg zerstört wurde.⁸⁸

Das Konzert im Mánes-Gebäude am 25. März 1936, in dem Ježeks *Symfonická báseň* uraufgeführt wurde, war in mehrfacher Hinsicht eine Premiere. Es war eines der ersten öffentlichen Konzerte des Orchesters, das bis dahin überwiegend Unterhaltungsmusik interpretiert hatte und keine Werke der musikalischen Moderne. Ježek erhielt einen der ersten Kompositionsaufträge, die das Orchesters vergab. Wenn man sich also die Entstehungsumstände vor Augen hält – dass Ježek von der Besetzung eines Unterhaltungsorchesters ausgehen musste, als er das Werk schrieb –, muss man sagen, dass Ježek eine äußerst anspruchsvolle Komposition für Salonorchester⁸⁹ vorlegte. Sie trägt Züge einer Orchesteretüde, was vor diesem Hintergrund nicht mehr so überraschend anmutet (wie vor dem Hintergrund des Titels), bei gleichzeitigem Bedacht auf Klarheit und Berücksichtigung der spieltechnischen Möglichkeiten.

Irritierend verlief (nicht nur für die Zeitgenossen) die Suche nach einem Sujet dieser vermeintlichen Programmmusik. Jiří Macek berichtet, Ježek habe sich laut Václav Holzknecht in dieser Zeit einerseits sehr für den Surrealismus, andererseits für den Spanischen Bürgerkrieg interessiert.⁹⁰ Allerdings brach der Bürgerkrieg in Spanien erst im Sommer 1936 aus und die Uraufführung der *Symfonická báseň* fand bereits im März 1936 statt, daher erscheint es bemüht, wenn nicht sogar absurd, eine Verbindung herstellen zu wollen.⁹¹ Der Gedanke einer Sinfonischen Dichtung ohne ein Programm wurde lange Zeit gar nicht erwogen. Lenka Dohnalová stellte in ihrer Arbeit klar:

88 Zapletal in: Hudební slovník 2010 [ohne Seitenzahlen]

89 Damit ist hier freilich nicht die standardisierte (Wiener) Salonorchester-Besetzung gemeint.

90 Macek, *Česká hudební avantgarda*, S. 129 [dort ohne Quellenangabe].

91 Bei Holzknecht (*Jaroslav Ježek*, S. 100) wird die zeitliche Abfolge zwar klargestellt, dennoch betont er den Kampf der Faschisten gegen die Kommunisten in Spanien im Januar 1936 und möchte die Sinfonische Dichtung geradezu zu einem Antikriegsstück stilisieren.

»Ježek deskribiert in seiner ›Sinfonischen Dichtung‹ nicht. Deskription kommt in seinem Schaffen überhaupt nicht vor, weil sich der Komponist nicht von neuen Sujets (Technik, Sport) verleiten ließ und nicht in einen ›romantischen deskriptiven Maschinismus‹ verfiel, der sich nicht von der damals oft kritisierten Deskriptivität der romantischen Programmmusik unterscheidet.«⁹²

Das müsste nur in dem Punkt korrigiert werden, dass Ježeks Jazzsongs für das Theater doch bisweilen deskriptiv sind, doch behandelt Dohnalová Arbeit diesen Teil seines Werks nicht. Bereits 1933 wurde Arthur Honeggers *Mouvement symphonique No.3* veröffentlicht. Es trägt bewusst keinen programmatischen Titel und stellt damit eine Neuorientierung in Honeggers Schaffen dar (sein *Pacific 231* wurde nachträglich als *Mouvement symphonique No.1* bezeichnet). Es waren gerade die programmatischen Titel, welche die Kritik auf sich zogen, bei aller äußerer klanglicher Modernität nicht ausreichend vom romantisch-deskriptiven Musikverständnis abgegrenzt zu sein. Und in diesem Sinne würde ich es verstehen: als Ježeks *Mouvement symphonique*, für das er eine Bezeichnung suchte, die einerseits der einsätzigen Form entsprach und ihn andererseits nicht zu sehr, nämlich auf ein explizites Programm, festlegte.

Ježek scheint es damit um etwas Ähnliches zu gehen wie František Kupka (1871–1957) in der Malerei mit seinem Schritt zur völligen Abstraktion: nicht mit Tönen eine Musik über eine Dichtung zu schreiben, sondern dichten in Tönen, unter Umgehung des sprachlich Darstellbaren. Die Idee einer gegenstandslosen Musik, parallel zur gegenstandslosen Malerei, erscheint aus heutiger Sicht vielleicht nicht übermäßig originell. Sie ist nicht zu verwechseln mit der Idee der absoluten Musik, deren Jahrhunderte lange Tradition gut bekannt ist, da mit der Bezeichnung als Sinfonische Dichtung gerade nicht der Anschluss an die absolute Musik gesucht wird. Dies steht außerdem im Einklang mit dem poetistischen Programm des Devětsil, obwohl sich die Gruppe bereits einige Jahre vor 1936 aufgelöst hatte.⁹³ Die Irritationen, die das Stück hervorrief, rechtfertigen nachträglich die Notwendigkeit dieser künstlerischen Leistung noch zusätzlich. Die Entautomatisierung der Wahrnehmung hält sogar in die Titelgebung Einzug, wenn die altbekannte Bezeichnung als Sinfonische Dichtung durch die Art und Weise der Verwendung verfremdet wird.

Nun wäre noch Ježeks Verhältnis zum Surrealismus zu diskutieren. In seinem Beitrag über den Surrealismus in der Musik äußerte sich Ježek 1936 wie folgt:

92 »Ježek v ›Symfonické básni‹ nedeskribuje. Deskripce se v jeho tvorbě nevyskytuje vůbec, protože skladatel se nenechal zmást novými náměty (technika, sport), a neupadl do ›romantického deskriptivního mašinismu‹, jenž se nijak podstatně neliší od v té době často kritizované deskriptivnosti romantické programní hudby.« Dohnalová, *Konstruktivistická metoda v Ježkově artificiální tvorbě*, S. 47.

93 Siehe Kapitel Poiesis und Aisthesis.

»Schon seit einer Reihe von Jahren ist in der Musik eine gewisse Stagnation fühlbar. [...] Im Übrigen ist es kein Zufall, dass der Surrealismus, der die Fantasie beflügelt und die Mechanismen des konventionellen Denkens sprengt, in der Zeit der rationalen Schaffensmethoden auftritt, der musikalischen Scholastik, der Krebskanons, Spiegelungen und der mathematisch organisierten Schaffensprozesse, die das Komponieren von Musik wie ein Kreuzworträtsel angehen.«⁹⁴

Hier gibt Ježek ausnahmsweise Einblick in seine Ansichten über eine ganze Reihe von zeitgenössischen Kompositionstechniken. Seine Aussagen sind allgemein gehalten und nichts berechtigt dazu, sie für ein Programm für sein eigenes Komponieren zu halten. Denn wie die Analyse zeigt, ist die *Symfonická báseň* keinesfalls frei von der rationalen Organisation, gegen die er sich hier wendet. Ob diese Äußerung also mit seiner eigenen Kompositionspraxis in Einklang zu bringen ist, hängt davon ab, ob das Verhältnis zwischen Surrealismus und Rationalität als einander ausschließend oder aber als dialektisch begriffen wird.

Besonders in ihrem reihenden Formverlauf ist die *Symfonická báseň* nah an der Fantasie für Klavier und Orchester, sodass man von einem Ježekschen Fantasietypus sprechen könnte. Auffällig ist die Verwendung des Englischhorns, das gemäß seiner traditionellen Rolle im Orchestersatz nur als Soloinstrument, nie im Tutti zum Einsatz kommt. Der Dirigent der Uraufführung, Václav Smetáček (1906–1986) war selbst Oboist und Mitglied des Pražské dechové kvinteto, das 1931 Ježeks Bläserquintett in Auftrag gegeben hatte. Der Einsatz des Englischhorns könnte als intertextueller Bezug zu diesem Werk (II. Satz) verstanden werden. Mit der Verwendung des Oboen-Instruments kann Ježek in gewisser Weise auch dem Oboisten Smetáček entgegengekommen sein.⁹⁵

Der Beginn der *Symfonická báseň* ist von Repetitionen gekennzeichnet. Thematisch daran ist eine rhythmische Idee, die von der Pauke exponiert und ab T. 4 mit Auftakt von der kleinen Trommel aufgegriffen wird.⁹⁶ Die Zusammenklänge im Tutti weisen keine Entwicklung im Sinne einer Harmonik auf, selbst wenn man vom Orgelpunkt c absehen würde. Es erscheint vielmehr wie ein Aushören von Klängen, die zu ein und

94 »Již řadu let pocítujeme však v hudbě určitou stagnaci. [...] Ostatně není ani náhodné, že surrealismus, rozpínající fantasií a rozmetávající mechanismy konvenčního myšlení, přichází do doby racionalistického způsobu tvoření, hudební scholastiky, račích kanonů, zrcadlových obrazů, matematicky organisovaných tvůrčích pochodů, řešících hudební kompozici jako křížovku« Ježek, »Surrealismus a hudba«, S. 4.

95 Smetáček spielte den Englischhorn-Part nicht, sondern war, wie gesagt, Dirigent dieser Aufführung.

96 Ježek, *Symfonická báseň*, Partitur, Panton, siehe Abb. 33.

derselben Gestalt dazugehören, deren Varianten in der Zusammensetzung erprobt werden. Ab Ziffer 2 mit Auftakt wird der Orgelpunkt verlassen und eine Bewegung zwischen zwei deutlich unterscheidbaren Klängen eingeführt, einem auf f und einem auf b. Ab 5 Takte nach Ziffer 2 kommt die Bassstimme noch mehr in Bewegung. Der Tonsatz erreicht einen ersten Höhepunkt bei Ziffer 4, um daraufhin in ein repetitives Quartpendel a–d zurückfallen.

Repetitionen können unterschiedlich motiviert sein, klassischer Weise dienen sie der Akzentuierung, etwa durch Naturtoninstrumente, die einen eingeschränkten Tonvorrat haben. Sie dienen in dem Fall der Betonung und Hervorhebung der rhythmischen Komponente der Musik. Im instrumentalen Satz können Repetitionen Schlaginstrumente oder Textdeklamation imitieren. Bei Ježek geben sie Rätsel auf. In seinen Bagatellen für Klavier ist die Nummer 9 mit ihren Akkordrepetitionen eindeutig als »Marcia funebre« ausgewiesen.⁹⁷ Es ist also nicht zu weit hergeholt, wenn man im »Larghetto lugubre« der *Symfonická báseň* einen Trauermarsch-Gestus erkennt.

Das Verhältnis von Schlagwerk und melodischen Instrumenten dabei sozusagen umgekehrt. Die Schlaginstrumente akzentuieren oder begleiten nicht mehr, vielmehr scheint die Bewegung von ihnen auszugehen und der ganze Satz auf ihnen aufgebaut. Die übrigen Instrumente dienen zunächst nur dazu, sie klanglich unterschiedlich einzufärben: in T. 1–3 von den Hörnern und 6 Takte nach Ziffer 1 von den Streichern. Bei Ziffer 4 wird deutlich, dass die Pauken tonangebend sind und ihre Bewegung auf die Streicher abfärbt, dass also die Streicher die Pauken imitieren und nicht umgekehrt. Im Tempo di marcia ab Ziffer 29 wird der Marschrhythmus von der kleinen Trommel initiiert, um – nach einer Unterbrechung zwischen Ziffer 30 und 31 – auf die anderen Instrumente überzugreifen: bei Ziffer 33 auf die Celli und Kontrabässe, einen Takt nach Ziffer 34 auf die übrigen Streicher (einen Takt vor 34 von Violine und Cello antizipiert), bei Ziffer 36 auf die Trompeten (mit Antizipationen 2 Takte vor 35 und 4 Takte vor 38), was zur finalen Steigerung führt (einen Takt vor Schluss im Orchestertutti).

Der Einsatz des Englischhorns bei Ziffer 1 (»dolce e poco triste«) lässt unweigerlich an das »anthropomorphe« Element nach Dohnalová denken.⁹⁸ Ježek genügt die binäre Opposition zwischen rhythmischer Horizontale und akkordischer Vertikale des Beginns offenbar nicht. Es wird ein weiterer Kontrast eingeführt, den er in streng getrennten kleinformaten Einheiten handhabt. Der zeremoniell starre Trauermarsch auf der einen Seite steht der individuellen Klage auf der anderen Seiten gegenüber, man könnte auch sagen: ein entmenschlicht-regelmäßiges einem

⁹⁷ Ježek, *Bagatelles*, Hudební matice 1933, S. 13.

⁹⁸ Dohnalová, *Konstruktivistická metoda v Ježkově umělecké tvorbě*, S. 45.

bewegt-ausdrucksstarken Element, deren Charakteristika in der Gegenüberstellung hervortreten. Die Linie des Englischhorns ab Ziffer 1 ist jedes Mal fallend. Sie setzt mit (klingend) g ein. 2 Takte nach Ziffer 1 steht am Beginn zweimal g und 3 Takte nach Ziffer 1 dreimal g. Das wirkt bei deutlicher Verlängerung der dritten Phrase wie ein Insistieren. Ab einen Takt nach Ziffer 2 wird das Englischhorn durch das Fagott verstärkt und schließlich von diesem abgelöst.



Abb. 34: Englischhorn klingend ab Ziffer 1, T. 7–14 (nach *Symfonická báseň* bei Panton, S. 8). Klagegestus, Insistieren auf dem Ton g, übermäßige Sekund als zentrales Intervall, diatonische Unschärfe (blue notes, Flexion?), Schlussbildung durch Unterschreiten des Ambitus.

Der Ton (klingend) fis im ersten Takt der Phrase bei Ziffer 1 wird noch in der gleichen Phrase im nächsten Takt durch f ersetzt. Damit wird die Verankerung in einer Tonart sogleich erschwert. Das ist aus anderen Werken Ježeks, beginnend mit dem Klavierkonzert, bekannt, doch geht er hier nicht so weit, eine diatonische Materialtonleiter durch Chromatisierung zu verunmöglichen. Daher wäre es eine Überlegung wert, ob das Verfahren hier von Flexion (tschechisch ›flexe‹) inspiriert ist.⁹⁹ Dies ist umso naheliegender, wenn das Englischhorn als Vertreter der

99 Miloš Štědroň beschreibt Flexion wie folgt: »Die Vorstellung einer flexiblen/biegsamen Tonleiter, in der bestimmte neuralgische Punkte verändert werden, ersetzt die ältere Vorstellung fester Modi oder Skalen, denen bestimmte Bedeutungsnuancen zugeordnet sind. Das Prinzip der Flexion wurde in der tschechischen Musiktheorie von Jaroslav Volek eingesetzt, der die diatonische Flexion gewissermaßen als Stauchung und Dehnung an besonders wichtigen Stellen einer Tonfolge begriff. Die diatonische Flexion in J. Voleks Konzeption kommt damit der mittelalterlichen Konzeption der *musica ficta* auffällig nahe, wenn die zugehörigen und festgelegten Töne eines Modus durch andere – fremde und fiktive Töne, nämlich die chromatisch höheren oder tieferen Halbtöne ersetzt werden«/»Flexe, představa flexibilní – ohebné tónové řady, v níž se pozměňují určité neuralgické body, nahrazuje starší představu pevných modů nebo stupnic, kterým byly přisuzovány určité významové odstíny. Princip flexe v české hudební teorii uplatnil Jaroslav Volek, který uvažoval o diatonické flexi

menschlichen Stimme aufgefasst wird, da Flexion vor allem für den slavischen volksmusikalischen Gesang charakteristisch und weit verbreitet ist. Dadurch ergeben sich meist diatonisch abweichende auf- und absteigende Linien (d.h. in der Verteilung ihrer Halb- und Ganztonschritte). Ježek denkt die Methode in der Moderne weiter. Sie trifft sich mit seinen früheren Versuchen, ein tonales Zentrum durch Chromatisierung zu überformen und auszuhebeln.

Der Beginn kommt bei Ziffer 9 für 6 Takte wieder. Man meint, dass es sich um ein Ritornell handelt, es ist aber sein letztmaliges Vorkommen, sodass es eher um einen Abschluss im Sinne einer A B A-Form geht. Daran schließen neue Teile an: ab Ziffer 20 ein Scherzando im 6/8-Takt, wobei bereits der Teil ab Ziffer 10 im 2/4-Takt Züge eines Scherzos trägt.¹⁰⁰ Es ist nicht ausgeschlossen, dass es zwei Scherzi gibt (genauso wie in der Violinsonate sowohl der II. als auch der III. Satz als langsamer Mittelsatz bezeichnet werden kann), zumal es sich nicht um Sätze im strikten Sinn, sondern um Abschnitte innerhalb einer freien Form handelt. Ab Ziffer 26 folgt ein Largo, das den langsamen Satz vertritt, und ab Ziffer 32 der erwähnte Marsch (Tempo di marcia) als Finale, der bei Ziffer 29 antizipiert wird. Die großformale Klarheit hat gegenüber der Fantasie noch zugenommen. Dass es formal dennoch interessant bleibt, dafür sorgen Antizipationen und Unterbrechungen in Montage-Technik.

Erneut kommen subtile metrische Verschiebungen zum Einsatz, 7 Takte nach Ziffer 6 ff. in der Solo-Viola und bei Ziffer 8 in der Solo-Violine, gekoppelt mit Klarinetten. Die Struktur ab 6 Takte nach Ziffer 18 mit Tremoli und unregelmäßigen Akzenten wirkt wie *Sacre du printemps* entnommen (dort in *Jeu du rapt*). Das Largo (Ziffer 26) wird erneut von einem Englischhorn-Solo bestimmt, das nun mit aufsteigenden Bewegungen beginnt. Es wechselt zunächst mit einer mit Pausen durchsetzten Scherenbewegung der Fagotte ab. Später wird die Scherenbewegung als Begleitung auf die Streicher verteilt: 6 Takte nach Ziffer 26 (*pizzicato im pianissimo*) sind die 1. Violinen, Violen und Kontrabässe aneinander gekoppelt und die 2. Violinen und Violoncelli bringen Gegenbewegung.

Holzknichts Versuch einer Verortung im Spanischen Bürgerkrieg im Sinne eines Programms ist, wie gesagt, wenig überzeugend. Der Eindruck eines gewissen Lokalkolorits ist anders zu erklären, nämlich mit der Orientierung an Béla Bartók. Hier würde sich insbesondere der IV. Satz aus Bartóks *Tanz-Suite* (1923) als Modell anbieten, was ich etwas weiter ausführen möchte. Bartóks *Suite* besteht

jako o určitém napínání a povolování zvláště důležitých míst v tónové řadě. Diatonická flexe v pojetí J. Volka se tak blíží nápadně středověkému pojetí *musica ficta*, kdy v modu nahrazují příslušné a stanovené tóny jiné – nepříslušné a fiktivní tóny, a to chromatické půltóny směrem výš nebo níž«. Štědroň, *Leoš Janáček a hudba 20. století*, S. 276.

¹⁰⁰ In der Partitur mit *Allegro* in eckigen Klammern bezeichnet, damit klar ist, dass es um einen neuen Formteil geht.

aus einer Reihung erfundener idealtypischer Tänze verschiedener Kulturen für Orchester. Der IV. Satz ist blockhaft angelegt: Die Statik repetierter Akkorde aus Quart- und Sekundschichtungen wechselt mit einem an vielen Stellen chromatischen Englischhorn-Solo ab. Das verweist in dem Fall auf das Maqam-System der arabischen Musik, das sich auch auf der Balkanhalbinsel verbreitet und dort Hybride hervorgebracht hat. Ein Unterschied liegt aber in der Verwendung instrumentaler Effekte, für die Bartók etwa Klavier und Harfe verwendet, was seinen Suitensatz eher zu einem Stimmungsbild macht als Ježeks Werk. Eine Parallele liegt hingegen in der suitenartigen Anlage des Ganzen.

Ježek kannte die Tanz-Suite nachweislich, da er seit 1927 die Partitur besaß.¹⁰¹ Václav Talich hatte als Chefdirigent der Tschechischen Philharmonie die Tanz-Suite 1925 in sein Repertoire aufgenommen.¹⁰² Unter der Leitung von Heinrich Svoboda wurde sie am 21.7.1935 in einem Livekonzert im Radio ausgestrahlt.¹⁰³ Es würde ins Muster passen, wenn dies der Anlass für Ježek war, sich mit dem Werk kompositorisch auseinanderzusetzen, also ganz ähnlich wie bei der zeitlichen Abfolge zwischen seiner Beschäftigung mit Janáčeks Capriccio und der Komposition des Violinkonzerts. So wie es in jenem Fall um eine recht allgemeine Inspiration ging, kann hier ebenfalls nur gesagt werden, dass Ježek eine ähnliche Wirkung wie bei Bartók mit eigenen Mitteln nachzuformen sucht.

Auch Ježeks Bagatellen für Klavier (1933) scheinen durch Béla Bartók inspiriert. Ihre Entstehung ist jedenfalls kaum ohne das Studium der Bartókschen Bagatellen denkbar, in denen die Nummer 2 von Tonrepetitionen bestimmt ist. Diese Art von Repetitionen ist aber sicher anders zu begründen als im Trauermarsch. Bartók inszeniert sie als Element der Verweigerung von Klangentfaltung, und die überdeutliche Markierung des Rhythmus schlägt dabei ins Perkussive um. Ježek versucht nicht, Bartók zu imitieren, sondern scheint in den Bagatellen einen geeigneten formalen Rahmen gefunden zu haben, um darin durchweg Eigenes auszurücken.

Der Einfluss Bartóks wurde bisher nirgends als entscheidend für Ježek diskutiert. Die konstruktiven Elemente waren dabei bei Ježek von Anfang an vorhanden, sodass es folgerichtig erscheint, dass er bei Kenntnis Bartókscher Werke eine Affinität zu dieser Musik entwickeln würde. Was er bei Bartók studieren konnte, war der Versuch, ›klassische‹ Werke zu schaffen, ohne dabei die Errungenschaften neuer Techniken aufzugeben. Die Orientierung an Bartók ist jedenfalls ein Puzzlestück, das

101 Er datierte seine Noten, siehe Khel et al., *Osobní knihovna Jaroslava Ježka*, S. 118.

102 Nicht-öffentliche Konzertdatenbank im Archiv der Tschechischen Philharmonie (Česká filharmonie).

103 Ebd.

die Wandlungen von Ježeks Musik in den Dreißigerjahren in manch einem Aspekt zu verstehen hilft und damit weniger rätselhaft erscheinen lässt.

10.7 Werke für Klavier solo

Die Werke für Solo-Klavier erwecken im Vergleich zu den anderen Werkgruppen und Gattungen bei Ježek am stärksten den Eindruck eines geschlossenen Korpus. Dieser Befund ist freilich paradox: Die auffälligste Konstante ist die permanente Abwechslung. Dabei macht es keinen Unterschied, ob es sich um ein einsätziges oder ein mehrsätziges Werk handelt, da diese durch dieselben Kompositionstechniken strukturiert werden. Die Fülle an Formen, die Ježek damit hervorbringt, ist erstaunlich, denn die Prinzipien des Komponierens dahinter sind immer sehr ähnlich. Es ist ein Komponieren *mit* Prinzipien – in dem Sinn, dass die konstruktiven Ideen bereits zu einem großen Teil den Reiz der Komposition ausmachen. Es ist aber nicht so, dass die Möglichkeiten der selbstentworfenen Prinzipien ausschöpfend behandelt würden. Vielmehr tritt meist schon nach wenigen Takten, bevor sich für das Ohr eine Gewöhnung einstellen kann, ein neues Prinzip auf.

In der Gruppe der Klavierwerke lässt sich am wenigsten eine zielgerichtete kompositorische Entwicklung ausmachen oder anders formuliert: hier ist Ježek schon früh auf der Höhe seiner Kunst. Ohne weitere Informationen könnte wohl niemand sagen, ob ein blind herausgegriffenes Werk Anfang oder Ende der Dreißigerjahre entstanden ist. Das gilt für die Etüde und die Bagatellen von 1933 ebenso wie die Rhapsodie von 1938, zwischen denen eine fünfjährige Pause liegt, für die Toccata ebenso wie für die Grande valse brillante aus dem Exil (beide 1939). Mehrsätziges Werke sind die Petite suite (1928), die dreisätziges Sonatine (1928) und die viersätziges Sonate (1941). Die Grande valse brillante (1939) erstaunt in dieser Reihe nur dem Titel, den man eher bei den Virtuosen der Romantik erwarten würde, nicht der Kompositionstechnik nach. Ihre aufwendige Widmung weist die Valse als Gelegenheitswerk aus (womit es sich aber besser in Ježeks Œuvre fügt, als wenn sie fehlen würde, siehe Kapitel 9). Dieses Stück konnte erst nachträglich dem Nachlass hinzugefügt werden, was seine Rezeption verzögerte.¹⁰⁴

Besonders aussagekräftig für Ježek ist der Titel Toccata. Die Form der alten Gattung ist mehr dem Prinzip der Varietas verpflichtet als dem motivisch-thematischen Zusammenhalt. Toccare kommt vom Berühren der Tasten her, bedeutet also in erster Linie einen sinnlichen Zugang, der entsprechende Freiheiten im musikalischen Denken erlaubt. Die Begriffsverwendung erscheint hier aber nicht so sehr als Rückgriff auf eine historische Form im Sinne des historisierenden Neoklassizismus. Vielmehr dient er als Vorwand, um unter dem Deckmantel des Begriffs eine solche Musik zu schreiben, die ästhetische Normen verletzt, ja der Vorstellung von

104 Vgl. die hohe Inventarnummer im Nachlass CZ-Pnm S 224/2363.

Musikalität überhaupt widerspricht. Die wohl bekannteste Toccata des 20. Jahrhunderts stammt von Sergej Prokof'ev, komponiert 1912, uraufgeführt 1916. Hier wird ›toccare‹ perkussiv verstanden. Sie ist von Chromatik, Motorik, ostinaten Repetitionen und Abwechslung der Hände gekennzeichnet. Im perkussiven Prinzip erscheinen Homophonie und Polyphonie, überhaupt das Denken in Stimmen in merkwürdiger Weise außer Kraft gesetzt, und dem folgt Ježek nach.

Mit ›Toccata‹ hat Ježeks eine Bezeichnung gefunden, die seiner Musik in idealer Weise entspricht. Ihre Prinzipien finden sich praktisch überall in seinem Klavierwerk. Sie lassen sich zu einem großen Teil bereits anhand der etwas früher entstandenen Etüde (1933) ausführen.¹⁰⁵ Technisch ist sie nicht übermäßig schwer zu spielen. Es ist eine Konzertetüde und verweist damit mehr auf Chopin als auf Czerny, da nicht nur der technische, sondern auch der musikalische Anspruch für das Stück wesentlich ist. Die Hände wechseln sich von Beginn an zunächst ab, sodass der Satz über weite Strecken real einstimmig ist. Im weiteren Verlauf erfährt er verschiedene Arten der Verdichtung durch zunehmende Stimmenzahl, aber auch der Entspannung, wenn schon bekannte Bewegungsarten wiederkehren. Die Form insgesamt ist nach dem Prinzip der Steigerung aufgebaut, die in Oktavläufen in beiden Händen in den letzten acht Takten kulminiert. Trotz der Klarheit des großformalen Baus ist die Folge der Formteile im Kleinen und deren Aufbau geradezu verwirrend.

Die ersten zwei Takte ließen sich als thematisch bezeichnen, da sie klar konturiert und wiedererkennbar sind. Exponiert wird eine Intervallkonfiguration (zweimaliger Quartabstieg d–a–e), ein rhythmisches Muster (aus 3+3 Achtel im 6/8-Takt) und eine Bewegungsart (die Abwechslung der Hände). Man könnte auch von Zellen sprechen, aus denen die folgenden Varianten entwickelt werden. Bereits in T. 3 wird der Themenkopf in Bewegung überführt, in der nun weniger das Charakteristische der musikalischen Invention als vielmehr die Motorik, die aus der Spielbewegung kommt, im Vordergrund steht. Bei erneutem Auftreten in T. 23 wird der Themenkopf ab T. 25 eine Oktave tiefer wiederholt, um ab T. 25, ZZ. 6 zwar rhythmisch gleich, jedoch diastematisch abweichend fortgeführt zu werden. In diesem Sinne ist der zweitaktige Kern thematisch: ein Gegebenes, das in jedem Abschnitt in eine andere Richtung weiterentwickelt wird. Der Übergang zwischen thematisch und nichtthematisch ist dabei kaum eindeutig zu bestimmen. Auch das ist für Ježek typisch, dass Formteile am Anfang klar konturiert sind und sich im weiteren Verlauf durch improvisatorische Techniken vielmehr auflösen als zu einem Abschluss gebracht zu werden.

Das zentrale Intervall der Quarte wird wie folgt eingeführt: Den absteigenden Quartan in der rechten Hand d–a–e wird in der zweiten Takthälfte in der linken Hand eine aufsteigende Linie b–c–es mit einer Quarte als Rahmenintervall

¹⁰⁵ Ježek, *Etuda*, Einzelausgabe, Orbis, siehe Abb. 35.

ETUDA

JAROSLAV JEŽEK

Con moto



mf (non legato)

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music is in 3/4 time. The upper staff begins with a melodic line starting on G4, moving through A4, B4, and C5. The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The dynamic marking 'mf (non legato)' is placed above the first measure of the upper staff.

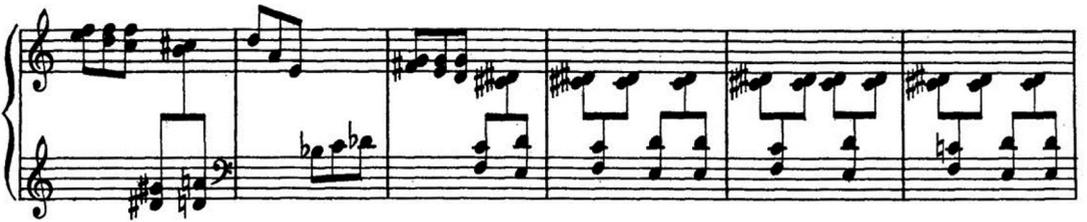


The second system of musical notation continues the piece. The upper staff features a melodic line with various intervals and accidentals. The lower staff continues the accompaniment with a steady rhythmic pattern. The key signature changes to one flat (B-flat major or D minor) in the second measure of this system.



crescendo - - - mf

The third system of musical notation shows a melodic line in the upper staff and accompaniment in the lower staff. The dynamic marking 'crescendo' is written across the first three measures, followed by a 'mf' marking in the fourth measure. The key signature changes to two flats (B-flat major or D minor) in the second measure of this system.



The fourth system of musical notation continues the melodic and accompanimental lines. The upper staff has a more active melodic line with eighth notes. The lower staff maintains the accompaniment. The key signature changes to three flats (B-flat major or D minor) in the second measure of this system.



The fifth system of musical notation concludes the piece. The upper staff features a melodic line with eighth notes and rests. The lower staff provides a final accompaniment. The key signature changes to four flats (B-flat major or D minor) in the second measure of this system.

First system of a musical score. The right hand (treble clef) plays a melodic line with eighth and sixteenth notes. The left hand (bass clef) plays a rhythmic accompaniment with eighth notes. Fingering numbers 5, 3, 1, 2 are indicated above the first four measures of the right hand.

Second system of a musical score. The right hand continues the melodic line. The left hand accompaniment includes some chords. Fingering numbers 5, 2, 1, 1, 2, 4 and 5, 2, 1, 1, 2, 5 are shown above the right hand. The letters "m.s." appear below the right hand in the fourth and sixth measures.

Third system of a musical score. The right hand features a melodic line with slurs and accents. The left hand accompaniment consists of eighth notes. Fingering numbers 2, 1 are shown above the right hand.

Fourth system of a musical score. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand accompaniment consists of eighth notes. The system ends with a double bar line.

Fifth system of a musical score. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand accompaniment consists of chords. A dynamic marking *p* (piano) is present at the beginning of the system.

Sixth system of a musical score. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand accompaniment consists of chords. The system ends with a double bar line.

Abb. 35 vorangehende Seiten: Etüde, Ausschnitt bis T. 80, erste und zweite Seite von sieben (Einzelausgabe, Orbis 1949, gemeinfrei).

gegenübergestellt (T. 1). In T. 2 wird das Rahmenintervall der Quarte auf ZZ. 3 erreicht (c-f) in der rechten Hand, gefolgt von der Quarte dis-gis in der linken Hand auf ZZ. 4. Wenn ab T. 77 der Tritonusaufstieg zentral wird, lässt sich dieser ebenfalls als aus dem Anfang abgeleitet auffassen. Die Ableitung wird als Prozess in den Takten vor dieser Stelle deutlich, wenn von T. 66 auf T. 67 die Abwärtsbewegung in der rechten Hand in eine Aufwärtsbewegung umschlägt. Der Tritonusaufstieg ist auf den Quartabstieg bezogen, ohne eine exakte Spiegelung zu sein. Es handelt sich also um eine flexible Entsprechung, wie sie von Ježek generell gegenüber exakten Symmetrien bevorzugt wird.

Zu einem großen Teil basiert das Werk auf Repetitionen. Es werden überwiegend rhythmische Zellen von genau einem Takt Länge repetiert. Wenn man noch genauer sein möchte, gibt es auch halbtaktige Zellen, bei denen sich innerhalb eines Taktes beide Hände nach dem Muster Frage-Antwort rhythmisch entsprechen. Eine weitere Art von Repetition ist der repetierte Einzelton. So erklingt ab T. 50, ZZ. 4 der Ton e¹ auf jeder einzelnen Achtel bis T. 55, ZZ. 4 in der rechten Hand. Eingeführt wird diese Tonrepetition bereits ab T. 47 in der zweiten Takthälfte in der linken Hand. Die linke Hand repetiert zudem ab T. 47 auf den Taktschwerpunkten (ZZ. 1 und 4) den vertikalen Zusammenklang h-dis. Die rechte Hand greift zusätzlich Intervalle auf (eigentlich) unbetonten Zeiten. Dies ist als eines der Prinzipien, das beim Aufbau des Stücks zum Einsatz kommt, verallgemeinerbar: Um einen statisch wiederholten Klang ranken sich permanent wechselnde Elemente. Die mehrstimmigen Schichtungen, die dabei punktuell entstehen, entziehen sich der Logik hierarchischer Akkordschichtung vom Basston aus.

Ebenfalls an dieser Stelle kann demonstriert werden, dass Texturwechsel in den beiden Händen an unterschiedlichen Stellen geschehen. Die Wechsel sind oftmals keine grundsätzlichen, sondern stellen nur leichte Varianten des Vorhergehenden dar. So scheint die Zweitaktgruppe T. 51–52 gleich im Anschluss in T. 53–54 exakt wiederholt zu werden. Abweichend ist nur, dass in T. 52 auf ZZ. 3 in der Oberstimme der Ton a steht, jedoch in T. 54 ais. Dies ist natürlich eine Herausforderung beim Auswendiglernen und erinnert an die Phasenverschiebungen der Minimal music. Es erzeugt aber auch eine Unruhe als bewussten Gegenpol zur Statik, mit der das Stück arbeitet. Da die Wechsel in unvorhersehbarer Folge auftreten, wird jede noch so kleine Änderung zur Überraschung. Die Formteile schließen nach dem Prinzip der Überraschung aneinander an. Was (nur) auf den ersten Blick der Textur nach an die Minimal music erinnert, hat einen völlig entgegengesetzten Effekt. Das erinnert zunächst

an die Beschreibung des Violinkonzerts, mit einem wesentlichen Unterschied: Das äußerlich scheinbar Unvermittelte wird durch diastematische Entsprechungen auf subthematischer Ebene aufgefangen. Hier wird die Oberstimmenbewegung der vorangehenden Takte in T. 55 zur Achtelfolge f–d–ais–fis gestaucht. Aus dieser Folge, die schon im nächsten Takt verändert wird (f–d–a–f), wird die Bewegungsfigur abgeleitet, die nun in der direkt anschließenden Passage bestimmend ist.

Eine weitere Schwierigkeit für den Interpreten besteht darin, dass nirgends länger als eine Achtel Zeit bleibt, um sich auf eine neue Spielart einzustellen. Erst Takt 71 ist der erste Takt, der nicht komplett mit Achteln gefüllt ist. Ježek arbeitet mit »metrical displacement«, also einer Verschiebung der Impulse in der Horizontale.¹⁰⁶ Dadurch entstehen entweder Gegenbetonungen zum vorgezeichneten Taktmetrum oder es werden Taktwechsel erzwungen. Dies ist eine Technik, die vor allem für die Musik Igor Stravinskys kennzeichnend ist. Sie tritt in konzentrierter Form in der Etüde auf, die in den ersten Takten von 6/8-Takt zu 5/8, 4/8 und wieder zurück wechselt.¹⁰⁷ Eine auffällige Verschiebung geschieht in T. 28. Während die Hände bis dahin immer konsequent abwechseln – ab T. 26, ZZ. 4 achtelweise –, kommt in T. 28 auf einmal die rechte Hand bei gleichbleibender diastematischer Konstellation zwei Mal hintereinander auf ZZ. 3 und 4. Ohne Änderung des Taktes oder auch nur der Taktvorzeichnung entstehen metrische Irritationen durch »displacement«. So wird auch in den folgenden Takten verfahren, von T. 28, ZZ. 6 auf T. 29, ZZ. 1 in der rechten Hand, von T. 29, ZZ. 6 auf T. 30, ZZ. 1 in der linken.

Ab T. 33, ZZ. 4 werden die Dreitongruppen, welche das Stücks eröffneten, zu Viertongruppen verlängert. Diese sind nicht mehr in disjunkter, sondern in konjunkter Folge angeordnet: Die Einsätze der beiden Hände erfolgen immer noch nach drei Achteln und nicht nach vier. Dadurch ist das Spiel der beiden Hände nicht mehr abwechselnd, sondern es erklingen jeweils auf ZZ. 1 und 4 beide Hände zusammen. Die Passage ist aus den aufsteigenden Achteln aus T. 1, ZZ. 4–6 entwickelt. In der rechten Hand wird diese Gruppe sequenziert, wobei das Rahmenintervall der Quarte beibehalten wird (wie gesagt, bei Dehnung zu einer Viertongruppe), die mit Sekundschritten aufgefüllt ist. Nicht so in der linken Hand. Die Viertonfolge erklingt vom Ton dis aus zwar viermal hintereinander rhythmisch gleich, die Diastematik ist jedoch drei Mal unterschiedlich. Die beschriebene Passage ist zudem bitonal, die rechte Hand spielt nur auf den weißen Tasten, die linke Hand auf den schwarzen. Dieses Prinzip wird aber nicht länger als acht Takte beibehalten (bis T. 38).

Dem Rhythmus nach lassen sich meist (mindestens) Zweitaktgruppen bilden, gefolgt von Vier- und Achttaktern. Man könnte es auch so formulieren, dass zwei

¹⁰⁶ Toorn/McGinness, *Stravinsky and the Russian Period*, S. 4 f.

¹⁰⁷ Siehe Abb. 35.

Takte zusammen einen Großtakt ergeben. Mit den Einschnitten nach rhythmischen Gesichtspunkten fällt aber selten eine umfassende Änderung der musikalischen Parameter, wie der Diastematik, zusammen, die meist mit wenigen Takten Vorlauf eingeführt werden. So entsteht, traditionell ausgedrückt, eine Überlappung der Formteile. An denselben Stellen wird auch deutlich, dass im musikalischen Satz die Parameter der Musik voneinander entkoppelt, sozusagen in eigenen Schichten auftreten. Dies ist bei Stravinsky als »stratification« oder »layering« bezeichnet worden,¹⁰⁸ das hier dem Prinzip nach vorhanden ist, ohne freilich auch nur annähernd die Komplexität und Unabhängigkeit der Schichtungen Stravinskyscher Partituren wie *Sacre du printemps* zu erreichen.

Man könnte erwarten, es gehe auf Kosten der Klanglichkeit, wenn ein Stück derart durchkonstruiert ist. Das Gegenteil ist der Fall, wofür die Steigerungsform sorgt, die durchaus als effektiv bezeichnet werden kann. Während die spieltechnischen Anforderungen im Verlauf des Stücks zunehmen, etwa mit der Vollgriffigkeit bei höherer Stimmenzahl, nehmen die Anforderungen für die Aufmerksamkeit der Zuhörer ab, da die Passagen mit gleichartiger Bewegung tendenziell länger werden, oder anders formuliert: die Abfolge entspannter wird.

All diese Schwierigkeiten sind auf einem Niveau angesiedelt, dass sie sich mit ausreichend Übung und der Beschäftigung mit dem Prinzip gut meistern lassen. Darin zeigt sich der didaktische Charakter ganz im Sinn einer Etüde, die mehr eine Vorbereitung als eine virtuose Überformung darstellt. Anstatt dass Stravinsky kopiert würde, so könnte man sagen, wird mit der Etüde an seine Techniken des »displacement« und der Schichtung herangeführt.

*

Mit der im Exil entstandenen Klaviersonate sieht Michael Beckerman ein neues Stadium von Ježeks Komponieren erreicht.¹⁰⁹ Tatsächlich ist sie voll von Ježek-typischen Mustern. Typisch ist letztlich auch die erneute Auseinandersetzung mit der Sonatenform, die so oft, vor allem bei den Instrumentalkonzerten, im Hintergrund stand. Der erste der vier Sonatensätze zeigt im ersten Takt eine lapidare Gegenüberstellung von Horizontale und Vertikale. Es wird eine achtstufige diatonische Skala von c bis h, jedoch mit drei Halbtonschritten, präsentiert:

108 Toorn/McGinness, *Stravinsky and the Russian Period*, S. 4.

109 Beckerman, »The Dark Blue Exile of Jaroslav Ježek«, S. 4.

Allegro moderato [$\text{♩} = \text{cca } 120$]

Abb. 36: Klaviersonate, 1941, I. Satz, Ausschnitt T. 1–3 (Album *Dítě tu dávno není*, Supraphon, S. 36).

Trotz des denkbar einfachen Prinzips ist sie nicht mit irgendeiner bekannten Tonleiter in Übereinstimmung zu bringen, auch nicht der oktagonischen. Die Zuordnung zu einem Modus ist ebenfalls unmöglich. Man könnte von einem doppelten (oder mehrfachen) Phrygisch sprechen, aus dem ein Tetrachord entnommen und transponiert wurde. Dann muss man konjunkte Tetrachorde annehmen, die jeweils mit einem Halbtonschritt beginnen: c–f, f–ais – und mit dem ais würde der nächste Tetrachord beginnen. Bereits im zweiten Takt wechselt Ježek das Prinzip und setzt den Aufstieg chromatisch fort, bis in T. 3 auf dem Hochpunkt e² der nächste Umschwung erfolgt, mit einem Abstieg in Terzen. Der deutlich absteigende Formteil ab T. 18 bringt nun keine exakte Spiegelung des am Anfang exponierten Materials. Die absteigende Tonleiter ist vielmehr mit übermäßigen Sekunden durchsetzt. Die Intervallik ist etwa in T. 8 ff. auf der ersten Seite deutlich mit Terzen angereichert. Die Quarte herrscht als konstruktives Intervall im Meno-Teil ab T. 26.

Neu ist die gesteigerte Bedeutung, die Terzen und Quinten in diesem Stück einnehmen. Das bedeutet natürlich nicht, dass Ježek vorher ohne sie ausgekommen wäre (was sich zum Beispiel an den Bagatellen nachvollziehen lässt).¹¹⁰ Im zweiten Satz (Tempo di polka) wird gleich im ersten Takt eine Abfolge fallender Terzen in der rechten Hand aufsteigenden Quartan in der linken gegenübergestellt. Diesen Satz bezeichnet Beckerman als »updated Smetana polka, [...] simultaneously reminiscence and reformulation«.¹¹¹ Dass man sich tatsächlich an Smetana erinnern fühlen kann, macht vor allem die rhythmische Seite aus. In seiner konstruktiven Idee ist der Satz ganz Ježek und kommt ohne eine Erklärung durch Smetana aus. Es ist jedoch auffällig, wie häufig Ježek in seinen Briefen aus dem letzten Lebensjahr Bedřich Smetana erwähnt und dessen Rolle für sein eigenes Komponieren starkmacht.¹¹²

¹¹⁰ Ježek, *Bagatelles*.

¹¹¹ Beckerman, »The Dark Blue Exile of Jaroslav Ježek«, S. 12.

¹¹² »Zeitlebens gehe ich schon von der Smetanaschen Tradition aus. Letztlich knüpfen alle meine Sachen stark an Smetana an«/»už odjakživa vycházívám ze smetanovské tradice [...]. Konečně většina mojích věcí hodně navazuje na Smetanu«; Ježek, Brief vom 15.7.1941

Ist der Smetana-Bezug vielleicht eine Folge des Exils, die sich hier musikalisch festmachen lässt, als Besinnung auf Tradition und Herkunft, ja als musikalischer Ausdruck von Heimweh?

Die stehenden Klänge des dritten Satzes (Lento) sind mit Quinten angereichert. Es macht die Musik im Vergleich zu früheren Stücken wesentlich sonorer, was offenbar an ihrer Obertonstruktur liegt. Dass die beiden Mittelsätze vertauscht erscheinen, der langsame Satz an dritter und nicht an zweiter Stelle steht, ist nicht ungewöhnlich und kommt bei Dvořák oder Max Reger häufig vor. Die beschriebene Tendenz zum Phrygischen des Anfangs zusammen mit der Schwere der Repetitionen und nicht zuletzt der (wehmütige?) Smetana-Bezug sorgen dafür, dass der Klagegestus ohne allzu viel hineinzuiinterpretieren tatsächlich als Trauermarsch wahrgenommen werden kann. In den Bagatellen ist die Nummer 9 in vergleichbarer Satztechnik eindeutig als »Marcia funebre« ausgewiesen.¹¹³

Eine Annäherung an die Tonalität wird in der Klaviersonate nicht vermieden, es zeigt sich aber, dass dies für die Wirkung gar nicht entscheidend ist. Von seinen Konstruktionsprinzipien weicht Ježek nicht ab, vielmehr wird ihre Palette damit ausgeweitet und angereichert. Der vierte Satz, ein Allegro, bringt Ježek-typische Bausteine in maximaler Verdichtung. Da sie bereits in den vorherigen Sätzen vorkommen, entsteht der Eindruck einer engen motivischen Verkettung. Damit ist dieser Satz aber nicht nur innerhalb der Sonate verkettet, sondern die Motivbeziehungen reichen auch über das Einzelwerk hinaus. So entsteht Intertextualität zwischen Ježeks Werken, wie es in der Literaturwissenschaft bezeichnet würde. Es handelt sich keinesfalls nur um die Elemente einer Technik (so würde die Verwendung von Alberti-Bässen ja noch keine motivische Verbindung zwischen den Stücken bedeuten), sondern um Intervallbeziehungen, die als konstitutiv, ja thematisch aufgefasst werden können und als solche herausgestellt werden. Es ist erstaunlich, dass Ježeks Musik dabei immer neu klingt, so neu, dass es seinerzeit Publikum und Kommentatoren überforderte.

an Voskovec und Werich, zitiert nach Holzknicht, *Jaroslav Ježek a Osvobozené divadlo*, S. 389 [Nachwort von Petr Lachmann].

113 Ježek, *Bagatelles*, S. 13, siehe Abb. 37, nächste Doppelseite.

Marcia funebre

The image displays a musical score for 'Marcia funebre' by Ježek, comparing two versions: a Bagatelle (Abb. 37a) and a Klaviersonate (Abb. 37b). The score is written in 2/4 time and consists of six systems of music.

- System 1:** The piano version begins with a *pp* dynamic. The grand piano version starts with a *p* dynamic. Both feature dense chordal textures with triplets.
- System 2:** The piano version continues with a *p* dynamic, while the grand piano version remains at *p*. The textures are complex, with many triplets.
- System 3:** The piano version is marked *p*, and the grand piano version is marked *p*. The music continues with intricate chordal patterns.
- System 4:** The piano version is marked *p*, and the grand piano version is marked *p*. The textures are dense and feature many triplets.
- System 5:** The piano version is marked *sempre cresc.* and the grand piano version is marked *sempre cresc.*. The music builds in intensity, with the grand piano version reaching a *fff* dynamic.
- System 6:** The piano version ends with a *ppp* dynamic. The grand piano version ends with a *ppp* dynamic. The music concludes with a final chord and a few notes.

Abb. 37a und 37b: Vergleich Ježeks Bagatelle Nr. 9 (Hudební matice 1933, S. 13, gemeinfrei) und Klaviersonate, Beginn des III. Satzes (*Dítě tu dávno není*, S. 51).

11. Ježeks musikalischer Baukasten: Ein Personalstil?

Angesichts der bisher behandelten stilistischen Vielschichtigkeit einen Personalstil isolieren zu wollen, könnte den Eindruck eines Widerspruchs zum eingangs skizzierten Programm der Avantgarde erwecken. Gerade in den 1930er Jahren zeigt sich aber, dass die Suche nach einem eigenen Stil für Ježek durchaus in den Vordergrund tritt, anstelle des unbedingten Strebens nach musikalischem Fortschritt. Damit entfernt er sich von den Idealen der Avantgarde, was auch hörbar wird, da die Werke der Dreißiger gemäßiger klingen. Die Formen sind nun insgesamt auf einen Ausgleich hin angelegt, wodurch die kleinteiligen, teils überraschenden Kontraste in ihrem Inneren aufgefangen werden.

Den Unterschied zum ›frühen Ježek‹ macht vor allem die gesteigerte Ökonomie der Mittel aus und der Rückgang polyphoner Unabhängigkeit der Linien. Das Violinkonzert ist ein Werk des Übergangs, der mit der Fantasie für Klavier und Orchester auch schon wieder abgeschlossen ist. Ježek als Komponisten zu bezeichnen, der generell homophon schreibe, ist ungenau und nichtssagend in Hinblick darauf, welche vielfältigen Formen und Lösungen sich bei Ježek hinter diesem Begriff verbergen. Zwar trifft diese Aussage sicher auf seine Jazz- und Vokalkompositionen zu und man könnte sie auch in der Fantasie für Klavier und Orchester oder in der *Symfonická báseň* bestätigt sehen, doch markieren diese beiden Werke Extrempunkte in seinem Œuvre.

Wenn im Folgenden Merkmale eines Personalstils herausgearbeitet werden, dann sind es Tendenzen, die selbstverständlich nicht immer und überall gelten – gerade bei einem Komponisten wie Ježek lassen sich immer auch Gegenbeispiele finden. Wenn sein kompositorischer Zugang auf wenige Prinzipien reduziert wird, ist es doch überraschend, wie unterschiedlich die Werke ausfallen, die aus diesen hervorgegangen sind. Soweit sie mit der Tonalität vereinbar sind, finden sich diese Prinzipien auch in seiner U-Musik, jedoch weit weniger herausgestellt.

Eine Gewichtung der Kriterien in der nachfolgenden Liste ist kaum möglich – zu viele möchte man an die erste Stelle setzen. Für die Beispiele aus den Werken sei auf die vorherigen Kapitel verwiesen, wo man sie im Kontext mit anderen Merkmalen

des jeweiligen Werks behandelt findet, sodass eine Gewichtung dort eher möglich ist.

Gedrängtheit. Das zeigt sich am deutlichsten an den Bagatellen für Klavier, die jeweils (mit Ausnahme der letzten) auf eine Notenseite passen und von denen entsprechend keine länger als zwei Minuten dauert.¹ Das ist bei der Gattung Bagatelle natürlich naheliegend, betrifft aber auch die Lieder und nicht zuletzt die Texturen innerhalb größerer mehrsätziger Werke, in denen selten eine längere Linie entwickelt wird. Dadurch wird Abwechslung geschaffen und zugleich die Konzentration der Zuhörerinnen und Zuhörer herausgefordert, die sich immer wieder auf etwas Neues einstellen müssen.

Rhythmisch bestimmtes Komponieren. Die Rhythmen sind meist einfach, sodass sie sich ohne weiteres nachklopfen ließen. Die Takteins ist selten verschleiert, sodass die Rhythmen das Taktmetrum unterstützen. Besonders in den Schlusssätzen ist es auch berechtigt, von Motorik zu sprechen. Die Diastematik ist komplexer, dabei auch freier und gegenüber den Rhythmen bei weitem nicht so zwingend, wenn nicht sogar manchmal austauschbar (wie bei den ständigen Verschiebungen in der Klavieretüde).

Vorliebe für Blasinstrumente. Man darf nicht vergessen, dass Ježeks Jazzstücke zu einem großen Teil Kompositionen für Bläser sind. Typisch für Ježek ist ein perlendes Nonlegato, das besonders dem Spiel der Holzbläser entgegenkommt, möglicherweise aus ihrem Spiel heraus entwickelt ist und sich dann auch auf andere Instrumente ausgedehnt hat. Der Einzelton gewinnt an Kontur gegenüber seiner Partizipation an einer Linie. Die Kürze des Tons schränkt die Möglichkeiten seiner Gestaltung durch die Interpretinnen und Interpreten ein und wirkt jeder Form von Sentiment entgegen. Ausnahmen von dieser Regel sind besonders auffällig, so der Einsatz des Englischhorns in einer Art und Weise, die es als Vertreter der menschlichen Stimme erscheinen lässt (»anthropomorph«).² Als eigenen Punkt könnte man die Annäherung zwischen vokalen und instrumentalen Techniken nennen – so weit, dass die Unterscheide verschwimmen. In umgekehrter Richtung rückt dies in den Jazzsongs oder der Ballettmusik *Nervy* (Nerven), mit ihrem instrumenten-mäßigen Einsatz der Vokalstimmen des Frauenchors, in den Fokus.³

Transparenz des Satzes. Diese entsteht aus der klaren Trennung der (Höhen-) Register in der Instrumentierung, bei einer gespreizten Intervallik, sowie auch aus

1 Ježek, *Bagatelles*.

2 »Antropomorfizovan[ý]«; Dohnalová, *Konstruktivistická metoda v Ježkově artificiální tvorbě*, S. 45.

3 Nachlass Ježek CZ-Pnm S 224/403. Aufnahme: *Nerves* [...] Supraphon 1996, Track 1.

dem genannten Nonlegato-Spiel. Die für das jeweilige Instrument spezifischen Farben werden herausgestellt und kontrastieren nach Instrumentengruppen, anstatt gemischt zu werden. Kaum eine Stimme ließe sich mit Berechtigung als Füllstimme bezeichnen (es gibt natürlich Ausnahmen in den Orchestertutti, so etwa in der Überfülle des Klavierkonzerts). Alle Stimmen erscheinen zunächst gleich bedeutungsvoll, was beim Zuhören zwangsläufig eine erhöhte Konzentration verlangt.

Das Kontrastprinzip. Das bedeutet, dass mit mindestens zwei Prinzipien gearbeitet wird, die einander abschnittsweise, ähnlich wie Ritornell und Episode in der Konzertform, gegenübergestellt werden. Motivische oder subthematische Kontraste, etwa der Bewegungsarten, erscheinen in höheren Ebenen, bis hin zum formalen Aufbau, projiziert.

Form wird hörbar inszeniert. Man kann sich beim Hören höchsten kurzfristig in der Form verlieren, hinsichtlich der Großform ist immer klar, ob man sich etwa in der Durchführung oder einer Reprise befindet, in einem Kopf- oder Mittelsatz, und das nicht nur aufgrund der Reihenfolge, sondern auch aufgrund von inhärenten musikalischen Merkmalen, wie etwa beim Eintritt der *Stretta* in der *Rhapsodie* von T. 295 auf 296.⁴

Reprisesformen bzw. Sonatenform. Eine Konstante ist die Auseinandersetzung mit der mehrsätzigen Sonatenform. Wie bei allen Begriffen aus der klassischen Formenlehre müssen diese frei aufgefasst werden, um im zwanzigsten Jahrhundert und bei Ježek im Besonderen angewandt werden zu können. Sogar die reihende Form der *Fantasie* für Klavier und Orchester besitzt eine Reprise (bei Probenziffer 37). Die selbstgestellte Aufgabe scheint dabei zu sein, wie trotz Loslösung von der Tonalität erstens Repriseswirkung und zweitens Geschlossenheit im Aufbau erreicht werden kann.

Zweistimmiges Fugato. Die Fugentechnik wird nicht als Fremdes gegenüber der Sonatenform aufgefasst – wofür sicherlich Beethoven Vorbild war –, sondern in diese als strukturierendes Element von Themen inkorporiert. Daher wird bei Ježek keine Fuge vollständig durchgeführt, vielmehr handelt es sich um Fugati. Fugato und Sonate treten beide als Marker für ein historisches Bewusstsein beim Komponieren auf, wobei die Unterschiede ihrer Herkunft in unterschiedlichen Kompositionsstilen verwischt werden. Immer wieder lassen sich bei Ježek teilweise Übereinstimmungen mit neoklassizistischen Idealen feststellen, ohne dass man ein Stück oder einen Satz insgesamt mit Recht neoklassizistisch nennen könnte. Dafür fehlen immer Kriterien, meist die Tonalität.

Dissonanter Außenstimmensatz. Auf Taktschwerpunkten, Phrasen-Anfängen und -Enden stehen häufig kleine oder große Nonen im Außenstimmensatz (alternativ

4 Ježek, *Rhapsodie*, Einzelausgabe.

Septimen). Nun ist es ein Gemeinplatz, dass Dissonanz nicht gleich Dissonanz ist, dass sie unterschiedlich stark dissonieren und abhängig von der Einbindung in den Satz unterschiedlich wirken können. Es lässt sich jedoch auf keinen Fall sagen, dass die Nonen und Septimen sich als Vertreter für die perfekten Konsonanzen, die im traditionellen Satz an diesen Stellen stehen, eignen würden. Sie dissonieren so sehr, dass sie im stärksten denkbaren Gegensatz zur perfekten Konsonanz stehen, als deren Negation. So wird an den Ruhepunkten, welche rhythmisch-metrisch nach wie vor als solche auszumachen sind, in der Intervallkonstellation Ruhe vermieden. Dadurch entsteht eine permanente Spannung auch bei Entspannung – eine paradoxe Situation.

Quartfolgen und -schichtungen. Als melodisches Intervall ist die Quarte in der Ballettmusik *Nervy* oder in der Klavieretüde bestimmend. So wie die Terzen in traditionellen Akkorden schichtet Ježek im Prinzip auch Quarten. Sie sind also nicht mit der Umkehrung von Akkorden erklärbar oder als Vertreter anderer Töne und damit auch nicht auflösungsbedürftig. Ein Quartenklang führt auf einfache Weise aus der Tonalität heraus, da er von der Theorie nicht mehr in Einklang mit einer stets in Terzen schichtenden tonalen Harmonik zu bringen ist. Die Schichtungen sind bei Ježek auch mit Tritoni durchsetzt, ohne dass sie in ihrer Verwendung irgendetwas von den Quarten unterscheidet. Der Tritonus wird von Ježek lediglich als Variante der Quarte aufgefasst und dieser gleichgestellt. Das steht im eklatanten Widerspruch zum Einsatz und zur Semantik des Tritonus (als *Diabolus in musica*) durch die gesamte Musikgeschichte hindurch.

Engschrittige Melodik, Chromatik. Diese stellt ein völlig entgegengesetztes Prinzip in der Horizontale gegenüber den gespreizten Intervallen in der Vertikale dar. Die Chromatik scheint bei Ježek eine eigene, kontrastierende Sphäre der Musik auszubilden (ähnlich dem Bartókschen chromatischen »Modus«).⁵ Auch der Anfang des *Bugatti Step*, seines wohl bekanntesten Klavierstücks, lässt sich als Gegenüberstellung des Ježekschen Quarten- und des chromatischen »Modus« beschreiben (siehe Abb. 38).

Stehende repetierte Klänge. Diese haben in erster Linie zur Folge, dass die Melodik ausgeschaltet und die Aufmerksamkeit auf die Rhythmik gelenkt wird. Aber auch die Rhythmen verhalten sich an diesen Stellen eher indifferent. Weder wird das Grundmetrum deutlich markiert, noch verletzt. Das gehört zu Ježeks vielfach paradoxem Komponieren dazu: Es ist (melodischer) Stillstand bei gleichzeitiger

5 Lendvai, »Einführung in die Formen- und Harmoniewelt Bartóks«, S. 123 ff. oder etwa S. 146 – »Modus« wird hier selbstverständlich nicht im Sinne von Kirchentonart gebraucht, sondern näher an der ursprünglichen Bedeutung als »Art und Weise«.

(rhythmischer) Bewegung. In Sprache übersetzt wirkt das paradox, kann in der Musik aber ohne weiteres realisiert werden. Damit öffnet sich ein Bereich spezifisch musikalischer – und nicht sprachanaloger – Gestaltung.

BUGATTI STEP

Allegro molto **JAROSLAV JEŽEK**

The musical score is written for piano in 2/4 time, key of B-flat major. It consists of four systems of music. The first system is marked *Allegro molto* and features a right-hand part with chords and a left-hand part with a simple bass line. The second system shows a more complex right-hand part with slurs and dynamic markings like *mf*, *sfz*, *ff*, and *sfz*. The third system includes a repeat sign and a first ending bracket. The fourth system continues the melodic development in the right hand with a *cresc.* and *ff* markings.

Abb. 38: *Bugatti Step*, 1930, T. 1–16 (Einzelausgabe für Klavier, SNKLHU, gemeinfrei).

Die ›Ježek-Klausel‹. Schlusswirkung wird durch Unterschreitung des vorherigen Ambitus und eine Vergrößerung der Notenwerte erreicht, was eine Verlangsamung und Beruhigung darstellt. Dies funktioniert in einer Stimme allein, unabhängig vom vertikalen Kontext – die Bezugstöne sind die in der Horizontale vorangehenden (siehe Violinkonzert, II. Satz).⁶

Scherenbewegung.⁷ Dabei wirkt das Gesetz der Gegenbewegung sowohl vertikal (im Zusammenklang) als auch horizontal (Rückläufigkeit), ohne exakt symmetrisch sein zu müssen (diatonische und rhythmische Störungen der Symmetrie). Sie wird in verschiedene Kontexte verpflanzt, meist als Begleitung. Ježek verwendet zwar in unterschiedlichen Stücken unterschiedliche Intervallfolgen, dennoch riskiert er damit, dass kein Zusammenhang zu den jeweiligen Kontexten hergestellt werden kann. Die Scherenbewegung erzeugt daher die Wirkung, dass mit Bausteinen komponiert wurde.

Aufwertung der Dynamik. Die Dynamik ist in allen Werken Ježeks genauestens, vom *ppp* bis *fff*, notiert und in ihrem Einsatz abgewogen, auch in seiner Unterhaltungsmusik. Dies bedeutet eine Aufwertung des musikalischen Parameters Dynamik, wie er etwa aus dem Serialismus nach dem Zweiten Weltkrieg bekannt ist, den Ježek in diesem Aspekt vorwegnimmt.⁸ Die Kontrolle über diesen Parameter liegt nun eindeutig beim Komponisten und nicht bei den Interpretierenden. (Das betrifft in ähnlicher Weise auch Angaben zur Agogik, um deren genaueste Abstufung Ježek mit Formulierungen wie »un pochettino meno mosso« bemüht ist.) Es ist kein Zufall, dass die Dynamik zu den Parametern der Musik gehört, die eine geradezu körperliche Wirkung entfalten können. In der Nuancierung zeigt sich zudem deutlich, dass die billige Erklärung von Ježeks Musik aus seinen körperlichen Handicaps heraus – dass er schlecht sah und hörte – nicht funktioniert.

*

Ježek ist in seinen ersten Kompositionen von vergleichbarer Bedeutung wie seine Zeitgenossen Pavel Bořkovec (1894–1972), Iša Krejčí (1904–1968) oder Klement Slavický (1910–1999) aus derselben Kompositionsschule. Die zeitgenössische Publizistik zeigt deutlich, dass Ježek, außer mit seinem Klavierkonzert, keine übermäßige Aufmerksamkeit der Kommentatoren auf sich gezogen hat. Nicht

6 Ježek, *Koncert pro housle*, Kl.A.

7 Siehe ebenfalls die Beschreibung im Teilkapitel über das Violinkonzert.

8 Natürlich gab es schon früher äußerst differenzierte Dynamik, bspw. bei Gustav Mahler. Ich will aber auch auf die Rolle der Dynamik heraus, die sich hier nicht darin erschöpft, bestimmte (expressive) Wirkungen zu unterstützen, sondern beginnt, sich zu einer Art selbständigen Schicht zu entwickeln.

einmal in den Prager Feuilletons gehört er zu den ›household names‹, also jenen Namen klassischer Komponisten, über die regelmäßig berichtet wurde. Für seine Zeitgenossen stellten seine Werke eine Herausforderung dar, anstatt dass sie ihr Interesse geweckt hätten. Dabei sind sie nicht übermäßig komplex, vielmehr werden die Hörerwartungen gezielt unterwandert.

Komplexe, polyphone Strukturen eignen sich eher für eine sprachliche Beschreibung, ja fordern geradezu eine Erklärung ein. Bei reduzierten Strukturen wirkt die Übersetzung in Sprache redundant, wenn sie keine Erkenntnisse offenbart, die über das hinausgehen, was schon beim ersten Hören oder Lesen der Noten klar ist. Die Sprachanalogie von Kunst wird bei Ježek aber abgelehnt, wie es im Programm der Poetisten formuliert ist, und diesen Idealen folgt Ježek eindeutig. Es ist wohl dasjenige Moment von Ježeks E-Musik, das am meisten irritiert, und das sie von seiner U-Musik, in denen Sprachanalogie in der Vertonung eines Gesangstextes (neben anderen Verfahren) sehr wohl zum Zuge kommt. Die Vermeidung der Sprachanalogie diente den Poetisten dazu, der Kunst neue Bereiche erschließen, indem sie sich von den durch Sprache vorgegebenen Möglichkeiten lösten. Damit wandten sie sich zugleich auch gegen jegliche Metaphysik der Kunst und in diesem Fall der Musik. In dieser Hinsicht steht Ježek deutlich solchen Auffassungen nah, wie sie auch Igor Stravinsky vertrat. Abgesehen davon sind die Motivationen für Ježeks kompositorische Entscheidungen schwer festzustellen oder gar irgendwo belegt zu finden. Er selbst hat sich nahezu gar nicht über seine Musik oder über sein ästhetisches Programm geäußert, sodass sein intellektueller Zugang, wenn er denn bestanden hat, verborgen bleibt.

Die stilistische Vielfalt (was in diesem Kapitel aufgezählt wurde, waren technische Konstanten) ist ein weiterer Faktor, der die Zeitgenossen irritiert hat. Stil kommt von lat. *stilus* und meinte zuerst die eigene Handschrift. Stil ist daher nur im Plural denkbar und impliziert, dass es immer mehrere Optionen gibt. Der Wechsel zwischen den Stilen ist potenziell immer dem Verdacht ausgesetzt, arbiträr zu sein und nicht von einer inneren Notwendigkeit geleitet, die eine ganz bestimmte Realisierung verlangt und eine andere ausschließt. Damit gerät bereits der Stilbegriff der Jahrhundertwende, wie schon Carl Dahlhaus erkannt hat, in Opposition zum herrschenden Kunstbegriff und verlangt dessen Neuformulierung. Bereits im Jugendstil rückte, so Dahlhaus,

»der Begriff des Stils – und nicht, wie im Realismus, Naturalismus, Impressionismus, Expressionismus und sogar Kubismus, die Idee einer ›wahren Wirklichkeit‹, die durch Kunst kenntlich gemacht werden müsse – in den Vordergrund der ästhetischen Argumentation [...]. Die ›Stilkunst‹, deren

Theorie eine Ästhetik des Schönen war, bildete im späten 19. Jahrhundert einen Widerpart zum Realismus, der eine Ästhetik des Wahren proklamierte.«⁹

Es ist ein Reflex, der mehr einer sprachlichen als einer musikalischen Logik gehorcht, wenn diejenige Musik, die dem Ideal der Wahrheitsästhetik nicht genügt, als unwahr, wahlweise auch als inhaltsleer, als *l'art pour l'art* abqualifiziert oder gar bekämpft wird. Mit solchen Vorwürfen sah sich schon Richard Strauss mit seiner ›Stilkunst‹ konfrontiert, und eine solche Entwicklung deutet sich noch früher bei Antonín Dvořák an, was oft übersehen wird. Bei Ježek wird die Problematik noch dadurch verschärft, dass seine Musik nicht mehr mit der Anschaulichkeit eines Strauss vergleichbar ist, die solche Irritationen aufgefangen hätte. Bei Richard Strauss kann immer noch mit der programmatischen oder szenischen Wahrheit der Musik argumentiert werden (ohne dass diese darauf angewiesen wäre). Die Irritationen sind stärker in Ježeks Instrumental- als in seiner Vokal- oder Theatermusik, also da, wo ihr auch rhetorische Qualitäten (bewusst) fehlen. Dass dies durchaus bewusste Entscheidungen sind, wird in den Übereinstimmungen mit dem Programm des Poetismus deutlich. Die Ablehnung der Vorherrschaft eines Sprachmodells über andere Künste erlaubt es der Musik als Sinnenspiel (medial) zu sich selbst zu kommen. Wer möchte, kann auch dies als eine Art Wahrheit auffassen: die Wahrheit der Musik als Musik.

9 Dahlhaus, »Musik und Jugendstil«, S. 73–88, hier S. 76–77.

12. Nachleben

Als Ježek mitten in den Kriegsjahren am 1. Januar 1942 starb, war das Echo in der tschechischen Community im Ausland groß. Bemerkenswert sind die Nachrufe von Egon Erwin Kisch und von Lenka Reinerová (beginnend mit den Worten: »Was wird man wohl zuhause dazu sagen, dass Ježek nicht mehr lebt!«).¹ Kisch und Reinerová hatten zu dieser Zeit beide in Mexiko Zuflucht gefunden und ihre Beiträge wurden in der tschechischen Exilzeitung *Nová doba* (Zeue Zeit) in Chicago veröffentlicht. Dies demonstriert Ježeks Potenzial, Menschen zu verbinden: über sprachliche und religiöse Unterschiede hinweg (Deutsch- und Tschechisch-Sprachige, jüdisch und christlich) und schließlich auch über die räumliche Trennung im Exil.

Ježeks posthume Rezeption wurde noch nirgends systematisch behandelt. Rezeption wird für alle denkbaren Varianten der Aufnahme eines Kunstwerks und der Reaktionen auf dieses verwendet. Zur Rezeption kann auch gezählt werden, dass die Schule, die Ježek besuchte, sowie das Prager Konservatorium für Populärmusik und Jazz nach ihm benannt wurden. Dies ist aber weniger für die Musikwissenschaft als vielmehr für die Kulturgeschichte von Interesse.² Auch wenn die Rezeption ein Kapitel ist, in dem Ježek nicht mehr als Akteur auftritt, so ist sie doch historisch wirksam, und zwar indem sie die Vorstellungen aller nachfolgenden Generationen formt. Das heißt, für die Nachgeborenen wird der Gegenstand durch die Rezeption mitgeformt, daher wäre es illusorisch, getrennt von seiner bisherigen Rezeption über den Gegenstand sprechen zu wollen.

Rezeption ist nicht zwangsläufig der Wissenschaft zugänglich, sondern nur derjenige Teil davon, der sekundär in Dokumenten Niederschlag gefunden hat, welche studiert werden können. Auch in Zeiten, in denen etwa wegen staatlicher Verbote keine sichtbare Rezeption stattfindet, betrifft dies eben nur die öffentliche

1 »Co tomu asi řeknou doma, že už není Ježka!«; Kisch/Reinerová, »Naše emigrace se loučí s J. Ježkem«, *Nová doba*, 16.1.1942 [Ausschnitt ohne Seitenzahlen im »Scrap Book«, Nachlass Ježek CZ-Pnm S 224/1192]. Kisch trug auch zum Band *10 let Osvobozeného divadla 1927–1937* (hrsg. von Josef Träger) bei, dort auf S. 113.

2 Auch die Schriften über Ježek gehören zur Rezeption. Diese wurden im Kapitel »Literatur-überblick« behandelt.

Auseinandersetzung, und es gibt immer Menschen, die sich im Privaten mit einer Kunst beschäftigen, auch wenn es öffentlich nicht gewünscht oder geduldet wird. Man muss davon ausgehen, dass im Familien- oder Freundeskreis am Lagerfeuer gesungene Ježek-Songs dem (öffentlichen) Wissenschaftsdiskurs immer verborgen bleiben, es sei denn, dies wird durch Zeitzeugenberichte zugänglich gemacht. Der eigentliche Rezeptionsprozess, beginnend mit der Perzeption, spielt sich oftmals im Verborgenen ab, sodass er als Blackbox zu denken ist. Zugleich ist zu beachten, dass das Ergebnis der Rezeption nicht automatisch und unwillkürlich entsteht, sondern eine aktive Tätigkeit der Rezipierenden erfordert, bei der bewusste Entscheidungen gefällt werden. Sie ist daher prinzipiell völlig offen in Hinblick darauf, welche neuen Konnotationen das rezipierte Kunstwerk erhalten kann, und dabei oftmals nicht frei von aktuellen Interessen. Das muss berücksichtigt werden, da man genaugenommen nie vom Gegenstand darauf schließen kann, wie letztendlich seine Rezeption ausfallen wird.

*

Václav Holzknecht komplettierte als Herausgeber nach dem Zweiten Weltkrieg nach und nach die Edition von Ježeks Werken, seine E-Musik spielte im Konzertleben jedoch nur eine untergeordnete Rolle. Die Orchesterwerke tauchen zwar in der Repertoireliste der Tschechischen Philharmonie auf, doch bei genauerer Betrachtung zeigt sich, dass sie alle (das Klavier- und das Violinkonzert, die Fantasie für Klavier und Orchester und die *Symfonická báseň*) in ein und demselben Gedenkkonzert am 23.9.1966, einem reinen Ježek-Programm unter der Leitung von Karel Ančerl, erklangen.³ Eine Ausnahme ist nur die *Symfonická báseň*, die von der Tschechischen Philharmonie insgesamt fünf Mal gespielt wurde (außerdem am 3.3.1937 unter der Leitung von Otakar Jeremiáš, am 8.11.1945 unter Rafael Kubelík, am 28.11.1945 unter Josef Vincourek, und am 29.1.1952 unter Ančerl).⁴

Darin zeigt sich eine allgemeine Tendenz, nämlich Ježek zu Jubiläen aufzuführen (das Konzert 1952 fand zu Ježeks zehntem Todestag statt).⁵ Seine Musik erscheint für das Publikum, oder besser Konzertveranstalter offenbar nicht mehr interessant genug, um der Musik wegen gehört zu werden. In einem Gedenkkonzert steht diese zeichenhaft für etwas anderes als für sich selbst, nämlich für die Person des Komponisten und für eine bestimmte Zeit, für die sie als aussagekräftig empfunden

3 Česká filharmonie (Hg.), *Česká filharmonie*, Redaktion Vladimír Šefl, S. 66.

4 Konzertdatenbank der Tschechischen Philharmonie.

5 Dies belegen die Konzertprogramme aus der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg, die in Ježeks Nachlass eingegangen sind, CZ-Pnm S 224/977a bis S 224/1074 (bei Tauerová, *Jaroslav Ježek. Inventář fondu Českého muzea hudby*, S. 184–198).

wird, aber nicht darüber hinaus. Damit ist sie historisch geworden und das stärker als etwa die Musik Beethovens, deren Aktualität in diesem Sinne ungebrochen ist.

*

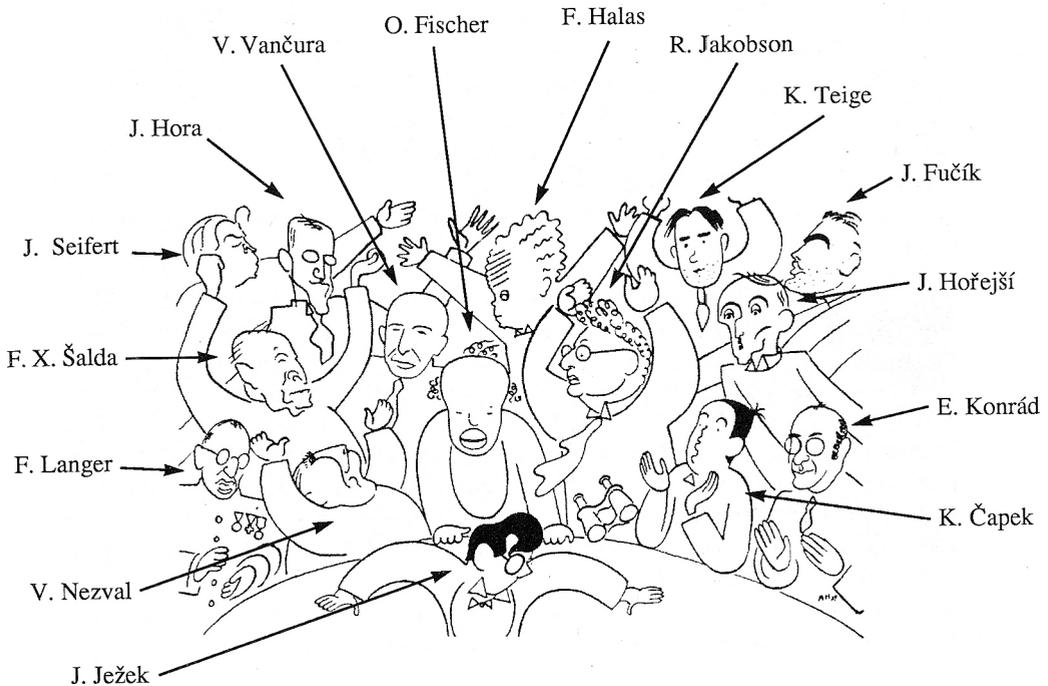


Abb. 39: Ježek steht im wahrsten Sinne des Wortes im Zentrum der Aufmerksamkeit, Karikatur von Adolf Hoffmeister, 1937. (Mit freundlicher Genehmigung der Rechteinhaber. Beschriftungen nach Monmarte, *Le Théâtre libéré de Prague*, S. 233.)

Abgesehen von diesen Beispielen beschränkte sich die Rezeption weitgehend auf Ježeks Jazzsongs für das Befreite Theater. Daher ist es nicht verwunderlich, wenn sein Name heute in erster Linie mit dem Theater verbunden wird. Das Befreite Theater stand bereits während seiner Existenz, obwohl es ein Unterhaltungstheater war, im Zentrum der Aufmerksamkeit der (linken) intellektuellen Elite des Landes (siehe Abb. 39). Dies kommt besonders zum Vorschein und wird noch verstärkt, als es 1938 von den Behörden geschlossen wird.⁶ Die Reaktionen belegen, dass es zu

6 Siehe Voskovec/Werich, *Osel a stín. Montáž* [...], S. 154–157.

diesem Zeitpunkt als Sache von nationaler Tragweite aufgefasst wurde.⁷ Das Ende des *Osvobozené divadlo* kurz nach der Unterzeichnung des Münchner Abkommens 1938 fällt zeitlich mit dem Ende der Ersten Tschechoslowakischen Republik zusammen und machte es endgültig zu einem Symbol für diese. Tatsächlich wurde das Verbot von den Behörden der sogenannten Zweiten Tschechoslowakischen Republik ausgesprochen.⁸ Diese existierte nur kurzzeitig zwischen dem Münchner Abkommen im Herbst 1938 und dem Einmarsch der Nationalsozialisten im März 1939. Sie entstand ohne demokratische Legitimation nach der erzwungenen Abtretung des Sudetenlands, und man muss von einem autoritären faschistischen Einparteiensstaat nach italienischem Vorbild sprechen. Wenn die Ereignisse auf einen Kampf des Befreiten Theaters gegen die Nationalsozialisten – dem es sich in seinen Theaterstücken verschrieben hat – und die Schließung als Reaktion darauf reduziert werden, wird vergessen, dass es die tschechischen Nationalisten waren, welche diese letztlich zu verantworten hatten. Eine Verbindung zum deutschen Nationalsozialismus besteht indirekt, da die Zweite Republik als Folge der Politik der Nationalsozialisten und als Reaktion auf das Münchner Abkommen entstand. Es ist aber eine Art der Reaktion, die wie ein Versuch anmutet, Feuer mit Feuer zu bekämpfen.

Die Lizenz wurde dem Theater am Tag der Generalprobe von *Hlava proti Mihuli* (Hlava versus Mihule), am 10. November 1938, entzogen, was faktisch einem Verbot gleichkam.⁹ Die Musik zu diesem Theaterstück ist verschollen, nur ein Teil der Texte ist erhalten geblieben.¹⁰ Als Ježek, zusammen mit Voskovec und Werich, von einem Informanten zugespielt wurde, dass ihnen die Abnahme der Reisepässe drohte, traten sie im Januar 1939 die Flucht ins Exil an.¹¹ Damit brachten sie sich noch rechtzeitig vor dem nationalsozialistischen Einmarsch im März 1939 in Sicherheit. Jiří Voskovec wurde von den Nationalsozialisten als Jude diffamiert.¹² Welche Gefahren für Leib und Leben bestanden, zeigt das Schicksal einiger Weggefährten.

7 So schreibt etwa Julius Fučík: »Kaum ein Theater war so eins mit der Nation wie dieses.«/»Málokteré divadlo v Čechách bylo tak zajedno s národem jako ono.« Hodač (Hg.), *Spadla opona Osvobozeného divadla*, S. 7.

8 Siehe Voskovec/Werich, *Osel a stín. Montáž* [...], S. 154–157.

9 Kotek, »Osvobozené divadlo za války aneb Co vzkazovali V+W přes oceán domů«, S. 345–362, hier S. 346.

10 Ebd.

11 Ebd.

12 Merkwürdigerweise wird Voskovec von Schamschula (*Geschichte der tschechischen Literatur* 3, S. 115) dennoch für jüdisch gehalten. Sein Vater Vilém Wachsmann war im russischen Zarenreich Militärkapellmeister. Die tschechische Form des Namens (Wachs ist auf Tsch. ›vosk‹) nahm die Familie 1920 an. Voskovec wuchs außer mit dem Tschechischen auch mit

Karel Ančerl, der spätere Chefdirigent der Tschechischen Philharmonie, begann seine Dirigentenlaufbahn, nachdem er 1930 ein Kompositionsstudium abgeschlossen hatte, am Befreiten Theater. Als Jude wurde er während des Kriegs zuerst nach Terezín/Theresienstadt und von dort nach Oświęcim/Auschwitz verschleppt, wo er seine gesamte Familie verlor. Er selbst gehörte zu den wenigen Auschwitz-Überlebenden. Nach dem Zweiten Weltkrieg führte er die Tschechische Philharmonie in der Zeit von 1950 bis 1968 zu internationaler Anerkennung. Auch der Dirigent Robert Brock (1905–1979) fand sich in Theresienstadt wieder. Dort folgte er Ančerl, nachdem dieser im Herbst 1944 nach Auschwitz deportiert worden war, in der Leitung des Lagerorchesters nach.¹³ Brock gehörte ebenfalls zu den glücklichen Überlebenden und setzte seine Laufbahn als Dirigent am Smetana-Theater (dem früheren Neuen deutschen Theater und späteren Staatsoper) fort.

Über das Schicksal E. F. Burians berichtet Milan Kuna: Aus politischen Gründen 1941 verhaftet, trat Burian einen Leidensweg durch die Konzentrationslager Theresienstadt, Goleniów/Gollnow, Dachau und Neuengamme an, wobei er sich mit seinem Gesang wiederholt die Aufmerksamkeit und Gunst der Lagerkommandanten sichern konnte.¹⁴ Schließlich überlebte er auch die Versenkung der Cap Arcona.¹⁵ Nach Kriegsende nahm Burian seine Tätigkeit in Prag wieder auf, verlegte sich jedoch von der Musik nun endgültig auf die Theaterarbeit. Dabei war er nach der kommunistischen Machtergreifung durchaus eine kontroverse Figur.

Dies sind nur drei Beispiele von Überlebenden, die keinesfalls repräsentativ sein können. Weniger Glück hatte František Zelenka (1904–1944), der als Szenograf und Kostümbildner, später als Plakatdesigner für das Befreite Theater arbeitete.¹⁶ Als Jude wurde er in Auschwitz in der Gaskammer ermordet. Im Ghetto Theresienstadt gehörte zu den bedeutendsten Vertretern des dortigen Kulturlebens. Den beschränkten Mitteln zum Trotz stattete er dutzende Theater-Aufführungen und Kabarett-Programme aus,¹⁷ und bei der Aufführung von Hans Krásas und Adolf Hoffmeisters Kinderoper *Brundibár* im Ghetto wird er als Regisseur genannt.¹⁸ Für den Transport

Französisch auf, da seine Großmutter mütterlicherseits aus Frankreich stammte, wo er von 1921 bis 1924 das Lycée in Dijon besuchte; siehe Schonberg, *Osvobození*, S. 11–21.

13 Kuna, *Musik an der Grenze des Lebens*, S. 228 f.

14 Ebd., S. 302 ff.

15 Als sich bei Kriegsende die alliierten Truppen näherten, wurden von den Nationalsozialisten ca. 7500 Lagerhäftlinge auf die Cap Arcona gepfercht, die auch als schwimmendes Konzentrationslager bezeichnet wurde. Das Schiff trug die Hoheitszeichen der deutschen Kriegsmarine und wurde folglich von den Alliierten angegriffen und versenkt, wobei ca. 7000 Menschen den Tod fanden. Burian gehörte zu den 500 Überlebenden; ebd., S. 310.

16 Uměleckoprůmyslové muzeum [UPM] (Hg.), *František Zelenka*, Ausstellungskatalog, S. 55.

17 Ebd., S. 51–52.

18 Ebd., S. 53.

nach Auschwitz meldete er sich offenbar freiwillig, um seine Frau und seinen Sohn zu begleiten, die auf der Deportationsliste standen.¹⁹

Das Schicksal Erwin Schulhoffs ist bekannt (merkwürdig ist, dass er bei Kuna nur in einer Fußnote erwähnt wird.)²⁰ Er wurde nicht wegen seiner jüdischen Herkunft, sondern aus politischen Gründen auf der Wülzburg interniert, wo er in der Gefangenschaft starb.²¹ Darüber hinaus ist nicht auszuschließen, ja sogar wahrscheinlich, dass es noch weitere Personen aus dem Umfeld des Befreiten Theaters, Künstlerinnen und Künstler oder Angestellte, gab, die dem nationalsozialistischen Morden zum Opfer fielen. In den Quellen und biografischen Lexika verlieren sich die Spuren von vielen von ihnen, da sie offenbar für unbedeutend gehalten wurden, sodass ihre Schicksale heute unbekannt sind. Festzuhalten ist die Mischung derjenigen, die am Theater aktiv waren. Es war für Deutsch- und Tschechisch-Sprachige (so war der Pianist Harry von Noé, der sich später auch Hermann Noé-Nordberg nannte, Österreicher), für Juden und Jüdinnen offen. Für diese konnte das Befreite Theater, wie in Schulhoffs Fall, bei wachsender Diskriminierung in anderen Bereichen der Gesellschaft eine gewisse Unterstützung darstellen, solange es noch bestand.

Einen bedeutenden Anteil hatten Ježeks Songs im Rahmen des Musizierens in den nationalsozialistischen Konzentrationslagern: Kuna nennt die Lager Buchenwald, Sachsenhausen, Ravensbrück und sogar Auschwitz-Birkenau.²² Es erstaunt, dass unter schrecklichsten Bedingungen überhaupt Musik gemacht wurde. Zweitens muss erstaunen, dass Ježeks widerständige Musik es in ein Repertoire schaffte, das unter den Augen der Nationalsozialisten musiziert wurde. In Sachsenhausen, wo sich die Jazzgruppe Sing-Sing-Boys geformt hatte, gehörten Ježeks Songs zur »Grundlage des Repertoires [...] und erreichten auch die Häftlinge anderer Nationalität«.²³ Kuna berichtet:

»Die SS hat nie erfahren, was bei diesen Auftritten gesungen wurde – und daß diese Lieder, die sich über das ›Dritte Reich‹, seinen großmäuligen Diktator und dessen Rassentheorien lustig machten, im besetzten Gebiet eigentlich verboten waren. Wie weit die Risikobereitschaft der Studenten ging und wie wenig die SS informiert war, zeigte sich, als eines Tages Lagerkommandant Fickert wissen wollte, was diese ›Sing-Sing-Boys‹ eigentlich taten, und ihnen befahl, ihm etwas

19 Ebd., S. 55.

20 Kuna, *Musik an der Grenze des Lebens*, S. 379. In der tschechischen Ausgabe wird es mit fehlendem Quellenmaterial begründet; Kuna, *Hudba na hranici života*, S. 394.

21 Siehe auch Kap. 4.4 dieser Arbeit.

22 Kuna, *Musik an der Grenze des Lebens*, S. 58, 97, 106–108, 126–127.

23 Ebd., S. 126–127.

vorzutragen. Ohne zu zögern stimmten sie *Der Henker und der Narr* an und sangen dem Vertreter des Nazi-Regimes ihren Hohn offen ins Gesicht.«²⁴

In den Frauenlagern in Auschwitz-Birkenau und in Ravensbrück wurden von den Inhaftierten neben Volksliedern auch Ježeks Songs gesungen.²⁵ Dabei ist zu beobachten, dass die Songs auf das Interesse der Mitgefangenen stießen: »Sogar die Frauen, die aus anderen Ländern nach Ravensbrück verschleppt worden waren, ließen sich mitreißen, ließen sich die Lieder übersetzen und lernten sie auswendig.«²⁶

Verdienstvoll ist, dass Milan Kuna alle nur denkbaren und greifbaren Dokumente und Berichte zusammengetragen hat, um überhaupt eine Darstellung der Musik in den Konzentrationslagern geben zu können. Manchmal fehlt es dabei an Gewichtung, etwa wenn der Tod des populären Sängers Karel Hašler (1879–1941) im KZ Mauthausen in mehreren Versionen dargestellt wird, ohne Anhaltspunkte dafür zu geben, welche davon die wahrscheinlichste ist, und das schmälert die Aussagekraft der Informationen insgesamt.²⁷

*

Ježek erlebte die Kriegsjahre im Exil in New York, wo seine Bemühungen, beruflich Fuß zu fassen, nicht von Erfolg gekrönt waren.²⁸ Es gelang ihm nicht, eine Arbeitserlaubnis in den USA zu bekommen und außerdem stellte die englische Sprache eine große Hürde für ihn dar. In dieser Situation widmete er sich mit vollem Einsatz der Leitung eines Laienchors tschechoslowakischer Exilanten. Ein Brief seines Prager Verlegers Karel Šebánek vom August 1939 ist erhalten, in dem er Ježek über die Rezeption während dessen Abwesenheit informiert: »Verboten ist der ›Esel‹ [Des Esels Schatten] und [die Notenausgabe] ›Písničky V & W‹, wie die kleine Ausgabe so auch die große. Das ist natürlich wegen der Texte. Ihre Werke werden nun öfter im Rundfunk gespielt.«²⁹

In den USA produzierten Voskovec und Werich Radiobeiträge für die BBC, fünfzehn davon 1941. Die Aufnahmen entstanden in unregelmäßigen Abständen in

24 Ebd., S. 127.

25 Ebd., S. 97, S. 106–108.

26 Ebd., S. 107 f.

27 Ebd., S. 284–287.

28 Über Ježeks Exil gibt Michael Beckerman Auskunft: Beckerman, »The Dark Blue Exile of Jaroslav Ježek«.

29 »Zakázán je ›Osel‹ a ›Písničky V & W‹, jak malé vydání tak i velké. Je to samozřejmě kvůli textům. Vaše skladby se nyní častěji hrají v rozhlase.« Zitiert nach Cinger, *Šťastné blues*, S. 21.

New York.³⁰ Bis 1945 verlängerten sich die Beiträge, die in die besetzte tschechoslowakische Heimat ausgestrahlt wurden, von ursprünglich fünf Minuten auf bis zu fünfzehn Minuten. Es handelte sich um halbimprovisierte Dialoge in der Tradition des Befreiten Theaters, die jeweils mit einem Song Jaroslav Ježeks mit aktualisiertem Gesangstext abgeschlossen wurden. Die Klavierbegleitung dazu spielte bereits ab 1941, als sich Ježeks Gesundheitszustand verschlechterte, und weiter nach dessen Tod Heřman Adler.³¹

Nach Kriegsende nahmen Voskovec und Werich in Prag ihre Stücke aus der Zwischenkriegszeit wieder auf, beobachteten dabei jedoch eine zunehmende Entfremdung von ihrem Publikum. Voskovec beschreibt dies wie folgt:

»Die zwei transitorischen Umgebungen, das Protektorat des tschechischen Volks und das Amerika des zweiköpfigen Humoristen V+W, erwiesen sich als unvereinbare Welten. Mit dem Verstand war es möglich, das Protektorat zu begreifen, ebenso wie die amerikanische Freiheit, aber es gegenseitig über den Ozean hinweg zu fühlen [...] – dazu fehlte uns der subjektive gemeinsame Nenner. Sieben, acht Jahre, das ist auch im Alten Testament eine lange Zeit und letzten Endes war auch Odysseus nicht viel länger als zehn Jahre von zuhause fort; und hatte nach seiner Rückkehr eine Menge Sorgen, auch wenn sein alter Hund ihn noch erkannte!«³²

Es stellte sich heraus, dass die kritischen Texte, die ursprünglich gegen die Nationalsozialisten gerichtet waren, vom Publikum auf die nun herrschenden Zustände bezogen werden konnten.

Nach dem kommunistischen Umsturz 1948 flüchtete Jiří Voskovec ein zweites Mal in die Vereinigten Staaten. Als ehemaliges Mitglied der kommunistischen Partei, vor der er nun fliehen musste, wurde Voskovec in den USA der McCarthy-Ära auf Ellis Island interniert und vor dem House Committee on Un-American Activities angeklagt. Später konnte er sich als Schauspieler am Broadway und in Hollywood

30 Der Rundfunk verfügte damals nicht über Tonbandtechnik. Es wurden stattdessen große Glasplatten genutzt, die keine Möglichkeit für Schnitte und Korrekturen der Aufnahmen boten und außerdem anfällig dafür waren zu zerbrechen. Von diesen wurden 127 nach dem Zweiten Weltkrieg in das Archiv der Akademie der Wissenschaften in Prag überführt; ebd.

31 Kotek, »Osvobozené divadlo za války«, S. 348.

32 »Ta dvě přechodná prostředí, protektorát lidu českého a Amerika dvouhlavého humoristy V+W, se ukázala být neslučitelnými světy. Rozumově bylo možno protektorát pochopit právě tak jako americkou svobodu, ale cítit je navzájem přes oceán [...] – k tomu nám scházely subjektivní společný jmenovatel. Sedm, osm let, to je i ve Starém zákoně dlouhá doba a konec konců ani Odysseus nebyl z domova o moc dýl než deset; a že měl po návratu naši starosti, přestože ho jeho starej pes poznal!« Voskovec zitiert nach: Kotek, *Dějiny české populární hudby a zpěvu*, Bd. 2, S. 241.

durchsetzen. In der Tschechoslowakei wurde er zur *Persona non grata*,³³ was auch Auswirkungen auf die Rezeption von Ježeks Musik hatte. Diese fand zwar weiterhin statt, befand sich jedoch fortan in einem permanenten Zwiespalt. Dies wirkte sich sicherlich auch insofern aus, dass kein weitreichender Personenkult um Ježek von staatlicher Seite etabliert wurde und seine Musik stets etwas Widerständiges bewahrte.

Was die tschechische Avantgarde angeht, überlebten einige ihrer herausragendsten Vertreter die Fünfzigerjahre nicht. Jindřich Honzl starb 1953 laut Herta Schmid von eigener Hand.³⁴ Der Freitod Karel Teiges ist dagegen eine Legende, an deren Verbreitung sich auch André Breton beteiligt haben soll. Teiges Tod 1951 an einem Herzinfarkt ist aber kaum von dem Klima der politischen Verfolgungen zu trennen, die nach stalinistischem Vorbild durchgeführt wurden. Sein Nachlass wurde zu einem Teil offenbar vernichtet, zum anderen Teil von den Behörden beschlagnahmt. Konstatin Biebl, Dichter und Devětsil-Mitglied, starb 1951 von eigener Hand, ebenso 1952 der Regisseur und Mitbegründer des Befreiten Theaters Jiří Frejka, als er befürchtete, dass ein Schauprozess gegen ihn vorbereitet werde. Vítězslav Nezval, der ein enger Freund Ježeks war, starb 1958 an einem Herzinfarkt. Die Vertreter der Zwischenkriegs-Avantgarde wurden von zwei Diktaturen sowohl als Künstler als auch als Persönlichkeiten aufgerieben. Während der Schauprozesse im Prag der Fünfzigerjahre nach stalinistischem Muster konnte es für einen Künstler bedeuten, für seine Kunst und seine Überzeugung mit dem Leben bezahlen zu müssen.

Das Theater, das unter dem Namen *Divadlo Voskovce a Wericha* im September 1946 wiedereröffnet worden war, wurde nach 1948 in kurzen Abständen, teilweise von Saison zu Saison, umbenannt und musste mehrmals in Prag umziehen. Jan Werich als künstlerischer Leiter versuchte unter wechselnden Organisationsstrukturen die Tradition des *Osvobozené divadlo* fortzusetzen. Die Spielstätte wechselte dabei zwischen dem ursprünglichen Spielort in der Passage U Nováků und dem Theater im Stadtteil Karlín/Karolinenthal hin und her, das sich als eine der wichtigsten tschechischen Operetten- und später Musicalbühnen bis heute behaupten sollte. Insofern haben beide Häuser Anteil an der Fortsetzung des *Osvobozené divadlo*.³⁵

Das *Divadlo Voskovce a Wericha* wurde 1948 zunächst geschlossen und Werich künstlerischer Leiter des *Divadlo umění lidu* (Theater der Volkskunst) in Karlín, während U Nováků in dieser Zeit das *Divadlo filmového studia* (DFS) beherbergte. Die beiden Institutionen wurden 1950 als *Divadlo státního filmu* (DSF) zusammengelegt, nun auch

33 Schonberg, *Osvobozené*, S. 7–8.

34 Schmid, »Zur Ästhetik der Theateravantgarde der zwanziger Jahre«, S. 451. Anderen AutorInnen ist der Selbstmord nicht bekannt oder wird verschwiegen.

35 Diese und die folgenden Angaben bei Černý, *Osudy českého divadla po druhé světové válce*, S. 181 f., 225 u. 449 ff.

unter Werichs organisatorischer Leitung. Ab 1951 wurde es als *Karlínské divadlo* weiterbetrieben, im Saal U Nováků war ab 1954 das *Divadlo estrády a satiry* ansässig. 1955 wechselte Werich aus Karlín dorthin und der Name zu *Divadlo satiry* vereinfacht. Während das Theater in Karlín als Ort der leichten Unterhaltung von den Behörden relativ unbehelligt blieb, war der Begriff der Satire brisant. Ab 1956 kam es schließlich zu einer Stabilisierung und Werich leitete das Theater unter dem neuen Namen *Divadlo ABC* bis 1961.

Jan Werich arrangierte sich mit dem Regime. Dazu gehört auch, dass er als Unterzeichner der sogenannten Anti-Charta genannt wird, mit der das Regime auf die von Václav Havel mitinitiierte Charta 77 reagierte. Die genauen Umstände der Unterzeichnung – ob es Werichs freie Entscheidung war oder ob er getäuscht oder gezwungen wurde – waren seinerzeit bereits unklar und umstritten und blieben Gegenstand anhaltender hitziger Kontroversen.

Werich hatte am Theater eine hervorragende Bigband unter der Leitung von Karel Vlach (1911–1986) zur Verfügung, die mit ihren Interpretationen eine neue Ježek-Tradition begründete. Die Zusammenarbeit begann bereits 1946 und dauerte über die Wechsel der Organisationsstrukturen hinweg an, sodass sie heute vor allem mit dem Theater ABC verbunden wird. Wenn Karel Vlach die 1950er Jahre in der Tschechoslowakei als »Ära Ježeks« bezeichnet, so hat er selbst dazu beigetragen, sie dazu zu machen.³⁶

Während des Sozialismus war Jazz, wie manchmal fälschlich angenommen wird, nicht generell verboten und nicht automatisch aufständisch:

»Nach dem Februar 1948 und in der ersten Hälfte der Fünfzigerjahre wurde diese Musik [Jazz] als mit den heimischen kulturellen Traditionen unvereinbares Phänomen erachtet und ging so durch eine Zeit scharfer Kritik und verschiedener Einschränkungen hindurch, um letztendlich doch vollständig rehabilitiert zu werden (sogar durch die Verleihung des Titels *Zasloužilý umělec* an ihre Hauptprotagonisten Karel Vlach und Gustav Brom)«³⁷

Der dicke Bigband-Sound der Neuarrangements im Stil von Glenn Miller oder Benny Goodman repräsentierte keinesfalls mehr den aktuellen Jazz, den das Publikum verlangte. So fällt die Bewertung dieser Ježek-Tradition bei Zaddach überwiegend negativ aus,³⁸ und auch Karel Vlach äußerte sich wie folgt: »Seine [Ježeks] Musik ist

36 »Éra Ježka«; *Kronika české synkopy*, Bd. 2, S. 165.

37 »Po únoru 1948 a v prvé polovině padesátých let byla tato hudba pokládána za jev neslučitelný s domácími kulturními tradicemi a takto i prošla obdobím ostré kritiky a různého omezování, aby se posléze přesto plně rehabilitovala (dokonce i jmenováním jejich hlavních protagonistů Karla Vlacha a Gustava Broma zasloužilými umělci)«; ebd., S. 9.

38 Zaddach, »Jazz in Czechoslovakia during the 1950s and 1960s«, S. 114–135, hier S. 117.

für mich ein Denkmal – wir mussten aber mehr davon spielen, als gesund war«. ³⁹ Dabei wird übersehen, dass Ježek eine Mittlerrolle zukam. Nach sozialistischen Vorstellungen, die Zaddach als latent nationalistisch, rassistisch und homophob analysiert, ⁴⁰ war Ježek akzeptabel, es hätte jedenfalls nur mühsam Argumente gegen ihn vorgebracht werden können. Das Befreite Theater, an dem Ježek gewirkt hatte, hat eine sozialistische Ausrichtung vertreten und sein unerschrockenes Auftreten dem Nationalsozialismus gegenüber war gut bekannt. So konnte sich seine Musik etablieren und es ist anzunehmen, dass dies zur Akzeptanz von Jazz beitrug und schließlich den Weg für verwandte, modernere Formen der Musik (den »echten« Jazz) ⁴¹ ebnete.

*

In den restriktiven Fünfzigerjahren konnte man im 1954 auf deutsch erschienen Notenalbum *Prag sendet Tanzmusik* auf einen Ježek-Song stoßen. Nach der Vertreibung der deutschböhmisches Bevölkerung nach Ende des Zweiten Weltkriegs ist es nahezu sicher, dass das komplett deutschsprachige Album für den Auslandsmarkt, wahrscheinlich im sozialistischen Bruderland DDR, wie es in der damaligen Diktion hieß, bestimmt war.

Šaty dělaj člověka (Kleider machen Leute) aus *Kat a blázen* ist dort mit deutschem Text abgedruckt. ⁴² Während es sich am Anfang um eine originalgetreue Nachdichtung handelt, weicht der Text im weiteren Verlauf ab und ist um einen Sectional-Verse verlängert. Die Käufer des Notenheftes haben keine Möglichkeit, diese Änderungen nachzuvollziehen. Die Aussage »Kleider machen Leute«, die im Original grundsätzlich bejaht wird – wenn auch vielleicht mit einem ironischen Unterton –, wird in der Nachdichtung ins Gegenteil verkehrt: »Das hatt' seine Gültigkeit / früher, nicht in uns'rer Zeit, / denn uns kann der Schein nicht trügen, / anders messen wir heut.« ⁴³ Dies geschieht eindeutig im Zuge einer sozialistischen Agenda. Eine solche plumpe Didaktik steht im Widerspruch zu den Ideen des Befreiten Theaters und des Poetismus, wie sie etwa Karel Teige formuliert hat. Dem direkten Realitätsbezug des neuen Textes fehlt der Aspekt der künstlerischen Überhöhung. Abgesehen davon

39 »Jeho hudba je pro mě pomníkem – museli jsme ji však hrát více, než bylo zdravo«; *Kronika české synkopy*, Bd. 2, S. 165.

40 Zaddach, »Jazz in Czechoslovakia during the 1950s and 1960s«, S. 118.

41 »Real jazz« (bei Zaddach in Anführungszeichen) oder »true jazz«; ebd., S. 117.

42 *Prag sendet Tanzmusik*, hrsg. von Bedřich Nikodem, Artia, S. 20–21, siehe Tabelle 2.

43 Ebd.

<i>Tschechisches Original</i>	<i>Wörtliche Übersetzung</i>	<i>Nachdichtung von M. Trenk</i>
<p><i>Verse.</i> Je to tak, třeba je to k nevíře, že z biskupa putna dělá uhlíře.</p> <p>Je to tak, třeba je to k nevíře, že mnicha dělá kutna, krunýř rytíře.</p> <p><i>Ref.</i> Je to pravda odvěká, šaty dělaj člověka, kdo je nemá, ať od lidí pranic nečeká.</p> <p>Dokavad jsme nahatý, od hlavy až do paty, nikdo neví, kdo je chudý a kdo je bohatý.</p> <p>Podle kabátu se svět měří, lháři ve fraku každý věří, protože,</p> <p>je to pravda odvěká, šaty dělaj člověka, kdo v hadrech čeká na šťěstí, ten se načeká.</p>	<p><i>Verse.</i> Es ist so, auch wenn es nicht zu glau- ben ist, dass eine Butte einen Bischof zum Köhler macht.</p> <p>Es ist so, auch wenn es nicht zu glau- ben ist, dass eine Kutte einen Mönch und eine Rüstung einen Ritter ausmacht.</p> <p><i>Ref.</i> Es ist eine uralte Wahrheit, Kleider machen Leute, wer sie nicht hat, soll von den Menschen nichts erwarten.</p> <p>Solange wir nackt sind, von Kopf bis Fuß, weiß niemand, wer arm ist und wer reich.</p> <p>Am Mantel wird die Welt gemessen, einem Lügner im Frack glaubt ein jeder, denn es ist eine uralte Wahrheit, Kleider machen Leute, wer in Lumpen auf das Glück wartet, der kann lange warten.</p>	<p><i>Verse.</i> Ja, so ist's, ob ihr's glaubt nun oder nicht, daß von seiner Butte schwarz der Kohlenmann.</p> <p>Ja, so ist's, ob ihr's glaubt nun oder nicht, den Mönch an seiner Kutte man erkennen kann.</p> <p><i>Ref.</i> Schon ein altes Sprichwort sagt, daß, wer gute Kleider hat, es im Leben vorwärts bringt, denn ›Kleider machen Leute‹.</p> <p>Das hatt' seine Gültigkeit früher, nicht in uns'rer Zeit, denn uns kann der Schein nicht trügen, anders messen wir heut.</p> <p>Früher fragte man, wieviel du hast, heute kommt's drauf an, ob du was kannst und darum sei viel mehr darauf bedacht, was aus dir den Menschen macht, und wo dir Zufriedenheit und Glück entgegenlacht.</p> <p><i>Verse.</i> Schwarzer Frack, alles blitzblank und in Lack, das war Vorbedingung für den feinen Mann.</p> <p>Off'nes Hemd, wie man uns von heute kennt, das galt als minderwertig, für den armen Mann.</p> <p><i>Ref.</i> ...</p>

Tab. 2: Text von *Šaty dělaj člověka* (Kleider machen Leute), tschechisches Original (Písňě, S. 6–7) im Vergleich mit der verfälschenden deutschen Nachdichtung von Martin Trenk (*Prag sendet Tanzmusik*, Artia, S. 20–21).

sind die Ausdrücke »Vorbedingung« und »minderwertig«, die im Text vorkommen, unsäglich und alles andere als poetisch.⁴⁴

Die Reihe der Neuinterpretationen Ježeks seit dem Zweiten Weltkrieg ist zu lang, um überhaupt noch überblickt werden zu können. Sie umfasst Fernsehshows, Theaterprogramme, Schulkonzerte, Bigband- und sogar Blasmusik. Im zweiten Band der *Kronika české synkopy* wird Ježek so häufig genannt wie kaum ein zweiter.⁴⁵ Die Nennung in diesem Band, der die Zeit von 1939 bis 1961 behandelt, unterstreicht die Bedeutung des 1942 verstorbenen Ježek auch für diese Zeit.

Ježeks Rolle in der Pädagogik und Musikausbildung in der Tschechoslowakei und in Tschechien entzieht sich größtenteils dem Zugang der Wissenschaft – jedenfalls der philologisch und geisteswissenschaftlich konzipierten Musikwissenschaft –, da sie sich nicht in der Öffentlichkeit abspielt und nur im Ausnahmefall öffentlich kommentiert wird.⁴⁶ Nach der Samtenen Revolution 1989 erscheinen Ježeks Songs in einem Liederbuch, das vom tschechischen Schulministerium offiziell für den Unterricht an Grundschulen zugelassen ist.⁴⁷

Im Jahr 2006 wurde zum hundertsten Jahrestag von Ježeks Geburt auf der Prager Burg ein Jazzkonzert im Beisein des Präsidenten Václav Klaus veranstaltet. Damit hat Ježek aus der Sphäre der Unterhaltung oder womöglich des Dissens heraus den Weg in die offizielle, repräsentative staatliche Erinnerungskultur gefunden. Unter Beteiligung von Musikerinnen und Musikern des Ježek-Konservatoriums wurde eine Art Jazz gespielt, die stellenweise wie eine seelenlose Zurschaustellung von Virtuosität anmutete.⁴⁸ Das kann man über die Aufnahmen aus Ježeks Zeit nie sagen, wo das Virtuose an einen formalen Rahmen gebunden ist, der nicht gesprengt wird. Dies hat auch Aussagekraft über die Situation der Ausbildung von Jazzmusikerinnen und -musikern in Tschechien nach der Jahrtausendwende und die Überfunktion der technischen Seite darin.

Ein eigenes Kapitel der Rezeptionsgeschichte ist die Verwendung von Ježeks Musik in Film und Fernsehen. Sie taucht exponiert in den Filmen *Pelíšky* (1999) und in *Tmavomodrý svět* (2001) in hochgradig politisch aufgeladenen Kontexten auf. Die Tragikomödie *Pelíšky* (Kuschelnester) entstand in Regie von Jan Hřebejk in einer Zeit der verstärkt einsetzenden Aufarbeitung der sozialistischen Vergangenheit, die in den 1990er Jahren bis dahin vermieden worden war. Er setzt bei der Alltagskultur an, zu der Alltagsprodukte ebenso wie Ježeks Musik gehörten, was nicht unproblematisch

44 Ebd.

45 Siehe *Kronika české synkopy*, Bd. 2, S. 253 [Register].

46 Die Bedeutung lässt sich anhand des Anteils von Konservatoriums-Konzerten an den Konzertprogrammen in Ježeks Nachlass (CZ-Pnm S 224/977a bis 1074) erahnen.

47 *Já, písnička*, Music Cheb.

48 CD Multisonic 2006.

ist, da der Film zur Verklärung neigt. Ježeks *Nebe na zemi* (Himmel auf Erden) wird im Film am Vorabend der Besetzung durch die Warschauer Pakt-Truppen, die 1968 dem Prager Frühling ein Ende setzten, bei einer Familienfeier musiziert. Die politische Botschaft des Songs wird vom Einmarsch der Truppen als Einbruch der Realität und Zerstörung der Familienidylle konterkariert. *Tmavomodrý svět* in der Regie von Jan Svěrák hat sogar einen Ježek-Song als Filmtitel. Der Film handelt von der tschechoslowakischen Fliegerstaffel, die sich im Zweiten Weltkrieg im Exil zusammen mit der Royal Air Force am Kampf gegen die Nationalsozialisten beteiligte.

Der Schauspieler Boleslav Polívka, der im Film *Pelíšky* zusammen mit Jiří Kodet singt, hat *Nebe na zemi* auch in seine Fernsehsendung *Manéž Bolka Polívky* (Bolek Polívkas Manege) übernommen. In der Sendung hat sich der in Tschechien populäre Schauspieler, der darin mit Clownsnase auftritt, der belanglosen Fernsehunterhaltung verschrieben. Dennoch steckt darin, wie auch die musikalische Bezugnahme zeigt, mehr von der Tradition (und der Problematik) des Unterhaltungstheaters *Osvobozené divadlo*, als so manche kritisch eingestellte Intellektuelle wahrscheinlich zugeben würden.

*

Eines der jüngsten Beispiele für eine Aktualisierung ist die Einspielung des Sängers Ondřej Ruml mit einer Jazzcombo.⁴⁹ Dass diese künstlerisch herausragend wäre, lässt sich sicherlich verneinen. Ruml ist erstmals als Castingshow-Kandidat in Tschechien bekannt geworden. Man mag sich von der glatten Außenseite der Interpretation an Fahrstuhlmusik oder sogenannten ›Kaufhaus-Bossa Nova‹ erinnern fühlen. Ich erwähne sie dennoch, da sie gegenüber den vorherigen Beispielen einen neuen Ansatz bringt. Die Neuarrangements vermeiden all das, was als zeittypisch für Ježek empfunden wurde, zugunsten eines bewusst neutralen Jazz mit Fusion-Elementen, der durchaus als aktuell gelten kann. Statt aufpeitschenden Rhythmen werden mittlere Tempi gewählt, statt schrillen Akzenten geht es mehr darum, Sonorität zu erzeugen. Das ließe sich so deuten, dass musikalisch der Umgang mit der schwierigen Vergangenheit vermieden wird. Dadurch wird die Aufmerksamkeit nicht wie in den Filmen oder den erwähnten Jubiläums-Konzerten auf die politische Botschaft oder die Zeitbezüge gelenkt, sondern vielmehr auf die musikalische Seite. Ježeks Melodien und Changes dienen dabei ganz im Sinne der Jazzpraxis als Vorlage.

Ich möchte keinesfalls dafür plädieren, Augen und Ohren vor der Geschichte zu verschließen und Ježek unpolitisch zu hören. Es ist wichtig, an die geschichtlichen Ereignisse, mit denen Ježeks Leben und seine Musik verknüpft sind, zu erinnern.

49 CD Warner 2014.

Für viele Hörerinnen und Hörer sind die Konnotationen und Botschaften der Songs im Laufe der Zeit zudem individuell bedeutsam geworden. Die Musik hat viele Facetten, die sich nicht gegenseitig ausschließen, was sie nicht nur als Zeitdokument interessant, sondern auch für eine Aktualisierung geeignet macht. Das demonstriert letztlich auch die genannte Aufnahme – in Übereinstimmung mit dem Programm des Poetismus, politische Aussagen in ästhetische Erfahrung zu überführen. So wie Jindřich Honzl forderte, »die Beine des Schauspielers [zu bewundern] anstelle seiner ›seelischen Urerfahrung‹«,⁵⁰ so lassen sich bei Ježek die musikalischen Qualitäten entdecken und bewundern.



Abb. 40: »Život plyne jak voda« (»Das Leben verfließt wie Wasser«, Textzeile aus *Život je jen náhoda*) – Ježek an den Niagarafällen, undatiertes Amateurfoto (CZ-Pnm S 224/1870).

50 »Neobdivovali jsme ještě hercových nohou na místo jeho ›duševní prazkušnosti‹.« Honzl, *Základy a praxe moderního divadla*, S. 13.

Literatur und Quellen

Archivalien:

Nachlass Jaroslav Ježek, Národní muzeum – České muzeum hudby, CZ-Pnm S 224
[Verzeichnis siehe Tauerová, *Jaroslav Ježek. Inventář fondu Českého muzea hudby*].

Benutzte Notenausgaben von Ježeks Werken:

Tucet melodií z Osvobozeného divadla, Texte [Jiří] Voskovec & [Jan] Werich, Zeichnungen Adolf Hoffmeister, Prag: Hudební matice Umělecké besedy 1933.

Bagatelles. Piano à deux mains, Prag: Hudební matice 1933 [laut Copyright-Angabe].

Pět melodií z revue Osel a stín, Prag: Hudební matice 1934 [recte 1933].

Etuda, Einzelausgabe, Hg. Václav Holzknacht, Prag: Orbis 1949 [Copyright].

Rhapsodie, Einzelausgabe, Revision Václav Holzknacht, Prag: Orbis 1949 [Copyright].

Toccata, Einzelausgabe, Prag: Orbis 1949 [Copyright].

Sonata: violino e piano, Prag: Orbis 1951 [Copyright].

Prag sendet Tanzmusik. 12 ausgewählte Tanzlieder für Gesang und Klavier, Hg. Bedřich Nikodem, Prag: Artia 1954 [zusammen mit Werken anderer Komponisten].

Bugatti Step, Einzelausgabe, Prag: SNKLHU 1957 [Copyright].

Concerto per pianoforte ed orchestra, Partitur, Vorwort von Václav Holzknacht, Prag/Mainz: Panton 1961 [Copyright; Nachdruck 2002].

6 písní pro zpěv a klavír, Prag: Panton 1964.

Dítě tu dávno není = Das Kind ist nicht mehr da, Klavier- und Lieder-Album, Hg. Iša Popelka, Auswahl und Vorwort Václav Holzknacht, Prag: Editio Supraphon 1976.

Koncert pro housle a dechový orchestr, Kl.A. Jiří Kalach, Vorwort Václav Holzknacht, Prag/Mainz: Panton 1976 [Copyright; Nachdruck 2005].

Symfonická báseň, Partitur (= Studijní partitury 111), Prag: Panton 1980.

Fantazie pro klavír a orchestr, Partitur (= Studijní partitury 129), Prag: Panton 1986.

Já, písnička. Zpěvník pro žáky základních škol, II. díl, pro 5.-9. třídu, Cheb: Music 1994 [zusammen mit Werken anderer Komponisten].

Písně Jaroslava Ježka. 20 písní Osvobozeného divadla [PÍSNĚ], Hg. Ilja Havlíček, Prag: Allegro 1996.



Abb. 41: Voskovec, Werich und Ježek bei einer Autogrammaktion, Weihnachtsfeiertage 1933, privates Fotoalbum von Jan Werich (CZ-Ps, Neuerwerbung 2021, ohne Signatur). Die Notenausgaben von Ježeks Songs zeichneten sich schon zu Lebzeiten des Komponisten oft durch ihre grafische Gestaltung aus, so wie hier, wo auf dem Cover von *Osel a štin* [Des Esels Schatten] die Swastika ›vereselt‹ wird.

Leihmaterial von Ježeks Werken:

Dechový kvintet, Abschrift, o.O., o.J. [Leihmaterial, Český rozhlas].

Koncert pro housle s průvodem dechového orchestru, Partitur, Abschrift, o.O., o.J. [Leihmaterial, Český rozhlas].

*Ausgaben von Werken anderer Autoren:*¹

Arlen, Harold (1995): *Over the rainbow*, in: *The new real book, 3, C version*, Petalima: Sher. S. 287–288.

Bartók, Béla (1981): *Fourteen Bagatelles op. 6*, in: Ders.: *Piano Music of Béla Bartók*, Series I, Nachdruck der Erstausgabe von 1909, New York: Dover. S. 68–104.

1 Die Jazzpraxis steht quer zur Praxis des wissenschaftlichen Zitierens: Jazzstandards kursieren zwar in Notenausgaben, die jedoch nicht den Status verlässlicher Quellen beanspruchen können. Konkrete Ausgaben von Jazzstücken werden daher nur angegeben, wenn es nicht nur um das Stück allgemein geht, sondern um eine Auseinandersetzung mit dieser Ausgabe und ihren Details.

- Bartók, Béla (o.J.): *Tanz-Suite*, Taschenpartitur, Wien/London: Universal Edition 1924 und 1951 [Copyright].
- Bizet, Georges (1994): *Carmen*, Oper in 4 Akten, Paris: Choudens [1877]. Nachdruck Budapest: Kőnemann.
- Grieg, Edvard (2001): *Peer Gynt Suite No. 1 op. 46, Suite No. 2 op. 55*, für Klavier arrangiert vom Komponisten, Mainz u.a.: Schott.
- Schulhoff, Erwin (1998): *Konzert für Klavier und kleines Orchester: op. 43*, Kl.A. von Michael Rische, Mainz: Schott.
- Stravinsky, Igor (o.J. [2002]): *Concerto in ré for violin and orchestra*, Taschenpartitur, London: Eulenburg.
- Stravinsky, Igor (2008): *Pétrouchka. Burlesque in four scenes, Original version 1911, corrected edition*, Taschenpartitur, New York: Boosey.

Aufnahmen von Ježeks Musik:

- Smyčcový kvartet, Koncert pro housle a a orchestr.* Sukovo kvarteto, Komorní orchestr Harmonie Pražských symfoniků, Violine Petr Messiereur, Dir. Jiří Bělohávek, LP, Panton 1978.
- Jaroslav Ježek 1906/1942.* Gesamtaufnahme [mit Übersetzungen der Liedtexte im Booklet], 6 LPs [auch auf CD Supraphon 2016], Panton 1988 [Copyright].²
- Duo for two violins, Serenade for wind quartet, String quartet no. 1, Sonata for violin and piano.* Violine Antonín Novák et al., Panton 1996.
- Nerves (ballet music), Fantasia for piano and orchestra, Concerto for piano and Orchestra, Smyphonic poem* [auf der Rückseite: *Orchestrální skladby*]. Klavier Jan Novotný et al., Supraphon 1996.
- Sonatina for piano, Petite suite, Étude, Bagatelles, Rhapsody, Toccata, Sonata for piano.* Klavier Jan Novotný, Panton 1996.
- Antonín Dvořák, Jaroslav Ježek, Piano Concertos.* Státní Filharmonie Brno, Klavier Igor Ardašev, Dir. Leoš Svárovský, Supraphon 1997.
- Jaroslav Ježek 100 (= Jazz na Hradě).* Pocket Band, Dobrý Večer Quintet, Big Band VOŠ konzervatoře J. Ježka, Multisonic 2006.
- OSVOBOZENÉ DIVADLO V+W 1929 – 1938 [O.D.], 7 CDs, Supraphon 2007.
- Smyčcový kvartet, Dechový kvintet, Suita.* Kvarteto města Prahy, Rejchovo dechové kvinteto, Supraphon 2008.
- Early Recordings.* Violine Josef Suk, CD 2, Supraphon 2011.
- Orchestr Jaroslava Ježka mimo Osvobozené divadlo 1930–1934 (= Historie psaná šelakem).* Supraphon 2013.
- Ondřej Ruml zpívá Ježka, Voskovce a Wericha.* Warner 2014.

2 Laut Werkverzeichnis von Sobotka ist das Erscheinungsjahr 1989.

Aufnahmen von Werken anderer Autoren:

Waller, Fats: *A Handful of Keys*, Single, Victor 1929.

Waller, Fats: *Honeysuckle Rose*, Single, His Master's Voice, 1934.

Waller, Fats: *Zonky*, Single, His Master's Voice 1929.

Whiteman, Paul: *Whispering*, Single, Victor 1920.

Youmans, Vincent: *Carioca* [siehe Film *Flying Down to Rio*].

Filmmaterial:

Pudr a benzin, Regie Jindřich Honzl, 1931 [DVD Filmexport Home Video 2010].

Peníze nebo život, Regie Jindřich Honzl, 1932 [DVD Filmexport Home Video 2010].

Flying Down to Rio, Regie Thornton Freeland, 1933.

Crisis. A Film of »The Nazi Way«, Regie Herbert Kline, Hans Burger und Alexander Hackenschmied, 1939.

The Wizard of Oz, Regie Victor Fleming, 1939.

Těžká Barbora, Regie Miloslav Zachata u. Jiří Nesvadba, Divadlo ABC, 1960 [Theater-
vorstellung vom 14.6.1960, TV-Aufzeichnung].

Pelíšky, Regie Jan Hřebejk, 1999.

Tmavomodrý svět, Regie Jan Svěrák, 2001.

Pražské jaro 2013: koncert SOČRu k 90. výročí rozhlasového vysílání [enthält Fantasie für Klavier
und Orchester], Klavier Igor Ardašev, Dir. Ondrej Lenárd, 18.5.2013, online [https://d-dur.
rozhlas.cz/zaznam-prenosu-socr-k-90-vyroci-rozhlasoveho-vysilani-5173146](https://d-dur.rozhlas.cz/zaznam-prenosu-socr-k-90-vyroci-rozhlasoveho-vysilani-5173146) (zuletzt auf-
gerufen am 11.4.2021).

Theatertexte:

Voskovec, Jiří; Werich, Jan (1980): *Hry* [Bd. 1], *Osel s astín, Kat a blázen, Balada z hadrů, Těžká Barbora, Pěst na oko aneb Caesarovo finále*, Prag: Československý spisovatel.

Voskovec, Jiří; Werich, Jan (1982): *Hry* [Bd. 2], *Vest Pocket Revue, Robin Zbojník, Caesar, Svět za mřížemi, Rub a líc*, Prag: Československý spisovatel.

Voskovec, Jiří; Werich, Jan (1985): *Hry* [Bd. 3], *Fata morgána, Ostrov Dynamit, Don Juan & comp., Golem, Nebe na zemi*, Prag: Československý spisovatel.

*Zitierte Schriften:*³

Adorno, Theodor W. (1975): *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt/M.

AVANTGARDA ZNÁMÁ A NEZNÁMÁ 1 siehe Vlašín et al. (Hg.) 1971.

Bachtin, Michail (1995): *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*, Übs. Gabriele Leupold, Frankfurt/M.

Bartoš, Josef (o.J. [1927]): »Die Kompositionsschule des Staatskonservatoriums«, in: *Prager Presse* [ohne Seitenzahlen, Nachlass Ježek CZ-Pnm S 224/1075].

Bartošek, Luboš (1982): *Dějiny československé kinematografie II. Zvukový film 1930–1945*, Teil 1, Prag.

Beckerman, Michael (2008): »The Dark Blue Exile of Jaroslav Ježek«, in: *Music and Politics* II (2008), Nr. 2. S. 1–14 [die Seitenzahlen beziehen sich auf die PDF-Fassung], online <https://quod.lib.umich.edu/cgi/p/pod/dod-idx/dark-blue-exile-of-jaroslav-jezek.pdf?c=mp;idno=9460447.0002.201;format=pdf> (zuletzt aufgerufen am 4.4.2021).

Bek, Josef (2009): Art. »Erwin Schulhoff«, in: *Český hudební slovník osob a institucí*, Hg. Petr Macek et al., Brno, online https://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=7805 (letzter Zugriff 23.4.2021).

Berg, Hubert van den; Fähnders, Walter (2009): »Die künstlerische Avantgarde im 20. Jahrhundert. Einleitung«, in: *Metzler Lexikon Avantgarde*, Hg. dies., Stuttgart/Weimar. S. 1–19.

Bezr, Ondřej (2014): »Ondřej Ruml se dotkl nedotknutelného Ježka a vyhrál«, in: *idnes.cz* [online-Ausgabe der Tageszeitung MF Dnes] https://www.idnes.cz/kultura/hudba/ondrej-ruml-zpiva-jezka-audio.A141023_162037_hudba_ob (vom 24.10.2014, letzter Zugriff 23.4.2021).

Burian, E. F. [Emil František] (1928): *Jazz*, Prag.

Burian, Jarka M. (1977): »The Liberated Theatre of Voskovec and Werich«, in: *Educational Theatre Journal* 29 (1977), Nr. 2. S. 153–177.

Bydžovská, Lenka (1999): »The Avant-Garde Ideal of Poiësis: Poetism and Artificialism during the Late 1920s«, Übs. Karolina Vočadlo, in: *Karel Teige, 1900–1951. L'Enfant Terrible of the Czech Modernist Avant-Garde*, Hg. Eric Dluhosch u. Rostislav Švácha, Cambridge. S. 46–63.

Černý, Jaromír et al. (1983): *Hudba v českých dějinách. Od středověku do nové doby*, Prag.

Černý, Jindřich (2007): *Osudy českého divadla po druhé světové válce. Divadlo a společnost 1945–1955*, Prag.

Černý, Miroslav K. (2007): »Einige Paradoxe in der tschechischen Avantgarde in den Zwanzigerjahren«, in: *New Music in the »New« Europe 1918–1938. Ideology, Theory, and Practice* (= Colloquia Musicologica Brunensia 38), Hg. Geoffrey Chew, Prag. S. 39–42.

Česká filharmonie (Hg.) (1971): *Česká filharmonie*, Redaktion Vladimír Šeřl, Prag.

3 Bei Periodika folgt auf den Titel unmittelbar und ohne weitere Kennzeichnung der Jahrgang.

- Československá akademie věd (Hg.) (1981): *Dějiny české hudební kultury*, Bd. 2 1918–1945, Prag.
- Cinger, František (2001): »Jaroslav Ježek, jakého vlastně neznáme«, in: *Zora* 85 (2001), Nr. 18, online http://archiv.sons.cz/zora/text/index.php?id_casopis=zora0118&show_clanek=23242&filtr_casopis=zora&filtr_rok=2001 (letzter Zugriff 31.3.2021).
- Cinger, František (2006): *Šťastné blues aneb Z deníku Jaroslava Ježka*, Prag.
- Cone, Edward T. (1972): »Stravinsky. The Progress of a Method«, in: *Perspectives on Schoenberg and Stravinsky*, Hg. Benjamin Boretz u. Edward T. Cone, Princeton. S. 156–164.
- Čurda, Martin (2016): »From the Monkey Mountains«. The Body, the Grotesque and Carnival in the Music of Pavel Haas«, in: *Journal of the Royal Musical Association* 141 (2016), Nr. 1. S. 61–112.
- Dahlhaus, Carl (1980): »Musik und Jugendstil«, in: *Art Nouveau, Jugendstil und Musik*, Hg. Jürg Stenzl, Festschrift Willi Schuh, Zürich. S. 73–88.
- Dauer, Alfons Michael (1985): *Tradition afrikanischer Bläserorchester und Entstehung des Jazz*, Graz.
- Dějiny české hudební kultury*, Bd. 2, siehe Československá akademie věd (Hg.) 1981.
- Dluhosch, Eric (1999): »Foreword«, in: *Karel Teige, 1900–1951. L'Enfant Terrible of the Czech Modernist Avant-Garde*, Hg. Eric Dluhosch u. Rostislav Švácha, Cambridge. S. xvi–xix.
- Dohnalová, Lenka (1982): *Konstruktivistická metoda v Ježkově artificiální tvorbě*, Abschlussarbeit, Prag.
- Drozd, David; Kačer, Tomáš; Sparling, Don (Hg.) (2016): *Theatre Theory Reader. Prague School Writings*, Prag.
- Epstein, Dena J. (1977): *Sinful Tunes and Spirituals. Black Folk Music to the Civil War*, Urbana u.a.
- Gridley, Mark; Maxham, Robert; Hoff, Robert (1989): »Three Approaches to Defining Jazz«, in: *The Musical Quarterly* 73, Nr. 4. S. 513–531.
- Hobsbawm, Eric (1998): *Ungewöhnliche Menschen. Über Widerstand, Rebellion und Jazz*, Übs. Thorsten Schmidt, München.
- Hodač, Karel (Hg.) (1995): *Spadla opona Osvobozeného divadla. Tisk z let 1938–1952 o Osvobozeném divadle*, Brno.
- Holzknacht, Václav (1946): »Divadlo Jaroslava Ježka«, in: *Divadelní zápisník* 17–18 (1946). S. 513–516.
- Holzknacht, Václav (1949): *Tak žil Jaroslav Ježek*, Prag.
- Holzknacht, Václav (1961): »Vorwort«, Übs. Adolf Langer, in: Ježek, Jaroslav: *Concerto pro piano forte ed orchestra*, Noten [siehe Notenausgaben], Prag/Mainz. S. 8–9.
- Holzknacht, Václav (1968): *Hudební skupina Mánesa* (= Edice hudební vědy 6), Prag.
- Holzknacht, Václav (1976): »Vorwort«, Übs. Adolf Langer, in: Ježek, Jaroslav: *Koncert pro housle a dechový orchestr*, Noten, Prag/Mainz. [S. 3].

- Holzknecht, Václav (1982): *Jaroslav Ježek* (= Medailóny [nicht nummerierte Reihe]), Prag [Horizont].
- Holzknecht, Václav (2007): *Jaroslav Ježek a Osvobozené divadlo*, 2. überarbeitete Auflage [1. Aufl. 1957], Prag.
- Honzl, Jindřich (1940): »Pohyb divadelního znaku«, in: *Slovo a slovesnost* VI (1940), Nr. 4. S. 177–188.
- Honzl, Jindřich (1963): *Základy a praxe moderního divadla*, Prag.
- Honzl, Jindřich (1971): »Nestavte divadla!«, in: AVANTGARDA ZNÁMÁ A NEZNÁMÁ, Bd. 1 *Od proletářského umění k poetismu 1919–1924*, Hg. Stěpán Vlašín et al., Prag. S. 417–424.
- Horák, Václav (2010): »Sonata of Jaroslav Ježek in the Context of the Composer's Work for the Piano«, in: *Musicologica Olomucensia* 11 (2010). S. 23–42.
- Huelsenbeck, Richard (1920): *En Avant Dada. Eine Geschichte des Dadaismus*, Hannover u.a.
- Hůlka, Jaroslav H. (1942): »Ježkův zrak a sluch«, in: JAROSLAV JEŽEK, vydali přátelé Jaroslava Ježka [herausgegeben von Freunden Jaroslav Ježeks], New York. S. 62–66.
- Hunkemöller, Jürgen (1996): Art. »Jazz-Rezeption«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Ausgabe, Sachteil Bd. 4, Hg. Ludwig Finscher, Kassel u.a. Sp. 1421–1439.
- Illing, Frank (2001): *Jan Mukařovský und die Avantgarde. Die strukturalistische Ästhetik im Kontext von Poetismus und Surrealismus*, Bielefeld.
- Jakobson, Roman (1937): »Dopis Romana Jakobsona Jiřímu Voskovcovi a Janu Werichovi o noetice a semantice švandy«, in: *10 let Osvobozeného divadla 1927–1937. V+W*, Hg. Josef Träger, 2. Aufl., Prag. S. 27–34.
- Jakobson, Roman (1981): *Poetry of Grammar and Grammar of Poetry* (= Selected Writings 3), Den Haag.
- Janoušek, Jiří (2018): *Jan Werich za oponou*, Prag.
- Janz, Tobias (2013): »Musikwissenschaft als Kunstwissenschaft?«, in: *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*, Hg. Michele Calella u. Nikolaus Urbanek, Stuttgart/Weimar. S. 56–81.
- JAROSLAV JEŽEK 1942 siehe o.V. 1942.
- Ježek, Jaroslav (1928): [ohne Titel, Kritik eines Konzerts vom 27.9.1928], in: *Rozpravy Aventina* 4 (1928–1929), Nr. 3. S. 29–30, online [http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=RozAvn/4.1928–1929/3/29.png](http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=RozAvn/4.1928-1929/3/29.png) (letzter Zugriff 11.4.2021).
- Ježek, Jaroslav (1931): »Skladatel Ježek o své hudbě k revui ›Golem‹«, in: *Tempo. Listy Hudební Matice* XI (1931), Nr. 3. S. 117.
- Ježek, Jaroslav (1932): »Pařížské dojmy z listopadu a prosince 1931«, in: *Klíč* 2, 8.3.1932, Nr. 7–8. S. 110–112.
- Ježek, Jaroslav (1934 [recte 1933]): »O jazzu«, in: Ders.; Voskovec, Jiří; Werich, Jan: *Pět melodií z revue Osel a stín*, Notenausgabe, Prag. [S. 3–4].

- Ježek, Jaroslav (1936): »Surrealismus a hudba«, in: *Surrealismus 1* (1936), Hg. Vítězslav Nezval. S. 3–4 [Reprint: *Zvěrokruh 1; Zvěrokruh 2; Surrealismus v ČSR; Mezinárodní bulletin surrealismu; Surrealismus; Zvěrokruh*, Hg. Karel Šrp, Prag 2004].
- Ježek, Jaroslav (1948): *Dopisy z podzimu 1938*, Prag [mehrere Neuauflagen].
- Ježek, Jaroslav (1998): *Stále se mi zdá, jako když Tě hledám. Dopisy Jaroslava Ježka Míle Ledererové* (= Knižnice Opus musicum 10), Hg. Hana Pospěchová, Brno.
- Jost, Ekkehard (2003): *Sozialgeschichte des Jazz*, Frankfurt/M.
- Just, Vladimír (2007): [Booklet-Text], in: OSVOBOZENÉ DIVADLO V+W 1929 – 1938, 7 CDs, Prag [ohne Seitenzahlen, Erstveröffentlichung 1994–1995].
- Kachlík, Jan (2003): Art. »Jaroslav Ježek«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Ausgabe, Personenteil Bd. 9, Hg. Ludwig Finscher, Kassel u.a. Sp. 1037–1038.
- Kaiser, Ulrich (2011): »Babylonian confusion. Zur Terminologie der Formanalyse von Pop- und Rockmusik«, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 8 (2011), Nr. 1. S. 43–75.
- Khel, Richard; Vorlíčková, Blanka; Henychová, Romana (2012): *Osobní knihovna Jaroslava Ježka*, Prag.
- Kisch, Egon Erwin; Reinerová, Lenka (1942): »Naše emigrace se loučí s J. Ježkem«, in: *Nová doba*, 16.1.1942 [Ausschnitt ohne Seitenzahlen im »Scrap Book«, Nachlass Ježek CZ-Pnm S 224/1192].
- Knauer, Wolfram (1996): Art. »Jazz«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Ausgabe, Sachteil Bd. 4, Hg. Ludwig Finscher, Kassel u.a. Sp. 1384–1421.
- Kotek, Josef (Hg.) (1975): *Kronika české synkopy. Půlstoletí českého jazzu a moderní populární hudby v obrazech a svědectví současníků*, Bd. 1 (1903–1938), Prag.
- Kotek, Josef; Hořec, Jaromír (Hg.) (1990): *Kronika české synkopy. Půlstoletí českého jazzu a moderní populární hudby v obrazech a svědectví současníků*, Bd. 2 (1939–1961), Prag.
- Kotek, Josef (1990): »Osvobozené divadlo za války aneb Co vzkazovali V+W přes oceán domů«, in: Ders.: *O české populární hudbě a jejich posluchačích. Od historie k současnosti*, Prag. S. 345–362.
- Kotek, Josef (1998): *Dějiny české populární hudby a zpěvu*, Bd. 2 (1918–1968), Prag.
- Krejčí, Iša (o.J. [1927]): »Německé divadlo«, in: *Rozpravy Aventina* [ohne Seitenzahlen, Nachlass Ježek CZ-Pnm S 224/1075].
- Kronika české synkopy*, Bd. 1, siehe Kotek (Hg.) 1975.
- Kronika české synkopy*, Bd. 2, siehe Kotek/Hořec (Hg.) 1990.
- Kube, Michael (1996): *Hindemiths frühe Streichquartette, 1915–1923. Studien zu Form, Faktur und Harmonik* (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 45), Diss., Kassel u.a.
- Kubik, Gerhard (1988): »Afrikanische Elemente im Jazz – Jazzelemente in der populären Musik Afrikas«, in: Ders.: *Zum Verstehen afrikanischer Musik. Ausgewählte Aufsätze*, Leipzig. S. 300–336.

- Kuhn, Clemens (2009): *George Gershwins Concerto in F – ein amerikanisches Klavierkonzert?!*, Diss., Frankfurt/M. u.a.
- Kuna, Milan (1990): *Hudba na hranici života. O činnosti a utrpení hudebníků z českých zemí v nacistických koncentračních táborech a věznicích*, Prag.
- Kuna, Milan (1993): *Musik an der Grenze des Lebens. Musikerinnen und Musiker aus böhmischen Ländern in nationalsozialistischen Konzentrationslagern und Gefängnissen*, Übs. Eliška Nováková, Frankfurt/M.
- Kuna, Milan (2003): *Exulantem proti své vůli. Život a dílo Karla Boleslava Jiráka*, Prag.
- Kuna, Milan (2009): Art. »Karel Boleslav Jirák«, in: *Český hudební slovník osob a institucí*, Hg. Petr Macek et al., Brno, online https://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=2268 (letzter Zugriff 16.6.2021).
- la. [Kürzel] (o.J. [1930]): »Výstupní koncerty konservatoře«, in: *České slovo*. S. 6 [Nachlass Ježek CZ-Pnm S 224/1079].
- Lendvai, Ernő (1972): »Einführung in die Formen- und Harmoniewelt Bartóks«, in: *Béla Bartók – Weg und Werk. Schriften und Briefe*, Hg. Bence Szabolcsi, München u.a. S. 105–149.
- Liebe, Anne (2014): »Der Surrealismus und die Musik in den 1930er Jahren in Frankreich«, in: *Kurt Weill und Frankreich* (= Veröffentlichungen der Kurt-Weill-Gesellschaft 9), Hg. Andreas Eichhorn. S. 133–149.
- Locke, Brian S. (2002): »The Periphery is Singing Hit Songs«. The Globalization of American Jazz and the Interwar Czech Avant-Garde«, in: *American Music Research Center Journal* 12 (2002). S. 25–55.
- Locke, Brian S. (2006): *Opera and Ideology in Prague. Polemics and Practice at the National Theater, 1900–1938*, Rochester.
- Lowenbach, Jan (1942): »Jaroslav Ježek. Pokus o výklad skladatelského typu«, in: JAROSLAV JEŽEK, vydali přátelé Jaroslava Ježka [herausgegeben von Freunden Jaroslav Ježeks], New York. S. 9–25.
- Lüdke, Markus (1993): »Im ›Trot‹ der Zeit. Aspekte der Jazzrezeption bei Erwin Schulhoff«, in: *Erwin Schulhoff. Die Referate des Kolloquiums in Köln am 7. Oktober 1992* [...], Hg. Gottfried Eberle, Hamburg. S. 89–108.
- lv. [Kürzel] (1927): »Pojďte dadat!«, in: *Večerní list*, 13.4.1927 [ohne Seitenzahlen, Nachlass Ježek CZ-Pnm S 224/1075].
- Macek, Jiří (2013): *Česká hudební avantgarda. Průvodce světem orchestru jedné pozoruhodné epochy*, 2. Aufl. [1. Aufl. 2012], Průhonice.
- Magocsi, Paul R. (2018): *Historical Atlas of Central Europe*, 3. Aufl., Toronto.
- Märker, Michael (2009): »Erwin Schulhoff und die Tradition«, in: *Aspekte der Musik, Kunst und Religion zur Zeit der Tschechischen Moderne* (= Martinů-Studien 2), Hg. Aleš Březina, Bern. S. 217–228.

- Mauser, Siegfried (2014): »Zur Dialektik von Avantgarde und Moderne«, in: *Musik-Werk-Philosophie. Schriften von Siegfried Mauser*, Hg. Claus Bockmaier u. Dorothea Hofmann, München. S. 19–24.
- Mikota, Jan (1971): »Ježkovy poslední vánoce. Jak dementoval Ježek zprávy o svém úmrtí i ženění«, in: *Svět v obrazech*, 25.12.1971 [ohne Seitenzahlen, CZ-Pnm S 224/1192].
- Monmarte, Danièle (1991): *Le Théâtre libéré de Prague. Voskovec et Werich*, Paris.
- Monmarte, Danièle (2010): »Talent V+W zůstal uvězněný v češtině«, Interview durchgeführt von Vilém Faltýnek, *Radio Prague International*, Sendungsdatum 13.10.2010, online <https://cesky.radio.cz/daniele-monmarte-talent-vw-zustal-uvezneny-v-cestine-8561754> (datiert auf den 27.7.2011, letzter Zugriff 31.3.2021).
- Nessen, Hugo von (1975): »Klangsinn, Virtuosität und Energetik. Duo Pandula/Padrós spielte im Kornhaussaal neue tschechische Kammermusik«, in: *Schwäbische Zeitung*, 23.9.1975 [Kritik eines Konzerts vom 20.9.1975 in Ulm, ohne Seitenzahlen, Nachlass Ježek CZ-Pnm S 224/1009].
- Nezval, Vítězslav (1926): *Abeceda. Taneční komposice Milči Mayerové*, Prag [Reprint 1993].
- Novotný, Tomáš (1996): *Komorní dílo Jaroslava Ježka*, Abschlussarbeit, Prag.
- Oberheiden-Brent, Andrea (2014): »Al Jolson und der ›jüdische Jazz‹«, in: *Jazz im Film. Beiträge zu Geschichte und Theorie eines intermedialen Phänomens*, Hg. Willem Strank, Claus Tieber, Wien/Berlin. S. 39–58.
- Očadlík, Mirko (o.J. [1927]): »Skladatelští absolventi konzervatoře«, in: *Národní osvobození* [ohne Seitenzahlen, Nachlass Ježek CZ-Pnm S 224/1075].
- o.V. (1930): »Vstupní koncerty absolventů Státní konzervatoře«, in: *Národní listy*, 3.7.1930, Nr. 181. S. 4 [Nachlass Ježek CZ-Pnm S 224/1077].
- o.V. (1942): JAROSLAV JEŽEK, vydali přátelé Jaroslava Ježka [herausgegeben von Freunden Jaroslav Ježeks], New York.
- o.V. (2001): Art. »Jenčíkovy girls«, in: *Český taneční slovník. Tanec, balet, pantomima*, Hg. Divadelní ústav, Redaktion Jana Holeňová, Prag. S. 123 [online http://encyklopedie.idu.cz/index.php/Jen%C4%8D%C3%ADkovy_girls, letzter Zugriff 3.4.2021].
- Partsch, Cornelius (2000): *Schräge Töne. Jazz und Unterhaltungsmusik in der Kultur der Weimarer Republik*, Stuttgart/Weimar.
- Patzaková, A. J. [Anna Jandová] (Hg.) (1935): *Prvních deset let československého rozhlasu*, Prag.
- Pelc, Jaromír (1982): *Zpráva o Osvobozeném divadle*, Prag [Erstausgabe als *Meziválečná avantgarda a Osvobozené divadlo*, 1981].
- Petříček Jr., Miroslav (1999): »Karel Teige: Art Theory between Phenomenology and Structuralism«, in: *Karel Teige, 1900–1951. L'Enfant Terrible of the Czech Modernist Avant-Garde*, Hg. Eric Dluhosch u. Rostislav Švácha, Cambridge. S. 324–337.
- Reittererová, Vlasta (2009): »Alois Hába und die tschechoslowakische Sektion der IGNM: Niederlagen und Siege«, in: *Aspekte der Musik, Kunst und Religion zur Zeit der Tschechischen Moderne* (= Martinů-Studien 2), Hg. Aleš Březina, Bern. S. 237–250.

- Rychlík, Jan (1947): »Jaroslav Ježek«, in: *Jazz* 1 (1947), S. 10 [CZ-Pnm S 224/1122, erneut abgedruckt in *Jazz* 17 (1976), S. 15, CZ-Pnm S 224/1181].
- Ryčlová Zuzana (2008): »Joe Jenčík«, in: *České avantgardní divadlo*, online https://www.phil.muni.cz/udim/avantgarda/index.php?pg=j_jencik (letzte Aktualisierung 26.2.2008, letzter Zugriff 3.4.2021).
- Schamschula, Walter (2004): *Geschichte der tschechischen Literatur*, Bd. 3 *Von der Gründung der Republik bis zur Gegenwart*, Köln u.a.
- Schär, Christian (1991): *Der Schlager und seine Tänze im Deutschland der 20er Jahre. Sozialgeschichtliche Aspekte zum Wandel in der Musik- und Tanzkultur während der Weimarer Republik*, Diss., Zürich.
- Schmid, Herta (1995): »Zur Ästhetik der Theateravantgarde der zwanziger Jahre. Polen, Sowjetunion, Tschechoslowakei«, in: *TheaterAvantgarde. Wahrnehmung – Körper – Sprache*, Hg. Erika Fischer-Lichte, Tübingen/Basel. S. 399–454.
- Schonberg, Michal (1988): *Osvobozené*, Übs. ins Tschechische Ivo Řezníček, Toronto [ursprüngl. Diss. 1979].
- Schuller, Gunther (1968): *Early Jazz. Its Roots and Musical Development*, New York.
- Seifert, Jaroslav (1985): *Všecky krásy světa. Příběhy a vzpomínky*, Prag.
- Sobotka, Mojmír (2009): Art. »Jaroslav Ježek«, in: *Český hudební slovník osob a institucí*, Hg. Petr Macek et al., Brno, online https://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=3514 (letzter Zugriff 4.4.2021).
- Šourek, Otakar (o.J. [1927]): [Konzertkritik, ohne Titel], in: *Venkov* [ohne Seitenzahlen, Nachlass Ježek CZ-Pnm S 224/1075].
- Štědroň, Miloš (1998): *Leoš Janáček a hudba 20. století. Paralely, sondy, dokumenty*, Brno.
- Stephan, Rudolf (1975): »Die Violinmusik des Zwanzigsten Jahrhunderts«, in: *Violinspiel und Violinmusik in Geschichte und Gegenwart*, Hg. Vera Schwarz, Wien. S. 60–79.
- Stuckenschmidt, Hans Heinz (o.J. [1957]): *Strawinsky und sein Jahrhundert* (= Anmerkungen zur Zeit 5), Berlin.
- Svoboda, Jiří; Teige, Karel (1971): »Musica a muzika«, in: *AVANTGARDA ZNÁMÁ A NEZNÁMÁ*, Bd. 1, Prag. S. 405–412.
- Tairov, Alexandr (1927): *Odpoutané divadlo* (= Ars 7), Übs. ins Tschechische Josef Menzel, Prag [darin: Jindřich Honzl: »Vznik ruského moderního divadla«, S. 5–61].
- Tairow, Alexander (1989): *Das entfesselte Theater. Aufzeichnungen eines Regisseurs*, Übersetzung von 1923, Vorwort von Paul Pörtner [1964], Berlin.
- Taruskin, Richard (2010): *The Oxford History of Western Music*, Bd. 4 *Music in the Early Twentieth Century*, New York u.a.
- Tauerová, Jarmila (1990): *Jaroslav Ježek. Inventář fondu Českého muzea hudby*, Prag.

- Teige, Karel (1966): »Osvobozené divadlo«, in: Ders.: *Svět stavby a básně. Studie z dvacátých let* (= Výbor z díla 1), Prag. S. 158–162 [ursprüngl. in: Ders. (1927): *Stavba a báseň. Umění dnes a zítra. Statě 1919–1927*, Prag. S. 167–171].
- Teige, Karel (1966): *Vývojové proměny v umění*, Hg. Vratislav Effenberger, Prag.
- Teige, Karel (1971): »Umění dnes a zítra«, in: AVANTGARDA ZNÁMÁ A NEZNÁMÁ, Bd. 1, Prag. S. 365–381.
- Teige, Karel (1971): »Poetismus«, in: AVANTGARDA ZNÁMÁ A NEZNÁMÁ, Bd. 1, Prag. S. 554–561.
- THAT'S JAZZ siehe Wolbert (Hg.) 1997.
- Toorn, Pieter C. van den; McGinness, John (2012): *Stravinsky and the Russian Period. Sound and Legacy of a Musical Idiom*, Cambridge u.a.
- Träger, Josef (Hg.) (1937): *10 let Osvobozeného divadla 1927–1937*. V+W, 2. Aufl., Prag.
- Uměleckoprůmyslové muzeum (Hg.) (o.J. [1991]): *František Zelenka. Plakáty, architektura, divadlo*, Ausstellungskatalog, Prag.
- Veverková, Jarmila (1985): *Fonotéka (diskotéka) Jaroslava Ježka*, Prag.
- Vlašín, Stěpán et al. (Hg.) (1971): AVANTGARDA ZNÁMÁ A NEZNÁMÁ, Bd. 1 *Od proletářského umění k poetismu 1919–1924*, Prag.
- Vondráček, David (2020): »Aus Böhmen und Mähren in die Welt. Musik(theater), Mobilität und Migration in der Moderne«, in: *Leave, left, left. Migrationsphänomene in den Künsten in aktueller und historischer Perspektive*, Hg. Burcu Dogramaci, Berenika Szymanski-Düll u. Wolfgang Rathert, Berlin, S. 43–62.
- Voskovec, Jiří; Werich, Jan (1934 [recte 1933]): »O jazzových textech«, in: Ježek, Jaroslav und dies.: *Pět melodií z revue Osel a stín*, Notenausgabe, Prag. [S. 5–7].
- Voskovec, Jiří; Werich, Jan (1942): »Tři strážníci«, in: JAROSLAV JEŽEK, vydali přátelé Jaroslava Ježka [herausgegeben von Freunden Jaroslav Ježeks], New York. S. 30–37.
- Voskovec, Jiří; Werich, Jan (1965): *Osel a stín. Montáž [...]*, Hg. Josef Träger, Prag.
- Voskovec, Jiří; Werich, Jan (1980, 1982, 1985): *Hry*, Bd. 1–3 [siehe Theatertexte].
- Voskovec, Jiří (1996): *Klobouk ve křoví. Výbor veršů V+W (1927–1947)*, 3. Aufl., Prag.
- Weiss, Miriam (2011): »To make a lady out of jazz«. *Die Jazzrezeption im Werk Erwin Schulhoffs*, Diss., Neumünster.
- Widmaier, Tobias (2013): »When Alexander Takes His Ragtime Band to France«. Afroamerikanische Militärkapellen im Ersten Weltkrieg«, in: *Musik bezieht Stellung. Funktionalisierung der Musik im Ersten Weltkrieg* (= Krieg und Literatur XIX), Hg. Stefan Hanheide et al., Osnabrück. S. 175–190.
- Wilhelmi, Christoph (2001): *Künstlergruppen im östlichen und südlichen Europa seit 1900. Ein Handbuch*, Stuttgart.
- Wodianka, Stephanie; Ebert, Juliane (2014): »Vorwort«, in: *Metzler Lexikon moderner Mythen. Figuren, Konzepte, Ereignisse*, Hg. dies., Stuttgart/Weimar. S. V–VIII.

Wolbert, Klaus (Hg.) (1997): THAT'S JAZZ. *Der Sound des 20. Jahrhunderts*, [ursprüngl. Ausstellungskatalog 1988], Frankfurt/M. Darin:

- Starr, S. Frederick: »Der frühe New Orleans Jazz. Legende und Wirklichkeit«, S. 79–102.
- Jost, Ekkehard: »Chicago«, S. 113–126.
- Hellhund, Herbert: »It Don't Mean A Thing If it Ain't Got That Swing« [im Original in Anführungszeichen], S. 141–163.
- Roberts, John Storm: »Die ›Latinisierung‹ des Jazz«, S. 231–238.
- Jost, Ekkehard: »Le Jazz en France«, S. 313–332.
- Dorůžka, Lubomír: »Jazz in der Tschechoslowakei«, S. 455–461.

Zaddach, Wolf-Georg (2016): »Jazz in Czechoslovakia during the 1950s and 1960s«, in: *Jazz and Totalitarianism*, Hg. Bruce Johnson, New York. S. 114–135.

Zapletal, Petar (2010): Art. »Symfonický orchestr hlavního města Prahy FOK«, in: *Český hudební slovník osob a institucí*, Hg. Petr Macek et al., Brno, online https://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=8030 (letzter Zugriff 7.6.2021).

Anhang

Werkverzeichnis

von Mojmír Sobotka; für die deutsche Fassung überarbeitet von David Vondráček

Tschechische Fassung online: https://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=3514#dilo4122

Benutzungshinweise: Übersetzungen werden nach Gleichheitszeichen angegeben, deutsche Übersetzungen durchgehend von mir [D.V.]. Die französischen oder englischen Titel wurden entweder von Ježek selbst – manchmal fehlerhaft – oder in den Ausgaben vergeben, wobei davon auszugehen ist, dass Ježek sie autorisiert hat. Einige Theatersongs wurden unter ihren Incipits veröffentlicht, während die im Notenmaterial vorgesehenen Titel nicht in der Öffentlichkeit bekannt wurden (in Klammern angegeben). ›Píseň‹ wird entweder wörtlich als Lied oder als Song übersetzt, vgl. das Kapitel zur Popular-Song-Form in dieser Arbeit. Wenn nicht anders angegeben, ist der Ort von Uraufführungen (UA), Veröffentlichungen etc. immer Prag.

Orchestermusik

Konzert für Klavier und Orchester, 1927, 3-sätzig,¹ UA 23. 6. 1927 Česká filharmonie = Tschechische Philharmonie, Studienpartitur Panton 1961 (LP Panton 1986 und 1989, CD Panton 1996, Supraphon 1997);

Mi-Carême, zwischen 1928 und 1930, unvollendetes (?) sinfonisches Werk, verschollen;²

Konzert für Violine und Blasorchester, 1928–29, 3-sätzig, UA 26. 9. 1930 Česká filharmonie, KLA. Panton 1976 (LP Panton 1978 und 1989, CD Panton 1996);

Fantasie für Klavier und Orchester, 1930, 1-sätzig, UA 24. 6. 1930 Česká filharmonie, Studienpartitur Panton 1986 (LP Panton 1973, 1978 und 1989, CD Panton 1996);

Symfonická báseň = Sinfonische Dichtung, 1936, 1-sätzig, UA 25. 3. 1936 Orchestr FOK, Studienpartitur Panton 1980 (LP Panton 1982, 1987, 1989, CD Panton 1996).

1 Detaillierte Satzfolge und Besetzungsangaben siehe: Holz knecht, *Jaroslav Ježek a Osvobozené divadlo*, 2. Aufl., S. 356 ff.

2 Laut Interview in *Hudební noviny* 1, 5.11.1930, S. 7, abgedruckt bei Cinger, *Šťastné blues*, S. 132.

Kammermusik

Appassionato für Violine und Violoncello, 1927;

Dechový kvartet = Bläserquartett (alternativ *Serenáda*), für Flöte, zwei Klarinetten und Fagott, 1927, 5-sätzig, UA 29. 4. 1929 (LP Panton 1989, CD Bonton/Panton 1996);

Dechový kvintet = Bläserquintett, 1931, 3-sätzig, UA 24. 4. 1931 (LP Supraphon 1970 und 1971, Panton 1982 und 1989, CD Bonton/Panton 1996);

Scherzo, für Flöte, Oboe, zwei Klarinetten, Horn, 3 Violinen und Kontrabass, aus dem Film *Pudr a benzin*, UA 15. 1. 1932;

Streichquartett [Nr. 1], 1932, 4-sätzig, UA 18. 5. 1932 (LP Supraphon 1970, Panton 1978, 1979, CD Bonton/Panton 1996);

Sonate für Violine und Klavier, 1933, 4-sätzig, UA 17. 11. 1933, Druck Orbis 1951 (LP Supraphon 1966, Panton 1982 und 1989, CD Bonton/Panton 1996, Supraphon 2001);

Duo für zwei Violinen, 1934, 3-sätzig, UA 4. 12. 1934, Druck Hudební matice Umělecké besedy 1949, Panton 1975 und 1989 (CD Bonton/Panton 1996);

Suita pro dechové kvinteto ze scénické hudby k Molièrově hře Don Juan = Suite für Bläserquintett aus der Schauspielmusik zu Molières Don Juan, 1937, 3-sätzig (LP Supraphon 1970, CD Bonton/Panton 1996) [Noten nicht auffindbar];

Allegretto für Streichquartett, der einzige vollendete Satz des geplanten *Streichquartetts Nr. 2*, 1941, UA 16. 4. 1942 New York.

Klaviermusik

En Caffé a Place Bastille [sic], für Klavier, 1927;

Suita pro čtvrttónový klavír = Suite für Vierteltonklavier, 1927;

Sonatina für Klavier, 1928, UA 16. 3. 1928, Druck Orbis 1949, Supraphon 1976 in: *Dítě tu dávno není* (LP Panton 1975 und 1989, CD Bonton/Panton 1996);

Malá suite = Petite suite, für Klavier, 1928, 3-sätzig, UA 17. 2. 1929, Druck Hudební matice 1937 (LP Panton 1986 und 1989, CD Bonton/Panton 1996, Multisonic 2006) [Nr. 3 *Marche arr. für 9 Blechbläser und Schlagwerk* von E. Zámečník, UA 4. 10. 1984 Mezinárodní hudební festival Brno, Brno Brass Band];

Tři strážníci = Three Policemen Step, aus dem Stück *Premiéra Skafandr*, Klavierfassung, 1928 (CD Multisonic 2006);

Largo. Allegro (Fox), für Klavier, 1929;

Bugatti Step, aus *Don Juan & Comp.*, Klavierfassung, Druck Hudební matice 1931 (LP Supraphon ca. 1966, Panton 1989, CD Bonton/Panton 1996, Multisonic 2006);

Isabel. Waltz = Valse, aus *Don Juan & Comp.*, Klavierfassung, 1931 (CD Multisonic 2006);

Capriccio für Klavier, 1932, UA 27. 10. 1932 [weder notiert noch aufgenommen];

- Étude für Klavier*, 1933, UA 26. 1. 1933, Druck Orbis 1949 (LP Panton 1986 und 1989, CD Bonton/Panton 1996, Multisonic 2006);
- Bagatelles [pour] piano à deux mains*, 1933, 10 Stücke, UA 26. 1. 1933, Druck Hudební matice 1933 (LP Panton 1986 und 1989, CD Bonton/Panton 1996, Multisonic 2006);
- Tanec loutky = Dance of the Marionette*, aus *Svět za mřížemi*, Klavierfassung, 1933 (CD Multisonic 2006);
- Rhapsodie für Klavier*, 1938, UA 9. 5. 1938, Druck Orbis 1949 (LP Panton 1975 und 1989, CD Bonton/Panton 1996, Multisonic 2006);
- Jarní vítr. Valčík = Frühlingswind. Walzer*, aus *Pěst na oko*, Klavierfassung, 1938 (CD Multisonic 2006);
- Toccata für Klavier*, 1939, UA 14. 3. 1953, Druck Orbis 1949 (LP Panton 1975 und 1989, CD Bonton 1996);
- Grande valse brillante für Klavier*, 1939, UA 18. 9. 1966 Jan Vědra (CD *Klavír Jaroslava Ježka*, Multisonic 2006);
- Sonate für Klavier*, 1940–41, 4-sätzig, UA 29. 4. 1944 New York, Druck Hudební matice 1949 und Supraphon 1976 in: *Dítě tu dávno není* (LP Supraphon o.J., Panton 1975 und 1989, CD Bonton/Panton 1996).

Vokalmusik

- Písničky*, alt. *Chansony*. 5 Lieder für hohe Stimme und Klavier, Text Vítězslav Nezval und Jaroslav Seifert: *Básník, Benátská gondoliera, Blues, Chanson, Morava*, 1926–27, UA 16. 12. 1932, Druck Panton 1964 in: *Jaroslav Ježek: Šest písní* (LP Panton 1973 [Gesamtaufnahme zsgl. *Náhrobek Donu Juanovi* aus *Rychlíkem*] und 1989 [Auswahl], CD Bonton/Panton 1996);
- Rychlíkem = Mit dem Schnellzug*, für mittlere Stimme und Klavier: *Ujedu lidem do Afriky* (Text Vítězslav Nezval), *O Rose, You Are Sick* (William Blake), *Monsieur Miroir* (Philippe Soupault), *Meine kleine Puppe* (Kurt Schwitters), *Náhrobek Donu Juanovi* (Jean Cocteau [Übs. Karel Čapek?]), *Píšťalka* (Vítězslav Nezval), 1926–27, UA 15. 6. 1927, Druck von *Náhrobek Donu Juanovi* in: *Jaroslav Ježek: Šest písní* (LP Panton 1989 [Auswahl], CD Bonton/Panton 1996);
- Kalendář = Kalender. Liedzyklus für mittlere Stimme und Klavier*, Text Pierre Albert-Birot, tschechische Nachdichtung Karel Čapek: *Sv. Valentin, Sv. Prudence, Sv. Mamert, Sv. Anděla, Sv. Valerie, Sv. Rafin, Sv. Cyr*, 1927, UA 15. 6. 1927 [Auswahl], Druck Supraphon 1976 in: *Dítě tu dávno není* (LP Panton 1989);
- Perly a růže = Perlen und Rosen. Frauenchor*, Text Li-tai-pe, Übs. Bohumil Mathesius, 1927 [věnováno Pěveckému sdružení pražských učitelek = dem Gesangsverein Prager Lehrerinnen gewidmet];
- Milostná = Liebeslied, für Gesang und Klavier*, Text Jan Knob, 1927;
- Čtverák Pierrot = Pierrot fumiste, für Gesang, Flöte Klarinette und Klavier*, Text František Halas: *Pierrotova svatba, Svatební noc, Osm hodin, Čtverák*, 1929, urspr. für die gleichnamige Komödie von Laforgue (LP Panton 1989, CD Bonton/Panton 1996);

- Lamento e trionfo. Parodie einer italienischen Koloraturarie*, Text J. L. Budín [Jan Löwenbach], 1929, UA 12. 2. 1929;
- Přípitek svatvěčerní = Trinkspruch für den Vorabend des Dreikönigstags, für Gesang und Klavier*, Text Václav Řezáč, 1929;
- Uhodilo, Pánbůh s námi = Es hat geschlagen, Gott behüt' uns, für Gesang und Klavier*, Text Josef Václav Sládek, 1929;
- Čtyři písně = Vier Lieder, für hohe Stimme und Klavier: Hlad* (Text Konstantin Biebl), *Děti* (Konstantin Biebl), *Pastel* (Vítězslav Nezval), *Štědrý večer* (Vilém Závada), 1930–33, UA 26. 1. 1933;
- Serenáda, für Gesang und Klavier*, Text Vítězslav Nezval, 1935;
- Jsem ten dům, v němž straší = Ich bin das Haus, in dem es spukt, für Gesang und Klavier*, Text André Breton, 1935;
- Dvě písně na Puškina = Zwei Lieder nach Puschkin, für Gesang und Gitarre*, 1936 (LP Panton 1976 und 1989, CD Bonton/Panton 1996);
- Dobrou noc. Píseň = Gute Nacht. Lied*, Text Karel Hynek Mácha, 1937, UA 21. 4. 1937, Druck Hudební matice 1949;
- Modlitba = Gebet, für Gesang und Klavier*, Text Josef Svatopluk Machar, o.J.;
- Dětské sbory na básně Vítězslava Nezvala = Kinderchöre nach Vítězslav Nezval: Na poli je černá zeď, Černý hrozen dozrává, V jednom malém domě, Už je večer*, 1938 (LP Panton 1973 und 1989, CD Bonton/Panton 1996);
- My všichni víme. Píseň = Wir alle wissen. Lied*, UA 9. 3. 1939 New York, verschollen;
- [*Písně české, slovenské a ruské = Tschechische, slowakische und russische Lieder*], Arr. für Männerchor: u.a. *Keď sa Janík na vojnu bral, Poljuško pole*, 1940–41, UA 6. 4. 1941 New York, verschollen;
- [*Písně české, slovenské a ruské = Tschechische, slowakische und russische Lieder*], Arr. für Frauenchor: u.a. *Ej, nepi koník vodu*, 1941, UA Dez. 1941 New York, verschollen;
- Vítězné V = V for Victory*, Text Jiří Voskovec und Jan Werich, Prolog von Adolf Hoffmeister,³ 1941, Faksimile in: *Jaroslav Ježek*, New York 1942 [siehe Literaturverzeichnis], Druck Hudební matice 1948;
- Ne = Nein. Frauenchor*, Text Josef Václav Sládek, 1941, UA Dez. 1941 New York.

Ballett

- Nervy = Nerven, [kleines] Ballett in zwei Teilen für Frauenchor und Orchester*, 1928, UA 1928 Vinohradské divadlo (LP Panton 1973, 1978 und 1989, CD Bonton/Panton 1996).

3 Diese Angabe korrigiert nach Holzknicht, *Jaroslav Ježek a Osvobozené divadlo*, S. 391.

Theatermusik für Jiří Voskovec und Jan Werich

(Die Texte der Songs sind, so nicht anders angegeben, Voskovec und Werich.)

Růže z Jericha = Rosen aus Jericho. Sketch, 1927:

Song (*Pane duchovní*);

Premiéra Skafandr. Veselohra, 1928, UA 12. 3. 1929:

Vorspiele zu 3 Akten, *Tři strážníci = Three Policemen* (Foxtrot), *Zasu* (Waltz), *Skafandr-fox*;

Varieté Revue, UA 5. 5. 1929 Brno:

alte und neue Nummern, offenbar auch der Sketch *Babylon* mit dem Song *Tmavomodrý svět*;

Líčení se odročuje = Die Verhandlung wird vertagt. Detektivní komedie, 1929, UA 19. 10. 1929:

Zwei Vorspiele, darunter *Vest Pocket Stomp* nach Motiven aus *Vest Pocket Revue*, das Vorspiel zum III. Akt wurde in der folgenden Revue wiederverwendet;

Fata Morgana. Jazzová revue, 1929, UA 10.12.1929:

Fata Morgana Fox (Vorspiel und Titelsong), *Každý trestanec nese si ranec* (Vokalquartett für Männerstimmen, urspr. für Mottlova parta [Mottls Truppe]), *Ctihodní šejkové a krásné baje-déry* (Melodram sester), *Poprava* (Gesang nach Volksliedmelodien: *Vyletěla holubička, Nepůjdu domů, Holka modrooká, Ide Marína* und *Na Bílé hoře*), *Ty, ty, pšt, pšt, dej si pozor* (Gesang nach fremder Vorlage, dem Foxtrot *I Lift Up My Finger and I Say Tweet! Tweet!*), *Kaučukový tanec* (nach fremder Vorlage *My Black Birds*, diese Nummer wurde bald gestrichen), *Měsíc je má hvězda* (Waltz mit Text »Jedna je zeměkoule...«), *Diga, Diga, Do* (Arr. als Ballett und Song), *Bloody Moon Rhapsody* (alternativ *Rapsodie krvavého měsíce*, instrumental), *Equatorial Rag* (Ballett), *Roztržitý démon* (urspr. *Pět strašidel*, Schlager Ferenc Futuristas), *Šest mušketýrek ještě po 20 letech* (Tanz der Jencíkovy girls), *Why Do I Love You* (Arr. nach Jerome Kern), [Song] nach der Melodie von *Sonny Boy, Breakaway* (Arr. nach fremder Vorlage mit Text »Mám nebo nemám...«), *Líčení III* (Ballett, urspr. Vorspiel zum III. Akt von *Líčení se odročuje*), *Mám zdejší atmosféry plné plíce* (alt. *Libování si ve zvucích*, für Mottlova parta);

Ostrov Dynamit = Die Insel Dynamit. Revuální parodie, 1930, UA 11. 3. 1930:

Dynamit Fox (Vorspiel und Titelsong), *Pět posvátných uzlů* (Gesang und Tanz), *Prélude* (instr.), *Timbuktu ta-da* (urspr. *Um tada, um tada, da, da, da*, Foxtrot für Mottlova parta und Tanz der Girls), *Idyla tropická* (Duett von Carolina und Christchurch nach der Melodie *Flower of Love*), *Tmavomodrý svět* (Blues, urspr. für den Sketch *Babylon*), *Válečný tanec, Útěk do hor* (Arr. von *Weary Blues* für Ballett), *Rytmické námluvy* (Ballett zur Musik *Rhapsody in Rhythm*), *Idyla nordická* (Duett), Foxtrot *Tři strážníci = Three Policemen* und Waltz *Zasu* aus *Premiéra Skafandr*, *Žlutá zimnice* (Pantomime), *Nejní...* (alt. *Nic není*, Arr. von *That's Your Baby*), *Umča, umča, tadada* (onomatopoická píseň), *Píseň o smutném gigolovi, Pět strašidel, Pod sopkou, za sopkou* (Arr. des Volkslieds *Pod dubem, za dubem*);

Sever proti Jihu = Nord gegen Süd. Válečná revue, 1930, UA 1. 9. 1930:

Prolog Démona války (Melodram), *Preludium 1–3* (instr.), *Mercedes* (Tango und Parodie), *Virginia* (Arr. nach fremdem Vorbild mit Tanzsolo, auch als Zwischenspiel) *Recitativ a árie majora Wartona Já se svým stínem* (*Me and My Shadow*, Arr. für Buffalo Bill), *Hvězdy Severu* (*Baletní intermezzo*), *Pochod neutrálnů* (Refrain für Tanz der Girls verwendet), *A já nedělám*

(refrén a předrefrén, Arr. nach Robert Brown *Singing in the Rain*), *Hvězdy Jihu* (Baletní intermezzo, Arr.), *Sever proti Jihu* (Baletní intermezzo), *Fanfáry* (Virginia – Na aristokratické půdě Virginie), *O ya ya* (Foxtrot, Arr.), *Finále 1 a 2*;

Don Juan & Comp. Revue o 7 obrazech, 1931, UA 13. 1. 1931:

Bugatti Step (Vorspiel, als eigenständige Komposition bereits 1930 aufgenommen, ebenfalls im Film *Pudr a benzin*), *Hymna poustevníků* (urspr. *Pochod poustevníků*), *Prodám srdce* (Tango, ab »Každý jeho dobré srdce chválí...« auch als *Tango pro Song Club*), *Komandérova píseň* (*Ať se tančí, ať se jásá...*), *Isabel. Waltz = Valse* (urspr. *Na vlnách valčíku*, Ballett), *Prázdná náruč* (Blues), *Don Juan Waltz* (Männer- und Frauenchor), *Půlnoční habanera* (urspr. *Tanec mrtvých na hřbitově*), *Není dobrodruh jako dobrodruh* (Foxtrot), *Chodidla* (Arr. nach Milton Ager und Jack Yellen), *Parodie na tango Prodám srdce*, *Don Parola a Don Pandero* (Paso Doble);

Golem. Romantická revue, 1931, UA 4. 11. 1931:

Pochod stoprocentních mužů (Vorspiel und Titelsong, auch in der Revue *Vždy s úsměvem*), *Chmury Jeho Milosti* (alt. *Hymna Rudolfa II., píseň*), *Kabalistická passacaglia*, *Árie náměsíčné* (zpěv Sirael), *Duet Sirael a Břeňka*, *Píseň strašlivá o Golemovi*, *Nikdy nic nikdo nemá* (Song), *Rudolfinská polonéza*, *Pražská java* (urspr. *Java*), *Balada o džbánu*;

Caesar. Antická féerie, 1932, UA 8. 3. 1932:

Pochod plebejců (Vorspiel und Titelsong), *Kleopatra* (Tango), *Odzbrojovací pochod* (urspr. *Pochod vojna a mír*), *Pochod plebejců, Římské lázně* (Walzer, urspr. *V římské lázni, valčíková píseň*), *Ezop a brabenec* (urspr. *Foxtrot o mravencích*, aus dem Film *Pudr a benzin*), *Obětování bohům* (Ballett, urspr. *Obětování Osiriiovi*), *V domě straší duch* (Foxtrot), *Speciální refrén předchozí písně* (Ballett), *Evropa volá* (Rumba), *Finále* (mit Song *Pochod plebejců*);

Robin Zbojník. Pohádka = Robin Hood. Märchen, 1932, UA 23. 9. 1932:

Biguine v hydroplánu (Vorspiel, auch in *Svět za mřížemi* und im Film *Peníze nebo život*), *Polka o vzniku Robina Hooda pro bas a orchestr* (urspr. *Balada o zbojníku Robinovi*), *Zbojnická polka* (Tanz und Song), *Daleká je cesta k Tiperrary* (Arr. eines amerikanischen Volkslieds), *Na shledanou v lepších časech* (Marsch, auch in der Revue *Vždy s úsměvem*), *Modlitba Lady Johanny* (Melodram), *Ländler* (urspr. *Sousedská*), *Tanec kostlivce*, *Chybami se člověk učí* (Arr. einer Rumba nach Herman Hupfeld), *Proč nemohu spát* (Blues), *Čarostřelecká árie*, *Polka speciálně aktuální* (alt. *Polka speciálně aktuální*), *Filipojakubská noc* (Opernszene mit Arie, Melodram und Intermezzo), *Faunovo dopoledne*, *Tanec s batony* (Ballett);

Svět za mřížemi = Welt hinter Gittern. Hudební komedie, 1933, UA 24. 1. 1933:

Tanec loutky (Vorspiel), *Biguine žurnalisty a opilců* (aus *Robin Zbojník*), *Devět řemesel* (Rumba), *Život je jen náhoda* (Blues), *Hymna prohibice* (Chor und Girls), *Opium – Čínské intermezzo* (Ballett), *Černošská rapsódie* (Ballett), *Tisíc a jeden sen* (Tango, urspr. *Každému z nás*), *Příliš horlivosti škodí* (Foxtrot, urspr. *A to by to tak pane hrálo*), *Láska má právo se smát* (koloraturní/koncertní valčík), *Hudba k tanci hostů*, *Píseň národů* (auch in *Osel a stín*), *Hymna svobody* (Chor);

Děti kapitána Bublase = Die Kinder von Kapitän Bublas [Kindervorstellung von *Ostrov Dynamit*], 1933, UA 18. 2. 1933:

Vorspiele zu den Bildern 1–3 (aus *Ostrov Dynamit* übernommen?), *Timbuktu Stomp* (Girls), *Volání divočiny* (Girls), *Stoprocentní muži* (alt. *Pochod stoprocentních mužů*);

Osel a stín. Deset obrazů o lidech a pro lidi = Des Esels Schatten. Zehn Bilder von Menschen und für Menschen [Reaktion auf den Reichstagsbrand], 1933, UA 13. 10. 1933:

Rhythm Feet (Foxtrot, Vorspiel), *Prolog, Dionysovo elegické dystichon* (Melodram), *Baletní hudba, Fanfára, Rytmicko-gymnasticko-zdravotní tanec, Popěvek kramářů* (sbor), *Civilizace* (Foxtrot), *Speciální refrén předchozí písně jako baletní hudba, Finále* (Refrain aus *Civilizace*), *Minulost přes palubu* (Slowfox), *Klobouk ve křoví* (Blues), *Zlatá střední cesta* (Foxtrot, urspr. Slowfox), *Bůh sud'* (Song), *Tanec lékařů* (Blues und Fox), *Píseň národů* (aus dem Stück *Svět za mřížemi*), *Usměrněná píseň* (Arr. nach J. Schwartz);

Slaměný klobouk = Der Strohhut. Vaudeville, frei nach Labiche und Martin, 1934, UA 27. 2. 1934:

Good Evening (Vorspiel nach Motiven spanischer Lieder, auch im Film *Hej rup*), *Baletní prolog, Secesní valčík* (urspr. *Valčík midinetek*, mit Text »Báječná je Paříž...« mit Tanz), *Uha-uha-uháníme* (Gesang), *Vyznání lásky* (Foxtrot, urspr. Slowfox), *Kankán* (Ballett), *La la la* (Song mit Text »Když si Adama Eva brala« mit Tanz), *Kam asi svět míří* (Song, urspr. *Tři doby země evropské*), *Koho svatebčané, koho hleda – hleda – hleda* (Solo und Chor), *Tak se naši otcové chechtali* (Foxtrot).

Kat a blázen = Henker und Narr. Satirická fantazie, 1934, UA 19. 10. 1934:

Full Hand (Vorspiel), *Prolog (fanfára)*, *Co na světě vadí (Carioca)*, *Mexická hymna* (Chor), *Corrida del muerte* (Ballett, urspr. *Býčí zápasy*), *Carioca. Sol y umbra* (Rumba mit Gesang), *Svitá* (auch *Serenáda*, Slowfox, urspr. Blues), *Šaty dělaj člověka* (Foxtrot, urspr. Slowfox), *Když jsem kytici vázala* (Waltz), *Bílé sestry* (Ballett, urspr. *Tanec jeptišek*), *Kat a blázen* (Foxtrot), *Peklo i ráj* (Tango, urspr. *Slunce a stín*), *Zbytková kultura* (Foxtrot), *Slavnostní pochod* (Arr. nach Edvard Grieg);

Vždy s úsměvem = Immer mit einem Lächeln. Revue aktualit, 1935, UA Silvesterfassung 31. 12. 1934, UA der definitiven Fassung 15. 1. 1935:

Who Stole the Tiger's Rag (Arr. nach D. J. LaRocca), *Pochod stoprocentních mužů* (aus *Golem*), *Bujarý cabalero* (Song), *Peklo i ráj* (Tango aus *Kat a blázen*), *Ze dne na den* (alt. *Den ze dne*, Blues aus dem Film *Hej rup*), *Docela lyricky* (Ballett), *Limehouse Blues* (Arr.), *Good Evening* (Ballett aus der *Féerie Slaměný klobouk*), *Ta naše ponorka česká* (Parodie von *Ta naše písnička česká* von Karel Hašler), *My vám tady zahrajeme* (aus *Dreigroschenoper* von Kurt Weill, Arr.), *Chybami se člověk učí* (Arr. einer Rumba nach Herman Hupfeld, aus *Robin Zbojník*), *Zakázané ovoce* (Slowfox), *Na shledanou v lepších časech* (Song aus *Robin zbojník*);

Panoptikum. Revue o 16 obrazech, 1935, UA 9. 4. 1935:

Hot Fingers (Vorspiel), *Nejnovější parní flašinel* (Ballett), *Tys bratr náš* (Lied nach einem Text von Karel Havlíček Borovský), *Proti větru* (Marsch), *Stopy ve sněhu* (2. Vorspiel), *Rhapsody in Blue* (Arr. nach George Gershwin für Ballett), *Ben Akiba* (Song), *Fanfára, Babička Mary* (*trampská píseň*);

Balada z hadrů. Divadlo o prokletém básníkovi = Ballade aus Lumpen. Theater über einen verfluchten Dichter, 1935, UA 28. 11. 1935:

Red Hot Poker (Vorspiel), *Intermezzo I, II* (instr.), *Hej, pane králi* (Song), *The Beginning and the End* (instr.), *Spring in Broadway* (instr.), *Potopa* (Rumba), *Hot Foxtrot (A teď na krk oprátku*

ti věšf), Tanz von Lotte Goslar mit Musik eines unbekanntenen Komponisten⁴, *Svět na ruby* (Blues), *Tři košile děda Nezamysla* (Song), *Tanec girls*, *Dáma někdejší doby* (Ballett), *Jednou byly jsme tak pěkné* (Ballett), *Proti větru* (Refrain des Songs aus *Panoptikum*);

Nebe na zemi = *Himmel auf Erden*. *Divadlo o prologu a 11 obrazech*, nach dem altenglischen Stück von Francis Beaumont [recte: Philip Massinger]⁵ und John Fletcher, 1936, UA 23. 9. 1936:

Echoes of the Music Hall (Vorspiel, Foxtrot), *Hádka Jupitera s Juno* (Melodram), *Metamorfózy* (alt. *Proměny Jupiterovy* – Instrumentalversion von *Nebe na zemi* als Ballettmusik), *Nebe na zemi* (Foxtrot, Titelsong), *Vousatý svět* (Foxtrot), Opernszene mit dem Quartett *Budte blahořečený*, *Hostina* (Ballett), *Ani Ballett ani přestavba* (Ballett), *Politické nebe na zemi* (sati-
rische Variante des Songs *Nebe na zemi*), *Melodram (nad mrtvými)*, *Black Dream* (instr.), *Finale* mit dem Song *Nebe na zemi*;

Rub a líc = [in etwa:] *Kopf und Zahl*. *Optimistická komedie*, 1936, UA 18. 12. 1936:

Rub a líc (Foxtrot – Vorspiel und Song, urspr. *Bakterie*), *Pra-pra-prabába mé prabáby* (Foxtrot, urspr. *Straší ve věži*), *Hostina chudých (Rubbish Heap Blues*, Ballett), *Svět patří nám* (später im gleichnamigen Film wiederverwendet, urspr. *Pochod optimistů*), *Co viděl Klokan v horečce* (Ballett), *Strejček Hlad* (Blues), *City Lights* (Foxtrot, instr.), *O Španělsku si zpívám* (Tango), *Hostina bohatých* (Swing Cocktail, Ballett), *Hej rup* (Marsch aus dem gleichnamigen Film), *Evropa jaká je* (Song, Arr. von *When Youba Plays the Rumba on the Tuba* von Herman Hupfeld), *Tiger Rag* (Arr., instr.);

Panorama, 1937, UA 19. 4. 1937:

Auswahl, von *West Pocket Revue* bis *Rub a líc*: u.a. *Mercedes*, *Don Juan Waltz*, *Pochod stoprocentních mužů*, *Ezop a brabenec*, *Život je jen náhoda*, *Civilizace*, *Hej rup*;

Těžká Barbora = *Die schwere Barbara*. *19 obrazů o zmoudření Eidamských*, 1937, UA 5. 11. 1937:

Holduj tanci, pohybu (Slowfox, urspr. *Ranní ptáče dál doskáče*), *Vy nevíte, co je středověk* (Foxtrot), *Konšelská* (Song), *Eidam je náš* (Chor), *Tragédie vodníkova* (Foxtrot), *Co na světě mám rád* (Foxtrot, urspr. *Ten, kdo se na svět dívá*), *Druhá konšelská* (Parodie mit dem Text »Do vina leje špinu, pomeje...«), *Kterak týden utekl* (alt. *Sedm dnů týdně*, urspr. *Týden*, Ballett), *David a Goliáš* (Foxtrot), *Finale* mit dem Song *Co na světě mám rád*, *Nobody's Sweetheart* (Arr. nach Gus Kahn, Ernie Erdman und Elmer Schoebel), *Dinah* (Arr. nach Samuel M. Lewis, Joseph Young und Harry Akst);

Pěst na oko aneb Caesarovo finale. *Příběh o divadle na divadle* = *Faust aufs Auge oder Ceasars Finale*. *Eine Geschichte des Theaters im Theater*, 1938, UA 3. 4. 1938:

Komedianti jedou (Vorspiel und Song), *Večerka* (instr.), *Trojský kůň* (Foxtrot, alt. *Lstivý*

4 Ich habe vermutet, dass Gideon Klein, damals fünfzehnjährig, jener Komponist sein könnte; David Vondráček (2020): »Musik und Lebenswelt bei Gideon Klein. Mit einigen Anmerkungen zu seinen Chorsätzen«, in: *Torso eines Lebens. Der Komponist und Pianist Gideon Klein (1919–1945)* (= *Verdrängte Musik* 23), Hg. Albrecht Dümling, Neumünster. S. 59–77, hier S. 66. Beim Notenmaterial (CZ-Pnm S 224/628a–c) handelt es sich offenbar um Abschriften (dieselbe Kopistenschrift wie sonst auch), sodass jedenfalls keine grafologische Bestätigung der Hypothese möglich war, die damit weiterhin offen bleibt.

5 Siehe Kap. 6 dieser Arbeit.

Odyseus, urspr. *Píseň o Odysseovi*), *Pastorale kameníků* (urspr. *Pastorale – commedia dell'arte*), *Napolitana hodnostářů* (alt. *Zlý sen*, Ballett), *Manželky a harlekýn* (Ballett), *Lodnická* (Song und Tanz), *Bludný Holanďan = Der fliegende Holländer* (nach R. Wagner), *Kolumbovo vejce* (Foxtrot, urspr. *Čím se to naše oko kochá*), *Píseň o Čehonovi*, *Záleží na nás* (Foxtrot, der erste Teil ist als *Panikáři* bekannt), *Happy Go Lucky* (instr.), *Dvě písně Jaroslava Seiferta* (Melodram), *Valčík Jarní vítr* (Ballett);

Hlava proti Mihuli. Fraška se zpěvy = Hlava versus Mihule. Posse mit Gesang, frei nach J. N. Nestroy (*Einen Jux will er sich machen*), 1938:
nur der Text ist erhalten;

[*Tři veteráni. Pohádka*. Text von Jan Werich in der Theaterfassung von Karel Texel, Druck Divadelní, literární, audiovizuální agentura [DILIA] Januar 1963:

Jen sám se dívám, weitere Songs mit geänderten Texten: *Svitá, Konšelská, Pochod stoprocentních mužů, Lodnická, David a Goliáš* (Refrain), *Nikdy nic nikdo nemá, Nashledanou v lepších časech.*]

Szenische Musik zu Stücken anderer Autoren

Yvan Goll: *Pojištění proti sebevraždě = Versicherung gegen Selbstmord*, 1927;

Jean Cocteau: *Svatebčané na Eiffelce = Les Mariés de la Tour Eiffel*, 1927 [Aufführung zusammen mit *Visací stůl č. 1*, siehe weiter unten]:

Předehra = Vorspiel, Svatební pochod, Řeč generála, Dáma z Trouvillských lázní, Tanec depeší, Pohřeb generálův (smuteční pochod), Čtverylka, Svatební pochod (na odchodnou);

Adolf Hoffmeister: *Park. Ballett*, 1927:

Fragment einer Skizze aus dem 1. Akt erhalten;

Václav Lacina, Hugo Slípka, Jaromír Trojan: *Visací stůl č. 1 = Der hängende Tisch Nr. 1. Revue* [Parodie einer Miss-Wahl], Musik J. Ježek und Emil František Burian, 1927 [Aufführung zusammen mit *Svatebčany na Eiffelce*];

Jules Laforgue, Bearbeitung František Halas: *Čtverák Pierrot = Pierrot fumiste*, 1927:

ab 1929 wurden die Lieder daraus auch als Liederzyklus unter demselben Titel aufgeführt;

Gilbert K. Chesterton: *Kamarád Čtvrtek = The Man Who Was Thursday*, 1927:

nur Fragment einer Skizze erhalten, enthält *Pochod anarchistů = Marsch der Anarchisten*;

Ludvig Holberg: *Jeppe z kopečku = Jeppe på bjerget*, 1927, Druck Hudební matice (LP Panton 1976 [Suite]):

I. Akt: 1. *Ouvertura*, 2. *Recitativ*, 3. *Píseň*, 4. *Recitativ a Melodram*, 5. *Píseň*, 6. *Píseň*, 7. *Píseň*, II. Akt: 8. *Entr'act[e]*, 9. *Polka*, III. Akt: 10. *Entr'acte*, 11. *Valse – Boston*, 12. *Charleston*, 13. *Entr'act[e]*, IV. Akt: 14. *Entr'act[e]*, V. Akt: *Entr'act[e]*;

Marcel Achard: *Malborough do boje táhne = Malborough s'en va-t-en guerre*, 1929:

Píseň čtyř důstojníků, Píseň pážete, Malboroughova píseň, Píseň vévodkyně, Popěvek vévodkyně, Fanfáry;

John Ford: *Giovanni a Anabella*, 1930:

1. Zpěv Anabelly, 2. Druhý Zpěv Anabelly, 3. Příchod kardinála, 4. Intermezzo, 5. Intermezzo, 6. Intermezzo (Chorál), 7. Intermezzo, 8. Hodokvas;

Adolf Hoffmeister, Carlo Goldoni: *Zpívající Benátky* (urspr. *Kavárnička*), 1932:

1. Akt: *Prélude*, *Duetto* (*Eugenio a Leandr*), *Píseň Ridolfova a Trappolova*, *Volání a Píseň Dona Marzia*, *Barcarola Eugeniova*, *Příchod Vittorie* (*instr.*), *Duetto* (*Lisaura a Don Marzio*), *Stretta* (*Don Marzio*), *Píseň postillionova*, *Finále*, 2. Akt: *Prélude*, *Píseň Lisaury*, *Duetto* (*Lisaura, Don Marzio*), *Píseň Lisaury*, *Monolog Ridolfův*, *Terzetto* (*Eleonora, Lisaura, Vittoria*), *Duetto* (*Lisaura, Leander*), *Svatební pochod* (*Tempo di fox*), *Melodram* (*Tempo di Valse*), 3. Akt: [*Vorspiel*], (*Tempo di fox*), *Fox číšníka*, *Duetto* (*Lisaura a Leander*), *Dialog* (*Recitativo – Melodram*), *Intermezzo*, *Říkánka*, *Říkánka* (*Vittorie a Eugenio*), *Říkánka* (*Tempo di polka*), *Říkánka* (*Melodram*), *Postillion* (*instr.*), *Fanfára* (*Marcia*), *Melodram* (*Allegro furioso*), *Melodram* (*Quasi Tango*), *Allegro molto*, *Píseň Leandrova*, Druck Melantrich 1949 [Text: S. 9–91; Kl.A.: S. 93–145] (LP Panton 1989 [Auswahl], CD Panton 1996 [Auswahl]);

Vladimír Vančura: *Jezero Ukereve*, 1936:

Píseň Leeina (*Když se usmívala*), *Měla jsem čtyři dospělé syny*. Solo und Frauenchor;

William Shakespeare: *Timon athénský* = *Timon of Athens*, 1936:

1. Pochod, 2.–4. Baletní hudba, 6. Šašek, 14. Motiv zlata, 15. Pochod;

S. J. Hsiung: *Paní Studánka*, 1937:

1. Centrální melodie, 2. Ministerský předseda, 3. Cho ministerského předsedy, 4. Generálové, 5. Zlatá a stříbrná studánka, 7. Studánka, 8. Tanec sněhu, 10. Hsiehova píseň, 14. S práporky si vítr hrál..., 15. Píseň o věrnosti, 16. Válečný tanec, 17. Závěrečná píseň;

Molière: *Don Juan*, 1937 [die Produktion kam offenbar nicht zustande]:

daraus 1937 *Suite für Bläserquintett*, siehe Kammermusik;

[Nina Jirsíková, Robert Braun (Choreografie): *Praha volá. Taneční pásmo na hudbu Jaroslava Ježka*, UA 9. 11. 1945 Opera 5. května.]

Filmmusik

Paramount Revue = *Paramount Parade*, komponiert für die tschechische Version des Films, 1930, enthält *Tři strážníci* = *Three Policemen Step*.

Ze soboty na neděli = *Von Samstag auf Sonntag*. Drama. Drehbuch Vítězslav Nezval und Jindřich Honzl, Regie Gustav Machatý, 1931, UA 1. 5. 1931:

Hudba k titulům a začátečním scénám, *Teď ještě ne...* (Fox), *Slovník lásky* (English Waltz), *Ranní kavárna* (Valse), *Sivá holuběnka* (Solo und Männerchor), *Na tý louce zelený*, *Já bych ti chtěl svěřit* (Refrain aus *Slovník lásky* als Schlusschorus).

Pudr a benzin = *Puder und Benzin*. Komödie. Drehbuch Jiří Voskovec, Jan Werich und Jindřich Honzl, Regie Jindřich Honzl, 1931, UA 15. 1. 1932 [DVD Filmexport Home Video 2010]:

Prélude, *Pudr a benzín* (Foxtrot *Nikdy nic nikdo nemá*), *Bugatti Step* aus *Don Juan*, *Finále 1*,

Mravenci (Slowfox, urspr. *Foxtrot o mravencích*, im Stück *Caesar* als Song *Ezop a brabenec*), *Scherzo*, *Finále* mit Motiven aus *Nikdy nic nikdo nemá*.

Peníze nebo život = *Geld oder Leben*. *Komödie*. Drehbuch Jiří Voskovec und Jan Werich nach *Rub a líc*, Regie Jindřich Honzl, 1932, UA 14. 10. 1932 [DVD Filmexport 2010]: *Synchronní hudba 1–8*, *Ty jsi na tom krásně, ženu nemáš* (Melodram und Foxtrot), *Peníze nebo život*, *Rej vážek*, *Život je jen náhoda* (Blues aus *Svět za mřížemi*), *Pochod stoprocentních mužů* (aus *Golem*), *Biguine Hydroplane* (aus *Robin zbojník*), *V muzeu*, *Finále*.

*Hej rup*⁶ = *Hauruck*. *Satirická komedie*. Drehbuch Jiří Voskovec, Jan Werich, Václav Wasserman und Martin Frič, unter dem Pseudonym Formen, Regie Martin Frič, 1934, UA 26. 10. 1934, [DVD Filmexport 2010].

Synchronní hudba 1–16, *Good Evening* (instr., aus *Slaměný klobouk*), *Ze dne na den* (Blues, auch in der Revue *Vždy s úsměvem*), *Hej rup!* (Marsch, auch in *Rub a líc*).

U nás v Kocourkově = *Bei uns in Krähwinkel*. *Komödie*. Nach Vorlage von Karel Poláček, Regie Miroslav Cikán, 1934, UA 23. 11. 1934, Musik komponiert zusammen mit Julius Kalaš: *Šaty dělal člověka* (Foxtrot mit Gesang, auch in *Kat a blázen*).

Všudybylovo dobrodružství (auch *Všudybylova dobrodružství*) = *The Adventures of a Ubiquitous Fellow*. Animationsfilm von Karel Dodal im Auftrag des Tschechoslowakischen Rundfunks, 1936 (Aufnahme OSVOBOZENÉ DIVADLO, CD 6, Supraphon 1995 und 2007).

Svět patří nám = *Die Welt gehört uns*. *Satirická komedie*. Drehbuch Jiří Voskovec, Jan Werich, Karel Steklý und Martin Frič, Regie Martin Frič, 1937, UA 30. 7. 1937 [DVD Filmexport 2010]:

Synchronní hudba 1–12, *Stonožka* (Foxtrot), *Svět patří nám* (Chor), *[The] World is Our[s]* (*Svět patří nám* und *Stonožka* in instr. Fassung), *Ať žije Bernardek Lion*.

Lidé na kře = *Menschen auf dem Eisberg*. *Drama*. Konzept Vilém Werner, Drehbuch Václav Wasserman, Regie Martin Frič, 1936–37, UA 5. 2. 1937, Musik komponiert zusammen mit Julius Kalaš:

Echoes of the Music Hall, aus dem Stück *Nebe na zemi*.

Crisis. A Film of »The Nazi Way«. Regie Herbert Kline, Hans Burger [= Hanuš Burger] und Alexander Hackenschmied. Abendfüllender Dokumentarfilm über die Sudetenkrise in der Tschechoslowakei, darin Aufzeichnung einer Theatervorstellung von Jiří Voskovec und Jan Werich mit der Musik Jaroslav Ježeks, USA 1939.

[*Setkání*. *Groteska*. Drehbuch und Regie Vladimír Svitáček, 1953.]

[*Tragédie vodníková*. Animationsfilm, Regie J. Kábrt, 1958.]

[*Tři veteráni*, nach dem gleichnamigen Stück von Jan Werich, Regie Oldřich Lipský, 1987.]

[*Perplexmagazín 2*, Drehbuch und Regie Jiří Suchý, 1992, Musik von Jaroslav Ježek und Ferdinand Havlík.]

6 Alternative Schreibweisen: mit Bindestrich und/oder Ausrufezeichen.

7 Oder Ivan Olbracht statt Frič; Ježek, *Stále se mi zdá, jako když Tě hledám*, S. 66.

Sonstige (Auswahl)

Budete se smát, že nemůžu spát = Sie werden lachen, ich kann nicht schlafen, Foxtrot, Text Voskovec und Werich (Aufnahme von 1929 auf O.D., CD 1, Supraphon 1994 und 2007).

Pochod karnevalu Umělecké besedy = Karnevalsmarsch für Umělecká beseda, für Blasorchester und Saxofone, 1932, Partitur Hudební matice (LP Panton 1976 und 1989, CD Bonton/Panton 1996).

Láska zhrzená = Verschmähte Liebe, 1934, Song für das Befreite Theater mit Violin- und Akkordeonbegleitung, Text Voskovec und Werich [nicht Teil der Theaterstücke von V+W] (Aufnahme von 1934, auf O.D., CD 4 und 7, Supraphon 1995 und 2007).

Píseň mladých = Lied der Jugend, Text Adolf Hoffmeister, Druck Svaz mladých [o.J.].

[Americké polky] pro malý dechový orchestr = [Amerikanische Polkas] für kleines Blasorchester, 1940–41 (daraus *Šūr polka* und *Zejtra je den taky* auf LP Panton 1976 und 1989, CD Bonton/Panton 1996).

Liederbücher und weitere Ausgaben von Ježeks Songs (Auswahl)

Tucet melodií z Osvobozeného divadla, für Gesang und Klavier, mit Beiträgen von Otokar Fischer, Adolf Hoffmeister, Romana Jakobson und František Pala, Hudební matice 1933, 35 S.

Písně a tance Osvobozeného divadla, Gesang und Klavier, Hudební matice 1934.

Pět melodií z revue Osel a stín, mit Vorwort von Jaroslav Ježek, Hudební matice 1934 [1933].

Svět naruby. Pět písní, Gesang und Klavier, Hudební matice, 1936, 19 S.

Rub a líc. Pět písní, Gesang und Klavier, R. A. Dvorský 1937.

Těžká Barbora. Šest písní, Gesang und Klavier, Dvorský 1938.

Pěst na oko aneb Caesarovo finale. Pět melodií, Gesang und Klavier, Dvorský, 1938.

Dva revoluční pochody: Proti větru, Vítězné V, Vorwort Václav Holzknicht, Hudební matice 1948.

Písničky Jaroslava Ježka. 7 písní s texty Jiřího Voskovce a Jana Wericha, für Gesang und Klavier, Hudební matice 1950.

Tance: Bugatti Step, Isabel Valse, Equatorial Rag, Echo of the Music-Hall, Rhythm Feet, Jarní vítr, Bolero, Zbojnická polka, Ländler, Pochod Umělecké besedy, Arr. für Klavier von Karel Šrom, Vorwort Václav Holzknicht, Orbis 1952.

Balety = Ballette: Bílé sestry, Pantomimická scéna, Rapsodie krvavého měsíce, Passacaglia, Opium, Tanec kostlivce, Hvězdy severu, Tanec loutky, Zlý sen, Proměny, Arr. für Klavier Karel Šrom, Orbis 1952.

Jaroslav Ježek, 10 písní upravil Jaroslav Hurt (= Harmonikový repertoár 15), Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění [SNKLHU] 1953, 21 S.

Jaroslav Ježek: Písničky 1928–1938, I. Výběr 35 písní Osvobozeného divadla, Gesang und Klavier, Vorwort Václav Holzknecht, SNKLHU 1953, 82 S.

První zpěvníček Jaroslava Ježka, Gesang und Gitarre, SNKLHU 1953, 14 S.

Druhý zpěvníček Jaroslava Ježka, Gesang und Gitarre, Arr. Oldřich Flosman, SNKLHU 1953, 21 S.

Třetí zpěvníček Jaroslava Ježka, Gesang und Gitarre, Arr. Oldřich Flosman, SNKLHU 1954, 24 S.

Čtvrtý zpěvníček Jaroslava Ježka, Gesang und Gitarre, Arr. Oldřich Flosman, SNKLHU 1955, 24 S.

Pátý zpěvníček Jaroslava Ježka, Gesang und Gitarre, Arr. Oldřich Flosman, SNKLHU 1956, 20 S.

Skladby Jaroslava Ježka, 10 písní upravil Oldřich Flosman (= Harmonikový repertoár 35), SNKLHU 1956, 23 S.

Jaroslav Ježek: Písničky 1928–1938 II. Výběr 27 písní Osvobozeného divadla, Gesang und Klavier, Vorwort Václav Holzknecht, SNKLHU 1956, 62 S.

Šestý zpěvníček Jaroslava Ježka, Gesang und Gitarre, Arr. Oldřich Flosman, SNKLHU 1959, 20 S.

Jaroslav Ježek – výběr [11] melodií Text V+W, Arr. Zdeněk Krotil (= Malý taneční soubor 7), SNKLHU 1959.

Jaroslav Ježek: Písničky, Gesang und Klavier, Státní hudební vydavatelství 1962, 22 S.

Výběr melodií Jaroslava Ježka I, II, Arr. Josef Mellan (= Malý zábavní soubor 22, 23), Státní hudební vydavatelství 1962.

Jaroslav Ježek – ještě několik melodií, für Gesang und Klavier, Arr. Karel Šrom, Panton 1966.

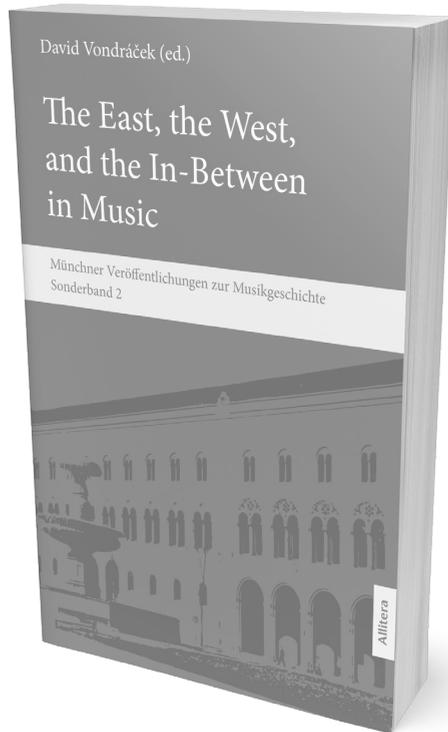
Život je jen náhoda. Písně Jaroslava Ježka s texty Jiřího Voskovce a Jana Wericha, melodie s textem, akordickými značkami a kytarovými hmaty, Cheb: Music 1993, 128 S.

Písničky JW+JV+JJ, šest písniček, Gesang und Gitarre, Ludgeřovice: Werichovci 2002.

Diskografie

Diskografie auf der Webseite: https://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=3514#diskografie4122

Ebenfalls erschienen:



The East, the West, and the In-Between in Music
von David Vondráček (Hg.)

Mit Beiträgen von Lenka Křupková, Hartmut Schick, Minari Bochmann, Sebastian Bolz, Miloš Bralović, Ana Djordjević, Emma Kavanagh, Moritz Kelber, Nikola Komatović, Claire McGinn, Dániel Nagy, Bojana Radovanović, Olga Stojanović Fréchette und Miloš Zapletal. In englischer Sprache.

Zweiter Sonderband der Reihe »Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte«
236 S., *Paperback*, ISBN 978-3-96233-212-9, 36,- €

Erhältlich beim Allitera Verlag (vertrieb@allitera.de) oder in Ihrer Buchhandlung!