

Stuckenschmidt, Hans Heinz

Leoš Janáček's Ästhetik und seine Stellung in der Weltmusik

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná. 1965, vol. 14, iss. F9, pp. [303]-307

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/110894>

Access Date: 22. 02. 2024

Version: 20220831

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

HANS HEINZ STUCKENSCHMIDT

(Berlin)

LEOŠ JANÁČEK'S ÄSTHETIK UND SEINE STELLUNG
IN DER WELTMUSIK

Leoš Janáček steht chronologisch zwischen den Generationen. Er ist 1854 geboren, 13 Jahre nach Antonín Dvořák, 11 Jahre nach Edvard Grieg, 10 Jahre nach Nicolai Rimsky-Korssakoff. Von den tschechischen Meistern steht ihm in der Generation Zdeněk Fibich (1850) am nächsten. Janáčeks Jahrgang gehört in Deutschland Engelbert Humperdinck an. Die beiden italienischen Veristen, Ruggiero Leoncavallo und Giacomo Puccini, sind 1858, Gustav Mahler und Hugo Wolf 1860 geboren, ebenso der französische Realist Gustave Charpentier. Dann erst folgen Musiker wie Claude Debussy, Richard Strauss, Jean Sibelius und Ferruccio Busoni. Doch auch geistig und stilistisch hebt sich die Erscheinung Janáčeks von dem Bilde der Chronologie auffallend ab. Mehr als irgendeiner der grossen Musiker geht er mit seinem Werk der Zeit voraus. Es ist kein rein historischer Zufall, dass er als alter Mann in den zwanziger Jahren entdeckt und zum Bahnbrecher für eine Generation tschechischer Musiker wird. Sein erstes grosses Meisterwerk, „*Jeruša*“, entstand zwischen 1894 und 1903, musste aber bis 1916 warten, um ins Bewusstsein der europäischen Öffentlichkeit zu treten. Die Wirkung des Stückes ist noch heute so frisch und ungebrochen wie eh und je. Vergleicht man es mit Debussys fast genau gleichzeitig entstandenem „*Pelléas und Mélisande*“, so erkennt man, wie stark das französische Werk in den Grenzen seines Zeitstils befangen bleibt, während das des mährischen Meisters eine Aura von Zeitlosigkeit auszustrahlen scheint. Der Vergleich beweist übrigens, dass gewisse Merkmale des Modernismus, im Falle Debussys die Parallel-Akkordik und die Verwendung der Ganztonleiter, nicht genügen, um die Neuheit und Originalität eines Kunstwerks zu bestimmen. Im Lichte der oberflächlich fortschrittlichen Betrachtung ist Debussy „moderner“ als Janáček, dessen Neuerungen aber vielfach der Abnutzung durch die Zeit wirksamer standgehalten haben.

Janáček wirkt im Vergleich mit den anderen grossen Komponisten seiner Altersklasse schon deshalb völlig isoliert, weil sein ganzes Leben und künstlerisches Denken dem Geist der modernen Grossstadt fremd ist. Er stammte aus ländli-

chem Milieu, war eine bäuerische Natur von unverkennbar westslawischer Prägung und ist in manchen Charakterzügen nur dem viel älteren Anton Bruckner zu vergleichen, der ihm aber an intellektueller Kraft unterlegen ist. Janáček war in allen seinen Lebensäußerungen Non-Konformist. Schon aus seinen Studienjahren gibt es Beweise einer völligen Unabhängigkeit des Denkens und Handelns, die ihn oft in Konflikte mit seiner Umwelt gebracht haben. Ich denke an die „falsche“ Auflösung des Dominantseptakkordes g—h—d—f nach Cis-Dur, statt nach C-Dur, mit der er bei der Aufnahmeprüfung für die Prager Orgelschule 1874 seine Lehrer überraschte. Die Unabhängigkeit des Urteils, mit dem er später dem Direktor dieses Instituts F. Z. Skuherský entgegentrat, führte sogar zu einem vorübergehenden Bruch mit der Schule. Ebenso non-konformistisch ging Janáček als Lehrer in Brünn vor, wie die Zeugnisse seiner Schüler beweisen. Es ist oft kritisiert worden, dass er als Leiter der Brünner Orgelschule weniger Wert auf technische Disziplinen wie die des Kontrapunktes legte. Dafür war er bei seinen Studenten unermüdlich in der Schulung des selbständigen Denkens, in dem er den Schlüssel zur Ausbildung von Persönlichkeiten sah. Jan Kunc hat darauf hingewiesen, dass Janáček immer wieder um den genauen sprachlichen Ausdruck eines Gedankens bemüht war, wenn er ihn formulierte. Das Wort: „präzises Denken spiegelt sich in präzisiertem Sprechen“ scheint kennzeichnend für seine pädagogische Methodik. Er war ein Feind des starren Regelwesens und der Konvention und er vertraute nur Erkenntnissen und Kenntnissen, die durch Erfahrung bestätigt waren. Seine noch immer nicht in ihrer Selbständigkeit und Bedeutung gewürdigte Harmonielehre ist ein pragmatisch aufgebautes Werk, das vielfach das alte Regelwesen als Ballast abwirft und neue Gesetze aus der psychologischen und physiologischen Wirkung von Akkordverbindungen ableitet. In diesem theoretischen Non-Konformismus steht Janáček Arnold Schönberg und der Gedankenwelt von dessen Harmonielehre nahe.

Es ist deshalb auch abwegig, Janáček als den Repräsentanten eines panslawistischen Konformismus zu sehen, wie er im 19. Jahrhundert und bis 1914 als kulturpolitische Idee gepflegt wurde. Gewiss stand Janáček als Westslawe den slawischen Nachbarkulturen näher als etwa der deutsch-österreichischen oder den lateinisch-romanischen Kulturen. Doch vor dem Phänomen seiner Festmesse, der „Glagolská mše“, stehen die Philologen ratlos, weil sie eine wissenschaftlich nicht existente slawische Sprache als Grundlage benutzt. Also auch hier: Non-Konformismus und Entscheidung auf Grund pragmatischer Erfahrungen.

Die ländliche, dem Wesen des modernen Urbanismus fremde Geisteswelt Janáčeks hat auch die Stoffwahl bei seinen Hauptwerken diktiert. „Jenufa“, „Katja Kabanowa“, vor allem „Das schlaue Füchlein“ und schliesslich „Aus einem Totenhaus“ stehen unter dem Eindruck von Naturerlebnissen. Es sind Stoffe aus einer Welt, die durch das moderne grossstädtische Leben zwar berührt wird, sich von ihm aber desto deutlicher abgrenzt. Dabei finden seltsame und märchen-

hafte Identifikationen statt, am deutlichsten im Füchslain, wo Mensch und Tier nicht nur in Symbiose, sondern in gelegentlichem Austausch ihrer Existenz stehen. Auch die Reinkarnationslehre spricht aus manchen Szenen dieser Oper, wie dem Wiedererscheinen der Mutter in der Gestalt ihres Kindes. Zauberwesen und übernatürliche Kräfte äussern sich auch in zwei dramatischen Werken, die diesem rustikalen Typus fernstehen: in den „*Ausflügen des Herrn Brouček*“ und der „*Sache Makropulos*“. Wie sehr dabei Janáčeks Genie in seiner Reife von dem rustikalen Konformismus der Nachahmer Dvořákscher und Smetanascher Vorbilder absticht, das zeigten 1958 die Brüner Opernaufführungen. Ein einziges unreifes Jugendwerk, der „*Romananfäng*“, ist tatsächlich von der Umwelt noch ganz abhängig. Dabei fällt auf, dass Janáček seine künstlerische Reife erst relativ spät gefunden hat.

Ästhetik ist Grundlage künstlerischer Produktion, ergibt sich aber andererseits als deren Schlussfolgerung. Wenn wir Non-Konformismus und pragmatischen Empirismus als die Basis von Janáčeks künstlerischem Denken erkennen, so können wir beides aus seiner Produktion ablesen. Dabei spielt nun freilich die ihm eigentümliche Technik eine wichtige Rolle. Schwerpunkt aller Janáčekschen Musik ist die aus dem Worterlebnis, aus der Sprache geborene und rhythmisierte Melodie. Sie lebt auch in seinen genialen Instrumentalwerken, namentlich in den Streichquartetten und der *Sinfonietta*. Die zahlreichen Instrumentalwerke, die aus dem Nährboden des Volkstanzes entstanden sind, weichen zwar von dem vokalen Grundcharakter ab, folgen jedoch dem Rhythmus des Volkstanzes, der seinerseits wieder mit dem Sprachrhythmus gemeinsame Wurzeln hat. Janáček hat, wie man weiss, seine Technik des dramatischen Vokalsatzes aus einer methodischen und genauen Naturbeobachtung abgeleitet. Hunderte von Aufzeichnungen aus der Sprachwelt des Alltags sind in seiner Handschrift erhalten. Die Zusammenhänge dieser Stenogramme mit dem Tonfall seiner musikalischen Dramen sind evident. Bei oberflächlicher Betrachtung ergibt sich daraus die Schlussfolgerung eines künstlerischen Naturalismus, der denn auch vielfach Janáček vorgeworfen worden ist.

Wir können in der Musik zwei fundamentale Verhaltensweisen gegenüber der natürlichen Umwelt unterscheiden. Die eine entfernt sich von der Natur und ihren Eindrücken soweit, dass nur noch in relativ nebensächlichen Einzelheiten der Form ein Einfluss der Wirklichkeit zu erkennen ist. Als Beispiel kennen wir den Kanon, der auf sehr abstrakte Weise die Naturerscheinung des Echos gestaltet. Das kanonisch-imitatorische Denken der Renaissance-Musiker und der instrumentalen Spätwerke Johann Sebastian Bachs ist von allem Realismus so weit entfernt, dass man von einer überwiegend formalistischen Haltung dieser Musik sprechen kann. Ihr steht die naturalistische Ästhetik entgegen, die in ihren extremen Erscheinungen alle Form zugunsten einer kaum gestalteten Eindrucks- spiegelerung vernachlässigt. Beispiele dafür zeigt die Programm-Musik von den

Chor-Inventionen Clement J a n n e q u i n s bis zu den schildernden Symphonien des 19. Jahrhunderts von Hector B e r l i o z, L i s z t und Richard S t r a u s s. Die italienischen Veristen repräsentieren eine dramatische Variante der naturalistischen Haltung; sie arbeiten auf der Basis der Naturschilderung, verbinden sie aber mit dem italienischen Ideal eines dramatischen Belcanto, so dass eine Kompromisslösung entsteht, die vielfach zur Indifferenz gegenüber formaler Gestaltung führt. Janáček steht dem rein formalistischen wie dem naturalistischen Extrem gleich fern. Seine Ästhetik ist zwar naturgebunden und alle Musik, die er schreibt, trägt die Aura der Landschaft, der frischen Luft, zumindest der geöffneten Fenster. Aber die Sphäre eines formal ungestalteten Naturalismus hat er so früh hinter sich gelassen, wie die des Folklorismus, der Volkslieder unverändert übernimmt und damit schon schöpferisch zu sein glaubt. Es gibt in „Jenufa“ und im „Schlaun Füchlein“ Hunderte von Motiven, die aus der Beobachtung des natürlichen Sprechtonfalls erfunden sind. Aber kein einziges davon ist die unbearbeitete Wiedergabe eines der vielen Stenogramme, die Janáček dem Leben abgelauscht hat. Jede Szene, die er schreibt, jede rezitativische oder ariose Führung der Singstimme ist so streng geformt, wie etwa ein Satz seiner Instrumentalmusik. Der Dramatiker Janáček denkt zu realistisch, um etwa ein verbrauchtes Formschema wie die da-capo-Arie zu übernehmen und zu verwenden. Er denkt aber andererseits in zu hohen künstlerisch-formalen Kategorien, um sich mit einer formlosen Spiegelung realer Sprache und erlebter Tonfälle zu begnügen. Als ein Schlüssel zu seiner ganzen Ästhetik erschien mir immer sein „Tagebuch eines Verschollenen“. Es steht als Hauptwerk in seiner letzten Schaffensepoche, die Jaroslav V o g e l als die autobiographische gekennzeichnet hat. Die meisten seiner Motive und melodischen Gestaltungen beruhen auf einem motivischen Kern, der ein Naturintervall, die Quarte, steigend und fallend einbezieht. Dieses Motiv hat unbezweifelbar folkloristischen Gestus und auch die vielfach pentatonische Melodik des „Tagebuchs“ deutet auf Zusammenhänge mit der Volksmusik. Aber es ist kennzeichnend für Janáčeks ganz selbständige Ästhetik, dass er die Zigeunertonleiter vermeidet, die sich einem Folkloristen herkömmlicher Art für die Charakterisierung der weiblichen Hauptfigur, einer Zigeunerin, doch empfohlen hätte. In einem Brief an die Freundin Kamilla S t ö s s e l vom 10. August 1917 nennt Janáček das entstehende Werk: „ein hübscher kleiner Musikroman und ein Stück der Stimmung aus Luhačovice.“ Die Handlung des Werkes beruht, wie so oft bei Janáček, auf einer realen Begebenheit, von der er durch Veröffentlichung von Gedichten eines jungen Bauern in seiner Zeitung erfuhr. Die musikalische Form, die er dem seltsamen Liebesroman gab, weicht von der realen Begebenheit so stark ab, wie sie doch die Spannung der Realität übernimmt und steigert. Auch hier war die Prozedur und ästhetische Verhaltensweise pragmatisch und non-konformistisch zugleich. Es gibt für diese ganze Ästhetik Janáčeks kein Vorbild, weder bei den tschechischen Meistern, die er bewunderte wie S m e

t a n a und D v o ř á k, noch bei Modest Mussorgsky oder anderen russischen Komponisten, denen man ihn so leichtfertig zugeordnet hat. Jan R a c e k hat seiner deutschen Janáček-Biographie ein Wort des Meisters vorangestellt, das besser als alle wissenschaftliche Analyse sein Wesen wie seine Musik charakterisiert: „*Der Komponist muss mit der ganzen Natur und der ganzen Gesellschaft leben.*“ Natur und Gesellschaft, sie haben den Denkstil und damit die Tonsprache Janáčeks geformt. Die Resultate sind persönlicher und individueller, dadurch aber auch stilistisch fruchtbarer als zahlreiche ephemere Erscheinungen der gleichzeitigen Weltmusik. So viel geistige Selbständigkeit war in diesem Jahrhundert wohl nur möglich, wenn höchster Kunstverstand in der Abgeschiedenheit einer ländlichen Umgebung reifen konnte. Janáčeks Genius ist in Wien, Moskau oder Paris oder gar in New York so wenig denkbar wie umgekehrt Schönberg, Skrjabin oder Debussy in der mährischen Landschaft vorstellbar wären. Zwar hat Janáček den Traum eines vereinten Europas geträumt, aber das europäische Herz schlug für ihn dort, wo er herstammte, wo er zu Hause war und sich am glücklichsten fühlte. 1926 hat er in einer Rede auf einer englischen Tournee gesagt, er blicke lieber vorwärts als zurück, fast wie B u s o n i s „*Faust*“, bei dem es heisst: Nur der blickt heiter, der nach vorwärts schaut. Dieser zukunftsfrohe Optimismus lebt auf dem Grunde aller Janáčekschen Musik, auch da, wo sie tragisch tönt, wo sie klagt und dem Schmerz der Kreatur Ausdruck gibt, den er in seiner ländlichen Natur so tausendfach beobachtet und in seinen Werken geschildert hat.

