

„Für das Übersetzen ist die Vorstellung eines Transports keine zureichende Metapher. Es ist kein Transport, weil das Gepäck niemals ankommt. Mich haben immer die Verluste interessiert, was immer jenseits des Neuen, des Übersetzten bleiben muss.“

Swetlana Geier

Mirijam D. Streibl

Das 1. Streichquartett von Leoš Janáček

**Das Werk im Kontext von Inspiration
und Schaffensprozess**

Zu diesem Buch

Das vorliegende Buch wurde als Dissertation mit selbigem Titel zur Erlangung der Doktorwürde dem Promotionsausschuss der Fakultät 16, Institut für Musik und Musikwissenschaft der Technischen Universität Dortmund im Juli 2011 vorgelegt. Im Mittelpunkt steht das *1. Streichquartett* des tschechischen Komponisten Leoš Janáček (1854–1928). Ein Werk, das im Oktober 1923 entsteht. Die inhaltliche Anregung für die Komposition, so der Komponist selbst, ist eine Erzählung des russischen Schriftstellers Lew Tolstoj: *Die Kreuzersonate*. Warum gibt Janáček die Quelle seiner Anregung an? Wie wirkt die Erzählung auf das *1. Streichquartett*? Was versteht Janáček unter *Inspiration*? Welchen Anteil hat *Inspiration* am Schaffensprozess? Fragen, denen in diesem Buch nachgegangen wird. Dazu hat Mirijam Streibl viele relevante theoretische und musikliterarische Schriften Janáčeks herangezogen und den Entstehungsprozess des *1. Streichquartetts* grob nachgezeichnet. Die Rekonstruktion vom ersten Impuls hin zum konkreten Werk ermöglicht einen spannenden Blickwinkel. Im Anhang sind zusätzlich zu finden: Quellen des *1. Streichquartetts* und die Edition der Janáčekschen Anmerkungen seiner Buchausgabe der tolstojschen *Kreuzersonate*.

Mirijam Dagmar Streibl, geboren 1976 in der Steiermark (A), lebt mit ihrer Familie in Münster/Westfalen (D). Studium der Musikwissenschaft und Philosophie in Salzburg und Wien. Tätigkeit als Musikredakteurin, Lehrauftrag an der Universität Dortmund und Entwicklung auditiver Museumsräume.

Inhalt

Vorwort 9

I. Einleitung 11

1. Inspiration 17

- 1.1 Begriffsgeschichte 17
- 1.2 Kategorien des Inspirationsbegriffes 21
 - 1.2.1 Inspiration von außen 21
 - 1.2.2 Inspiration von innen 24
 - 1.2.3 Inspiration von oben 27
- 1.3 Zusammenfassung 30

2. Janáček und die Inspiration 33

- 2.1 Leoš Janáček und seine Inspirationsquellen 33
 - 2.1.1 Inspirationen von außen 33
 - Das weibliche Wesen: Inspiration für Janáček 34
 - Die Sprechmelodien: Fundgrube musikalischer Ideen 36
 - Das Volkslied: Grundlage der Kunstmusik 38
 - Die Natur: unerschöpfliche Quelle für Janáčeks Musik 39
 - Die Russophilie: Einfluss auf Leben und Werk 41
 - Die Literatur: Wesentliche Anregungen für das Schaffen 43
 - 2.1.2 Inspiration von innen 44
 - 2.1.3 Inspiration von oben 46
- 2.2 Zusammenfassung 47

3. Inspirationsquellen zum 1. Streichquartett 51

- 3.1 Die „offizielle“ Inspirationsquelle 52
 - 3.1.1 Lew Tolstojs Erzählung „Die Kreutzersonate“ (1887–1889) 52
 - 3.1.2 Edition der Janáčekschen Buchausgabe 54
 - 3.1.2.1 Janáčeks Handexemplar 54
 - 3.1.2.2 Die Vermerke 55
 - 3.1.2.3 Zusammenfassend 59
- 3.2 Weitere Inspirationsquellen 60
 - 3.2.1 Die Liebe und Autobiografisches 61
 - 3.2.2 Volkslied und Beethoven 63
- 3.3 Zusammenfassung 66

4. Exkurs 69

- 4.1 Die Oper *Příhody lišky Bystroušky* (Das schlaue Füchlein) im Wirkungskreis der *Kreutzersonate* 69

5. Schaffensprozess 73

- 5.1 Ansätze zur Erklärung des Schaffensprozesses 73
 - 5.1.1 Schaffen als Mysterium 74
 - 5.1.2 Entmystifizierung des Schaffensprozesses 75
 - Die Pioniere: Julius Bahle und Graham Wallas 75
 - Psychoanalyse: Unterschiedliche Bewusstseinszustände 77
 - Kreativitätsforschung: Lösungsverfahren kompositorischer Probleme 78
 - Kommunikationstheoretisches Modell: Musikalische Produktionshandlung 79
- 5.2 Zusammenfassung 80

6. Schaffensprozess bei Janáček 83

- 6.1 Musiktheoretische Schriften 85
 - 6.1.1 *O průběhu duševní práce skladatelské* oder vom Kompositionsverlauf 87
 - 6.1.2 *Myslná, psychologická podstata hudebních představ* oder vom Wollen 93
 - 6.1.3 Zusammenfassend 95
- 6.2 Musikkritische Schriften 97
 - 6.2.1 *Sedm havranů* oder die Abstraktion der Wirklichkeit (1922) 97
 - 6.2.2 *Cesta do vědomí* oder die Relevanz der Reproduktion (1927) 100
 - 6.2.3 *Jak napadly myšlenky* oder von der Perzeption zur Apperzeption (1897) 102
 - 6.2.4 *Smráká se* oder der lebendige Ton (1928) 104
 - 6.2.5 *Scestí* oder ein Plädoyer für die Expressivität des Akkords (1924/25) 106
 - 6.2.6 Zusammenfassend 107
- 6.3 Zeitzeugen 109
- 6.4 Zusammenfassung 111

7. Das Werk: 1. Streichquartett 117

- 7.1 Genese und Quellenlage 118
 - 7.1.1 Genese 118
 - 7.1.2 Quellenlage 120
 - 7.1.2.1 3 Skizzen 1. Streichquartett 122
 - 7.1.2.2 Autograf 1. Streichquartett 125
 - 7.1.2.3 Abschrift 1. Streichquartett 126
 - 7.1.2.4 Zwei Skizzen Klaviertrio 127
 - 7.1.2.5 Ein weiteres Dokument zum Klaviertrio 128
 - 7.1.2.6 Sekundärquellen Klaviertrio 128
 - 7.1.2.7 Klaviertrio und Beethovens Kreuzersonate 130

7.2 Schaffensstufen	131
7.2.1 Beschreibung: Skizzen und Autograf	132
7.2.2 Zusammenhänge	141
7.2.2.1 Bezug I: Skizze	142
7.2.2.2 Bezug II: Skizze – Skizze	143
7.2.2.3 Bezug III: Skizzen – Autograf	145
7.2.2.4 Bezug IV: Autograf Verso – Autograf Recto	147
7.2.2.5 Bezug V: Skizze Klaviertrio – Autograf 1. Streichquartett	154
7.2.3 Zusammenfassend	156
7.3 Zusammenfassung	157
8. Exkurs	163
8.1 Das 1. Streichquartett zwischen Programm- und absoluter Musik	163
8.1.1 Die Pole: Programm- versus absoluter Musik	164
8.1.2 Janáčeks Standpunkt: Weder Programm- noch absolute Musik	165
8.1.3 Janáčeks Ansatz: Musik als Ausdruck	167
8.2 Das 1. Streichquartett ohne Programm und mit Aussage	169
II. Konklusion	173
III. Anhänge	179
A. Edition der Janáčekschen Ausgabe von Lew Tolstojs <i>Die Kreuzersonate</i>	179
B. Primärquellen 1. Streichquartett	201
C. Věc Makropulos: Notizen zum Klaviertrio	227
IV. Nachweise	231
Nachweis Kapiteleingangszitate	231
Bildnachweise	232
V. Literaturverzeichnis	235
Abkürzungen	235
Sekundärliteratur	236
Primärliteratur	249
Noteneditionen	253
Lexika	253

Vorwort

Im März 2010 bin ich über Grönland geflogen. Ich konnte von oben das Meer an weißen Bergen sehen. In einer gewaltigen Größe und Weite lag unter mir eine Wüste aus Eis. In solchen Momenten stellt sich bei mir ein großes Staunen ein. Es ist das Staunen eines kleinen Mädchens über die Welt. Und eben dieses Gefühl begleitet mich auch bei meiner Forschungsarbeit. Ich habe kein Bedürfnis, dieses Eismeer zu bezwingen, zu erobern oder als Erste den Gipfel zu erstürmen; mein Drang ist es, das Phänomen zu beschreiben und zu erklären. Ganz im Sinne der Wissenschaftstheoretikerin Sandra Mitchell, die für einen *integrativen Pluralismus* plädiert, „der danach strebt, dem vielschichtigen, durch Evolution entstandenen Wesen komplexer Systeme mit ihren vielen Einzelbestandteilen gerecht zu werden“¹.

Gegenstand dieser Arbeit ist nicht Grönland, sondern Leoš Janáčeks *1. Streichquartett* – stark, leidenschaftlich, sperrig, komprimiert und bewegend – ist ebenso komplex wie die Eislandschaft. Diese Eigenschaft erfordert „eine neue Art von Verständnis“² und damit auch neue Methoden der Erforschung. Also wagte ich mich 2004 mit der Untersuchung des *1. Streichquartetts* unter dem Aspekt von *Inspiration und Schaffensprozess* auf neues Terrain. Um der Komplexität gerecht zu werden, versuchte ich, Erkenntnisse der Biografieforschung, Musikästhetik, Musikanalyse und Musikpsychologie in Zusammenhang zu bringen. Die Vielfalt an Ausgangspunkten und Sichtweisen im Hinterkopf ermöglichte es mir, das Werk von Leoš Janáček facettenreich auszuloten.

Und was gibt es Größeres als die Suche nach dem Ursprung, mit dem Augenmerk auf dem Prozess und nicht auf dem Ergebnis? Der Entstehung auf der Spur zu sein – ein intimer Vorgang. Der Versuch, in den Kopf von Janáček zu steigen, in seine Lebenswelt einzutauchen, Handlungsweisen nachzuvollziehen, ist letztendlich der

1 Mitchell, Sandra: *Komplexitäten : Warum wir erst anfangen, die Welt zu verstehen*. Frankfurt a. M. : Suhrkamp, 2008, S. 146.

2 „Komplexität,[...] liegt nicht außerhalb unserer Verständnisfähigkeit, sondern sie erfordert eine neue Art von Verständnis. Dieses setzt voraus, daß man genauer analysiert, in welcher vielfältiger Form der Kontext die Naturphänomene mitgestaltet. [...]. Das Leben ist nicht einfach, und deshalb können auch unsere Abbildungen des Lebens, unsere Erklärungen und Theorien über seine Funktionsweise nicht einfach sein.“ Aus: Ebda., S. 22.

Versuch, zu verstehen. So war es nicht die Eiswüste Grönlands, sondern die Gehirnlandschaft des tschechischen Komponisten, durch die ich sieben Jahre lang wanderte. Mit Unterbrechungen und der Geburt meiner zwei Kinder.

Bei meiner Arbeit hatte ich oft das Gefühl, Pionierin zu sein. Janáček als Schaffenden zu erforschen war erschwert durch die Quellen, die zum Teil nicht datiert sind, und Janáček als Musikforscher zu entdecken war verbunden mit fehlenden Übersetzungen seiner Arbeiten und langwierig aufgrund kaum bestehender Auseinandersetzungen mit diesem Aspekt seiner Komponistenpersönlichkeit. Am Ende jedoch ist meine Arbeit belohnt worden: Janáčeks Überlegungen zu *Inspiration und Entstehungsprozesse in der Musik* sind so reichhaltig und eröffneten mir die Möglichkeit, ein neues Verständnis für seine Person und sein Werk zu entwickeln. Dafür bin ich dankbar.

Dank

Die Begleitung durch meinen Doktorvater Prof. Dr. Michael Stegemann, der mich in meinem Bestreben, Neues auszuprobieren und interdisziplinär zu arbeiten unterstützt hat, war wichtig, die intensive Anteilnahme meines Ehemannes an meiner Arbeit war notwendig und der Austausch von Überlegungen und Gedanken mit Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern, Freunden und Freundinnen war belebend und motivierend. Besonders inspirierend waren die Gespräche mit Prof. Dr. Rainer Cadenbach, Berlin und Prof. Dr. Manfred Angerer, Wien. Hilfreich waren Julia Rezanova und Hana Weihs bei Übersetzungsfragen und Burkhard Schmitt sage ich danke für seinen kompetenten Umgang mit dem Notensatzprogramm Finale.

Meine Forschungsaufenthalte in Prag und Brünn, die zum Teil finanziell von der *Martin-Schmeißer-Stiftung* (Dortmund) unterstützt wurden, waren ertragreich. Hier gilt mein Dank den Mitarbeitern und Mitarbeiterinnen des Mährischen Landesmuseums Brünn und Prof. Dr. Jarmila Gabrielová vom musikwissenschaftlichen Institut der Universität Prag. Weiters war es mit der finanziellen Unterstützung der *Leoš-Janáček-Gesellschaft* unter Jakob Knaus (Zürich) möglich, erstmals zwei ausgewählte Artikel aus Janáčeks theoretischem Werk ins Deutsche übersetzen zu lassen.

Das hier Geschriebene gibt die Möglichkeit, über das *1. Streichquartett* nachzudenken, Neues zu erfahren, einen anderen Blickwinkel und damit eine erweiterte Hördimension zu erarbeiten. Doch es gibt nicht die eine, einzig wahre Darstellung, die genau dem Wesen des Gegenstands entspricht. Es gibt mehrere richtige Wege, unsere Welt zu erklären. Ich lade Sie ein, den hier von mir erarbeiteten Weg lesend zu gehen und mit dem Hören zu enden. Denn erst durch die Sinneserfahrung über das Ohr wird das *1. Streichquartett* von Leoš Janáček erlebbar, in seiner ganzen Intensität, Spannung und Kraft.

Münster, Juli 2011

Mirijam D. Streibl

I. Einleitung

Im Mittelpunkt der Dissertation steht das *1. Streichquartett* des tschechischen Komponisten Leoš Janáček (1854–1928), ein Werk, das im Oktober 1923 entsteht. Den Anlass für die Komposition gibt das Ensemble *Böhmisches Quartett*. Auf Initiative von Josef Suk, dem damaligen Geiger des Quartetts, wird Janáček um eine Komposition gebeten.¹ Die inhaltliche Anregung, so der Komponist selbst, ist eine Erzählung des russischen Schriftstellers Lew Tolstoj: *Die Kreuzersonate*.²

Das Wissen um die Inspirationsquelle führt in der Fachwelt zu einem Positionenstreit. Vielfach versuchen die Arbeiten zum *1. Streichquartett* die Einordnung der Komposition als programmmusikalisches oder absolut-musikalisches Werk. Diejenigen Dissertationen, in welchen das *1. Streichquartett* nicht als Programmmusik kategorisiert ist, setzen das Werk Janáčeks in einen kulturgeschichtlichen Kontext, vergleichen es mit den Werken Beethovens und Tolstoj oder stellen Struktur- und Formanalyse in den Vordergrund. Im Gegensatz dazu stehen Artikel, die dem *1. Streichquartett* einen konkreten Inhalt unterlegen. Doch die verschiedenen Ansätze und Untersuchungen geben keine ausreichende Antwort auf die Frage, ob das *1. Streichquartett* als musikalischer Protest gegen den Despotismus des Mannes im Verhältnis zur Frau verstanden werden kann oder nicht. Denn die semantischen Spekulationen fußen nicht auf den musikalischen Begebenheiten, Form- oder Strukturanalysen wiederum lassen die literarische Inspirationsquelle des Quartetts außer Acht.

Meiner Meinung nach kann weder die Inspirationsquelle unberücksichtigt bleiben noch ein Programm dem Werk zugesprochen werden. Damit bewege ich mich mit meiner Arbeit in einer Grauzone zwischen den beiden Fronten. Ich will inner-

-
- 1 Dokumentiert anhand einer Postkarte des Komponisten an seine Frau Zdenka von seiner Reise nach Prag (13.10.1923). „České kvarteto mne požádalo, abych pro ně něco složil.“ (Das Böhmische Quartett bat mich etwas für sie zu schreiben.) Moravské zemské muzeum – oddelení dejin hudby, Brno (Mährisches Landesmuseum – Musikabteilung, Brünn): Signatur A 3837.
 - 2 Das Titelblatt des Autografs lautet: „Věnováno "Českému kvartetu" / Kvartet / Z podnětu L. N. Tolstého / "Kreutzerovy sonáty" / složil / Leoš Janáček / 30. X. 1923.“ (Gewidmet dem "Böhmischen Quartett" / Quartett / Angeregt durch L. N. Tolstoj / "Kreutzeronate" / komponiert von /Leoš Janáček/ 30. X. 1923).

halb meiner Dissertation herausfinden, warum Janáček die Quelle seiner Anregung angibt und welche Rolle diese für das *1. Streichquartett* spielt.

Janáček wählt mit der *Kreutzer-sonate* von Lew Tolstoj (1828–1910) eine Novelle als Inspirationsquelle aus, die von der Ehe, Moral, Sexualität, Mord und Musik handelt. Der Titelheld der *Kreutzer-sonate* erzählt von seiner Ehe, der anfänglichen Liebe, seiner Eifersucht sowie den daraus entstehenden Konflikten, die schließlich zur Ermordung der Ehefrau durch ihn, den Ehemann, führen. Tolstoj bespricht innerhalb der Rahmenhandlung – der Beschreibung einer unglücklichen Ehe – Themen zur Moral oder Sexualität. Aber auch Musik spielt eine wesentliche Rolle für das literarische Werk, da es von der Violinsonate A-Dur op. 47 Ludwig van Beethovens aus dem Jahre 1803 inspiriert ist. Die Sonate, offiziell dem Geiger Rodolphe Kreutzer gewidmet, trägt den Titel *Die Kreutzer-sonate* und steht 84 Jahre später, 1887, im Mittelpunkt der gleichnamigen Erzählung des russischen Schriftstellers. Tolstoj räumt der Musik in seinem literarischen Werk eine Schlüsselrolle ein (3. Kapitel). 1923 ist es dann Leoš Janáček, der die tolstojsche Erzählung als Anregung für sein *1. Streichquartett* auswählt. 2002, fast 80 Jahre später, nimmt eben dieses Quartett im Roman der niederländischen Schriftstellerin Margriet de Moor eine tragende Rolle ein. Der Titel des Buchs, wie kann es anders sein: *Die Kreutzer-sonate*.

Der Kreutzer-sonaten-Stoff weist also eine lange Rezeptionsgeschichte auf. Interessant ist, dass dieser von zwei unterschiedlichen Disziplinen aufgegriffen wird: der Musik und der Literatur. Am Beginn steht mit Beethovens Violinsonate die Musik, darauf folgt mit der Erzählung *Die Kreutzer-sonate* von Tolstoj eine literarische Reflexion. Janáček positioniert sich in seinem *1. Streichquartett* musikalisch zur russischen Erzählung und liefert mit seiner Komposition wiederum die Basis für Margriet de Moors Roman. Der Inhalt der *Kreutzer-sonate* ist somit innerhalb der letzten zweihundert Jahre Kulturgeschichte immer wieder thematisiert worden, von Komponisten und Schriftstellern.

Was hat nun Janáček an diesem Stoff interessiert? Er beschäftigte sich im Verlauf von zwanzig Jahren immer wieder mit der tolstojschen Erzählung. Das erste Ergebnis von Janáčeks Auseinandersetzung mit dem literarischen Werk ist das 1908 komponierte, heute verschollene *Klaviertrio*. Fünfzehn Jahre später, 1923, dokumentiert das *1. Streichquartett* eine weitere musikalische Reflexion über das literarische Werk. Interessant ist, dass die *Kreutzer-sonate* und deren Gedankenwelt nicht nur Einfluss auf das *1. Streichquartett* ausübt. Im Exkurs (4. Kapitel) wird erstmals gezeigt, dass Inhalte der literarischen Inspirationsquelle in die Oper *Přihody lišky Bystroušky* (Das schlaue Füchslein) einfließen.

Doch welche Inhalte aus dem literarischen Werk sind nun konkret Impulse für das Komponieren? Wie macht man diese fest? Ein erster Anhaltspunkt ist Janáčeks persönliche Buchausgabe der Erzählung *Die Kreutzer-sonate* von Lew Tolstoj. Diese enthält zum einen Bemerkungen des Komponisten, das Vokabular oder die russische Sprache betreffend, und zum anderen zahlreiche inhaltliche Anmerkungen, Unter-

streichungen sowie Vermerke. Anhand der verschiedenen Eintragungen mit Bleistift, rotem Buntstift oder schwarzer Tinte, die im 3. Kapitel erstmals ediert und herausgearbeitet sind, lässt sich erkennen, welche Inhalte der *Kreutzerersonate* Janáček besonders interessierten. Zudem sind im 3. Kapitel noch weitere Inspirationsquellen des 1. *Streichquartetts* erwähnt und beschrieben.

Um jedoch einen Bezug zwischen den verschiedenen Anregungen und dem daraus entstehenden Werk herstellen zu können, gilt es vorab zu klären, welchen Stellenwert Inspirationsquellen generell für die Kompositionen Janáčeks haben. Deshalb wird im 1. Kapitel konkretisiert, wie der Begriff *Inspiration* allgemein konnotiert ist, und im 2. Kapitel anhand des Schrifttums Janáčeks herausgearbeitet, wie er *Einfall* versteht, welche Rolle *Inspiration* für sein Schaffen einnimmt und was Janáček als Inspirationsquelle dient (1. und 2. Kapitel). Doch wie wird *Inspiration* in der Musik „hörbar“? Stehen die Inhalte der *Kreutzerersonate* in Bezug zu den musikalischen Motiven des 1. *Streichquartetts*?

Dieser Schritt von äußeren und inneren Einflüssen hin zur Komposition gleicht einer *black box* und ist Teil des Schaffensprozesses. Wie im 5. Kapitel gezeigt wird, gibt es mehrere Erklärungsmodelle für den Akt des Schaffens, und auch Janáček versucht, Einblicke in diesen Prozess zu erlangen. Seine Überlegungen und Meinungen dazu werden im 6. Kapitel dargestellt. Gerade die theoretischen und musikliterarischen Schriften Janáčeks geben zum einen Aufschluss darüber, wie er das Komponieren erlebt, und bieten zum anderen eine Fülle an Informationen, welche die Ansichten des Schaffenden zum Kompositionsprozess verdeutlichen. Viele Fragen zur Entstehung eines Werkes stellt sich Janáček und auch der Sprung von einem äußeren Impuls hin zu ersten Motivketten beschäftigt ihn.

Da sich dieser Teilprozess im Kopf des Komponisten vollzieht, ist er nicht direkt zugänglich und schwer rekonstruierbar. So sind die Skizzen oder Entwürfe der erste Zugang zu den Anfängen. Stefan Zweig beschreibt die Überlieferung der ersten Aufzeichnungen als Ariadnefaden,³ ein Faden also, der die einzige Verbindung zwischen Anfang und Ende, zwischen Inspirationsquelle und Werk darstellt. Deshalb sind hier alle Quellen zum 1. *Streichquartett* zusammengetragen und zugänglich gemacht (Anhang). Trotz des spärlich überlieferten Materials wird im 7. Kapitel versucht, die Entstehung des 1. *Streichquartetts* zu rekonstruieren, immer mit der Frage im Hinterkopf: Wie viel von der Inspiration bleibt im Werk?

So steht im 7. Kapitel, im Sinne von Hermann Danuser, das „faktische“ Material im Mittelpunkt. Das Auswerten der Skizzen und des Autografs des 1. *Streichquartetts* sowie das Herausarbeiten der Bezüge zwischen den einzelnen Schaffensstufen ermöglichen einen besonderen Einblick in das Werk. Die Rekonstruktion des

3 „Sie [Vorstudien und Entwürfe] sind der Ariadnefaden, an dem wir uns zurücktasten können in das sonst unergründliche Labyrinth.“ Aus: Zweig, Stefan: Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens. In: Zweig, Stefan / Beck, Knut (Hrsg.): *Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens: Essays*. Frankfurt a. M.: Fischer Verlag, 1984, S. 358.

Schaffensprozesses sieht auch Jean-Jacques Nattiez in seinem Aufsatz *Problèmes de la poïétique en sémiologie musicale* (1982) als einen neuen Werkzugang an. Ausgehend von den Skizzen, werden alle dokumentierten Schritte bis hin zum Resultat der vollendeten Komposition nachgezeichnet. Die über den Ursprung der Kompositionsprozesse gewonnenen Informationen können dann im Kontext des Werkes betrachtet werden, so Nattiez.⁴ Das bedeutet, dass die erfolgte Auswertung der Quellenlage (7. Kapitel) letztendlich mit dem Leben des Komponisten und damit mit dem psychologischen, soziologischen und musikalischen Hintergrund des Schaffenden, wie er anhand der Inspirationsquellen ausgelotet ist (2. Kapitel), sowie mit seinen Ansichten über Werk und Schaffensprozess (6. Kapitel) in Beziehung gesetzt wird.

Diese Vorgehensweise ist eng gekoppelt mit Theorien zum Schaffensprozess, welche durchweg postulieren, dass der Akt des Komponierens immer im Kontext zur Welt⁵ – sei es der äußeren oder inneren – passiert (siehe 5. Kapitel). Nattiez' Ansatz verspricht durch die Komplexität der Werkbetrachtung die Möglichkeit, ein umfassendes Bild von einer Komposition zu erlangen. Das ist auch Ziel dieser Arbeit. Und was liegt näher, als bei einem Werk von Janáček, einem Komponisten, der die Verbindung von Leben und Werk nicht negiert, die Ergebnisse aus der Arbeit mit den Quellen abzugleichen, mit Aspekten wie den persönlichen Lebensumständen oder den theoretischen Überlegungen des Komponisten.

Denn wenn die Rekonstruktion des Quellenmaterials keine konkreten Bezüge zwischen der Novelle *Die Kreuzersonate* und dem vollendeten *1. Streichquartett* erlaubt, warum nennt Janáček überhaupt die Inspirationsquelle? Indem die Kenntnisse aus der Rekonstruktion in einen größeren Zusammenhang gesetzt werden, ergibt sich ein ganzheitlicher Blick auf das *1. Streichquartett*. In der Konklusion wird darauf hingewiesen, dass das Konglomerat an gewonnenen Informationen in seiner Gesamtheit dazu beiträgt, das *1. Streichquartett* neu zu entdecken und die Frage zu beantworten, welche Rolle Tolstoj's Novelle für die Komposition spielt.

Denn es braucht mehr als eine musikalische Analyse, um Janáčeks *1. Streichquartett* zu verstehen. Auch die bisherigen Arbeiten mit hermeneutischem Ansatz sind unzureichend. Schließlich nimmt Janáček selbst, wie im 8. Kapitel kurz erläutert, ganz klar Stellung gegen die absolute Musik und findet in der Programmmusik keine

⁴ Siehe dazu: Nattiez, Jean-Jacques: *Problèmes de la poïétique en sémiologie musicale: quelques réflexions à propos du „De Natura Sonorum“ de Bernard Parmegiani*. In: Nattiez, Jean-Jacques; Mion, Philippe; Thomas, Jean-Christophe: *L'envers d'une oeuvre: De Natura Sonorum de Bernard Parmegiani*. Paris: Editions Buchet/Chastel, 1982 (Bibliothèque de Recherche musicale), S. 167–171 und Duchesneau, Louise: *The Voice of the Muse: A Study of the role of Inspiration in Musical Composition*. Frankfurt a. M.: Peter Lang Verlag, 1986 (Europäische Hochschulschriften Reihe 26/Vol. 9), S. 6–8.

⁵ „Es gilt, den ganzen Zusammenhang von Leben und Werk, vorab die Entwicklung der Künstlerpersönlichkeit, dann die Charaktere und Motivationen der Komponisten zu hinterfragen.“ Dazu: Dobberstein, Marcel: *Die Psychologie der musikalischen Komposition: Umwelt – Person – Werkschaffen*. Köln: Verlag Dohr, 1994, S. 75.

hilfreiche Lösung für sein Komponieren. Er bewegt sich also, wie die Herangehensweise dieser Arbeit, zwischen den positionierten Lagern und Erklärungsansätzen. Es ist, als wüsste Janáček, was Sandra Mitchell in ihren wissenschaftstheoretischen Ausführungen beschreibt: „Die Welt ist tatsächlich komplex, und entsprechend komplex müssen auch unsere Abbildungen und Analysen von ihr sein.“⁶

Um der Komplexität des *1. Streichquartetts* von Leoš Janáček gerecht zu werden, gehe ich in dieser Arbeit den Inspirationsquellen auf den Grund, zeichne den Entstehungsprozess nach, arbeite Janáčeks Konzept zu Inspiration und Schaffensprozess aus, exemplifiziere den theoretischen Ansatz am Werk selbst. Neben der musikwissenschaftlichen Auseinandersetzung sind alle vorhandenen Quellen des *1. Streichquartetts* im Anhang verzeichnet, die Janáčekschen Anmerkungen in seiner Buchausgabe der tolstojschen *Kreutzerersonate* erstmals ediert und im Anhang leicht zugänglich gemacht sowie zwei Artikel Janáčeks zum Schaffensprozess aus seinem *Hudebně teoretické dílo* (Musiktheoretisches Werk) mit finanzieller Unterstützung der Leoš-Janáček-Gesellschaft ins Deutsche übersetzt. Ziel ist es, einen neuen Blick auf das *1. Streichquartett* zu werfen und dadurch eine neue Dimension des Verstehens zu eröffnen.

6 Mitchell, Sandra: *Komplexitäten : Warum wir erst anfangen, die Welt zu verstehen*. Frankfurt a. M. : Suhrkamp, 2008, S. 20.

1. Inspiration

„*Inspiration is the hidden cause:*“
(Jonathan Harvey)

„Das Wort ‚Inspiration‘ ist heute aus kunst- und musikwissenschaftlichen Schriften beinahe völlig verschwunden“,¹ vermerkt schon Peter Horst Neumann. Gleichzeitig jedoch gibt es kaum einen Künstler, der keine Inspiration für sein Arbeiten benötigt. Sie ist nämlich Veranlassung und Antrieb sowie Quelle für das künstlerische Schaffen. Das zeigt, wie fundamental und wesentlich Inspiration für die Kunst ist.

Doch der Begriff erscheint, wie folgend gezeigt wird, im Laufe der Geschichte in unterschiedlichen Facetten. Die alten Griechen benutzen für das Inspiriert-Sein den Begriff *enthousiasmós*. Inspiration im Sinne von *inspirare* als Einhauchen oder Einatmen taucht erstmals in den Schriften der christlichen Lehre auf, im 18. Jahrhundert ist es dann Georg Wilhelm Friedrich Hegel, der sich von dieser christlich geprägten Begrifflichkeit abwendet und Inspiration mit den Begriffen *Begeisterung* und *Veranlassung* erklärt und im 20. Jahrhundert werden Termini wie *Einfall* und *Kreativität* verwendet.

Die Entwicklung des Begriffes und die Veränderung seiner Semantik sind eng mit der Weltanschauung und den Positionen der jeweiligen Epoche verknüpft. Dieses Kapitel gibt einen groben Überblick über die Begriffsgeschichte und die unterschiedlichen Dimensionen von *Inspiration*.

1.1 Begriffsgeschichte

Innerhalb der griechischen Philosophie wird für *Inspiration* das Wort *ένθουσιασμός* *enthousiasmós* (= von Gott besessen) verwendet. Schon Demokrit (460–380 v. Chr.) erstellt eine Lehre von der sogenannten „göttlichen Begeisterung“. Hierbei handelt

¹ Neumann, Peter Horst: Mythen der Inspiration aus den Gründerjahren der neuen Musik. In: Danuser, Hermann (Hrsg.); Katzenberger, Günter (Hrsg.): *Vom Einfall zum Kunstwerk: Der Kompositionsprozess in der Musik des 20. Jahrhunderts*. Laaber: Laaber, 1993, S. 331.

es sich um die göttliche Besessenheit eines Künstlers, die Voraussetzung für das künstlerische Schaffen ist. Später greift Platon (427–348/347 v. Chr.) Einzelheiten aus Demokrits Poetik auf und entwickelt in seinen Dialogen *Menon*, *Ion*, *Phaidros* und *Politea* den Begriff Enthusiasmus weiter. Er spricht von einer göttlichen Kraft, die den Künstler bewegt. Dieser Vorgang wird im Dialog *Ion* anhand des Magnetgleichnisses weiter ausgeführt. Indem der Künstler das Werk in göttlicher Besessenheit schafft, hat dieses Anteil am Göttlichen selbst und der Schaffende wird zum Mittler zwischen Gott und den Menschen, den Ideen und der Welt.

Auch innerhalb des Christentums ist der Künstler Medium zwischen Mensch und Gott, während das produzierte Werk als unmittelbares Ergebnis aus der göttlichen Eingebung gilt und als Gottesbeweis dient. Bei den Griechen sind die Musen Übermittlerinnen des produktiven Schaffensrausches, im Christentum ist es die weiße Taube – Symbol des heiligen Geistes –, die dem Künstler ein vollendetes Werk einhaucht und somit zur Überbringerin göttlicher Inhalte wird.

Das Verständnis von *Inspiration* als Einhauchen und Einatmen sowie die Vorstellungen von der göttlichen Besessenheit halten sich bis ins 20. Jahrhundert. Obwohl in der Renaissance auf die griechische Konzeption des Enthusiasmus zurückgegriffen wird, kann der Begriff kaum von der Belegung der christlichen Lehre rehabilitiert werden. Der erste Versuch, einen neuen Aspekt der *Inspiration* zu entwickeln, findet im 18. Jahrhundert statt. Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770–1831) ist sich der religiösen Semantik des Begriffes *Inspiration* bewusst und führt im Zusammenhang mit ästhetischem Schaffen einen neuen Begriff ein: die Begeisterung.

Bei Hegel heißt es: „Die Tätigkeit der Phantasie und technischen Ausführung nun, als Zustand im Künstler für sich betrachtet, ist das, was man Begeisterung zu nennen gewohnt ist.“² Zur Entstehung dieser Begeisterung vermerkt der Philosoph, dass sich die wahre Begeisterung an irgendeinem bestimmten Inhalt entzündet.³ Im Vergleich zu den zeitlich vorangehenden Theorien ist das Neue an Hegels Begriffskonzeption, dass die Veranlassung zur Produktion ganz von außen kommen kann. Damit wird eine neue Qualität der *Inspiration* beschrieben. Nicht nur die Eingebung Gottes, wie sie das Christentum beschreibt, oder der Zustand poetischer Mania, wie in der Antike erklärt wird, sondern die Veranlassung durch einen Inhalt, etwas Äußeres, kann im Folgenden zum Akt des Schaffens führen. Hegel spricht also von einer *Inspiration*, die sich nicht nur im metaphysischen Bereich ansiedelt, sondern konkret von der Möglichkeit Gebrauch macht, dass äußere Begebenheiten, Erfahrungen und Inhalte Anstoß für künstlerisches Schaffen sein können.

Die Romantik jedoch vollzieht einen Rückschritt: weg von Hegels Konzept der Veranlassung durch einen bestimmten Inhalt zurück zu einer Eingebungsästhetik, die sich auf die christliche Begriffsdefinition stützt und die platonische Konzeption

² Hegel, Georg W. F.: *Vorlesungen über die Ästhetik*. Stuttgart: Reclam, 1971, S. 401.

³ Ebda., S. 402.

der Mania wieder aufgreift. Der Begriff des Begnadet-Seins als Zeichen prophetischer Gabe und die Inspirationsästhetik der Antike werden für die Ästhetik und Philosophie des 19. Jahrhundert wieder wesentlich. Indem die *Inspiration* als göttliche Nachricht, empfangen in einem Zustand der Ekstase oder frommen Kontemplation, verstanden wird, ist jeglicher Einblick in den Schaffensprozess verhindert.

Erst das 20. Jahrhundert mit dem Aufkommen der Psychologie erlaubt einen gänzlich neuen Blick auf den Begriff *Inspiration*. Was zuvor als göttliche Begeisterung beschrieben wurde, konnte mit psychologischen, naturwissenschaftlichen Mitteln neu definiert und bezeichnet werden. Das Unbewusste als Begriff, geprägt vom Wiener Arzt Sigmund Freud, ersetzt nun das göttlich Manische. Ausgehend von den Studien und Theorien Sigmund Freuds sowie C. G. Jungs, entwickeln sich verschiedene Herangehensweisen zur Untersuchung des kreativen Unbewussten. Gerade die Beschäftigung mit tranceähnlichen Zuständen, über welche Künstler berichten, und deren Verbindung zum Vorbewussten oder Unbewussten lassen sich auf Sigmund Freud zurückführen, dessen Vermutung nahe legt, „daß Anteile des Unbewußten im Kunstwerk zum Ausdruck kommen.“⁴

Darauf aufbauend siedeln Psychoanalytiker wie zum Beispiel Ludwig Klages im 21. Jahrhundert das künstlerische Schaffen im Bereich des Unbewussten an. Dieser Begriff ersetzt die göttliche *Inspiration* und das Metaphysische. Die Termini werden verändert, deren Semantik bleibt jedoch ähnlich. Auch das Unbewusste ist, wie alles Metaphysische, nicht wissenschaftlich erklärbar. Der Künstler wird durch die Sichtweise der Psychoanalytiker zum Getriebenen – mit dem Unterschied, nicht getrieben von Gott oder etwas Höherem zu sein, sondern bedrängt von den Prozessen allen Unbewussten und Seelischen seiner selbst. So finden sich im Inspirationsmodell, basierend auf der Psychoanalyse, im Vergleich zu den romantisierenden Vorstellungen künstlerischen Handelns und der Inspirationsdarstellung des 19. Jahrhunderts kaum Unterschiede. Die musikalischen Einfälle, welche zuvor aus der Welt der Ideen gefallen sind oder von Gott eingegeben wurden, werden jetzt aus dem selbsttätigen Unbewussten geboren. Damit bleibt die aus vergangenen Zeiten vertraute mystische Qualität der *Inspiration* erhalten.

Dennoch gehen mit der neuen Begrifflichkeit auch neue Erkenntnisse einher. So entsteht Wissen über das Unbewusste, welches zeigt, dass das Unterbewusstsein im Gegensatz zum Unbewussten willentlich zugänglich ist und vielfach als Vorbewusstsein gilt. Auf der Basis des Unterbewusstseins, welches leichter zugänglich ist, ergeben sich schaffentheoretische Überlegungen, die den Einfall oder die *Inspiration* als Geisteszustand aus einem Wechsel zwischen unbewussten und bewussten Handlungen betrachten.

⁴ Behne, Klaus-Ernst: Singen und Würfeln: Zur Psychologie kreativer musikalischer Prozesse. In: Danuser, Hermann (Hrsg.); Katzenberger, Günter (Hrsg.): *Vom Einfall zum Kunstwerk: Der Kompositionsprozeß in der Musik des 20. Jahrhunderts*. Laaber: Laaber, 1993, S. 315 f.

Graham Wallas entwickelt das Vier-Phasen-Modell kreativer Prozesse⁵ – ein Ansatz, welcher der *Inspiration* als Einfall eine Phase der Vorbereitung und den Prozess der Auseinandersetzung vorausschickt. Somit steht der Einfall nicht mehr am Anfang des Schaffens, sondern wird zum Ergebnis der Vorbereitung und Auseinandersetzung. Ersterer ist eine Phase, in welcher der Schaffende nicht nur ein Problem definiert, sondern im nächsten Schritt sich auch bewusst mit diesem auseinandersetzt – auf inhaltliche, methodische, technische Art. Die Auseinandersetzung, von Wallas als Inkubation bezeichnet, wird im Unterbewusstsein weiterverarbeitet. Diese führt im Weiteren hin zur sogenannten Illumination, der dritten Phase des Schaffensprozesses, verstanden als unerwartete Antwort auf das Problem. Das Modell erklärt damit die Eigenschaft des Plötzlichen, welches dem Einfall oft zu eigen ist. So sind die Vorbereitungsphase (Aufgabenstellung) und der Akt des Komponierens (Verifikation und Verwirklichung) dem bewussten Handeln zugeordnet, während dem Unterbewussten die Rolle des Verarbeitens (Inkubation) und des Einfalls (Illumination) zukommt.

Die *Inspiration* ist mit den hier aufgezeigten Erklärungsmodellen kein mysteriöses und unerforschbares Ereignis der künstlerischen Produktion, stattdessen kristallisieren sich hinsichtlich der Begriffsgeschichte drei Dimensionen heraus, die dem Begriff innewohnen: zum einen die Inspiration von oben, dazu zählen das antike und das christliche Konzept einer göttlichen Eingebung, zum anderen die Inspiration von außen, wie Hegel es erstmals definiert, und schließlich die Inspiration von innen, Resultat unterbewusster Verarbeitungsprozesse des Schaffenden. Diese Einteilung der *Inspiration* in drei Kategorien Oben, Außen und Innen wird von Louise Duchesneau in ihrem Buch *The Voice of Muse* verwendet und ist in Ansätzen auch in Jonathan Harveys *Music and Inspiration*⁶ zu finden und auch die Semantik des Wortes ergibt dieselbe dreidimensionale Struktur.

Schon das lateinische Wort *inspirare* gibt Aufschluss über zwei der Bedeutungsebenen. Der Duden spricht einmal von Einhauchung und zum anderen von Einatmung. Betrachtet man diese zwei Bedeutungen für sich, entdeckt man, dass das Einatmen ein aktives Tun des Subjekts und die Einhauchung ein passives, empfangendes Subjekt impliziert. Gemeint ist damit, dass das Einatmen in seiner Bedeutung eine Inspiration von außen und die Einhauchung eine Inspiration von oben beschreibt. Das Oxford Lexikon weist der *Inspiration* sogar drei Bedeutungen zu: einmal *Inspiration* verstanden als „drawing in of breath“, gleichzusetzen mit der Einatmung, wie es im Duden beschrieben ist, zum anderen „inspiring as divine influence“, also eine

⁵ Vgl. dazu: „Komposition“. In: Blume, Friedrich (Begr.); Finscher, Ludwig (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Sachteil 7, 2. neubearb. Aufl., Kassel u. a. 1997, Sp. 544 ; siehe auch: Wallas, Graham: *The Art of Thought*. London: Cape, 1926 ; siehe auch 5. Kapitel

⁶ Harvey, Jonathan: *Music and Inspiration* / Downes, Michael (edited). London: Faber & Faber, 1999, S. xiii.

Inspiration von oben und zusätzlich *Inspiration* als „sudden brilliant or timely idea“, die Qualität also, die einer Inspiration von innen zugeschrieben wird.

1.2 Kategorien des Inspirationsbegriffes

1.2.1 Inspiration von außen

Voraussetzung für die Inspiration von außen ist, dass der Komponist immer Teil der Welt ist. Er kann nie losgelöst von seinem privaten Umfeld, der Gesellschaft, dem Zeitgeist, eben der Welt schaffen. Jonathan Harvey bemerkt in *Music and Inspiration*: „Music is not produced in a vacuum, and musical inspiration does not arise in a mind cut off from contact with the world. [...]: the outside world is used as a source of the inner process.“⁷

Das Oxford Lexikon bezeichnet eine Qualität der *Inspiration* als „drawing in of breath“. Das Einatmen aus medizinischer Sicht ist lebensnotwendig, aus künstlerischer Perspektive ist das „Einatmen“ der Welt schaffensnotwendig. Denn es gibt kein Leben ohne Atem und kein Werk ohne *Inspiration* von außen. Der Komponist Robert Schumann bemerkt, dass jeder Aspekt des menschlichen Lebens in der einen oder anderen Form als kreativer Stimulus dem Komponisten dient.⁸ Die Möglichkeiten der Inspiration von außen sind so vielfältig wie es Komponisten gibt. Jeden Schaffenden umgibt ein anderes Umfeld und somit sind die Quellen der äußeren Veranlassung für das Komponieren breit gefächert und zahlreich.

Es kann jedoch eine grobe Einteilung in zwei Kategorien gemacht werden: zum einen sind da die außermusikalischen und zum anderen die musikalischen Einflüsse. Zur letzteren Kategorie zählen alle Einflüsse aus der musikalischen Welt. Musik wächst immer in einem historisch-kulturellen Umfeld, und die Musik anderer kann *Inspiration* sein und somit Auswirkungen auf eine zu schaffende Komposition haben. Zur Kategorie der außermusikalischen Veranlassungen zählt alles, was außerhalb des Subjekts liegt. Zum einen gibt es, wie Julius Bahle schreibt, „werkfördernde reaktive Antriebe sozialer Art“⁹ – also Auftragsarbeiten oder Wettbewerbe. Zum anderen existieren Einflüsse aus dem privaten Umfeld, die den Künstler nachhaltig beeindruckten. Manchmal ist es sogar die eigene Person, die Anreiz und damit Veranlassung zum Komponieren ist. Als Beispiel soll hier *Ein Heldenleben* von Richard Strauss mit autobiografischem Stoff angeführt sein, was uns zeigt, dass „a composer transforms, in terms of music, whatever he absorbs from the outside and whatever

⁷ Harvey, Jonathan: *Music and Inspiration* / Downes, Michael (edited). London: Faber & Faber, 1999, S. xxiii.

⁸ Vgl. ebda., S. 43.

⁹ Bahle, Julius: *Der musikalische Schaffensprozess: Psychologie der schöpferischen Erlebnis- und Antriebsformen*. Hemmenhofen: Kulturpsychologischer Verlag, 1981, S. 130.

he is congenitally; he depicts his present moment in music, so that, in reality, all music is autobiographical.“¹⁰

Es gibt jedoch auch Einflüsse, die sich nicht auf autobiografische Begebenheiten zurückführen lassen. Hinsichtlich der Natur ist es hauptsächlich deren Klangwelt, welche inspiriert, sei es die *Pastorale* von Ludwig van Beethoven, *Eine Alpensinfonie* von Richard Strauss, *Die Moldau* von Bedrich Smetana oder ein Werk wie *Le merle noir* von Olivier Messiaen, welches ornithologische Studien verarbeitet. Die hier erwähnten Werke stehen für Kompositionen, welche angeregt durch Phänomene der Natur komponiert wurden.

Die Natur inspiriert jedoch nicht nur akustisch, auch visuelle Eindrücke haben Einfluss auf musikalische Komposition. Carl Maria von Weber schreibt beispielsweise: „Das Anschauen einer Gegend ist mir die Aufführung eines Musikstückes“,¹¹ und entwickelt den Begriff „Landschaft-Hören“. Der Ausdruck beschreibt, wie das Betrachten einer Gegend im inneren Ohr zu einem Musikstück wird. Duchesneau hebt in ihrem Buch hervor, dass die *Inspiration* durch andere Künste oft durch die Synästhesie erleichtert wird: „In other words, when one sense is stimulated [...], there results an impression from a different sense [...]“¹² So kann die Erregung eines Sinnesorgans zum gleichzeitigen Erleben verschiedener Sinneseindrücke führen.

Eine häufig erlebte Synästhesie ist die optische. Der russische Komponist Alexander Skrjabin berichtet, dass das Hören bestimmter Töne und Tonarten mit einer speziellen Farbwahrnehmung verknüpft ist. Für seine sinfonische Dichtung *Prométhée* komponiert Skrjabin eine Stimme für ein speziell konstruiertes Farbenklavier. Aber auch im umgekehrten Fall können durch optische Wahrnehmungen sekundäre Hörerlebnisse oder akustische Eindrücke hervorgerufen werden. Die Fähigkeit, aus unbestimmten Reizen Klänge zu filtern, besitzen mehrere Komponisten. György Ligeti beispielsweise erwähnt, dass er zu Farbe, Form und Konsistenz fast immer Klänge, wie auch umgekehrt, assoziiere.¹³

Andere Kunstrichtungen sind oftmals Quelle für neue musikalische Ideen. Die Farben und Formen der bildenden Kunst, die Bewegung des Tanzes oder der Sprachrhythmus der Literatur rufen häufig Assoziationen für ein musikalisches Werk her-

¹⁰ Chávez, Carlos: *Musical Thought*. Cambridge: Harvard University press, 1961, S. 5; zit. nach: Harvey, Jonathan: *Music and Inspiration* / Downes, Michael (edited). London: Faber & Faber, 1999, S. 70.

¹¹ Weber, Carl Maria von: *Tönkünstlers Leben* (1819). In: Weber, Carl Maria von / Laux, Karl (Hrsg.): *Kunstansichten: Ausgewählte Schriften*. 2. Auflage Leipzig 1975, S. 35.

¹² Duchesneau, Louise: *The Voice of the Muse: A Study of the role of Inspiration in Musical Composition*. Frankfurt a. M.: Peter Lang Verlag, 1986, S. 110.

¹³ „Das unwillkürliche Umsetzen optischer und taktiler Empfindungen in akustische kommt bei mir sehr häufig vor; zu Farbe, Form und Konsistenz assoziiere ich fast immer Klänge, [...]“ Aus: Ligeti, György: *Zustände, Ereignisse, Wandlungen*. In: *Melos: Jahrbuch für zeitgenössische Musik* 5 (1967), S. 165; zit. nach: Duchesneau, Louise: *The Voice of the Muse: A Study of the role of Inspiration in Musical Composition*. Frankfurt a. M.: Peter Lang Verlag, 1986, S. 114.

vor. Die bildenden Künste, so erwähnt Harvey, „[...] have only rarely been used as a direct source for music, but they have often acted as a stimulus to inspiration.“¹⁴ Es finden sich unzählige Beispiele musikalischer Werke, die von der Malerei inspiriert wurden. Sergej Rachmaninoffs *Toteninsel* oder Max Regers *4 Tondichtungen nach Arnold Böcklin* beziehen sich auf die Malerei, das populärste Werk mit dieser Inspirationsquelle ist Modest P. Mussorgskys Klaviersuite *Bilder einer Ausstellung*. Farben und Formen der Malerei finden sich in den Klangmalereien mancher musikalischer Werke wieder.

Ähnlich verhält es sich mit der Literatur als Vorlage für ein musikalisches Werk. Rhythmus, Tempo, Erzählstruktur, Stimme oder Klang sind Parameter, die sich in beiden Künsten finden, die Nähe zwischen Musik und Literatur beschreiben und Inspirationsmoment für einen Komponisten sein können. Beispielsweise ist bei Igor Strawinsky der Anreiz für die Komposition nicht die Semantik des ausgewählten Textes, sondern die Transkription des poetischen Effekts in Musik.¹⁵ Öfter jedoch finden Komponisten Anregung durch Titel oder Inhalt eines literarischen Werks. Meist sind es Gefühle oder Stimmungen, die der Text im Komponisten weckt und die anschließend ins Musikalische übersetzt werden, zum Beispiel: Franz Liszt *Hamlet*, Richard Strauss *Don Quixote*, Arnold Schönberg *Pelleas und Melisande* oder Igor Strawinsky *Feuervogel*.

Obwohl die oben angeführten literarisch inspirierten Werke schriftliche Vermerke zur Inspirationsquelle aufweisen oder sogar einzelne Textstellen in der Partitur zitieren, ist es nicht möglich, die Beziehung zwischen der literarischen Vorlage und der daraus entstandenen Komposition konkret nachzuweisen.

Louise Duchesneau weist in *The Voice of the Muse* darauf hin, dass es generell problematisch ist, eine semantische Verbindung zwischen einer Inspirationsquelle und dem daraus entstandenen Werk herzustellen.¹⁶ So stehen die ersten musikalischen Ideen noch in enger Beziehung zu der jeweiligen Inspirationsquelle, werden jedoch innerhalb der verschiedenen Stufen des kompositorischen Handelns geformt und verändert, sodass ein direkter Bezug der musikalischen Motive zur Inspirationsquelle schwer nachweisbar ist.

Dennoch bleibt die Inspiration von außen wichtig, weil diese etwas über die Lebenswirklichkeit des Schaffenden erzählt. *Inspiration* wird aus dem geboren, was den Künstler umgibt, und es braucht den äußeren Reiz, um innere Prozesse anzustoßen, die wiederum für das Komponieren notwendig sind. Jonathan Harvey meint in

14 Harvey, Jonathan: *Music and Inspiration* / Downes, Michael (edited). London: Faber & Faber, 1999, S. 60.

15 Ebda., S. 59. „It was not that Stravinsky engaged with the meaning of the poetry so much as that he responded to its formal, technical qualities.“

16 Vgl. Duchesneau, Louise: *The Voice of the Muse: A Study of the role of Inspiration in Musical Composition*. Frankfurt a. M.: Peter Lang Verlag, 1986, S. 177 f.

Music and Inspiration: „External stimuli become part of the internal psychic reality: [...]“¹⁷ Dies führt zur zweiten Qualität der *Inspiration*: der Inspiration von innen.

1.2.2 Inspiration von innen

Visionen, Träume, eine innere Stimme, ein plötzlicher Geistesblitz – alles das sind Phänomene, die der Kategorie Inspiration von innen angehören und von Harvey als „internal psychic reality“¹⁸ bezeichnet werden. Darunter fallen auch die inneren Prozesse, die dem Künstler ins Bewusstsein treten und zur Veranlassung für das Komponieren werden.

Im Oxford Lexikon ist Inspiration unter anderem als „sudden brilliant or timely idea“ beschrieben. Jonathan Harvey vermerkt dazu: „Musical inspiration is popularly believed to take the form of a sudden flash, a blinding moment of insight [...]“¹⁹ Gustav Mahler schreibt über den musikalischen Einfall: „Wie ein Blitz traf mich dies, und alles stand ganz klar und deutlich vor meiner Seele!“²⁰ Und Ernst Krenek beschreibt diesen als etwas, der „ohne vorherige Überlegung blitzartig aus dem Unbewußten auftaucht“²¹.

Andere Komponisten sprechen von musikalischen Ideen, die durch Träume im Bewusstsein auftauchen. Nikolaj A. Rimskij-Korsakow beschreibt: „Man sieht und hört das Tonstück wie im Traume; es kommt einem vor, als ob eine Figur flimmert.“²² Und die Komponistin Grete von Zieritz hält eine Situation fest, in welcher sie auf einer Zugreise ihre Vision als mechanisches Diktieren von Musik erlebt. Sie macht nichts anderes, als das in der Vision Diktierte aufzuschreiben.²³

Was die Komponistin im Interview als Vision beschreibt, wird von anderen Komponisten als innere Stimme bezeichnet. Eine Stimme also, die sich im Inneren meldet und zu welcher der Schaffende Zugang findet. Häufig wird dieses Phänomen als zweites Ich erlebt. Zum anderen finden sich Beschreibungen, die diese innere Stimme mehr als mentales Ohr verstehen: die Möglichkeit also, die musikalischen Motive des Inneren zu hören. György Ligeti spricht von einem inneren Gehör, welches das Stück im Voraus gänzlich zum Klingen bringt.²⁴

17 Harvey, Jonathan: *Music and Inspiration* / Downes, Michael (edited). London: Faber & Faber, 1999, S. 40.

18 Ebda., S. 40.

19 Ebda., S. 25.

20 Zit. nach: Dobberstein, Marcel: *Die Psychologie der musikalischen Komposition: Umwelt – Person – Werkschaffen*. Köln: Verlag Dohr, 1994, S. 177.

21 Bahle, Julius: *Eingebung und Tat im musikalischen Schaffen: Ein Beitrag zur Psychologie der Entwicklungs- und Schaffensgesetze schöpferischer Menschen*. Leipzig: Hirzel Verlag, 1939, S. 199.

22 Zit. nach: Ebda., S. 176.

23 Vgl. Stürzbecher, Ursula: *Werkstattgespräche mit Komponisten*. Köln: Musikverlag Gerig, 1971, S. 130.

24 „Ich stelle mir die Musik in der Form, wie sie später erklingen wird, vor, ich höre das Stück von Anfang bis zu Ende mit dem inneren Gehör.“ Aus: Ligeti, György: *Fragen und*

Was sich zeigt ist, dass die inneren Prozesse der Kreativität verschiedene Formen annehmen und in verschiedenen Facetten von den Komponisten erlebt werden. Manchmal wird die *Inspiration* als plötzlicher Blitz beschrieben, als Aha-Erlebnis bezeichnet, spiegelt sich in Träumen wider oder erleuchtet als Vision. Immer sind es Momente der Eingebung und des Einfalls. Mag der Vorgang der Eingebung oft als mysteriös erlebt werden, so werden dennoch diese introspektiv reflektierten Erlebnisse der Komponierenden seit dem 19. Jahrhundert mit Hilfe der Psychologie zu fassen und zu erklären versucht.

Der Wechsel vom 19. ins 20. Jahrhundert ist unter anderem geprägt vom Aufkommen der empirischen Wissenschaft. In dieser Zeit stellen die Untersuchungen des Psychologen Julius Bahle um 1939 einen ersten Versuch dar, dem Phänomen *Inspiration*, welches von den Schaffenden selbst meist als metaphysisch erlebt wird, auf die Spur zu kommen und es empirisch zu erklären. *Inspiration* ist Resultat verschiedener psychologischer Prozesse des Denkens. Nach Bahle gilt es zu erweisen, „daß es sich bei den unbewußten Prozessen größtenteils nicht um primär schöpferische Funktionen handelt, sondern um Inhalte und Tätigkeitsweisen, die weitgehend als aus dem Bewußtsein stammend zu begreifen sind und daraus abgeleitet werden können.“²⁵ Julius Bahle bezeichnet schöpferische Prozesse als bewusste Handlungen. Somit versucht er mit Hilfe einer streng empirischen Methode die *Inspiration*, den musikalischen Einfall sowie den Schaffensprozess aus dem Mystisch-Spekulativen zu transportieren und zu messbaren Größen zu entwickeln.

Der Einfall ist damit, im Sinne der empirischen Psychologie, ein „optimal determiniertes Endglied innerer Tätigkeit“²⁶. Die Plötzlichkeit und Blitzartigkeit, von der oft bei musikalischen Einfällen gesprochen wird, bleiben unerklärbar, wenn das Phänomen isoliert betrachtet wird. Bindet man dieses Erleben in den Prozess des Schaffens ein, sind die in der aktuellen Forschung auch als Aha-Erlebnis bezeichneten Einfälle Resultat eines längeren Vorgangs. So wird die plötzliche Apperzeption einer Idee von der Psychologie nicht mehr als eine göttliche Eingebung, sondern als Ergebnis verschiedener Verarbeitungsprozesse angesehen. Handelt es sich um musikalische Ideen, geboren aus Träumen, wird dieser Vorgang als Problemlösen bezeichnet. Luise Duchesneau stellt fest: „[...] problems and joys [of composing and living with music] are continued in dream, and this unconscious musical activity sometimes produces worthwhile musical ideas.“²⁷ Das heißt, die kompositorische Ar-

Antworten von mir selbst. In: *Melos: Jahrbuch für zeitgenössische Musik* 12 (1971), S. 509; zit. nach: Duchesneau, Louise: *The Voice of the Muse: A Study of the role of Inspiration in Musical Composition*. Frankfurt a. M.: Peter Lang Verlag, 1986, S. 106.

25 Bahle, Julius: *Eingebung und Tat im musikalischen Schaffen: Ein Beitrag zur Psychologie der Entwicklungs- und Schaffensgesetze schöpferischer Menschen*. Leipzig: Hirzel Verlag, 1939, S. 167.

26 Ebda., S. 251.

27 Duchesneau, Louise: *The Voice of the Muse: A Study of the role of Inspiration in Musical Composition*. Frankfurt a. M.: Peter Lang Verlag, 1986, S. 84.

beit ist selbst im Schlaf nicht beendet, Problem- oder offene Fragestellungen senken sich ins Latente ab und dort geht die Arbeit weiter: „[...] the unconscious continues to work on compositional problems while the composer is asleep: the dreamt answer is ‘suggested’ to the sleeping composer in response to his question.“²⁸ Der Komponist Vincent d’Indy hält dazu fest:

„Manchmal, nachdem ich ganze Tage entweder nach Vollendung eines musikalischen Gedankens oder nach dem architektonischen Aufbau eines Musikstückes gesucht hatte, schlief ich ein, während ich aufs lebhafteste an das zu lösende Problem dachte, und morgens beim Erwachen hatte ich dann die deutliche, oft freilich nur flüchtige Vision der lang gesuchten Lösung, und ich musste dann meine ganze Kraft zusammennehmen, um schließlich diese Vision in Wirklichkeit umzusetzen.“²⁹

Eben an dieser Stelle zeigen sich die Verbindungen zwischen äußerer und innerer Inspiration auf verschiedene Spielweisen. Zum einen ist die *Inspiration* Ergebnis einer Auseinandersetzung mit dem Äußeren, der Welt. Keine musikalische *Inspiration* kann aus den Tiefen des Inneren herauswachsen, ohne zuvor von äußerer Wahrnehmung und Inhalten genährt zu sein. Das Unterbewusstsein kann immer nur mit schon Vorhandenem umgehen. Das bedeutet, dass ohne das Aufsaugen und Einatmen der Realität und ohne Verarbeitung von Wahrgenommenem kein plötzlicher Zustand des Inspiriert-Seins erreicht werden kann. „Auch die unerwarteten Einfälle sind bei mir solche, die zu einem früheren Zeitpunkt vorbereitet und herbeigesehnt wurden. [...] Einfälle ohne jegliche Vorbereitung dürfte es strenggenommen kaum geben“³⁰, vermerkt der Komponist Kurt Spanich.

Zum anderen belegt das Zitat von d’Indy das, was die Psychologie erstmals versucht zu beweisen: dass der *Inspiration* eine bewusste Tätigkeit, eine inhaltliche Auseinandersetzung als Akt der Vorbereitung vorausgeht. Inspiration von innen, verstanden als Gestaltwerdungsprozess, steht somit nicht nur am Anfang des Schaffens, sondern kann an verschiedenen Stellen des Komponierens eine wesentliche Rolle spielen. Denn Probleme und Fragen stellen sich im Verlauf des Komponierens immer wieder neu. Das Problemlösen wird somit ständiger Begleiter des Komponierens. Jonathan Harvey legt deshalb fest: „It [Inspiration] does not simply provide an initial impulse, or a clever solution to a technical difficulty; it guides the composer’s work throughout.“³¹ Aber, so heißt es weiter, „[...] unconscious activity alone cannot

28 Duchesneau, Louise: *The Voice of the Muse: A Study of the role of Inspiration in Musical Composition*. Frankfurt a. M.: Peter Lang Verlag, 1986, S. 86.

29 Zit. nach: Bahle, Julius: *Eingebung und Tat im musikalischen Schaffen: Ein Beitrag zur Psychologie der Entwicklungs- und Schaffensgesetze schöpferischer Menschen*. Leipzig: Hirzel Verlag, 1939, S. 197 f.

30 Dobberstein, Marcel: *Die Psychologie der musikalischen Komposition: Umwelt – Person – Werkschaffen*. Köln: Verlag Dohr, 1994, S. 178.

31 Harvey, Jonathan: *Music and Inspiration* / Downes, Michael (edited). London: Faber &

produce a successful art work.“³² Deshalb muss nach der *Inspiration* ein konkretes Handeln folgen. Vincent d'Indy schreibt davon, „seine ganze Kraft zusammen zu nehmen, um die Vision in die Wirklichkeit umsetzen zu können“.³³ Paul Hindemith meint: „Die kompositorische Gestaltung ist eine Verlängerung des Einfalls oder der Vision.“³⁴ Es ist der Moment, das Innere im Außen zu manifestieren. György Ligeti hebt hervor, dass das musikalische Inspirationsmoment, verpackt als Trauminhalt, „mehrfach umgesetzt, von anderen Vorstellungen und kompositorischen Vorgängen überlagert wird und sich schließlich nur noch in einigen formalen und satztechnischen Aspekten sowie im allgemeinen Habitus der entsprechenden Werke widerspiegelt.“³⁵

Wie auch immer sich der Einfall im Werk verwirklicht, die wesentlichen Eigenschaften des Inspirationserlebnisses wie die Plötzlichkeit, der rauschartige Zustand oder das Außer-Sich-Sein bleiben erhalten. Der Akt der *Inspiration* manifestiert sich in einer plötzlichen, zwar ersehnten, aber nicht willentlich herbeiführbaren Lösung kompositorischer Probleme. Einfälle werden seit dem späten 19. Jahrhundert als psychologische Phänomene erklärt und damit sind Visionen, Träume oder Geistesblitze Bewusstwerdungen eines latenten Verarbeitungsprozesses. *Inspiration* ist nach dem Erklärungsmodell der empirischen Wissenschaften nicht von Gott gegeben, sondern etwas Gesuchtes und schließlich Gefundenes.

1.2.3 Inspiration von oben

Während für die Psychologie die Inspiration von innen in Beziehung zur Außenwelt steht, gilt in den metaphysischen Konzepten, dass nicht der Mensch selbst aus seinem Inneren heraus die Antwort erhält, sondern dass eine meist als höhere Macht beschriebene Kraft dem Komponisten die Antworten auf seine Fragen eingibt. Das Oxford Lexikon beschreibt diesen Aspekt der *Inspiration* als „inspiring as divine influence“ und Gustav Mahler berichtet wie folgt darüber:

„Das Schaffen und die Entstehung eines Werkes sind mystisch vom Anfang bis zum Ende, da man, sich selbst unbewußt, wie durch fremde Eingebung etwas

Faber, 1999, S. 36.

32 Harvey, Jonathan: *Music and Inspiration* / Downes, Michael (edited). London: Faber & Faber, 1999, S. xxiii.

33 Zit. nach: Bahle, Julius: *Eingebung und Tat im musikalischen Schaffen: Ein Beitrag zur Psychologie der Entwicklungs- und Schaffensgesetze schöpferischer Menschen*. Leipzig: Hirzel Verlag, 1939, S. 197 f.

34 Schubert, Giselher: „Vision“ und „Materialisation“: Zum Kompositionsprozeß bei Hindemith. In: Danuser, Hermann (Hrsg.); Katzenberger, Günter (Hrsg.): *Vom Einfall zum Kunstwerk: Der Kompositionsprozeß in der Musik des 20. Jahrhunderts*. Laaber: Laaber, 1993, S. 219.

35 Ligeti, György: Zustände, Ereignisse, Wandlungen. In: *Melos: Jahrbuch für zeitgenössische Musik* 5 (1967), S. 165; zit. nach: Duchesneau, Louise: *The Voice of the Muse: A Study of the role of Inspiration in Musical Composition*. Frankfurt a. M.: Peter Lang Verlag, 1986, S. 96.

machen muß, von dem man nachher kaum begreift, wie es geworden ist. Ich komme mir dabei oft vor wie die blinde Henne, die ein Korn gefunden hat.“³⁶

Eine Inspiration von oben also weist dieselben Eigenschaften von *Inspiration* auf, wie eben unter 1.2.2. beschrieben, stellt sie jedoch in einen metaphysisch-religiösen Kontext. Indem Mahler von einer fremden Eingebung spricht, steht sein Konzept des Schaffens mit dem Arthur Schopenhauers in Verbindung. Dieser sieht den Komponisten als willenloses Subjekt. Der musikalische Einfall geschieht unwillkürlich willkürlich. Dennoch ist die *Inspiration* eine Sache nicht des Zufalls, sondern – wie Mahler sagt – göttlicher Begnadung, die nur auf einem begünstigenden Boden, niemals auf einer geistigen Tabula rasa eintreten kann. Pfitzner spricht von der *Inspiration* als „das von außen in einen Hineingefallene, das nicht Herbeizuzwingende, was wie ein Geschenk einem herabgeworfen wird, das, wozu keine Verbindung führt.“³⁷ – eine Konzeption, die im 19. Jahrhundert für das Genietum benötigt wird und ihre Wurzeln in der Antike und anschließend im Christentum hat.

Schon Platon spricht von einer göttlichen Besessenheit, die den wahren Künstler quasi überfällt. In seinen Schriften hält er fest, dass die Ependichter nicht kraft ihres Fachwissens, sondern ihrer göttlichen Besessenheit „reden“. *Inspiration* wird von Platon als Zustand der poetischen Mania beschrieben: ein Zustand des Außer-sich-Seins, der benötigt wird, um die Beziehung zwischen dem Künstler und dem Göttlichen aufrechtzuerhalten. Die Rolle des Schaffenden als Medium hinterlässt bis ins 21. Jahrhundert Spuren.

Auch Karlheinz Stockhausen sieht sich als Vermittler zwischen dem Kosmos und der Welt: „Meine wichtigste Aufgabe hier auf Erden“, so schreibt er, „ist, durch die Musik die Beziehung zwischen den Bewohnern dieser Erde und denen anderer Planeten herzustellen ... Ich habe oft gesagt, dass ich mich als Sendbote betrachte, der Nachrichten übermittelt, von denen er nicht weiß, was sie bedeuten.“³⁸ Indem Stockhausen versucht, mit seiner Musik den Kosmos mit der Welt zu verbinden, wird er als Komponist zum Vermittler.

Die Inspiration von oben versteht sich oft als Sprachrohr des Göttlichen, zumindest des Metaphysischen. Im Christentum findet sich dazu eine lange Tradition der Einhauchung als Akt der göttlichen Inspiration. Das daraus resultierende Produkt ist immer ein Gottgegebenes. Gerade bei Komponisten mit einer Affinität zu Religion wird dieses Konzept des Einfalls noch immer vertreten. Im 19. Jahrhundert ist es

36 Bahle, Julius: *Eingebung und Tat im musikalischen Schaffen: Ein Beitrag zur Psychologie der Entwicklungs- und Schaffensgesetze schöpferischer Menschen*. Leipzig: Hirzel Verlag, 1939, S. 225.

37 Ebda., S. 199.

38 Albet, Monserrat; Stockhausen, Karlheinz: *Moderne Musik: Von den Regeln der Klassik zum freien Experiment*. Reinbek b.H.: Rowohlt, 1977, S. 8; zit. nach: Duchesneau, Louise: *The Voice of the Muse: A Study of the role of Inspiration in Musical Composition*. Frankfurt a.M.: Peter Lang Verlag, 1986, S. 68.

Johannes Brahms, der sagt, dass „alle wirklich inspirierten Ideen [...] von Gott [stammen]“³⁹. Auch im 21. Jahrhundert gibt es Komponisten wie Krzysztof Penderecki die der Meinung sind: „Komposition, das kommt von Gott!“⁴⁰ Im Mittelalter lebt Hildegard von Bingen mit ihren Visionen, heute ist es zum Beispiel die russische Komponistin Galina Ustwolskaja, die von der visionären Eingebung ihrer Musik spricht.

Nietzsche verwendet für dieses Phänomen den Begriff „[...] Offenbarung, in dem Sinne, daß plötzlich, mit unsäglicher Sicherheit und Feinheit, Etwas sichtbar, hörbar wird, Etwas, das einen im Tiefsten erschüttert und umwirft, [dies] beschreibt einfach den Tatbestand“⁴¹. Die hier von Nietzsche beschriebenen Qualitäten der Offenbarung werden von vielen Schaffenden ähnlich erlebt. „Eine plötzliche Helle strahlte in meinem Innern auf, unbegreiflich jedem und doch so deutlich spürbar in ihrer magischen Gewalt auf Seele und Organismus [...]“⁴² so schreibt Kurt Spanich an Julius Bahle.

Das eben beschriebene Erlebnis wird vor dem 19. Jahrhundert als Inspiration von oben gedeutet, vonseiten der Psychologie wird dieses heute als Inspiration von innen gewertet. Es finden sich aber vereinzelt bis ins 21. Jahrhundert Komponisten, die trotz empirisch-naturwissenschaftlicher Erklärungsmodelle von einer Inspiration von oben und somit von göttlicher Eingebung sprechen.

In einer Welt, in der die Metaphysik vor allem aus der Wissenschaft verbannt ist, in welcher alles als mess- und erforschbar gilt und der Glaube an das Übernatürliche auf die Esoterik beschränkt bleibt, findet man kaum Komponisten, die noch von einer Inspiration von oben sprechen. Josef Pieper ist jedoch der Meinung, dass

„[...] das Offensein für die Rede Gottes; die befreiende Geistesumkehr (metanoia), die Erschütterung durch die rational nicht faßliche und nicht kontrollierbare Gewalt der musische Mächte – [...] daß all diese Dinge den wahren Reichtum des Menschen ausmachen,[...] daß mania (Außer-Sich-Sein), Enthusiasmus zum menschlichen Dasein gehört.“⁴³

Inspiration, erlebt als Zustand oder konkreter Einfall und mit all ihren verschiedenen Namen wie Enthusiasmus, Begeisterung, Einfall, Idee, Kreativität oder Eingebung

39 Abell, Arthur M.: *Gespräche mit berühmten Komponisten über die Entstehung ihrer unsterblichen Werke, Inspiration und Genius*. Eschwege: Schroeder, 1973, S. 57.

40 Behne, Klaus-Ernst: *Singen und Würfeln: Zur Psychologie kreativer musikalischer Prozesse*. In: Danuser, Hermann (Hrsg.); Katzenberger, Günter (Hrsg.): *Vom Einfall zum Kunstwerk: Der Kompositionsprozeß in der Musik des 20. Jahrhunderts*. Laaber: Laaber, 1993, S. 309.

41 Bahle, Julius: *Eingebung und Tat im musikalischen Schaffen: Ein Beitrag zur Psychologie der Entwicklungs- und Schaffensgesetze schöpferischer Menschen*. Leipzig: Hirzel Verlag, 1939, S. 172.

42 Ebda., S. 261.

43 Pieper, Josef: *Begeisterung und göttlicher Wahnsinn: Über den Platonischen Dialog Phaidros*. München: Kösel Verlag, 1962, S. 116.

bung, ist definitiv Teil des Schaffens, des Schöpfens selbst und hat damit Anteil am Menschsein.

1.3 Zusammenfassung

Inspiration ist ein komplexer Begriff. Versucht man ihn zu fassen, ist die Einteilung in drei Dimensionen wesentlich. Fragt man nach der Herkunft von *Inspiration*, ist die Antwort, so wie im Kapitel ausgiebig erörtert: *Inspiration* kommt von oben, außen oder innen. Julius Bahle schreibt diesen Kategorien in seinem Werk *Eingebung und Tat im musikalischen Schaffen* noch jeweils eine besondere Qualität zu. So haftet den Ideen von oben das Metaphysisch-Religiöse an, die Ideen von innen sind psychologisch-physiologischer Natur und die Ideen von außen sind nach Bahle soziologisch-kultureller Art.

Die Dreiteilung ermöglicht es, den Begriff *Inspiration* in seiner Komplexität leichter zu fassen, ist aber kein disjunktives Raster. Das heißt, die hier beschriebenen Kategorien stehen in Bezug zueinander. Überschneidungen zwischen der *Inspiration* von außen, innen und oben sind selbstverständlich. Denn ist die Veranlassung zur Komposition eine Äußere, folgt meistens eine Auseinandersetzung, die im Weiteren Schaffensprozess eine *Inspiration* von innen zur Folge hat. Dieser blitzartige Einfall kann jedoch als Ergebnis eines inneren Prozesses gewertet werden oder als göttliche Eingebung im Sinne der *Inspiration* von oben.

Bei der *Inspiration* bestehen die Unterschiede nicht nur in der Qualität des Erlebten, sondern auch in der Art und Weise des Erklärungsmodells. Betrachtet man die *Inspiration* im metaphysisch-religiösen Sinne und damit als *Inspiration* von oben, erklärt man die Eigenschaft der Plötzlichkeit als Eingebung Gottes; interpretiert man dieselbe *Inspiration* psychologisch-physiologisch, ist die Blitzartigkeit Teil der *Inspiration* von innen und Bestandteil psychologischer Problemlösungsprozesse.

Aber unabhängig davon, welches Erklärungsmodell man wählt, steht fest, dass *Inspiration* nicht nur Veranlassung oder Anstoß, sondern auch konkreter Einfall ist. Dieser Einfall kann zwar unterschiedlich erklärt werden – als Ergebnis der kompositorischen Auseinandersetzung oder eben als Gottesgeschenk – wesentlich jedoch daran ist, dass der Einfall und auch die Veranlassung an unterschiedlichen Stellen des Schaffensprozesses eintritt.

Neben der Frage nach der Herkunft von *Inspiration* ist damit auch die zeitliche Dimension des Begriffs mitzubedenken. Die *Inspiration* hat nicht nur zu Beginn des Komponierens als Veranlassung ihren Platz, sondern spielt auch bei späteren Stufen des kompositorischen Handelns eine Rolle. Die Frage nach dem Zeitpunkt verdeutlicht, dass *Inspiration* kein isoliertes Ereignis, sondern Teil des Schaffensprozesses ist. In diesem Kapitel wurde schon grob das Phasenmodell von Graham Wallas vorgestellt, im 5. Kapitel werden die Stufen der Entstehung und die Rolle der *Inspiration* darin noch genauer beleuchtet. An dieser Stelle kann jedoch schon festgehalten wer-

den, dass *Inspiration* innerhalb verschiedener Stufen des Komponierens auftreten kann und damit an unterschiedlichen Zeitpunkten des Komponierens eine Funktion hat.

Doch nicht nur an unterschiedlichen Punkten des Arbeitsprozesses, sondern auch in unterschiedlicher Manier kann die *Inspiration* den Schaffenden erreichen. Ist die *Inspiration* Impuls oder Einfall, Rausch oder Eingebung? Die Qualität der *Inspiration* variiert. In der Antike wird *Inspiration* als Rausch bezeichnet, ein Außer-Sich-Sein, *Inspiration* als Mania und damit als Zustand des Inspiriert-Seins; im Christentum ist der Zustand der *Inspiration* vielmehr ein Hauch, eine Einhauchung durch den Heiligen Geist; zur Zeit des deutschen Idealismus ist *Inspiration* vielfach als Impuls und Impetus von außen beschrieben, Hegel spricht in seinen *Vorlesungen über die Ästhetik* von der Begeisterung. In der Romantik ist es der blitzartige Einfall der musikalischen Motive, der die *Inspiration* am deutlichsten beschreibt.

Vier verschiedene Zustände – Impuls, Rausch, Eingebung, Einfall –, die doch in ihrer Qualität mit den beiden anderen Parametern Zeitpunkt und Herkunft in Zusammenhang stehen. Die *Inspiration* von außen wird in den meisten Fällen als Impuls erlebt, weniger als Inspiriert-Sein. Komponisten, die von einer *Inspiration* von oben sprechen, beschreiben vermehrt einen Rauschzustand oder bezeichnen den musikalischen Einfall als Eingebung und die *Inspiration* von innen thematisiert den konkreten Einfall als Ergebnis introspsychischer Prozesse. Korrelationen und Schnittstellen der Bedeutungsebenen sind erkennbar. Letztendlich bleiben die *Inspiration* von oben, außen und innen Kategorien, die, setzt man sie untereinander in Beziehung, die Vielfalt des Terminus *Inspiration* zeigen.

Die *Inspiration* wird immer persönlich erlebt, ist vielgestaltig und tritt in so unterschiedlichen Formen auf, wie es Komponisten und Komponistinnen gibt. Die Informationen über den Zeitpunkt des Auftretens innerhalb des Schaffensprozesses, die Herkunft oder den Zustand der *Inspiration* sind aufschlussreich. Zudem ist das Begriffsfeld in diesem Kapitel dergestalt erschlossen, dass Janáčeks Ansicht zur *Inspiration* im nächsten Kapitel besser erfasst und eingeordnet werden kann.

2. Janáček und die Inspiration

„Einfall ist jener Augenblick, in dem die Sterne vom Himmel zu fallen scheinen.“
(Leoš Janáček)

Ohne *Inspiration* wird das Schaffen schwierig, deshalb ist sie wesentlich für das Komponieren und wird in Schriften, Briefen oder Aufsätzen vieler Schaffenden erwähnt. Das Geheimnis der Schöpfung zu durchschauen – ein Ziel und eine Frage zugleich, die den Menschen und den Künstler immer wieder treibt. Je nach Zeitgeist bestimmt dies auch die jeweiligen Aussagen zum Thema *Inspiration*, wie im 1. Kapitel beschrieben ist.

Leoš Janáček als Komponist des 20. Jahrhunderts beschäftigt sich in einigen Aufsätzen über die Musik mit der Frage des Schaffensprozesses (siehe 6. Kapitel). Im Zuge dieser Auseinandersetzung ist auch die *Inspiration* als Teil des zu erforschenden Prozesses Thema. Mit Hilfe der vorangehend vorgestellten und von Luise Duchesneau entwickelten Kategorien zur *Inspiration* wird folgend versucht, Janáčeks Verständnis von diesem Begriff zu erschließen. Die Inspiration von außen, innen und oben dient dabei als Raster, um die Inspirationsquellen des tschechischen Komponisten einzuordnen.

2.1 Leoš Janáček und seine Inspirationsquellen

2.1.1 Inspirationen von außen

„Der Menschheit und Welt sich zu entledigen, kann kein Mensch. Was gibt es Nützlicheres in der Kunst, sich ihr eng anzuschließen oder sich vor ihr zu hüten?“¹, fragt Janáček. Dieses Zitat aus dem Jahre 1927 deutet auf eine Auseinandersetzung des

¹ Janáček, Leoš: Wie denken Sie über die zeitgemäße Weiterentwicklung der Oper? (20. April 1927). In: *Blätter der Staatsoper und der Städtischen Oper*, Berlin 1927; zit. nach: Reden, Syllaben und Skizzen). LW 1, S. 608. Original datiert: Pod Hukvaldy, 20. September 1927.

Komponisten mit der Inspiration von außen und innen. Janáček ist sich bewusst, dass er die Menschheit und die Welt als Inspirationsquelle seiner Kreativität benötigt, doch er insistiert auch auf einer Inspiration von innen: eine *Inspiration*, die im Inneren des Künstlers erwächst und mit dem Wunsch, unabhängig von der Wirklichkeit schaffen zu können, einhergeht. Am Ende jedoch legt Janáček fest: „Ich sauge aus ihr [der Welt] und mir die Schöpferkraft.“² Es sind häufig reale Situationen, die Ideen wecken, und derer gibt es bei Janáček viele: die Natur und hier vor allem die Tiere, die Liebe, der Mensch und im Besonderen die menschliche Sprache beziehungsweise die Literatur. Es sind die Anregungen von außen, die der Komponist in seinen unzähligen Notizheftchen und Aufsätzen festhält. Die Wichtigsten seien im Folgenden beschrieben.

Das weibliche Wesen: Inspiration für Janáček

In der Antike kommt der Begriff der Musen auf. Diese sind Töchter des Zeus und der Mnemosyne und werden zu Göttinnen der Künste und der Wissenschaften. Sie sind es, die, nach Platon, dem Künstler *Inspiration* bringen, diesem in einen Zustand des Rausches verhelfen, welchen er für das Schaffen benötigt.

Bis heute ist die Frau in ihrer Funktion als Inspirationsquelle zentral für die Entstehung musikalischer Werke. Sie ist nicht nur Stimulus für das Komponieren, sondern auch vielfach das Publikum, an welches sich der Schaffende mit seiner Komposition richtet. Im Falle von Janáček sind die zwei wichtigsten Frauen, die ihm Muse sind und Einfluss auf seine Arbeit haben Zdenka Janáčková, geborene Schulzová, und Kamila Stösslová.

Die erste Frau, die Antrieb für sein Arbeiten ist, ist seine spätere Ehefrau Zdenka. Der Komponist verliebt sich in die damals erst 14-jährige Klavierschülerin und Tochter des Direktors der Lehrerbildungsanstalt. Diese Liebe steht im Mittelpunkt seiner Studienzeit. Beleg dafür sind die 500 Briefe mit insgesamt ca. 700 handschriftlichen Seiten, die Janáček aus den Studienorten Leipzig und Wien³ innerhalb eines Jahres verfasst. Die dort beschriebene und dokumentierte Liebe treibt Janáček zum Komponieren. Es entstehen Werke, die er seiner Zdenka widmet: *Zdenči-Leoš-Fuge*, ein *Zdenči Menuett* oder *Variationen für Klavier*. Dazu vermerkt er in einem Brief: „Sie sind recht nett und ich sehe sie als meine erste vollkommen korrekte Arbeit, als mein opus 1 an. Sie werden Dir, liebste, Zdenči, gefallen und sollen sie je gedruckt werden, so sollen sie Deinen lieben Namen tragen.“⁴ Seine zukünftige Frau wird in

² Janáček, Leoš: Wie denken Sie über die zeitgemäße Weiterentwicklung der Oper? (20. April 1927). In: *Blätter der Staatsoper und der Städtischen Oper*, Berlin 1927; zit. nach: LW 1, S. 609. Original datiert: Pod Hukvaldy, 20. September 1927.

³ Aufenthalt in Leipzig: 1. Oktober 1879 bis 24. Februar 1880; Aufenthalt in Wien: 31. März bis 2. Juni 1880

⁴ Brief von Leoš Janáček an Zdenka Schulz (20. 2. 1880); zit. nach: Janáček, Leoš: *Intime Briefe 1879/80 aus Leipzig und Wien/kommentiert und ergänzt von Jakob Knaus*. Zürich: Leoš Janáček-Gesellschaft, 1985, S. 187.

dieser Zeit für ihn zur Motivation seines musikalischen Arbeitens. Nach der Heirat jedoch versiegt diese Inspirationsquelle jäh.

Im Alter von 63 Jahren findet Janáček erneut eine nennenswerte Muse für seine Kompositionen: Kamila Stösslová. Und wie damals 38 Jahre zuvor seiner Frau, schreibt er nun unzählige Briefe an die Geliebte. Nachdem er diese 1917 in Luhačovice kennenlernt, folgt der erste Brief am 16. Juli desselben Jahres. In einem Zeitraum von elf Jahren schreibt Leoš Janáček über 700 Briefe an Kamila Stösslová. Es ist wie damals zu seiner Studienzeit: er schreibt Briefe, komponiert und widmet. Stösslová wird zur *Inspiration* für alle wesentlichen Werke des Spätschaffens. *Káťa Kabanová*, *Příhody lišky Bystroušky* (Das schlaue Füchslein) oder *Věc Makropulos* (Die Sache Makropulos) sind ebenso in Anlehnung an die Begehrte komponiert worden wie der Liederzyklus *Zápisník zmizelého* (Tagebuch eines Verschollenen). Sie ist ihm die Zigeunerin Zefka, Katja oder Elina Makropulos. Ihr widmet er sein zweites Streichquartett und titulierte es mit *Listy důvěrné* (Intime Briefe).

Sieht man genauer hin, findet sich zwischen beiden Auserwählten eine erste Gemeinsamkeit. Beide sind zum Zeitpunkt, in welchem sie als Inspirationsquelle fungieren, schwer erreichbare Lieben. In der Jugend gilt es, Zdenka, die viele Kilometer entfernt ist, zu erobern, im Alter steht die unerreichbare Liebe zur bereits verheirateten Kamila im Vordergrund. Zum einen ist also die Unerreichbarkeit der Frau ein gemeinsames Merkmal, doch hinzu kommt die Häufigkeit, in welcher der Komponist schreibt. Mehrmals täglich sind es Briefe für Zdenka, sehr emotional und regelmäßig sind auch die Briefe an Kamila Stösslová.

Beide Korrespondenzen erzählen davon, was Janáček beschäftigt. Sein Alltag, sein Werk und sein Leben stehen im Zentrum und häufig bleiben am Ende der Briefe die Fragen: Wann schreibst du? Wann sehen wir uns? An Zdenka heißt es: „Ich erwartete so gewiss einen Brief und doch liess mich meine Zdenči den ganzen langen Sonntag ohne eine kleinste Nachricht.“⁵ „Also erbarme sie sich meiner u. schreibe sie mir wie nur möglich bald. Ja?“⁶ Bei Kamila finden sich Passagen wie: „Tak odepište několik slovy.“⁷ (So antworte mit ein paar Worten.) oder „Já čekal na Váš první ozev po návratu z Vídně, a nic a nic od Vás.“⁸ (Ich wartete nach meiner Ankunft aus Wien auf Ihre Antwort und nichts, absolut nichts von Ihnen.) Auch Jakob Knaus, der in

5 Brief von Leoš Janáček an Zdenka Schulz (5. 10. 1879); zit. nach: Janáček, Leoš: *Intime Briefe 1879/80 aus Leipzig und Wien / kommentiert und ergänzt von Jakob Knaus*. Zürich: Leoš Janáček-Gesellschaft, 1985, S. 32.

6 Brief von Leoš Janáček an Zdenka Schulz (7. 10. 1879); zit. nach: Ebda., S. 33.

7 Brief von Leoš Janáček an Kamila Stösslová (30. 7. 1917); Mährisches Landesmuseum Brunn: Inv. Nr. 8125/E14 ; zit. nach: Janáček, Leoš; Přibáňová, Svatava (Hrsg.): *Hádanka života: Dopisy Leoše Janáčka Kamile Stösslové (Rätsel des Lebens: Briefe Leoš Janáček's an Kamila Stösslová)*. Brno: Opus musicum, 1990, S. 13; engl. in: Janáček, Leoš; Stösslová, Kamila; Tyrell, John (Hrsg.): *Intimate Letters: Leoš Janáček's to Kamila Stösslová*. London, Boston: Faber & Faber, 1994, S. 5.

8 Brief von Leoš Janáček an Kamila Stösslová (16. 3. 1918); Mährisches Landesmuseum Brunn: Inv. Nr. 8255/E54 ; zit. nach: Ebda., S. 30; engl. in: Ebda., S. 15.

Intime Briefe den Schriftverkehr zwischen Zdenka und Janáček aus dessen Leipziger und Wiener Zeit herausgegeben hat, fällt die Ähnlichkeit der beiden Briefwechsel auf: „Die Intensität der verbalen Zuwendung und die Ungeduld, mit der er die Antwortbriefe erbittet, finden eine auffällige Parallele in den allerletzten Briefen an die Freundin der letzten Lebensjahre, an Kamila Stösslová, fast 50 Jahre später.“⁹

Die Ähnlichkeit der Briefwechsel bezüglich Inhalt oder Häufigkeit und vor allem Janáčeks Monologisieren vermittelt den Eindruck, dass nicht unbedingt die Frau an sich, sondern die durch diese ausgelösten Gefühle Inspirationsmomente für Janáček wurden. Liest man die Briefe des 25-Jährigen und des 60-Jährigen, entsteht der Eindruck, dass es sich bei der jeweiligen Adressatin um ein Objekt der Begierde handelt, das sich durch seine Unnahbarkeit auszeichnet und benötigt wird, um Gefühle zu produzieren, die wiederum Kompositionen ermöglichen. Gerade sein Erbitten um Antwort und die Intensität, mit welcher der Komponist beiden Frauen schreibt, weisen auf ein sehndendes, wahnsinnig sich verzehrendes Gefühl, das zum Impuls wird, nicht nur Briefe zu verfassen, sondern auch musikalisch zu schaffen.

Der Anstoß wird von der Muse gegeben, wesentlicher jedoch ist das Gefühl, welches sich bei Janáček einstellt. Die Hinwendung und Fixierung auf eine Person ist für sein Schaffen befruchtend. Die Intensität, welche die große Anzahl an Briefen dokumentiert, prägt nicht nur den Menschen, sondern auch sein daraus entstandenes Werk.

Die Sprechmelodien: Fundgrube musikalischer Ideen

Janáček sammelt und notiert unzählige Sprechmotive und Sprechmelodien. Max Brod ist der Meinung, dass Janáček den musikalischen Reichtum der Menschenrede entdeckt hat und dieses als Rohmaterial für sein Schaffen angesehen werden kann.¹⁰ Somit sind die Sprechmelodien nicht im Sinne einer Menge von Aufzeichnungen, die in der jeweiligen Komposition zusammengefügt werden, zu verstehen, sondern vielmehr bieten diese eine Fülle von inspirierenden Motiven. Janáček selbst meint dazu: „Přece z X člověka nemohu vzít motiv a Y člověku ušít ho na záda. Mně znamená to něco jiného: někdo čte v Beethovenovi, já ve svých motivech.“¹¹ (Wie sollte ich denn ein Motiv des Menschen X nehmen und es dem Menschen Y auf den Rücken schneiden? Bei mir hat das alles einen anderen Sinn; jemand liest in Beethoven, ich lese in meinen Sprechmotiven.)

⁹ Janáček, Leoš: *Intime Briefe 1879/80 aus Leipzig und Wien / kommentiert und ergänzt von Jakob Knaus*. Zürich: Leoš Janáček-Gesellschaft, 1985, S. 22.

¹⁰ Vgl. Brod, Max: Sprache wird Musik: Drei Notate. In: Metzger, Heinz-Klaus (Hrsg.); Riehn, Rainer (Hrsg.): *Leoš Janáček*. München: Edition Text und Kritik, 1979 (Musik-Konzepte 7), S. 41.

¹¹ Janáček, Leoš: Interview pro časopis *Literární svět* (Interviewtext für die Zeitschrift *Literární svět*). In: *Literární svět* 1 (8. 3. 1928), Nr. 12; zit. nach: LW 1, S. 616; dtsh. in: Janáček, Leoš: *Musik des Lebens: Skizzen, Feuilletons, Studien / Straková, Theodora (Hrsg.); Gruna, Jan (Übers.)*. Leipzig: Reclam, 1979, S. 183.

Die menschliche Sprache wird zur Fundgrube für musikalische Motive. Doch folgendes Zitat verdeutlicht, dass nicht nur die Sprache, sondern der Mensch selbst zum Inspirationsmoment für Janáček wird: „Nápěvek mluvy jest věrným chvilkovým hudebním líčením člověka; jest jeho duše a vši jeho bytostí fotografií okamžiku.“¹² (Das Sprechmotiv ist eine treue momentane musikalische Schilderung des Menschen; eine Augenblicksphotographie seiner Seele und seines ganzen Wesens.)

Janáček studiert aus Interesse am Menschen die Intonation des gesprochenen Wortes. Die Grundzüge seiner Sprechmelodientheorie finden sich bereits im Jahr 1899 in der Abhandlung *O Hudební stránce národních písní moravských* (Über die musikalische Seite der mährischen Volkslieder) ausgearbeitet. Seine Aufzeichnungen dokumentieren unterschiedliche Menschen in einer bestimmten oder typischen Lage. „Die Sprachmelodik bildet für Janáček das geeignetste Mittel für die Erfassung einer dramatischen Situation in zeitlicher Verkürzung mit einem Höchstmaß an Ausdruckskonzentration auf kleinster Fläche.“¹³ Gleichzeitig birgt sie das „Rätsel der Seele“¹⁴ in sich.

Indem Janáček die Sprechmotive komprimiert in Noten aufzeichnet, fängt er nicht nur Melodien, sondern Zustände des persönlichen Innenlebens ein.¹⁵ Auch die menschlichen Motive des Handelns und Agierens werden Janáček durch die Auseinandersetzung mit der menschlichen Sprache bewusst. Das Wissen daraus dient ihm bei der Entwicklung der dramaturgischen Abläufe seiner Opern.

Der Komponist als Hörender, über das Ohr an der Welt partizipierend, ist ein Phänomen, das im Laufe der Musikgeschichte in verschiedenen Erscheinungsformen auftritt. So haben Janáčeks Vermerke von Empfindungsreaktionen einzelner Menschen unter verschiedenen Umständen ihre Vorgeschichte: auf theoretischer Ebene in der Musikästhetik der französischen Enzyklopädisten des 18. Jahrhunderts, in der kompositorischen Praxis bei der Florentiner Camerata und den nachfolgenden Komponisten des Stile Nuovo, insbesondere bei Claudio Monteverdi. Auch Modest Mussorgsky steht Janáček mit seinem Verfahren nahe. Und doch sind die Ge-

12 Janáček, Leoš: Loni a letos (Letztes Jahr und dieses Jahr). In: *Hlídky* 22 (1905), Nr. 3; zit. nach: LW 1, S. 337; dtsh. in: Janáček, Leoš: *Leoš Janáček: Feuilletons aus den „Lidové noviny“* / Racek, Jan (Hrsg.). Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1959, S. 91.

13 Štědroň, Miloš: Janáček und der Expressionismus. In: Leos Janáček-Gesellschaft (Hrsg.) / Knaus, Jakob (Red.): *Leoš Janáček – Materialien: Aufsätze zu Leben und Werk*. Zürich 1982, S. 91.

14 „Zkrátka cítil jsem v nápěvku „duševní záhady“.“ (Kurz, ich fühlte im Sprechmotiv „die Rätsel der Seele“.) Aus: Janáček, Leoš: Okolo „Její pastorkyně“ (Um „Ihre Ziehtochter“ = „Jenufa“). In: *Hudební revue* 9 (04/1916), Nr. 7; zit. nach: LW 1, S. 425; dtsh. in: Racek, Jan (Hrsg.): *Leoš Janáček*. Leipzig: Reclam, 1971, S. 106.

15 „[Nápěvků mluvy]; je neklamným ohlasem nitra lidského.“ Diese [Sprachmelodie] ist ein untrüglicher Widerhall des menschlichen Innenlebens.) Aus: Janáček, Leoš: Nota: Na pamět Fr. Bartoše (Note: František Bartoš zum Gedenken). In: *Lidové noviny* 34 (28. 7. 1926), Nr. 375, S. 223; dtsh. in: Janáček, Leoš: *Leoš Janáček: Feuilletons aus den „Lidové noviny“* / Racek, Jan (Hrsg.). Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1959, S. 170.

naugigkeit, in welcher Leoš Janáček die menschliche Stimme untersucht und in Noten abstrahierend notiert, sowie der Umfang der Sammlungen einzigartig.

In der Exaktheit geht er als Forscher dabei so weit, dass er seit 1922 das Hippische Chronoskop zum genauen Messen der Lautlänge einzelner Sprechmotive benutzt. Dieses Instrument wurde um 1847 von Matthias Hipp (1813–1893) entwickelt und ist ein elektromechanischer Kurzzeitmesser. Das Hippische Chronoskop kann 1/1000 Sekunden messen und wurde in der militärischen Ballistikforschung, Astronomie und experimentellen Psychologie des 19. Jahrhunderts bei Versuchen eingesetzt. Dass Janáček dieses Instrument für seine Forschung verwendet, zeigt, wie sehr er versucht, wissenschaftlich einen Zugang zu Tönen zu finden. Gleichzeitig verdeutlicht der Umfang der Aufzeichnungen, wie akribisch der Komponist Klänge festhält. Bis dato sind nach wie vor nicht alle notierten Motive zugänglich. Während die Melodien aus den Artikeln des Komponisten erfasst sind, findet sich eine große Anzahl an kleinsten Motiven in Notizheftchen oder auf einzelnen Zetteln, die wegen ihrer Menge noch nicht transkribiert und öffentlich gemacht sind.

Janáček schätzt seine kleinen Aufzeichnungen von Sprechmelodien sehr. „Sie bieten ihm reiches Studienmaterial, aus welchem die melodische Invention und die gerafft rhapsodische Musiksprache seiner Werke entspringen“,¹⁶ so vermerkt Max Brod. Dass die menschliche Sprache in dieser Art und Form als Inspirationsquelle verwendet wird, ist einzigartig. Doch nicht nur Janáčeks Auseinandersetzung mit der menschlichen Sprache prägt seinen Kompositionsstil.

Das Volkslied: Grundlage der Kunstmusik

In den Jahren 1886 bis 1888 schreibt Janáček seine ersten musikfolkloristischen Studien, nach 1888 tritt er in eine neue Etappe, die unter dem Zeichen der Zusammenarbeit mit dem mährischen Dialektologen František Bartoš steht. Um 1906 schließt er das folkloristische Quellenstudium ab und widmet sich fortan ausschließlich seinen kompositorischen Plänen. Die systematisch gesammelten Volkslieder seiner Heimat werden zu einer weiteren Inspirationsquelle für seine Kompositionen.

Der Janáček-Forscher Jiří Vysloužil hält fest: „Alle Arten realer Motive auch im Volkslied sind keine mechanische Wirklichkeitskopie, sondern eine logisch organisierte und ästhetisch wirkende musikalische Mikrostruktur.“¹⁷ Es verhält sich mit dem Volkslied wie mit Janáčeks musikalischem Umgang mit den gesammelten Sprechmelodien: Mährische Folkloretonarten, Melodien oder Artikulation der Volkslieddarbietung haben Einfluss auf einzelne Werke des Komponisten, doch nie findet sich eine exakte Übertragung der Inspirationsquelle ins entstehende Werk.

¹⁶ Brod, Max: Sprache wird Musik: Drei Notate. In: Metzger, Heinz-Klaus (Hrsg.); Riehn, Rainer (Hrsg.): *Leoš Janáček*. München: Edition Text und Kritik, 1979 (Musik-Konzepte 7), S. 42 f.

¹⁷ Vysloužil, Jiří: *Leoš Janáček*. Brno: Leoš Janáček-Gesellschaft, 1978, S. 19.

Belá Bartók vermerkt zu diesem Thema: „Volksmusik wird nur dann eine Quelle der Inspiration für die Musik eines Landes sein, wenn die Übertragung ihrer Motive das Werk einer großen schöpferischen Begabung ist.“¹⁸ Diese Aussage trifft auf Janáček zu. Niemals sind es konkrete Motive aus den Sammlungen, die wiedergegeben werden, immer werden diese in einem hohen Maße abstrahiert, verändert und durch die Komprimierung intensiviert in einen neuen Kontext gebettet. Dennoch ist sich Janáček seiner Wurzeln bewusst: „Jestli já rostu, tak rostu jen z národní písňe, z té mluvy lidské, tak bůh dá a mám v to důvěru, že vyrostu.“¹⁹ (Wenn ich wachse, so wachse ich nur aus dem Volkslied, aus der menschlichen Sprache, und ich habe Vertrauen, so Gott will, daß ich weiter wachsen werde.)

Der Komponist weiß um seine beiden Inspirationsquellen Sprechmelodie und Volkslied. Er musikalisiert die Sprechmelodien durch seine Notierweise und erkennt das Volkslied in seiner Natürlichkeit als musikalisierte Sprache an. Reinhard Gerlach meint, dass Janáček „eine Stufenfolge vom Unbewussten der Sprechmelodien über das Halbbewusste des Volksliedes zur Helle des bewusst gestalteten künstlerischen Gebildes“²⁰ sieht. Der enge Zusammenhang zwischen Janáčeks Studien zum Volkslied und zu den Sprechmelodien zeichnet eine Entwicklung hin zum Kunstwerk: zwei Inspirationsquellen, die miteinander verknüpft sind und eingehen in ein bewusst gestaltetes Werk.

Die Natur: unerschöpfliche Quelle für Janáčeks Musik

Die Volkslied-Sammlungen, seine ethnografischen Studien, zeigen Janáčeks Liebe zu und die starke Verwurzelung in seinem Heimatland Mähren. Zugleich erklärt sich aus dieser Liebe zum Vaterland nicht nur Janáčeks Patriotismus, sondern neben dem regen Interesse am Volkslied eine weitere Inspirationsquelle für sein Schaffen. Er selbst schreibt dazu: „Jednu radost mám: stačíme sobě na výraz umělecký na Moravě. Tak bohatá jsou tu zřédla!“²¹ (Eines freut mich: wir genügen uns selbst in Mähren für den künstlerischen Ausdruck. So reich sind hier die Quellen.) Die Landsleute, ihre Sprechmelodien und Lieder sind eine Fundgrube. Doch wenn Janáček von den reichen Quellen Mährens spricht, meint er auch die Natur und Tierwelt. Nicht nur menschliche Laute werden musikalisch aufgezeichnet, sondern auch die Klangwel-

18 Rufer, Josef: *Bekenntnisse und Erkenntnisse: Komponisten über ihr Werk*. Frankfurt a. M. u. a.: Propyläen Verlag, 1979, S. 199.

19 Janáček, Leoš: Projev Leoše Janáčka na slovanosti pořadané Školou pro slovanská studia v Londýně dne 4. května 1926 (Leoš Janáčeks Rede auf der von der Londoner Schule für Slawistische Studien veranstaltete Feier am 4. Mai 1926). In: *Listy Hudební matice 5* (25. 5. 1926), Nr. 7–8; zit. nach: LW 1, S. 572; dtsch. in: Racek, Jan (Hrsg.): *Leoš Janáček*. Leipzig 1971, S. 189.

20 Vgl. Gerlach, Reinhard: Leoš Janáček und die Erste und Zweite Wiener Schule: Ein Beitrag zur Stilistik seines instrumentalen Spätwerks. In: *Die Musikforschung 24* (1971), S. 26.

21 Janáček, Leoš: Brief an die Genossenschaft des Nationaltheaters in Brünn, am 9. Juni 1916 ; zit. nach: Štědroň, Bohumír (Hrsg.): *Leoš Janáček in Briefen und Erinnerungen*. Praha 1955, S. 125.

ten von Tier, Gewässer, Flora und Fauna erreichen das Ohr des tschechischen Komponisten.

Die Natur mit ihren zahlreichen Erscheinungsformen sind für Janáček, wie für viele andere Komponisten im Laufe der Musikgeschichte, Inspirationsquellen.²² Dabei sind es neben visuellen Erlebnissen vor allem die akustischen Phänomene, welche für das musikalische Werk absorbiert werden. Ob Antonio Vivaldis *Vier Jahreszeiten* oder Ludwig van Beethovens *Pastorale*: es gibt viele Werke, die von Naturphänomenen inspiriert sind. Beethoven antwortet auf die Frage, woher er seine Ideen nehme: „[...] ich könnte sie mit Händen greifen in der freien Natur, auf Spaziergängen, in der Stille der Nacht, am frühen Morgen durch Stimmungen, die sich in Töne umsetzen, klingen, brausen, stürmen, bis sie endlich in Noten vor mir stehen.“²³ – Klangeindrücke aus der Natur also, die musikalische Ideen hervorbringen.

„Nic snadnějšího než tónem vystihovat bouři, hory, východ slunce – a již tou malůvkou se spokojit. / Do lože prostorů, klikatých blesků, hromující přírody rád a snadno si uléhá tón.“²⁴ (Nichts einfacher, als Sturm, Berge, Sonnenaufgang in Tönen zu erfassen und sich mit dieser Malerei zu begnügen. Willig und mühelos bettet sich der Ton in mächtige Räume, zuckende Blitze und den Donner der Natur.)

Natur, die inspiriert – im Fall von Janáček ist diese weit gefasst. Nicht nur Naturstimmungen oder Tierlaute zählen dazu, selbst den Klang von Brunnen dokumentiert er mit verschiedenen Schattierungen im Notensystem. Meist sind es nur kurze Intervalle, doch bergen diese eine Fülle von Informationen. Janáčeks Aufzeichnungen ermöglichen uns heute einen kleinen Einblick in die Klangumwelt von damals. Gleichzeitig geben Janáčeks Artikel, in welchen die kurz skizzierten Motive festgehalten sind, Aufschluss über die Gegenstände, die ihn faszinierten und inspirierten. Die Abend- oder Morgenstimmungen im Wald, das rauschende Bächlein, die verschiedenen Dorfbrunnen, Vögel wie Stieglitz, Fink, Rabe, Drossel, andere Tiere wie Bienen oder Hühner und sogar die Stille waren Leoš Janáček Inspirationsquellen.

22 „Žasnu nad tisícírymi a tisícírymi zjevy rytmů světů světelného, barevného, zvukového i hmatového a mládne můj tón věčným rytmickým mládím věčně mladé přírody.“ (Ich staune über die tausend und aber tausend rhythmischen Erscheinungen der Welt des Lichtes, der Farbe, des Klanges und Raumes, und mein Ton verjüngt sich im ewig jungen Rhythmus der ewig jungen Natur.) Aus: Janáček, Leoš: *Pohled do života a díla (Ein Blick auf das Leben und Werk)* / Veselý, Adolf (Hrsg.). Prag: Fr. Borový, 1924, S. 101 ; dtsh. in: Janáček, Leoš: *Musik des Lebens: Skizzen, Feuilletons, Studien* / Straková, Theodora (Hrsg.); Gruna, Jan (Übers.). Leipzig: Reclam, 1979, S. 68.

23 Zit. nach: Dobberstein, Marcel: *Die Psychologie der musikalischen Komposition: Umwelt – Person – Werkschaffen*. Köln: Verlag Dohr, 1994, S. 177.

24 Janáček, Leoš: *Moře, země (Meer, Land)*. In: *Lidové noviny* 34 (13.6.1926), Nr. 297; zit. nach: LW 1, S. 576; dtsh. in: Janáček, Leoš: *Musik des Lebens: Skizzen, Feuilletons, Studien* / Straková, Theodora (Hrsg.); Gruna, Jan (Übers.). Leipzig: Reclam, 1979, S. 174.

All seine Klangeindrücke sind festgehalten als kurze Motive und teilweise veröffentlicht in einzelnen Feuilletons. Trotz der Exaktheit der Notierung hinsichtlich Tonhöhe und Tonlänge sind Janáčeks Skizzen im Falle des Vogelgesanges nie ornithologische Aufzeichnungen, wie sie bei dem französischen Komponisten Olivier Messiaen zu finden sind.

In den Aufsätzen von Janáček ist die Wirklichkeit auf musikalische Weise festgehalten und damit schon abstrahiert. Die notierten Motive sind folglich kein Abbild der Welt, sondern Janáčeks Abstraktion seiner Klangwirklichkeit. Diese wiederum hat vielfach an Werken Anteil. So sind es in der Oper *Příhody lišky Bystroušky* (Das schlaue Füchlein) die Tierwelt oder bei *Káťa Kabanová* das Wasser der Donau, die eine musikalische Hauptrolle erhalten. Janáčeks hörend wahrgenommene Umwelt ist eine Inspirationsquelle, die auch Zugang in seine Werke findet.

Die Russophilie: Einfluss auf Leben und Werk

Die Affinität Janáčeks zu Russland entwickelte sich bereits in jungen Jahren. Im Altbrünner Kloster im Zeichen der slawischen Glaubensapostel Cyrill und Method erzogen, entwickelt er später reges Interesse an der tschechischen nationalen Wiedergeburt, für deren Entwicklung die Hinwendung zu Russland wesentlich ist. Denn Russland gilt als Wiege des Slawentums. Immer wieder äußert sich der Komponist dazu. In seiner Aufforderung: „Křídlo takové aspoň aby narostlo *našemu* skladateli: aby vzlétnout mohl daleko a pít vody všeho Slovanstva“²⁵ (Wollten unserem Komponisten doch wenigstens solche Flügel wachsen, daß er sich weit aufschwingen und die Wasser des Allslawentums trinken könnte), zeigt sich auch die Begeisterung Janáčeks für die Idee des slawischen Gemeinschaftsgefühls. Russland spielt dabei eine wesentliche Rolle.

Hinzu kommt, dass Janáček als Mähre innerhalb der österreichisch-ungarischen Monarchie Angehöriger einer Minderheit ist und deshalb die Unabhängigkeit seines Landes als Befreiungsschlag ansieht. Aus diesen politischen und historischen Umständen heraus lässt sich auch erklären, warum Janáček Deutsch als die Sprache der Monarchisten verhasst ist und die Pflege des Tschechischen, das Anfang des 20. Jahrhunderts noch immer als Sprache der Dienstmädchen abgewertet wird, ihm hingegen als Zeichen der Eigenständigkeit seines Heimatlandes sehr wichtig ist.

Daneben lässt er nur noch das Russische gelten. Schon in der Schule kommt er mit der russischen Sprache in Kontakt, als 21-Jähriger verwendet er diese als

²⁵ Janáček, Leoš: Otázky a odpovědi (Fragen und Antworten). In: *Lidové noviny* 30 (5. 2. 1922), Nr. 64, S. 78; dtsch. in: Janáček, Leoš: *Leoš Janáček: Feuilletons aus den „Lidové noviny“* / Racek, Jan (Hrsg.). Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1959, S. 57.

Geheimschrift,²⁶ später sammelt er russische Sprechmelodien.²⁷ Diese Aufzeichnungen von Gesprächsfetzen entstammen zumeist seinen Russlandreisen.

Insgesamt dreimal bereist Janáček Russland. Die letzten beiden Reisen, einmal von März bis April 1902 und dann von Juni bis Juli 1902, stehen in Zusammenhang mit seiner Tochter Olga. Diese will die Ausbildung als Russischlehrerin in St. Petersburg absolvieren. Janáček begleitet sie im Frühjahr, muss sie bereits kurze Zeit später in den Sommermonaten zurück nach Brünn holen, da sie schwer erkrankt. Trotz dieser Umstände, oder vielleicht gerade deswegen, bringt diese letzte Reise im Sommer 1902 den größten Umfang an Aufzeichnungen russischer Sprechmelodien mit sich. Die erste Reise vom 18. Juli bis 1. August 1896 zeugt vom Erlernen der russischen Sprache. Janáčeks Sprachkenntnisse sind rudimentär, und dennoch finden sich während des Aufenthaltes in seinen Tagebüchern Anmerkungen auf Tschechisch und Russisch, die einen gewissen Grad an Sprachwissen manifestieren.

Um sein Russisch weiterhin zu pflegen, wird Janáček Mitglied des im Januar 1898 von Dr. Veselý und Joža Barvič gegründeten *Ruský kroužek*²⁸ (Russischer Zirkel) in Brünn. Dieser besteht bis 1915, danach wird er zu Beginn des 1. Weltkriegs als staatsgefährlich betrachtet und von Amts wegen aufgelöst. Während der Zeit seines Bestehens stehen Veranstaltungen wie Sprachkurse, Konzerte und Vorträge zur Musik und Literatur Russlands im Mittelpunkt. Das kommt Janáček und seiner Russophilie entgegen. Schon 1882, als 28-Jähriger, hört er bei einem Konzert in der Brünner Beseda Werke von Tschaikowski. Zudem studiert er Konzerte mit russischen Werken ein, dirigiert sie und hört auf seinen Russlandreisen neue Musik russischer Komponisten. Neben der russischen Musik ist es auch die Sprache, die Janáček interessiert. Dies spiegelt sich in seiner russischen Bibliothek²⁹ und in seiner Sammlung der russischen Sprechmelodien wider.

Erstere beinhaltet russische Werke im Original, in der tschechischen Übersetzung sowie tschechische Schriftsteller in der russischen Übersetzung. Hinzu kommen noch Schulbücher für die Sprachkurse.³⁰ Přemysl Vrba erfasst die in der Bibliothek vorhandene russische Literatur und veröffentlicht den Stand in seinem Aufsatz *Janáčková ruská knihovna* (Janáčeks russische Bibliothek). Letztere enthält nicht nur gesprochene Worte einer Dame oder eines Studenten, deren Klang und Artikulation

26 Vgl. Vogel, Jaroslav / Eisner, Pavel (dtsh. Fassung): *Leoš Janáček: Leben und Werk*, Praha : Artia, 1958, S. 79.

27 Siehe: Melnikova-Stejskalová, Marina: Janáčková sbírka ruských nápěvků mluvy. (Janáčeks Sammlung der russischen Sprechmelodien). In: *Hudební Věda* 34 (1997), S. 333–357.

28 *Ruský kroužek* (Russischer Zirkel) veranstaltet Sprachkurse, Konzerte und Vorträge zu Musik und Literatur Russlands. 1915, zu Beginn des 1. Weltkriegs, wird er als staatsgefährlich von Amts wegen aufgelöst.

29 Siehe: Vrba, Přemysl: Janáčková ruská knihovna (Janáčeks russische Bibliothek). In: *Slezský sborník: Acta silesiaca* 60 (1962), Nr. 2, S. 242–249.

30 Vgl. ebda., S. 243 ff.

genau aufgezeichnet sind, sondern auch Motivskizzen, die eine musikalische Interpretation der Texte der russischen Belletristik darstellen.

Janáček erfasst aufgrund der Vielfalt der Ansatzpunkte, sich Russland anzunähern, dieses Land auf besondere Weise. Die russische Literatur inspiriert viele seiner musikalischen Werke, die aufgezeichneten Sprechmelodien und Tagebucheintragen zeugen von Janáčeks Bild, das er sich von Mensch und Land gemacht hat. Seine beiden Kinder erhalten russische Namen, Olga und Vladimír, und zwei seiner Brüder, František und Josef, leben in Russland. Die Liebe zu diesem Land ist nicht nur politisch oder historisch motiviert, sondern auch autobiografisch verwurzelt.

Die Literatur: Wesentliche Anregungen für das Schaffen

Die Beziehung zwischen Literatur und Musik ist sehr vielfältig. Die Komparatistik spricht von drei verschiedenen Verhältnissen zwischen den beiden Künsten. So kann Musik Thema in literarischen Werken sein (*Musik in der Literatur*) und umgekehrt Lyrik oder Prosa in Kompositionen (*Literatur in der Musik*) umgesetzt werden. Doch literarisch geprägte oder inspirierte Instrumentalmusik dokumentiert kein gleichberechtigtes Verhältnis der beiden Künste. Für die Komparatistik zeigt sich die ausgewogenste Beziehungsvariante (*Musik und Literatur*) in der Vokalmusik. Sie stellt die Symbiose beider Künste in ein und demselben Kunstwerk dar und der Einfluss der Sprache auf die Musik ist direkt nachvollziehbar.

Janáček interessiert sich nicht nur für das gesprochene, sondern auch das geschriebene Wort. Er beschäftigt sich mit allen drei Beziehungsvarianten von Musik und Literatur. Die Anzahl seiner literarisch inspirierten Kompositionen, die Vielzahl an Büchern in seiner privaten Bibliothek in Brünn, seine literarisch gefärbten eigenen Aufsätze zeugen von Janáčeks Affinität zur Literatur. Literarische Werke im Allgemeinen und die russische Literatur im Speziellen werden zur wesentlichen Inspirationsquelle und damit zum Bezugspunkt für viele seiner Kompositionen.

So schlägt sich Janáčeks Begeisterung für die russische Literatur seit der zweiten Russlandreise im Jahr 1902 konstant in seiner kompositorischen Arbeit nieder. Obwohl schon 1876 vor der ersten Russlandreise im Jahr 1896 das heute verschollene Melodram *Smrt* (Der Tod) auf einer russischen Literaturquelle basiert, beginnt erst 27 Jahre später und nach seiner letzten Russlandreise 1902 mit der kleinen Kantate *Elegie na smrt dcery Olgy* (Elegie auf den Tod der Tochter Olga) eine regelmäßige Auseinandersetzung mit der russischen Literatur.³¹

31 *Smrt* (Der Tod); Melodram (1876); verschollen; nach einem Gedicht von Michail Lermontov
Kozáček (Kosakentanz); russischer Volkstanz (1899)
Elegie na smrt dcery Olgy (Elegie auf den Tod der Tochter Olga); Solotenor und gemischter Chor mit Klavierbegleitung (1903); auf russische Verse von Marfa N. Veverica
Anna Karenina; Oper (1907); unvollendet; nach gleichnamigen Roman von Lew Tolstoj
Klaviertrio (1908); unvollendet; nach der Erzählung *Die Kreuzersonate* von Lew Tolstoj
Pohádka (Märchen); 3 Sätze für Cello und Klavier (1910); nach Wassilij A. Shukowskis

Ergebnis ist eine große Anzahl von Vokal- und Instrumentalwerken, die literarisch inspiriert sind. So dient ihm zum Beispiel Aleksandr N. Ostrowskis *Bouře* (Der Sturm) als Vorlage für das Libretto von *Káťa Kabanová* und Fjodor M. Dostojewskis *Zápisky z Mrtvého domu* (Aufzeichnungen aus einem Totenhaus) ist Basis für die gleichnamige Oper. Zudem belegen Werke wie *Pohádka* (Märchen) nach Wassilij A. Shukowskis Märchen vom Zaren Berendej, *Balada blanická* (Ballade vom Berge Blaník) nach einem Gedicht von Jaroslav Vrchlický oder *Šumařovo dítě* (Spielmanns Kind) nach einem Gedicht von Svatopluk Čech, dass Janáček Literatur nicht nur im Falle der Opern oder Chöre eine große Bedeutung beimisst, sondern sie ebenfalls als Inspirationsquelle für Instrumentalwerke fungiert.

2.1.2 Inspiration von innen

Soeben lag das Hauptaugenmerk auf den äußeren Inspirationsquellen des Komponisten, die meist im Kontext von Mensch, Natur oder Literatur stehen und Teil der äußeren, wahrgenommenen Welt Janáčeks sind. Meist ist es eine reale Situation oder ein konkreter Anlass, die oder der Ideen weckt. Janáček stellt jedoch der Inspiration von außen die von innen als wesentliche Quelle für das Schaffen gegenüber.

In seinem Aufsatz *Myslná, psychologická podstata hudebních představ* (Das psychologische, sinneseigene Wesen musikalischer Vorstellungen) heißt es: „Podnět k ději je buď vnější, smysly přivoděný, neb centrální, podnícený bez účasti vnějšího světa.“³² (Der Impuls zum Vorgang [Anm. Autorin: der musikalischen Vorstellung] ist entweder ein *äußerer*, von den Sinnen herbeigeführter, oder ein *zentraler*, ohne die Beteiligung der äußeren Welt angeregt.) Somit sieht Janáček nicht nur die von außen erweckten Ideen, sondern auch die Inspiration von innen als Antrieb seines Schaffens an.

Die Unterscheidung zwischen inneren und äußeren Anreizen macht schon Wilhelm Wundt, vermerkt Kerstin Lücker in der von ihr übersetzten und kommentierten *Vollständigen Harmonielehre* Janáčeks. Wundt unterscheidet zwischen „äuße-

Märchen vom Zaren Berendej

Sonate für Violine und Klavier (1914); russischer Hintergrund

Taras Bulba; Rhapsodie für Orchester (1915); nach einer Erzählung von Nikolaj V. Gogol

Živá mrtvola (Der lebende Leichnam); Oper (1916); unvollendet; nach gleichnamigen Roman von Lew Tolstoj

Káťa Kabanová; Oper (1921); nach dem Drama *Bouře* (Der Sturm) von Aleksandr N. Ostrowski

1. Streichquartett (1923); nach der Erzählung *Kreicerova sonata* (Kreutzerersonate) von Lew Tolstoj

Z mrtvého domu (Aus einem Totenhaus); Oper (1928); nach Fjodor M. Dostojewskis

Zápisky z Mrtvého domu (Aufzeichnungen aus einem Totenhaus).

32 Janáček, Leoš: *Myslná, psychologická podstata hudebních představ* (Das psychologische, sinneseigene Wesen musikalischer Vorstellungen). Zit. nach: MTW 2, S. 163; TW 2, S. 133/1; dtsh. in: Janáček, Leoš: *Das psychologische, sinneseigene Wesen musikalischer Vorstellungen*. In: Leoš-Janáček-Gesellschaft (Hrsg.); Vysloužilová, Věra (Übers.): *Mitteilungsblatt* 96 (2007), Nr. 3, S. 5.

ren“ (i.e. Sinnesreizen) und „inneren Empfindungsreizen“ (i.e. Empfindungen aus zentraler Reizung).³³ Letztere beschreiben zumeist musikalische Vorstellungen, die von innen heraus wachsen. Janáček ist davon überzeugt, dass „die Einfälle aus sich selbst heraus reifen.“³⁴ Doch im Jahr 1914 fragt er sich noch: „Což možno, aby vyrostla z duše skladatelovy jen svou *melodii* [...]?“³⁵ (Wäre es denkbar, daß ein Thema aus der Seele des Komponisten wächst [...]?) Erst am Ende seines Lebens ist sich der Komponist sicher, dass die Töne „im Moment der zentralen Reizung am Ort der inneren Umgebung versammelt“³⁶ sind.

Die Inspiration von innen besteht also aus Ideen, die aus sich selbst heraus wachsen, im Inneren des Komponisten bereits abgespeichert sind, bei Janáček ein Gefühl der Vorahnung wecken und im Kontrast zu den mittels der äußeren Sinne herbeigeführten musikalischen Vorstellungen stehen. Janáček schreibt dem Moment des Einfalls nie die Plötzlichkeit als Charakteristikum zu. Vorahnungen, wie in *Cesta do vědomí* (Der Weg ins Bewusstsein) beschrieben, oder Ideen erwachsen aus Träumen, wie in *Jak napadly myšlenky* (Wie die Gedanken kamen) erwähnt, stellen verschiedene Varianten einer Inspiration von innen dar.

Was jedoch bleibt, ist die Polarität zwischen Impulsen aus der Welt und eben solchen, die unabhängig von dieser aus dem Inneren kommen. Im Jahr 1927 fragt Janáček: „Či tvrdne plastika tónové myšlenky teprve vlivem vnějšího prostředí?“³⁷ (Oder festigt sich die Plastik eines Tongedankens erst durch den Einfluss der äußeren Umgebung?) Die Ambivalenz des Komponisten besteht aus dem Gebundensein an die Welt beziehungsweise die Verbindung zu dieser und dem gleichzeitigen Wunsch, aus sich selbst heraus, sozusagen im Glashaus, schöpfen zu können. Es besteht das Verlangen, so nahe wie möglich an der Wirklichkeit zu sein, sozusagen das Leben im Ton einzufangen. Denn: „Bytostí oživenou je mi akord; krvavý květ hudebního umění.“³⁸ (Für mich ist der Akkord ein lebendiges Wesen: eine blutgetränkte Blume

33 Janáček, Leoš / Lücker, Kerstin (Übers.): *Vollständige Harmonielehre : Übersetzt und kommentiert von Kerstin Lücker*. Berlin : Frank & Timme, 2011 und Brno : Editio Janáček, 2011, S. 143 unten.

34 „Myslím, že podnětu není ani zapotřebí; myšlenky samy uzrávají [...]“ (Ich denke, daß es einer Anregung gar nicht bedarf; die Einfälle reifen aus sich selbst [...]) Aus: Janáček, Leoš: *Jak napadly myšlenky* (Wie die Einfälle kamen). In: *Opus musicum* (1974), Nr. 5/6, S. 202 ; auch in: LW 2, S. 9 ; dtsh. in: Janáček, Leoš: *Musik des Lebens: Skizzen, Feuilletons, Studien* / Straková, Theodora (Hrsg.) ; Gruna, Jan (Übers.). Leipzig: Reclam, 1979, S. 94.

35 Janáček, Leoš: Šumařovo dítě (Spielmanns Kind). In: *Hudební revue* 7 (1914), Nr. 4/5, S. 203–205; zit. nach: LW 1, S. 412; dtsh. in: Ebd., S. 113.

36 „Byly společně již v době centrálního podněcování v místě vnitřního prostředí.“ (Bereits im Moment der zentralen Reizung waren sie [Anm.: die Töne] am Ort der inneren Umgebung versammelt.) Aus: Janáček, Leoš: *Cesta do vědomí : Památce prof. dr. Edvarda Babáka* (Der Weg ins Bewusstsein : Dem Gedenken Prof. Dr. Edvard Babáks). In: MTW 2, S.331 ; zit. nach: TW 1, S. 665. Übersetzung ins Deutsche von Kerstin Lücker.

37 Ebd. In: MTW 2, S. 330 ; zit. nach: TW 1, S. 664. Übersetzung ins Deutsche von K. Lücker.

38 Janáček, Leoš: Scestí (Irrweg). In: *Listy Hudební matice* 4 (15. 10. 1924), Nr. 1/2 ; zit. nach: LW 1, S. 547.

der musikalischen Kunst.) Im Gegensatz dazu zeigt sich auch Janáčeks Wunsch, losgelöst von dieser Realität und somit für niemand anderen als sich selbst komponieren zu können. „Gern nähme ich einmal die nur mit meiner Leidenschaft getränkte Feder zur Hand; [...] damit ich sagen könnte: Das ist nur mein Werk – und für niemanden.“³⁹

Dieses Spannungsfeld wird auch in Janáčeks Aufsätzen über Musik deutlich und spielt innerhalb des Schaffensprozesses eine Rolle (siehe 6. Kapitel). Der Komponist möchte „mit seinem Werk an das Heute gebunden sein“⁴⁰, gleichzeitig jedoch schreibt er: „[...] möchte ich mich einmal von diesem Heute lösen, die Fäden zerreißen, die mich an vergangene Zeiten binden, mich fesseln.“⁴¹

2.1.3 Inspiration von oben

Eine Inspiration von oben wird in Janáčeks Dokumenten nie erwähnt oder angedeutet. Auch wenn er den Einfall als jenen Augenblick bezeichnet, in dem die Sterne vom Himmel zu fallen scheinen,⁴² spricht er nie von einer göttlichen Eingebung. Es finden sich auch keine charakteristischen Merkmale, um die kompositorischen Ideen als gottgegeben oder als kosmisches Geschenk verstehen zu können. Er beschreibt zwar die Kraft der Einfälle drastisch, doch keine der Beschreibungen weist Erkennungsmerkmale für eine Inspiration von oben auf.

Zustände der Besessenheit oder Ekstase, die der Inspiration von oben vielfach innewohnen, erhalten bei Janáček kaum Bedeutung. *Inspiration* ist für ihn nie eine fremde Eingebung. Er selbst bezeichnet sich nicht als willenloses Subjekt, welches dankbar herabgefallene Ideen aufgreift. Er verwendet zwar Termini wie *überschwemmt werden*⁴³ von musikalischen Ideen, doch die Wahl dieses Wortes zeigt vielmehr seine Affinität zur Tiefenpsychologie. Denn dort ist das Wasser Symbol für das Unbewusste – und um die unbewussten Phänomene während des Kompositionsprozesses weiß Janáček (siehe 6. Kapitel).

39 Janáček, Leoš: Wie denken Sie über die zeitgemäße Weiterentwicklung der Oper? (20. April 1927). In: *Blätter der Staatsoper und der Städtischen Oper*, Berlin 1927; zit. nach: LW 1, S. 609. Original datiert: Pod Hukvaldy, 20. September 1927.

40 Ebda., S. 609.

41 Ebda., S. 609.

42 „Rodí bezpečnost ‚nápadu‘, onu chvíli, kdy jakby hvězdy s nebes padaly.“ (Sie [Eigenart des Schaffens] gebiert die Sicherheit des ‚Einfalls‘, jenen Augenblick, in dem die Sterne vom Himmel zu fallen scheinen.) Aus: Janáček, Leoš: *Pohled do života a díla (Ein Blick auf das Leben und Werk)* / Veselý, Adolf (Hrsg.). Prag: Fr. Borový, 1924, S. 100; dtsh. in: Janáček, Leoš: *Musik des Lebens: Skizzen, Feuilletons, Studien* / Straková, Theodora (Hrsg.); Gruna, Jan (Übers.). Leipzig: Reclam, 1979, S. 68.

43 „Trnu, že bude zaplaven.“ (Ich fürchte, überschwemmt zu werden.) Aus: Janáček, Leoš: K čemu se přiznávám (Wozu ich mich bekenne). In: *Lidové noviny* 35 (13.2.1927), Nr. 78; zit. nach: LW 1, S. 587; dtsh. in: Ebda., S. 191.

Er gesteht, dass die Schaffensmomente, die auf das Innere der Seele gerichtet sind, gar nicht bewusst und meistens im Dunkel geschehen.⁴⁴ Dennoch beschreibt er dabei eher eine Inspiration von innen als eine Inspiration von oben. Zu stark ist Janáček geprägt von seinem Interesse an der Psychologie und seinem Wissen darüber, als dass er von einer göttlichen Eingebung seiner musikalischen Ideen spräche.

Und so sind auch seine Musen, Ehefrau Zdenka und später die verheiratete Kamila Stösslová, keine Überbringerinnen der göttlichen Begeisterung, wie bei Platon beschrieben. Die Frauen in Janáčeks Leben haben nicht die Aufgabe, die göttliche Besessenheit zu übermitteln, sondern vielmehr inspirieren sie den Komponisten, weil sie in ihm ein Gefühl auslösen, das ihn motiviert zu komponieren. Die Frauen sind Teil des Phänomens Mensch, für welches sich Janáček interessiert, und keine göttliche Ideenquelle. Die Quellen, aus denen Janáček schöpft, sind – zumindest für ihn selbst – immer im Spannungsfeld der Welt und seinem Ich erwachsen.

2.2 Zusammenfassung

Im Sinne der im vorhergehenden Kapitel festgelegten Kategorien erkennt Janáček, die innere und die äußere Inspiration als Teil des Schaffensprozesses an. Beide regen zum Komponieren an, stehen neben- und nicht gegeneinander und ermöglichen eine Fülle von inspirierenden Motiven. Die „unwillkürlich ins Bewusstsein gefallenen Töne“⁴⁵ besitzen jedoch nicht die Qualität einer Inspiration von oben, sondern sind „Ausrufe der Seele“⁴⁶. So beschreibt Janáček, wenn er über das Komponieren reflektiert, häufig eine Inspiration von innen oder außen, nie eine von oben.

Seine Erläuterungen über die aus dem Inneren gewachsenen und den von außen gegebenen Ideen verdeutlichen das Spannungsfeld seiner kompositorischen Einfälle.

44 „Mysl byla soustředěna dovnitř duše, [...]“ (Meine Gedanken konzentrierten sich auf das Innere der Seele,[...]) UND „Vypisují vám jeden, jak počíná hudebník plnit obsáhlou partituru. Jsou to okamžiky, jichž si zpravidla skladatelé vědomí nejsou. Jsou to okamžiky, které v dějinách skladby jsou nejzajímavější – a přece nejtemnější.“ (Nun will ich noch schildern, wie der Musiker eine umfangreiche Partitur zu schreiben beginnt. Es sind Augenblicke, die den Komponisten in der Regel gar nicht bewußt sind. Augenblicke, die in der Geschichte der Komposition am interessantesten und doch am – dunkelsten sind.) Aus: Janáček, Leoš: Jak napadly myšlenky (Wie die Einfälle kamen). In: *Opus musicum* (1974), Nr. 5/6, S. 200 ; auch in: LW 2, S. 7 ; dtsh. in: Janáček, Leoš: *Musik des Lebens: Skizzen, Feuilletons, Studien* / Straková, Theodora (Hrsg.); Gruna, Jan (Übers.). Leipzig: Reclam, 1979, S. 91 f.

45 „[...] : tvary tónů , bezděčně vpadlé do vědomí, [...]“ Aus: Janáček, Leoš: Jak napadly myšlenky (Wie die Einfälle kamen). In: Ebda., S. 201 ; auch in: LW 2, S. 8 ; dtsh. in: Ebda., S. 92.

46 „Prudce se vtírají, neboť jsou to výkřiky duše.“ (Heftig drängen sich die Melodien auf, sind es doch Ausrufe der Seele!) Aus: Janáček, Leoš: Jaro (Frühling). In: *Lidové noviny* 20 (6. 4. 1912), Nr. 14; zit. nach: LW 1, S. 409; dtsh. in: Janáček, Leoš: *Leoš Janáček: Feuilletons aus den „Lidové noviny“* / Racek, Jan (Hrsg.). Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1959, S. 86.

Seit Ende des 19. Jahrhunderts ist es möglich, trotz der scheinbaren Polarität zwischen Ideen von außen und innen eine Brücke zu schlagen. Die Psychologie und ihre Errungenschaften zeigen, dass musikalische Ideen nicht aus dem Nichts entstehen können, sondern als Resultat von Problemlösungsprozessen angesehen werden und Ergebnis unbewusster Verarbeitungsprozesse sind (siehe 5. Kapitel).

Auch Janáček ist sich sicher, dass „das Geahnte aus dem Inneren der Seele“⁴⁷ und dass „Töne den ersehnten übereinstimmenden Ausdruck mit ihrem Erwecker, im gegebenen Fall mit dem Text des Gedichtes besitzen“⁴⁸. Obwohl die inneren Prozesse beim Komponieren häufig unbewusste, nicht direkt einsehbare Abläufe sind und bei Janáček das Gefühl, „ohne Beteiligung der umgebenden Welt angeregt worden zu sein“⁴⁹ hinterlassen, sind am Ende alle musikalischen Einfälle, wie auch immer kategorisiert, seiner Meinung nach an das Außen gebunden.

Dieses Außen wurde in diesem Kapitel grob skizziert. Janáčeks Ehefrau Zdenka und Kamila Stösslová, die mährische Volksmusik, die gesammelten Sprechmelodien, die Natur, die Literatur oder Russland sind äußere Einflüsse, die den Komponisten zu musikalischen Ideen anregen. Janáček geht noch einen Schritt weiter und behauptet, in allem *Inspiration* und eine Quelle für sein musikalisches Schaffen zu finden. So heißt es 1927 in einem Feuilleton:

„Hledal jsem též proutkem pramenitou vodu; ale kupodivu, kde jsem stál, kde jsem se octnul, u skály, u bahna, po větru, v závětří: všude se mi proutek nahýbal! [...]: ano, všude zněl tón v motivu teskném v pláči, bodavém ve mstě, rvavém, strhaném v zlobě, tříštěném v hádce.“⁵⁰ (Auch ich suchte Quellwasser mit der

47 „Mysl byla soustředěna dovnitř duše, upnuta k něčemu tušenému.“ (Meine Gedanken konzentrieren sich auf das Innere der Seele, sind auf etwas Geahntes gerichtet.) Aus: Janáček, Leoš: Jak napadly myšlenky (Wie die Einfälle kamen). In: *Opus musicum* (1974), Nr. 5/6, S. 200 ; auch in: LW 2, S. 7 ; dtsh. in: Janáček, Leoš: *Musik des Lebens: Skizzen, Feuilletons, Studien* / Straková, Theodora (Hrsg.); Gruna, Jan (Übers.). Leipzig: Reclam, 1979, S. 91 f.

48 „[...] tvary tónů [...] mají toužený shodný výraz se svým buditelem, v tomto případě básní.“ (Der Ton [...] besitzt den ersehnten übereinstimmenden Ausdruck mit ihrem Erwecker, im gegebenen Fall mit dem Text des Gedichtes.) Aus: Janáček, Leoš: Jak napadly myšlenky (Wie die Einfälle kamen). In: *Opus musicum* (1974), Nr. 5/6, S. 20 ; auch in: LW 2, S. 8 ; dtsh. in: Janáček, Leoš: *Musik des Lebens: Skizzen, Feuilletons, Studien* / Straková, Theodora (Hrsg.); Gruna, Jan (Übers.). Leipzig: Reclam, 1979, S. 92.

49 „Podnět [...], [...] *centrální*, podněcený bez účasti vnějšího světa.“ (Der Impuls [...], [...] ein *zentraler*, ohne die Beteiligung der äußeren Welt angeregter.) Aus: Janáček, Leoš: Myslná, psychologická podstata hudebních představ (Das psychologische, sinneseigene Wesen musikalischer Vorstellungen). Zit. nach: MTW 2, S. 163 ; TW 2, S. 133/1 ; dtsh. in: Janáček, Leoš: Das psychologische, sinneseigene Wesen musikalischer Vorstellungen. In: Leoš-Janáček-Gesellschaft (Hrsg.); Vysloužilová, Věra (Übers.): *Mitteilungsblatt* 96 (2007), Nr. 3, S. 5.

50 Janáček, Leoš: K čemu se přiznávám (Wozu ich mich bekenne). In: *Lidové noviny* 35 (13.2.1927), Nr. 78 ; zit. nach: LW 1, S. 587 ; dtsh. in: Janáček, Leoš: *Musik des Lebens: Skizzen, Feuilletons, Studien* / Straková, Theodora (Hrsg.); Gruna, Jan (Übers.). Leipzig: Reclam, 1979, S. 190.

Wünschelrute; aber merkwürdig, wo immer ich stand, wohin ich geriet, an Fels oder Sumpf, in Sturm oder Windstille: überall schlug die Rute aus! [...] Ja, überall hörte ich Musik in Motiven banger Tränen, stechender Rachsucht, tobenden Zornes, tiefen Haders.)

Der Musikwissenschaftler Hans Hollander findet, dass diese Fülle an Ideen, die Janáček beschreibt, nicht nur die Quantität der Werke beeinflusste, sondern eine besondere Dichte entstehen ließ, die sich auf die Kompositionsweise auswirkte. Er schreibt:

„Der dramatische Impuls und die Spontaneität seiner [Janáčeks] Inspiration scheinen oft das kammermusikalische Gefüge bis zum Äußersten anzuspannen. Oft zittert die Struktur unter dem Druck seiner emotionalen Tonsprache und die Kontraste scheinen die Textur zerreißen zu wollen.“⁵¹

Hollander sieht einen Zusammenhang zwischen *Inspiration* und Komposition. In welcher Weise jedoch die jeweiligen Inspirationsquellen auf ein entstehendes Werk wirken, gilt es im Weiteren noch zu klären. Am Beispiel des 1. *Streichquartetts* soll erarbeitet werden, ob sich *Inspiration* in einer Komposition nachweisbar manifestiert. Als erster Schritt werden dazu im nächsten Kapitel zunächst die Inspirationsquellen für das 1. *Streichquartett* von Janáček näher betrachtet, um dann herausfinden zu können, welchen Einfluss diese auf den verlaufenden Schaffensprozess und das vollendete Werk haben (siehe 7. Kapitel).

Fest steht, dass Janáček *Inspiration* in seinen Schriften thematisiert und diese als Teil des Kompositionsprozesses ansieht. Gerade das Feuilleton *Jak napadly myšlenky* (Wie die Gedanken kamen) aus dem Jahr 1897 und der 1927 verfasste Aufsatz *Cesta do vědomí* (Der Weg ins Bewusstsein) sowie seine Notizen zu den Vorlesungen zeigen, wie fasziniert er von dieser geheimnisvollen Stelle innerhalb des Schaffens ist. Janáček fragt sich, woher die Ideen kommen,⁵² beobachtet sich selbst und sein Komponieren, sucht nach Erklärungsmodellen in verschiedenen Wissenschaftsdisziplinen, wie im 6. Kapitel dargestellt wird, und kommt zum Schluss: *Inspiration* ist vielschichtig. Sie ist Anstoß, Anregung, Einfall oder Quelle für sein Komponieren und erwächst aus der Welt, die ihn umgibt.

51 Hollander, Hans: Leoš Janáček und das Streichquartett. In: *Österreichische Musikzeitschrift* (1962), S. 131.

52 „Odkud se celý tónový proud ‚vynořil‘ [...]?“ (Woher ist dieser Strom von Tönen ‚aufgetaucht‘ [...]?) Aus: Janáček, Leoš: *Cesta do vědomí : Památce prof. dr. Edvarda Babáka* (Der Weg ins Bewusstsein : Dem Gedenken Prof. Dr. Edvard Babáks). In: *MTW 2*, S.330 ; zit. nach: *TW 1*, S. 664. Übersetzung ins Deutsche von Kerstin Lücker.

3. Inspirationsquellen zum 1. Streichquartett

*„Solange ich die Lebensstimmung nicht kenne, weiß
ich nicht, woher die Komposition kommt.“
(Leoš Janáček)*

Leoš Janáček scheut nicht davor zurück, die Inspirationsquellen für sein Schaffen zu benennen. Wie im vorangehenden Kapitel gezeigt werden konnte, sind diese zahlreich. Sein ganzes Umfeld dient ihm als Quelle für musikalische Ideen. Die Menschen, mit denen er lebt, die Natur, die ihn umgibt, die Sprache und Musik, die ihn prägen, seine Liebe zu Russland und die Literatur dienen alle als Ideen-Fundgrube für sein musikalisches Schaffen.

Im Falle des 1. *Streichquartetts* ist es augenscheinlich die Literatur, die als Inspirationsquelle fungiert. Auf dem Titelblatt des Autografs vermerkt Janáček: „Z podnětu L. N. Tolstého ‚Kreutzerovy sonáty‘“¹ (Angeregt durch L. N. Tolstoj ‚Kreutzer-sonate‘). So steht außer Frage, dass diese Erzählung von Lew Tolstoj (1828–1910) Impulse für das 1. *Streichquartett* liefert. Janáček bestätigt dies zusätzlich in einem Brief an Kamila Stösslová vom 15. Oktober 1924. Nachdem er das Streichquartett in einem Konzert mit dem Tschechischen Quartett gehört hat, erwähnt er schriftlich: „Měl jsem na mysli ubohou ženu, trápenou, bitou, ubitou, jak o ní ruský spisovatel Tolstoj psal v díle Kreutzerova sonáta.“² (Ich hatte die unglückliche, gequälte, geprügelte, erschlagene Frau vor Augen, wie sie der russische Schriftsteller Tolstoj in seinem

-
- 1 Titelblatt des Autografs des 1. *Streichquartetts*. In: Musikabteilung des Mährischen Landesmuseums Brunn, Signatur A 7443. Das Titelblatt lautet: Věnováno „Českému kvartetu“ | Kvartet | Z podnětu L. N. Tolstého „Kreutzerovy sonáty“ | složil | Leoš Janáček | 30. X. 1923. (Gewidmet dem „Böhmischen Quartett“ | Quartett | Angeregt durch L. N. Tolstoj „Kreutzer-sonate“ | komponiert | Leoš Janáček | 30. X. 1923).
 - 2 Janáček, Leoš; Příbáňová, Svatava (Hrsg.): *Hádanka života: Dopisy Leoše Janáčka Kamile Stösslové (Rätsel des Lebens: Briefe Leoš Janáček an Kamila Stösslová)*. Brno: Opus musicum, 1990, S. 129; dtsh. in: Štědroň, Bohumír (Hrsg): *Leoš Janáček in Briefen und Erinnerungen*. Prag: Artia, 1955, S. 173.

Werke Kreuzersonate schildert.) Mit der Erzählung *Die Kreuzersonate* liegt nun die wesentliche Inspirationsquelle für das 1. *Streichquartett* von Leoš Janáček vor.

Im Allgemeinen zeigt sich dadurch Janáčeks Liebe zur Kultur Russlands und sein Interesse am Literaten Lew Tolstoj. Janáček komponiert neben dem 1. *Streichquartett* noch drei weitere Kompositionen³ auf Basis von Tolstoj's Literatur. Darunter ist auch das heute verschollene *Klaviertrio*, welches – wie das 15 Jahre später entstandene 1. *Streichquartett* – Tolstoj's *Die Kreuzersonate* als Vorlage angibt.⁴ Die russische Erzählung begleitet Janáček viele Jahre und die persönliche Buchausgabe des Komponisten dokumentiert die Beschäftigung mit der Gedankenwelt Tolstoj's. Die dort zu findenden Unterstreichungen und Anmerkungen sind erstmals ediert⁵ und zeigen, welche Themen den Komponisten am Stoff der Erzählung interessieren und inspirieren (siehe Kapitel 3.1.2).

Neben der Auswertung der vom Komponisten selbst genannten literarischen Inspirationsquelle wird unter Kapitel 3.2 noch auf weitere mögliche Einflüsse verwiesen. Das Umfeld der Entstehung zu erörtern und äußere Begebenheiten, die in Bezug zur Komposition stehen, festzuhalten, ermöglichen es, das Wissen um die Inspirationsquellen für das 1. *Streichquartett* zu komplettieren.

3.1 Die „offizielle“ Inspirationsquelle

3.1.1 Lew Tolstoj's Erzählung „Die Kreuzersonate“ (1887–1889)

Der eigentliche Anfang der Erzählung *Die Kreuzersonate* von Lew Tolstoj (1828–1910) liegt im Jahre 1803. In diesem Jahr wird die Violinsonate Nr. 9 in A-Dur op. 47 von Ludwig van Beethoven durch den Geiger George A. P. Bridgetower uraufgeführt. Offiziell widmet Beethoven seine Sonate Rudolphe Kreutzer, deshalb trägt diese auch den Beinamen *Kreuzersonate*. 84 Jahre später ist die beethovensche Komposition Mittelpunkt der russischen Erzählung von Tolstoj. Beethovens Sonate ist ein Inspirationsmoment für den Schriftsteller und sein literarisches Werk, welches zudem den gleichen Namen trägt: *Kreuzersonate*.

Es ist dokumentiert, dass 1888 Tolstoj's Sohn die beethovensche Violinsonate A-Dur op. 47 im Rahmen einer privaten Soiree darbietet. Unter den Gästen sind der Maler Repin und der Schauspieler Andreev Burlak. Das Konzert berührt Tolstoj dergestalt, dass er den Plan fasst, Repin solle ein Bild zur Musik der *Kreuzersonate*

3 Der Tolstoj Roman *Anna Karenina* lässt 1907 bei Janáček die Idee zu einer Oper entstehen. Die Erzählung *Die Kreuzersonate* dient 1908 als Vorlage für das heute verschollene *Klaviertrio*. 1916 bemüht sich Janáček um eine Ausarbeitung des Werks *Živá mrtvola* (Der lebende Leichnam) zur Oper. Doch in diesem Fall bleiben beide, literarisches und musikalisches Werk, unvollendet.

4 Genaueres zur Genese: 7. Kapitel, S. 118.

5 Edition der Janáčekschen Ausgabe von Lew Tolstoj's *Die Kreuzersonate* unter Kapitel 3.1.2, S. 54 oder im Anhang III. A, S. 179.

malen, er selbst eine Geschichte dazu schreiben und der Schauspieler solle diese mimisch umsetzen. Was aus diesem Plan geworden ist, ist nicht überliefert. Erhalten ist jedoch Tolstojs Erzählung.

Am Beginn dieser steht eine lange Zugfahrt. Während der Reise entsteht eine lebhaftige Diskussion über die wahre Liebe und ihre Dauer unter den Fahrgästen. Als die meisten Reisenden bereits ausgestiegen sind, beginnt Posdnyschew, der ältere Mann, zu erzählen, denn er ist besagter Ehemann, der in einem Anfall von rasender Eifersucht seine Frau ermordet hat.

Posdnyschew erzählt seine Geschichte und beginnt mit seiner Jugend, die er, wie jeder junge Mann seiner Gesellschaftsschicht, in sorglosem Wohlstand ohne allzu viele Verpflichtungen verbringt und so frühzeitig mit Ausschweifungen und Frauen in Berührung kommt. Wie es üblich ist, geht auch er auf Brautschau. Seine Bedingungen an die Erwählte sind Reinheit, Keuschheit und Schönheit. Als er eine Frau, die seinen Ansprüchen entspricht, findet, heiratet er diese. Nach anfänglicher starker Verliebtheit muss er erkennen, dass sein geistiges Ideal einer Ehe so gar nicht der Realität entspricht. „Sie sorgte für den Haushalt, die Wohnungseinrichtung, ihre Toiletten und die Kleidung der Kinder, den Unterricht und die Gesundheit der Kinder. Ich suchte Vergessen im Rausch. Beide waren wir unausgesetzt beschäftigt. Je mehr wir beschäftigt waren, desto erbitterter wurde unsere Feindschaft.“⁶

Aus der anfänglichen Liebe entsteht Feindschaft, und als ein Geiger, der mit seiner Frau regelmäßig zu musizieren beginnt, ins Leben der Familie tritt, entwickelt Posdnyschew als unglücklicher Ehemann das Gefühl der Eifersucht. In der Erzählung wird diese Empfindung zu einem Crescendo aufgebaut, welches damit endet, dass Posdnyschew seine Frau ersticht. Dies geschieht nach einem Musikabend, an welchem seine Frau am Klavier und der Geiger Truchatschewskij Beethovens *Kreutzer-sonate* musizieren.

So ist in der Erzählung am Ende die Musik an allem schuld. Beethovens *Kreutzer-sonate* entfacht im Titelhelden die Eifersucht, die ihn zum Mord treibt. „Musik war an allem schuld. Vor Gericht wurde die Sache so dargestellt, als wäre alles aus Eifersucht geschehen. Nichts dergleichen! das heißt: nicht etwa, dass gar keine Eifersucht mitgespielt hätte, aber die Hauptsache war das nicht“,⁷ so spricht der Titelheld Posdnyschew. Schon Tolstoj weiß: „Musik wirkt, sie wirkt furchtbar, sie stachelt auf.“⁸ – im Fall der Erzählung sogar zum Mord. Dass die Eifersucht nicht über das Motiv der Liebe, sondern über die Musik entwickelt wird, ist wohl das Besondere an dieser Erzählung. Ulrich Steltner sieht darin modernistische Züge und erklärt weiter: „Dort [in der Erzählung] werden die Motive ‚Ehebruch‘, ‚Sexualität‘, ‚Lebenslust‘,

⁶ Tolstoj, Leo N.: *Die Kreutzer-sonate*/Luther, Arthur (Übers.). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1984, S. 80.

⁷ Ebda., S. 90.

⁸ Vgl. ebda., S. 114. „Sie [Musik] wirkt, sie wirkt furchtbar – ich rede aus eigener Erfahrung –, aber keineswegs erhebend. Sie erhebt die Seele nicht, sie zerrt sie herab, sie stachelt sie auf.“

„Liebe“ etc. in einer Weise verknüpft, die sich mit der sensualistischen Komponente von Tolstoj's Kunstauffassung verbinden lassen.“⁹ Mit und in der beethovenschen *Kreutzerersonate* findet der Schriftsteller ein Symbol für seine Meinungen.

Doch gerade seine Darstellung von Ehebruch und Sexualität lösen zur Zeit der Erstveröffentlichung Empörung aus. Deshalb ist die Erzählung von der Zensur betroffen. Diese Realität ist kein Hinderungsgrund für die Leser und Leserinnen des Werkes; es kursieren illegal weltweit verschiedene Ausgaben und Übersetzungen. Doch erst 1891, im Rahmen der Ausgabe *Gesammelte Werke* von Tolstoj, kann die *Kreutzerersonate* auf Genehmigung des Zaren offiziell gedruckt werden. Die Restriktion wird dann im Jahr 1900 gänzlich aufgehoben. 1900 ist auch das Erscheinungsdatum, welches auf dem Buchexemplar von Janáček gedruckt ist.

3.1.2 Edition der Janáčekschen Buchausgabe

3.1.2.1 Janáčeks Handexemplar

In Janáčeks russischer Bibliothek sind vier Werke Tolstoj's verzeichnet,¹⁰ darunter auch *Die Kreutzerersonate*. Das Buch, so dokumentiert ein Aufkleber am Buchende, ist in einer Buchhandlung in Brünn gekauft und in gutem Zustand erhalten.¹¹ Die Ausgabe Janáčeks zählt insgesamt 160 Seiten, ist im alten Russisch verfasst und beinhaltet zum einen Bemerkungen, das Vokabular oder die russische Sprache betreffend, und zum anderen zahlreiche inhaltliche Anmerkungen, Unterstreichungen sowie Vermerke des Komponisten.

Auf Grund verschiedener Eintragungen mit Bleistift, rotem Buntstift oder schwarzer Tinte kann vermutet werden, dass Janáček das Buch öfters und zu verschiedenen zeitlichen Etappen zur Hand hatte. Wann er es gelesen hat, kann nicht genau datiert werden, da keine Datumseintragungen – wie sonst oft bei Janáček – zu finden sind. Inhaltlich zeigen die vielen unterstrichenen oder markierten Textpassa-

⁹ Steltner, Ulrich: Tolstoj's „Kreutzerersonate“ : Über Kunst und Sexualität. In: Steltner, Ulrich; Zwiener, Ulrich; Kleinertz, Rainer; Berg, Michael: *Europäisches Ereignis „Kreutzerersonate“: Beethoven – Tolstoj – Janáček*. Jena und Erlangen: Palm & Enke, 2003 (Schriften des Collegium Europaeum Jenense, Band 30), S. 64.

¹⁰ Im russischen Original sind folgende Titel von Lew Tolstoj in Janáčeks russischer Bibliothek erfasst: *Посмертные художественные произведения I.–III.* (Gesammelte Werke I.–III.), *Севастополь* (Sewastopol, 1855–1856) und *Крейцеров соната* (Die Kreutzerersonate, 1891). In der tschechischen Übersetzung besaß Janáček den Tolstoj-Roman *Vzkříšení* (Воскресение; Auferstehung, 1899). Vgl. auch: Vrba, Přemysl: Janáčková ruská knihovna (Janáčeks russische Bibliothek). In: *Slezský sborník: Acta silesiaca* 60 (1962), Nr. 2, S. 242–249.

¹¹ Musikabteilung des Mährischen Landesmuseums in Brünn mit der Signatur JK 41. Das Buch wurde für die Aufbewahrung gebunden und zugeschnitten. Dabei wurden zwei Eintragungen mit rotem Stift sowie zwei Anmerkungen mit schwarzer Tinte unleserlich gemacht.

gen und Sätze sowie eigene Eintragungen des Komponisten, wie sehr er sich mit den Themen der *Kreutzer-sonate* auseinandersetzt.

Seine Anmerkungen ermöglichen es, die Sichtweise des Komponisten auf das literarische Werk zu rekonstruieren. Damit stellt das Janáčeksche Exemplar der *Kreutzer-sonate* noch vor den Skizzen einen wichtigen Forschungsgegenstand dar. Durch dessen Analyse wird die konkrete inhaltliche Veranlassung zur Komposition und die wahre Motivation des Komponisten am Stoff der Erzählung deutlich. Die folgende Auswertung der Vermerke soll also die Frage beantworten, was Janáček an der tolstojschen Erzählung, mit der er sich über einen längeren Zeitraum beschäftigt, interessiert.

3.1.2.2 Die Vermerke¹²

Die erste Unterstreichung von Janáček findet sich schon vor dem Beginn der eigentlichen Erzählung. Tolstoj zitiert zwei Stellen aus dem Neuen Testament und Janáček markiert das erste Zitat seitlich mit einem roten Strich. „А я говорю вам, что всякий, кто смотрит на женщину с вожделением, уже прелюбодействовал с нею в сердце своем.“¹³ (Ich aber sage euch: wer ein Weib ansieht, ihrer zu begehren, der hat schon mit ihr die Ehe gebrochen in seinem Herzen.) Dieses Bibelzitat steht wie ein dramaturgischer Titel über der Erzählung – Ehebruch als ein Thema der *Kreutzer-sonate*.

Janáčeks Notizen und Unterstreichungen im Weiteren betreffen die anfangs beschriebene Situation und einzelne Personen, derer er vier notiert: der alte Mann mit dem runzeligen Gesicht¹⁴ oder der Alte genannt, der Handlungsgehilfe¹⁵, der Advokat¹⁶ und die Dame¹⁷. Danach hebt Janáček den Satz: „Небожь, полюбит!“¹⁸ (Sie wird das Lieben schon lernen!) hervor. Doch nicht nur von der Liebe, sondern auch von Eifersucht und Betrug erzählt Tolstoj in der *Kreutzer-sonate*. Schon zu Beginn ist die Geschichte eines Mannes erwähnt, der von seiner Frau betrogen wird. Janáček notiert am Rand dieser Textpassage die Bemerkung „vážný rozvoj“¹⁹ (ernste Entwick-

12 Zitate aus dem Handexemplar sind aus Gründen der Lesbarkeit in der neuen russischen Schreibweise zitiert. Die gesamten Vermerke finden sich im Anhang III. A, S. 181.

Die deutsche Übersetzung der russischen Passagen ist aus: Tolstoj, Leo N.: *Die Kreutzer-sonate*/Luther, Arthur (Übers.). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1984.

13 JK 41, S. 1 r: links seitlich roter Strich; dtsh. in: Tolstoj, Leo N.: *Die Kreutzer-sonate*/Luther, Arthur (Übers.). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1984, S. 7.

14 JK 41, S. 2 l: rot unterstrichen.

15 JK 41, S. 3 r: rot unterstrichen.

16 JK 41, S. 4 l: rot unterstrichen.

17 JK 41, S. 7r: Ende des Satzes mit Bleistiftstrich „/“ markiert.

18 JK 41, S. 8 l: rechter Rand Zusatz in Bleistift „zamiluje“ (verliebt); dtsh. in: Tolstoj, Leo N.: *Die Kreutzer-sonate*/Luther, Arthur (Übers.). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1984, S. 18.

19 JK 41, S. 8 l: linker Rand roter Strich und am Ende des Satzes mit rot den Absatz markiert. Hinzu kommt am linken Rand „vážný rozvoj“ (ernste Entwicklung) mit Bleistift geschrieben.

lung). Tatsächlich nimmt mit dieser Stelle die Erzählung eine ernste Entwicklung, denn es folgt darauf der Auftritt der Hauptperson: Posdnyschew.

Auch hier – an dieser wesentlichen dramaturgischen Stelle innerhalb der Erzählung – findet sich eine rote Unterstreichung des Komponisten. Mit dem markierten Satz „Я Позднышев, тот, с которым случился тот критический эпизод, на который вы намекаете, тот эпизод, что он жену убил, [...]“²⁰ (Ich bin Posdnyschew, der Held jener Episode, auf die Sie anspielen, der Episode, die darin bestand, dass er seine Frau ermordete [...].) beginnt die eigentliche Geschichte.

Zunächst finden sich Markierungen am Beginn der sogenannten Beichte Posdnyschews. Erzählt wird vom Anfang seiner Liebe. Begriffe wie „что это она“²¹ (dass sie die rechte sei), „влюблен“²² (verliebt) sowie „так и я женился“²³ (so heiratete ich auch) sind unterstrichen. Die darauf folgende Hochzeitsreise beinhaltet in der tolstojschen Erzählung erste Andeutungen, dass der Hass nicht weit von der Liebe entfernt ist und enthält so für Janáček wichtige Passagen. Er markiert: „Все лицо ее выражало полнейшую холодность и враждебность, ненависть почти ко мне. Помню, как я ужаснулся, увидав это.“²⁴ (Ihr ganzes Gesicht drückt eine eisige Kälte und Feindseligkeit, ja geradezu Haß gegen mich aus. Ich erinnere mich, wie entsetzt ich war, als ich das sah.) Nach Elementen des Verliebtseins sind es nun Szenen aus dem Eheleben, die der Komponist hervorhebt.

Zusätzlich finden sich noch Eintragungen, wenn es um die Kinder der im Streit befindlichen Eheleute geht und Janáček markiert Stellen, an welchen diese eine Rolle in der von Tolstoj beschriebenen Ehehölle spielen. „Мы как будто дрались друг с другом детьми.“²⁵ (Wir schlugen gewissermaßen mit den Kindern aufeinander los.) oder „Они страшно страдали от этого, бедняжки, но нам, в нашей постоянной войне, не до того было, чтобы думать о них.“²⁶ (Sie litten furchtbar darunter, die Armen, aber bei unserem ununterbrochenen Krieg hatten wir keine Zeit, an sie zu denken.) Durch die Unterstreichungen stellt sich heraus, dass auch die Rolle der Kinder in der Erzählung für Janáček relevant ist.

Die Szene des eigentlichen Mordes des Titelhelden an seiner Frau verzeichnet hingegen keinerlei Anmerkungen von Janáček. Erst am Ende, als Posdnyschew seine Tat bereits begangen hat, findet man eine weitere rot markierte Stelle:

„Я понял, что я, я убил ее, что от меня сделалось то, что она была живая, движущаяся, теплая, а теперь стала неподвижная, восковая, холодная и что

²⁰ JK 41, S. 15 r: rot unterstrichen; dtsh. in: Tolstoj, Leo N.: *Die Kreuzersonate* / Luther, Arthur (Übers.). Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1984, S. 25.

²¹ JK 41, S. 25 r: mit Bleistift unterstrichen; dtsh. in: Ebda., S. 35.

²² JK 41, S. 37 r: rot unterstrichen; dtsh. in: Ebda., S. 46.

²³ JK 41, S. 39 r: mit Bleistift unterstrichen; dtsh. in: Ebda., S. 49.

²⁴ JK 41, S. 45 r: rechter Rand mit Bleistift ein Strich; dtsh. in: Ebda., S. 56.

²⁵ JK 41, S. 67 r: rot unterstrichen; dtsh. in: Ebda., S. 78.

²⁶ JK 41, S. 67 r: rot unterstrichen; dtsh. in: Ebda., S. 78.

поправить этого никогда, нигде, ничем нельзя.“²⁷ (Ich begriff, daß ich, ich sie ermordet hatte, daß ich die Ursache war, daß sie lebendig, beweglich, warm gewesen war und nun starr, wächsern, kalt geworden war und daß das nie, nirgends, durch nichts gutgemacht werden konnte.)

Dies ist die letzte Markierung innerhalb der Erzählung. Danach folgt das Nachwort Tolstojs, in welchem Janáček noch drei Stellen rot hervorhebt, die alle um das Motiv Ehebruch und das eheliche Ideal kreisen.

Janáčeks Vermerke folgen der Dramaturgie der *Kreutzer-sonate* und stellen die Erzählung in Kurzform dar. Nach seinen Eintragungen zu urteilen, kristallisieren sich zunächst drei inhaltliche Schwerpunkte heraus: die Anfänge einer Liebe, der Hass im Eheleben und dessen Konsequenzen für die Kinder. Zwei weitere Themenbereiche werden in den Mittelpunkt gerückt, wenn in der Erzählung der Geiger Truchatschewskij eingeführt wird: der Ehebruch und die Musik.

So läutet Tolstoj mit dem Auftritt von Posdnyschew Themen wie Liebe, Ehe und Hass ein, während er mit dem Erscheinen des Geigers Inhalte wie Musik und Ehebruch einführt. Interessant, dass Janáček mehrere Male das Auftreten des Musikers in seiner Buchausgabe vermerkt, aber dessen Namen nicht, wie den Posdnyschews, unterstreicht. Rot sind Stellen wie: „Да-с, явился этот человек“²⁸ (Ja, da erschien nun dieser Mensch) oder „Да-с, это был музыкант, скрипач; не [...]“²⁹ (Ja, es war ein Musiker, ein Geiger; kein [...]) sowie „[...] когда явился этот человек“³⁰ ([...] als jener Mensch auftauchte.). Indem Janáček den Namen des Musikers nicht unterstreicht, liegt das Augenmerk nicht auf der Person, sondern der Musik.

Diese spielt in der Erzählung eine tragende Rolle, denn Tolstoj entwickelt darüber crescendoartig die Eifersucht des Titelhelden und den Mord an der Ehefrau. Der musikalische Vortrag der beethovenschen *Kreutzer-sonate* durch die Ehefrau am Klavier und den Geiger Truchatschewskij stellt den Höhepunkt und zugleich Wendepunkt der Erzählung dar.

Janáček interessiert sich für die Sicht Tolstojs auf das beethovensche Werk. Er merkt innerhalb dieser Textpassagen sehr viel mit rotem Buntstift und Bleistift an. Es sind Tolstojs Überlegungen zur Macht und Rolle der Musik, die von Janáček hervorgehoben werden: „Она действует ни возвышающим, ни принижающим душу образом, а раздражающим душу образом.“³¹ (Sie erhebt die Seele nicht, sie zerrt sie herab, sie stachelt sie auf.) oder „[...] эта подействовала ужасно; мне как будто открылись совсем новые, казалось мне, чувства, новые возможности, о которых

27 JK 41, S. 132 l: linker Rand roter Strich; dtsh. in: Tolstoj, Leo N.: *Die Kreutzer-sonate*/Luther, Arthur (Übers.). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1984, S. 151.

28 JK 41, S. 77 r: rot unterstrichen; dtsh. in: Ebda., S. 89.

29 JK 41, S. 77 r: rot unterstrichen; dtsh. in: Ebda., S. 89.

30 JK 41, S. 85 r: rot unterstrichen; dtsh. in: Ebda., S. 97.

31 JK 41, S. 101 r: rechter und linker Rand ein Rufezeichen in rot; Unterstreichung in rot; dtsh. in: Ebda., S. 114.

я не знал до сих пор.“³² (Auf mich wenigstens wirkte dieses Werk entsetzlich: vor mir taten sich scheinbar ganz neue Empfindungen auf, neue Möglichkeiten, von denen ich bisher nichts gewusst hatte.) Posdnyschews Aussage nach der begangenen Tat verdeutlicht im Weiteren Tolstojs Meinung über Musik: „[...] музыка была причиной всего. Ведь на суде было представлено дело так, что все случилось из ревности.“³³ ([...] Musik war an allem schuld. Vor Gericht wurde die Sache so dargestellt, als wäre alles aus Eifersucht geschehen.)

Die These, dass Musik eine Wirkung auf den Menschen hat und diesen zum Guten wie zum Bösen beeinflussen kann, findet sich schon in Platons *Politeia*. Tolstoj greift dieses Thematik in *Die Kreuzersonate* auf und vertieft sie in seinem Traktat *Was ist Kunst?* aus dem Jahr 1897. Auch Janáček als Theoretiker machte sich zu diesem Thema eigene Überlegungen. Auf der letzten Seite des Buches findet sich eine im Vergleich zu den anderen Eintragungen längere Passage mit schwarzer Tinte verfasst, die – passend zum Roman – Janáčeks Meinung über die Wirkung der Musik auf den Menschen wiedergibt:

„Na koho hudba působí | jen tak jako vůně, jako | světelná zář — [...] = dokud nevím a neznám (životní nálada), odkud vzniká skladba.“³⁴ (Bei dem, auf den die Musik wirkt, | nur so wie ein Duft, wie | ein lichter Schimmer — [...] = solange ich (die Lebensstimmung) nicht kenne, weiß ich nicht, woher die Komposition entsteht.)

Die Wirkung der Musik interessiert den Komponisten; hinzu kommen Überlegungen, die Dramaturgie betreffend. Neben der tolstojschen Beschreibung der beethovenischen Kreuzersonate schreibt er: „Zásady dram. hudby: vztahy dram. zjevné!“³⁵ (Grundsätze dramatischer Musik: Bezüge dramatisch offenkundig!) Am Ende des Buches findet sich noch ein unscheinbarer Vermerk mit Bleistift: „Máme znát: Stanovisko | Tolstého a všech dramatických spisovatelů“³⁶ (Wir sollen wissen: Standpunkt | Tolstojs und aller dramatischen Schriftsteller).

Was nun der Standpunkt Tolstojs und aller dramatischen Schriftsteller ist, geht nicht eindeutig aus den Eintragungen hervor. Zum Abschluss schreibt Janáček auf dem Buchrücken: „1) Před Kreuzerovou sonátou | výrok Tolstého | 2) Před třemi: a) zásada Tolstého a | dram. skladatelů | b) Motto – obsah“³⁷ (1. Vor der Kreuzersonate | Aussage Tolstojs | 2. Vor drei: a) Grundsatz Tolstojs und | dramatischer Komponisten | b) Motto – Inhalt)

32 JK 41, S. 103 r: rechter Rand roter Strich; dtsh. in: Tolstoj, Leo N.: *Die Kreuzersonate*/Luther, Arthur (Übers.). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1984, S. 116.

33 JK 41, S. 78 l: rot unterstrichen; dtsh. in: Ebda., S. 90.

34 JK 41, S. 160 l: letzte Seite; mit schwarzer Tinte geschrieben.

35 JK 41, S. 102 l: mit schwarzer Tinte.

36 JK 41, S. 163 r: mit Bleistift unten vermerkt.

37 JK 41, S. 164 l: mit schwarzer Tinte.

Mit diesen Worten schließt Janáček's russisches Exemplar der tolstojschen *Kreutzer-sonate*.

3.1.2.3 Zusammenfassend

Ob die letzte Bemerkung auf dem Buchrücken als Skizze für einen Konzertablauf verstanden werden kann, ist nicht geklärt. Zumindest gibt sie Hinweis auf ein dramaturgisches Konzept, welches jedoch beim derzeitigen Wissenschaftsstand dem verschollenen *Klaviertrio* aus dem Jahr 1908 zugeordnet wird.³⁸ Dieses hat dieselbe Inspirationsquelle wie das 1. *Streichquartett* und unterscheidet sich nach Aussagen von Zeitzeugen, so Vogel, von dem 1924 uraufgeführten Streichquartett kaum.³⁹ Indem Janáček keine Datumseintragungen vorgenommen hat, jedoch verschiedene Eintragungsarten von mehreren zeitlichen Schichten festgehalten sind, kann davon ausgegangen werden, dass die Anmerkungen Janáček's in seiner Ausgabe der *Kreutzer-sonate* für beide Werke gelten.

Ferner zeigen diese, dass nicht die Eifersucht, wie vielfach behauptet, sondern Themen wie das Eheleben, Sexualität und Liebe sowie die Macht der Musik Janáček's Aufmerksamkeit haben. Durch das Hervorheben folgender Textstelle wird Janáček's Blick auf den Hass, der zwischen den Eheleuten besteht, erkennbar:

„Я взглянул на нее. Все лицо ее выражало полнейшую холодность. И враждебность, ненависть почти ко мне. Помню, как я ужаснулся, увидав это. „Как? что? — думал я.“⁴⁰ (Ich sah sie an. Ihr ganzes Gesicht drückt eine eisige Kälte und Feindseligkeit, ja geradezu Haß gegen mich aus. Ich erinnere mich, wie entsetzt ich war, als ich das sah. „Wie?“ dachte ich.)

Durch die weiteren Anmerkungen wird deutlich, dass ihn auch die Folgen des ehelichen Konflikts für das Familienleben interessieren. So sind es nicht die Szenen des Mordes an der Ehefrau oder der Eifersucht, sondern Passagen zum unglücklichen Eheleben, die durch Janáček's Eintragungen in den Mittelpunkt rücken.

Auch Tolstojs Entwurf zur reinen Liebe und deren Beschmutzung durch die Sexualität wird von Janáček angemerkt. Passagen, die den Anfang der Liebe widerspiegeln und deren Reinheit in den Vordergrund stellen, sind hervorgehoben; ebenso der Verfall dieser durch die geschlechtliche Liebe. Denn nach Tolstoj kann diese nach

38 Vgl. Procházková, Jarmila: On the Genesis of Janáček's First String Quartet. In: Macek, Petr (Hrsg.); Filozofická fakulta MU Brno (Veranst.): *Colloquium Probleme der Modalität: Leoš Janáček heute und morgen. (Musikwissenschaftliche Kolloquien der Internationalen Musikfestspiele in Brno 1988)*, Bd. 23. Brno: Masarykova univerzita, 1994, S 229 f. In ihrem Artikel ordnet Jarmila Procházková die Notizen der Aufführung des *Klaviertrios* am 2. April 1909 zu.

39 Vogel, Jaroslav / Eisner, Pavel (dtsh. Fassung): *Leoš Janáček: Leben und Werk*, Prag: Artia, 1958, S. 390.

40 JK 41, S. 45 r: mit Bleistift seitlich rechts ein Strich über 15 Zeilen; dtsh. in: Tolstoj, Leo N.: *Die Kreutzer-sonate* / Luther, Arthur (Übers.). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1984, S. 56.

der Verheiratung nicht als etwas Poetisches und Erhabenes betrachten werden, sondern als etwas, „[...] а как на унизительное для человека животное состояние [...]“⁴¹ ([...] das den Menschen auf die Stufe des Tieres erniedrigt[...]). Janáček hebt die Aussage mit einem roten seitlich notierten Strich hervor.

Ein weiteres großes Thema, welches sich durch die Auswertung der Anmerkungen herauskristallisiert, ist die Macht der Musik. Mit der Wirkung der Musik setzt sich Janáček schon während seiner ersten Schaffensperiode auseinander. 1874–75 liest er zum ersten Mal die ästhetischen Theorien von Josef Durdík oder Robert Zimmermann, seit den 80er Jahren weiß er um die Helmholtzsche Lehre von den Tonempfindungen und von 1913 bis 1915 beschäftigt er sich mit der Psychologie Wilhelm Wundts. Das Interesse Janáčeks an der Wirkung der Musik ist damit schon in den Studienjahren dokumentiert und erklärt seine intensive, langjährige Beschäftigung mit der *Kreutzerersonate*.

Denn Tolstoj manifestiert in seiner Erzählung die Musik als manipulative Macht. Dies wird bei folgender Textstelle deutlich: „[...] : мне под влиянием музыки кажется, что я чувствую то, чего я, собственно, не чувствую, что я понимаю то, чего не понимаю, что могу то, чего немогу.“⁴² ([...] unter der Einwirkung der Musik scheint es mir, als fühlte ich etwas, was ich eigentlich gar nicht fühle, als verstehe ich, was ich nicht verstehe, als könnte ich, was ich nicht kann.). Indem Janáček die Passage „чувствую то, чего я, собственно, не чувствую“ (als fühlte ich etwas, was ich eigentlich gar nicht fühle) rot unterstreicht und mit zwei Rufzeichen versieht, kann angenommen werden, dass genau dieses Thema ihn interessiert.

Die Auswertung der Unterstreichungen, Anmerkungen und Markierungen von Janáček in seiner Buchausgabe sind ergiebig und zeigen deutlich die inhaltlichen Interessenschwerpunkte des Komponisten am literarischen Werk. Das heißt, die Impulse oder die Erwecker der musikalischen Ideen konnten hiermit deutlich herausgearbeitet werden.

3.2 Weitere Inspirationsquellen

Janáček nennt die Erzählung *Die Kreutzerersonate* von Lew Tolstoj als Anregung für die Komposition des *1. Streichquartetts*. Damit legt er offen, welche Themen seiner Komposition zugeschrieben werden können. Neben der von ihm genannten Inspirationsquelle gibt es aber auch in seinem Umfeld Personen, Ereignisse und Musik, die Einfluss auf das Streichquartett haben. Im Folgenden sei eine Auswahl der *mesologischen* Einflüsse⁴³ – wie Janáček dazu sagt – kurz erläutert.

⁴¹ JK 41, S. 140 l: mit rot seitlich links ein Strich; dtsh. in: Tolstoj, Leo N.: *Die Kreutzerersonate*/Luther, Arthur (Übers.). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1984, S. 156.

⁴² JK 41, S. 101 r: jeweils am rechten und linken Rand ein Rufezeichen in rot, Unterschreibung in rot; dtsh. in: Ebda., S. 114.

⁴³ Begriff verwendet er in der *Vollständigen Harmonielehre*. Siehe: Janáček, Leoš: *Vollständige*

3.2.1 Die Liebe und Autobiografisches

Wie bereits erläutert, ist für Janáčeks Früh- und Spätwerk die Liebe zu einer Frau wesentlich. Seine Beziehung zu seiner Ehefrau Zdenka und seit dem Jahre 1917 die heimliche Liebe zu Kamila Stösslová prägen sein Schaffen in der jeweiligen Periode. Beide Frauen sind Quellen der *Inspiration* vieler Werke. Hinzu kommt, dass mit dem Kennenlernen zwischen Stösslová und dem Komponisten auch eine Dreiecksbeziehung beginnt.

Dies legt nahe, einen Bezug zwischen der Thematik des Ehelebens in der tolstoj-schen Erzählung und der Lebenswirklichkeit des Komponisten herzustellen. Gerade bei Versuchen wie von Milan Škampa, das 1. *Streichquartett* programmmusikalisch auszudeuten, wird die Thematik der Ehe und des Ehebruchs mit der Konstellation von Janáčeks Privatleben in Verbindung gebracht. Einschlägige Beweise oder Belege werden in dessen Ausführungen jedoch nicht angeführt.⁴⁴

Doch soll an dieser Stelle Zdenka Janáčková zu Wort kommen, die sich in ihren Memoiren *Můj život* (Mein Leben) nochmals vehement gegen eine solche Interpretation ausspricht. Im September 1925 reist das Ehepaar zu einem Musikfestival nach Venedig. Zdenka Janáčková erinnert sich:

„[...] v Teatro Fenice dávali I. kvartet mého muže, tuto vášnivě citovou skladbu napsanou pod dojmem Tolstého Kreutzerovy sonáty. Povídá se o ní, že vznikla v důsledku našich manželských neshod. Není to pravda: Leoš ji napsal po smrti Olgy v době, kdy jsme si dobře rozuměli. O tomto díle Tolstého mluvil tehdy kdekdo a na každého působilo hlubokým dojmem, není tedy divu, že inspirovala i mého muže, podobně jako Taras Bulba. Prožitého podkladu z našeho manželského života tato skladba nemá.“⁴⁵ ([...] im Teatro Fenice gab man das 1. Quartett meines Mannes, diese leidenschaftlich gefühlvolle Komposition, die unter dem Eindruck der Kreutzer-sonate von Tolstoj geschrieben wurde. Es wird dem Werk nachgesagt, es wäre als Widerhall unserer ehelichen Unstimmigkeiten entstanden. Es ist nicht wahr: Leoš hat sie nach Olgas Tod in einer Zeit geschrieben, als wir uns gut verstanden [Anm.: Zdenka spricht hier vom Entstehungszeitraum des *Klaviertrios*, welches 1908 komponiert wurde und die Grundlage für das 1923 entstandene 1. *Streichquartett* diente]. Von diesem Werk Tolstoj sprach damals alle Welt und es beeindruckte jeden tief. Es ist also kein Wunder, dass

Harmonielehre : Übersetzt und kommentiert von Kerstin Lücker. / Lücker, Kerstin (Übers.). Berlin : Frank & Timme, 2011 und Brno : Editio Janáček, 2011, S. 146.

44 Vgl. Janáček, Leoš / Škampa, Milan (Hrsg.): *I. smyčcový kvartet z podnětu Tolstého Kreutzerovy sonáty (1. Streichquartett angeregt durch Tolstoj's Kreutzer-sonate)*. Praha : Supraphon, 1975, S. VII-XIII.

45 Janáčková, Zdenka / Trkanová, Marie (Hrsg.): *Paměti: Zdenka Janáčková – můj život* (Andenken: Zdenka Janáčková – mein Leben). Brno: Šimon Ryšavý, 1998, S. 133f.; dtsch. in: Janáčková, Zdenka / Vysloužilová, Věra (Übers.): *Mein Leben (Můj život)*. In: Leoš Janáček-Gesellschaft (Hrsg.): *Mitteilungsblatt* 75 (2000), Nr. 1, S. 6.

es, ähnlich wie später dann Taras Bulba, auch meinen Mann inspiriert hat. Eine erlebte Unterlage aus unserem ehelichen Leben hat diese Komposition nicht.)

Geht man davon aus, dass Zdenka Recht hat, so ist es nicht möglich, dass Janáček sich selbst mit einer Person in der von Tolstoj beschriebenen Dreiecksbeziehung identifiziert und diese musikalisch umsetzt. Wenn es nicht die eigene Ehe ist, die ihn zur musikalischen Auseinandersetzung mit dem Eheleben animiert, was könnte – außer dem Auftrag vonseiten des *Böhmischen Quartetts* – noch Auslöser gewesen sein, das Thema nach fünfzehn Jahren wiederholt aufzugreifen und zu bearbeiten?

Eine mögliche Antwort darauf gibt der Briefwechsel zwischen Janáček und Kamila Stösslová. Am Anfang der brieflichen Kommunikation erfährt man, dass vor allem Janáček über sein familiäres Leid klagt. „[...] a přece jste jen vykládala o svém štěstí rodinném – a já o svém neštětí.“⁴⁶ ([...] and yet you only talked about your family happiness – and i about my unhappiness.) Schon in einem Brief aus dem Jahr 1920 erscheint das glückliche Familienidyll der Stössls in einem anderen Licht, wenn Janáček Stösslová den Rat gibt: „[...] na sebe nezapomenete – a Vy budete kvílet jako nedochůdce a fňoukat pro muže, když ho vede život do světa? Nechte ho! Ten Vám neuteče.“⁴⁷ ([...] don't forget about yourself – how can you mail like a sickly child and whimper for your husband when life takes him into world. Let him be! He won't run away from you.)

In einem Brief aus dem Jahr 1922 wird zum ersten Mal deutlich, dass Kamila Stösslová unglücklich in ihrer Ehe ist. „Vám hrály slzy na líci, když jste vzpomínala svého muže v těch krásných dnech luhačovických“⁴⁸ (Tears ran down your cheeks when you remembered your husband in those beautiful days), erinnert sich der Komponist an sein Treffen mit der traurigen Ehefrau vom 17. bis 21. Juli 1921 in Luhačovice.⁴⁹ Zugleich klagt sie schriftlich über ihren Ehemann, der selten zu Hause ist und viele Dinge zu tun hat.⁵⁰

46 Brief von Leoš Janáček an Kamila Stösslová (24. 7. 1917); Mährisches Landesmuseum Brünn: Inv. Nr. 12059/E1422 ; zit. nach: Janáček, Leoš; Přibáňová, Svatava (Hrsg.): *Hádanka života: Dopisy Leoše Janáčka Kamile Stösslové (Rätsel des Lebens: Briefe Leoš Janáčeks an Kamila Stösslová)*. Brno: Opus musicum, 1990, S. 13; engl. in: Janáček, Leoš; Stösslová, Kamila; Tyrell, John (Hrsg.): *Intimate Letters: Leoš Janáčeks to Kamila Stösslová*. London, Boston: Faber & Faber, 1994, S. 4.

47 Brief von Leoš Janáček an Kamila Stösslová (29. 2. 1920); Mährisches Landesmuseum Brünn: Inv. Nr. 10411/E1188 ; zit. nach: Ebda., S. 81 ; engl. in: Ebda., S. 31.

48 Brief von Leoš Janáček an Kamila Stösslová (25. 2. 1922); Mährisches Landesmuseum Brünn: Inv. Nr. 8384/E189 ; zit. nach: Ebda., S. 97 ; engl. in: Ebda., S. 38.

49 17. bis 21. Juli 1921: Treffen von Janáček und Stösslová in Begleitung von Cousine Malvína Mikolášová in Luhačovice.

50 Vgl. Brief von Kamila Stösslová an Leoš Janáček (25. 8. 1922); zit. nach: Janáček, Leoš; Stösslová, Kamila; Tyrell, John (Hrsg.): *Intimate Letters: Leoš Janáčeks to Kamila Stösslová*. London, Boston: Faber & Faber, 1994, S. 39. „Even if between us there's no love just innocent friendship. My husband's away all the time he's always got things to do.“

Die Inhalte dieser Briefe erzählen auch von unglücklichen Momenten der Ehe von Kamila Stösslová und vielleicht waren gerade die Momentaufnahmen einer fremden Ehe Anregung für Janáček gewesen, sich mit der Thematik erneut auseinanderzusetzen. Zumindest verdeutlicht der Briefwechsel, dass Tolstojs Überlegungen zum ehelichen Leben Janáček nicht nur interessieren, sondern auch Teil seiner Lebenswirklichkeit sind.

So berichtet er an Max Brod in einem Brief von einem Ereignis im Dorf, das um die tolstojschen Themen Liebe, Ehe und Gewalt kreist. Am 11. März 1923 schreibt Janáček: „Der Sohn des Bürgermeisters hätte im Sturm der Leidenschaft – seine Geliebte hat ihn verlassen – alle Hochzeitsgäste fast niedergemetzelt. Er hat auf sie durch die Fenster des Zimmers, wo die Hochzeit seiner ehemaligen Liebe gefeiert wurde, geschossen.“⁵¹ Der bei Tolstoj beschriebene leidenschaftliche Mann, der aus Eifersucht seine Ehefrau umbringt, findet durch das von Janáček geschilderte Erlebnis eine Entsprechung in der unmittelbaren Realität des Komponisten. Dass ihn dieses Dorfereignis umtreibt, stellt neben dem Briefwechsel mit Stösslová ein weiteres autobiografisches Element dar, welches in Beziehung zum Inhalt der Inspirationsquelle *Die Kreuzersonate* steht, innerhalb des Entstehungszeitraums des Werkes angesiedelt ist und als ein weiterer außermusikalischer Einfluss zählt.

3.2.2 Volkslied und Beethoven

Im Bereich der musikalischen Einflüsse auf das *1. Streichquartett* finden sich zwei nennenswerte Beispiele. Außer Acht gelassen werden hierbei die musikalische Prägung oder das musikalische Umfeld des Komponisten, welches immer Niederschlag in seinem Werk findet. Vielmehr soll an dieser Stelle auf zwei musikalische Anregungen für das entstehende *1. Streichquartett* verwiesen werden, deren direkter Einfluss belegbar ist.

Dass die von Janáček systematisch gesammelten Volkslieder seiner Heimat eine Inspirationsquelle für seine Kompositionen sind, wurde im 2. Kapitel dargestellt. Mährische Folkloretonarten, Melodien oder Artikulation der Volkslieddarbietung haben Einfluss auf einzelne Werke des Komponisten, doch nie findet sich eine exakte Übertragung dieser Inspirationsquelle ins Werk. Im Falle des *1. Streichquartetts* verhält es sich ähnlich.

Im Programmhefttext des Musikfestivals *Pražské Jaro* (Prager Frühling) wird zum *1. Streichquartett* vermerkt, dass diesem die Melodie des Volksliedes *Měl sem já milenku* (Ich hatte eine Geliebte) zugrunde liegt. Inhaltlich singt das Lied von der Liebe und der begehrten Geliebten (milenku) mit den schwarzen Augen (měla očénka černé); was wiederum eine Beziehung zu Janáčeks Privatleben herzustellen erlaubt. Denn Kamila Stösslová als dunkler Typ mit braunen Augen diente ihm als

51 Brief von Leoš Janáček an Max Brod (11. 3. 1923); zit. nach: Štědroň, Bohumír (Hrsg.): *Leoš Janáček in Briefen und Erinnerungen*. Prag: Artia, 1955, S. 165 f.

Vorbild für viele der Frauenfiguren seiner musikdramatischen Werke. Musikalisch jedoch gilt es zunächst, mehrere Fassungen des Liedes auszuwerten und zumindest eine motivische Ähnlichkeit zwischen dem 1. *Streichquartett* und *Měl sem já milenku* nachweisen zu können.

Ich habe mich für die Version des Liedes aus der Sammlung von Janáček und Váša⁵² entschieden. Bei Janáček und Váša wird die Melodie wie folgend tradiert:

Bsp. III/1
Melodie aus: Janáček,
Leoš; Váša, Pavel:
Moravské písně
milostné I.
Praha 1930, S. 30

1. Ach, měl sem já mi - len - ku, mě - la pě - knú hu - běn - ku;

Es zeigt sich, dass das Anfangsthema des Volkslieds melodisch mit dem ersten Motiv im 1. *Streichquartett* übereinstimmt. Es handelt sich in beiden Beispielen um eine Quart-Sekund-Aufwärtsbewegung, auf die eine Sekund sowie Terz abwärts folgt. Rhythmisch verändert Janáček das melodische Motiv für sein kammermusikalisches Werk – und dennoch bleibt die Ähnlichkeit erkennbar. Um dies zu verdeutlichen, seien hier noch mal die Melodielinie des Liedes und das erste Motiv des 1. *Streichquartetts* angeführt:

Bsp. III/2a
Melodie des Liedes *Měl sem já milenku*

Bsp. III/2b
Leoš Janáček:
1. Streichquartett.
1. Satz. Eingangsmotiv der VI 1

Weitere Bezüge zwischen dem Volkslied und dem 1. *Streichquartett* sind nicht vorhanden.

Der zweite nachweisbare musikalische Einfluss auf Janáčeks Kammermusikwerk stammt nicht von einem Volkslied. Janáček zitiert im Streichquartett eine Passage aus der Violinsonate A-Dur op. 47 *Kreutzer* von Ludwig van Beethoven. Der britische Musikwissenschaftler Paul Wingfield hat 1987 in seinem Artikel *Janáček's 'Lost' Kreutzer Sonata*⁵³ nachgewiesen, dass das zweite Thema des ersten Satzes der

⁵² Janáček, Leoš; Váša, Pavel: *Moravské písně milostné I.* Praha: Orbis, 1930, S. 30–31.

⁵³ Wingfield, Paul: Janáček's 'Lost' Kreutzer Sonata. In: *Journal of the Royal Musical Association CXII* (1987), Nr. 2, S. 239.

beethovenschen Violinsonate sich in einem Motiv des dritten Satzes des 1. *Streichquartetts* wiederfindet.

Zur Veranschaulichung ist hier das zweite Thema aus der Violinsonate angeführt:

Bsp. III/3

Ludwig van Beethoven:
Violinsonate in A-Dur
Nr. 9 op. 47 *Kreutzer-
sonate*. 1. Satz: Adagio,
2. Thema, T. 91–98

Dieses Motiv findet sich rhythmisch und harmonisch verändert im 3. Satz des 1. *Streichquartetts* wieder.

Bsp. III/4

Leoš Janáček:
1. Streichquartett.
3. Satz, Eingangsmotiv
der VI1 nach dem
Autograf A 7.443

Trotz der Veränderungen bleibt anhand der Melodielinie die Verwandtschaft der beiden Motive erkenn- und hörbar. Mit dem Zitat aus der beethovenschen Komposition, welche in der Erzählung *Die Kreutzer-sonate* eine tragende Rolle spielt, zeigt Janáček nicht nur sein Interesse an Tolstoj, sondern bezieht Stellung zur Violinsonate im Speziellen und Beethovens Musik im Allgemeinen.

Die Auseinandersetzung mit Ludwig van Beethoven als Kammermusikkomponist erfolgt jedoch nicht erst 1923 mit dem Komponieren des 1. *Streichquartetts*. Die Anfänge können während der Studienzeit in Wien und Leipzig angesiedelt werden. Dort, so kann den Aufzeichnungen entnommen werden, sind es vor allem die beethovenschen Streichquartette, die den jungen Janáček beschäftigen und von diesem analysiert werden. In späteren Lebensabschnitten ist die Beziehung zu Beethoven und dessen Musik geprägt von negativen Aussagen wie zum Beispiel: „Ich mag nicht lügen: Beethovens Werke haben mich niemals begeistert, niemals in die Welt der Ekstasen versetzt.“⁵⁴ Der Vorwurf, Beethovens Kammermusik sei von Routine

⁵⁴ Janáček, Leoš: Was uns Beethoven heute bedeutet: Antwort auf die Umfrage „Über den Einfluss Beethovens auf die Musikmoderne“. In: *Die literarische Welt* (26.3.1927); zit. nach:

geprägt,⁵⁵ zeugt von Janáčeks Haltung gegenüber der Musik des Deutschen. Dennoch: Im 1. *Streichquartett* zitiert er aus der Violinsonate von Beethoven und zudem beschäftigt er sich mit einem literarischen Werk, welches eben dieser Komposition eine wesentliche Rolle zuschreibt.

3.3 Zusammenfassung

Betrachtet man die dargestellten Inspirationsquellen für das 1. *Streichquartett*, zeigt sich ein breites Spektrum an Einflüssen auf die Komposition. Neben dem autobiografischen Umfeld und den inhaltlichen Anregungen durch die Erzählung *Die Kreuzersonate* haben auch ein Volkslied und Beethovens Violinsonate in A-Dur op. 47 nachweisbar Einfluss auf Janáčeks Komposition.

Alle Inspirationen stehen in Bezug zueinander und sind miteinander verknüpft. Es sind vor allem zwei Themen, welche stark in der Lebenswirklichkeit des Komponisten präsent sind. Zum einen zeigen die überlieferten Begebenheiten in Janáčeks privaten Umfeld und seine Briefwechsel, wie sehr sich der fast 70-Jährige noch mit der Liebe und Ehe beschäftigt und zum anderen ist da sein Interesse an der Musik. Beide inhaltlichen Auseinandersetzungen erfolgen jedoch auf einer Art Metaebene. Janáček interessiert sich für die Ehe nicht nur aus der Sicht eines Ehemannes und er beschäftigt sich mit der Musik nicht nur in seiner Rolle als Komponist. In beiden Fällen zeigt sich sein Talent als Forscher, welcher die zu erforschenden Gegenstände von einem distanzierteren Blickwinkel betrachtet und analysiert. Es ist deshalb nicht verwunderlich, dass er in der tolstojschen *Kreuzersonate* Anregung gefunden hat. Dieses literarische Werk verbindet beide Themenkomplexe – Ehe und Musik – miteinander und muss vermutlich für Janáček eine Fundgrube an Ideen und Gedanken gewesen sein.

Die Ausarbeitung der wesentlichen Inspirationsquelle – die Buchausgabe der Erzählung von Janáček – bestätigt, dass den Komponisten die Inhalte Ehe, Kinder, Liebe und Musik an der literarischen Vorlage interessieren. Zusammen mit dem Wissen um die weiteren Einflüsse im privaten und musikalischen Bereich ergibt sich ein rundes Bild, das Aufschluss darüber gibt, unter welchen gedanklichen und inhaltlichen Umständen das 1. *Streichquartett* komponiert ist.

Janáček selbst geht offensiv mit der Frage nach den Inspirationsquellen um. Denn seiner Meinung nach geben diese Aufschluss über die *Lebensstimmung* des Kom-

Janáček, Leoš: *Musik des Lebens: Skizzen, Feuilletons, Studien* / Straková, Theodora (Hrsg.); Gruna, Jan (Übers.). Leipzig: Reclam, 1979, S. 183.

55 „I v triech a duetech Beethovenových [...] i tu je jen navyklé práce dosti.“ (Even in Beethoven's trios and duets, [...]. Even in these compositions there is too much that is just routine.) Aus: Janáček, Leoš: *Šumařovo dítě* (Spielmanns Kind). In: *Hudební revue* 7 (1914), Nr. 4/5; zit. nach: LW 1, S. 414; engl. in: Janáček, Leoš: *Janáček's uncollected essays on music* / Zemanová, Mirka (Hrsg.). London: Marion Boyars Publisher, 1989, S. 83.

ponisten und diese ist wiederum wesentlich für das Verstehen der Musik. In seiner persönlichen Ausgabe der *Kreutzer-Sonate* notiert er auf den letzten Seiten: „= dokud neví a neznám (životní nálada), | odkud vzniká skladba.“⁵⁶ (= solange ich (die Lebensstimmung) nicht kenne, | weiß ich nicht, woher die Komposition entsteht.) Der Begriff *životní nálada* oder *Lebensstimmung* wird auch in seinen musiktheoretischen Schriften verwendet (siehe 6. Kapitel). Kerstin Lücker schreibt in der kommentierten Übersetzung der *Vollständigen Harmonielehre* Janáčeks: „[...] – jede musikalische Äußerung ist immer auch mit außermusikalischen, ‚lebensmäßigen‘ Ereignissen verknüpft, geht aus solchen hervor und ist von diesen beeinflusst.“⁵⁷

Mit der Edierung der literarischen Inspirationsquelle und dem Erfassen weiterer äußerer Einflüsse konnte ein Teil dieser *Lebensstimmung*, die nach Janáček Einfluss auf die Musik hat, festgehalten werden. Damit zeigt sich, im Sinne Hegels, an was Janáček „ein wesentliches Interesse fasse“⁵⁸. In welcher Weise er jedoch den Hegelschen *Gegenstand* „in sich lebendig werden lässt“⁵⁹, gilt es im Weiteren zu klären.

Nachdem einige Inspirationsquellen und Einflüsse hier erfasst sind, machen diese noch immer nicht das Werk im Gesamten aus. Denn eine Komposition ist, so Luise Duchesneau, „more than just the sum of its inspirations“⁶⁰. Es bleibt noch immer der Prozess der Realisation und Umsetzung. Dieser ist, wie im 6. und 7. Kapitel gezeigt wird, geprägt von Entscheidungen des Komponisten und vor allem dem erlernten Handwerk. Die durch die *Inspiration* gewonnenen Motive und Ideen können sich im Laufe des Kompositionsprozesses noch immer verändern und das Nachzeichnen der Entstehung und kompositorischen Arbeit am *1. Streichquartett* soll die Frage klären, in welcher Weise die hier in diesem Kapitel herauskristallisierte *Lebensstimmung* das Werk beeinflusst.

⁵⁶ JK 41, S. 164 l: mit schwarzer Tinte

⁵⁷ Janáček, Leoš: *Vollständige Harmonielehre: Übersetzt und kommentiert von Kerstin Lücker/Lücker, Kerstin* (Übers.). Berlin: Frank & Timme, 2011 und Brno: Editio Janáček, 2011, S. 112.

⁵⁸ „Die Veranlassung also zur Produktion kann ganz von außen kommen, und das einzig wichtige Erfordernis ist nur, daß der Künstler ein wesentliches Interesse fasse und den Gegenstand in sich lebendig werden lasse.“ Aus: Hegel, Georg W. F.: *Vorlesungen über die Ästhetik*. Stuttgart: Reclam, 1971, S. 403.

⁵⁹ Ebda., S. 403.

⁶⁰ Duchesneau, Louise: *The Voice of the Muse: A Study of the role of Inspiration in Musical Composition*. Frankfurt a. M.: Peter Lang Verlag, 1986, S. 177.

4. Exkurs

„Es ist nicht so, daß Werk um Werk entsteht: immer wachsen mehrere nebeneinander.“
(Leoš Janáček)

4.1 Die Oper *Příhody lišky Bystroušky* (Das schlaue Füchslein) im Wirkungskreis der *Kreutzer-sonate*

Janáčeks Werke entstehen nicht isoliert voneinander, in einer strengen Abfolge. Vielmehr sind es mehrere Werke, die zur gleichen Zeit komponiert werden. Diese Tatsache bezieht sich weniger auf die tatsächliche Arbeit der Niederschrift, sondern vielmehr auf die Ausarbeitung des Ideenguts im Kopf oder auf Skizzen. Ein musikalischer Bezug zwischen der Oper *Příhody lišky Bystroušky* (Das schlaue Füchslein) und dem *1. Streichquartett* wurde bisher in der Literatur nicht erwähnt oder besprochen. Was offensichtlich ist, ist die zeitliche Nähe der Genese beider Werke. 1923 ist das Jahr, in welchem die Oper und das Streichquartett beendet werden: das schlaue Füchslein im Oktober, das Streichquartett im November.

Was bringt die Nähe der Entstehung mit sich? Parallelen bezüglich der Musik sind nicht bekannt. Hier soll jedoch erstmals auf den interessanten Bezug zwischen der Oper *Příhody lišky Bystroušky* und der Inspirationsquelle des *1. Streichquartetts* der *Kreutzer-sonate* hingewiesen werden.¹

Persönliche Eindrücke von der Operninszenierung am Prager Nationaltheater führen zur Annahme, dass Janáčeks Auseinandersetzung mit dem Gedankengut und der Ideenwelt der Erzählung *Die Kreutzer-sonate* nicht nur das *Klaviertrio* aus dem Jahr 1908 oder das *1. Streichquartett* beeinflussen, sondern auch die Oper *Příhody*

¹ Ich edierte gerade Janáčeks Handexemplar von der *Kreutzer-sonate* von Tolstoj, als ich im Prager Nationaltheater zwei Aufführungen der Oper *Příhody lišky Bystroušky* von Janáček, inszeniert von den Künstlerbrüder Michal und Šimon Caban, besuchte. Dabei entdeckte ich in der Oper Bezüge zum Gedankengut der tolstojschen *Kreutzer-sonate*.

lišky Bystroušky (Das schlaue Füchlein). Dieser Hypothese gilt es nachzugehen, indem die Erzählung und das Libretto miteinander verglichen werden. Die Ergebnisse sind folgend dargestellt.

Aus der Erzählung geht deutlich hervor, dass der Titelheld Posdnyschew viele sexuelle Erfahrungen gemacht hat, bevor er seine Ehefrau kennenlernt. Im Buch heißt es: „Ich war geworden, was man einen Hurer nennt.“² Und auch in *Příhody lišky Bystroušky* wird durch die Reaktionen der anderen Waldbewohner klar angedeutet, dass Bystrouška, die Titelheldin, mit Lišák einen in der Liebe erfahrenen männlichen Fuchs kennengelernt hat.

Auf die Frage der Füchsin, ob er wohl schon viele Lieben hatte, antwortet Lišák jedoch mit einem Nein.³ Er habe noch keine Frau kennengelernt, die er wirklich achten konnte. Auch Tolstoj erzählt von einem Mann, der sich in eine Frau verliebt, in welcher er nur das Gute und Reine sieht. Aus diesem Grund empfindet Posdnyschew zum ersten Mal Respekt gegenüber einer Frau. In der *Kreutzer-sonate* merkt Janáček folgende Stelle an: „[...] я вдруг решил, что это она.“⁴ ([...] kam ich plötzlich zu dem Beschluß, daß sie die rechte sei.) Für Posdnyschew ist die Auserwählte, die Richtige und auch Lišák schwärmt über Bystrouška: Sie ist das Ideal einer modernen Frau.⁵ Hinzu kommt, dass Lišák vor dem ersten Geschlechtsakt beteuert: „Ne tělo, tvoju dušu miluju“⁶ (Nicht deinen Leib, sondern deine Seele liebe ich). Dazu passt Tolstojs Anmerkung aus der *Kreutzer-sonate*: „Любовь – союз душ, [...]“⁷ (Liebe soll doch ein Seelenbündnis sein [...]). Genau diese Textstelle merkt Janáček in seiner Ausgabe der Erzählung mit Bleistift an.

Die Thematik der Körperlichkeit als Beschmutzung der reinen Liebe ist in der *Kreutzer-sonate* als Gedanke Tolstojs stark ausgeprägt und findet in abgewandelter Form auch die Auseinandersetzung innerhalb Janáčeks Oper. In beiden Fällen, der literarischen und musikalischen Erzählung, werden weinende Frauen nach dem ersten Geschlechtsakt dargestellt. Janáček unterstreicht die Passage in seiner Ausgabe der *Kreutzer-sonate*, wo es nach der Hochzeitsnacht heißt: „[...] я застал жену скучною, стал спрашивать, о чем, [...], а она отвела мою руку и заплакала.“⁸ ([...] ich sah, daß meine Frau ganz traurig dasaß, ich fragte sie, was [...], aber sie schob meinen Arm zurück und fing an zu weinen.) Passend dazu lässt er in *Příhody lišky Bystroušky*

² Tolstoj, Leo N.: *Die Kreutzer-sonate*/Luther, Arthur (Übers.). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1984, S. 32.

³ 1. Akt, 4. Bild: Lišák: „Vy jste ještě nemilovala? Bystrouška: Ne-e! A vy moc? Lišák: Taky ne-e.“

⁴ JK 41, S. 25 r: mit Bleistift unterstrichen; dtsh. in: Tolstoj, Leo N.: *Die Kreutzer-sonate*/Luther, Arthur (Übers.). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1984, S. 35.

⁵ Vgl. 2. Akt, 4. Bild. Lišák: „Jste ideál moderní ženy!“

⁶ 2. Akt, 4. Bild

⁷ JK 41, S. 45 r: mit Bleistift seitlich rechts ein Strich über 15 Zeilen; dtsh. in: Tolstoj, Leo N.: *Die Kreutzer-sonate*/Luther, Arthur (Übers.). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1984, S. 56.

⁸ JK 41, S. 45 r: mit Bleistift unterstrichen; dtsh. in: Ebda., S. 55.

(Das schlaue Füchlein) seine Heldin Bystrouška nach dem ersten intimen Akt mit Lišák weinen. Bystrouška: „Aooo! Aooo! Aooo!“ Lišák: „Co pláčeš, naříkáš? Co se ti stalo dušinko, žes tak uplakaná?“⁹ (Warum weinst und jammerst du? Was ist passiert, mein Schatz, dass du so weinst?)

Eine weitere Gemeinsamkeit ist, dass beide Frauen – in der Erzählung sowie in der Oper – unerfahren und naiv in Bezug auf die geschlechtliche Liebe sind. Bystrouška lässt das Publikum schon im 1. Akt wissen: „Já také nemám zkušenosti v milování.“¹⁰ (Ich habe auch keine Erfahrung in der Liebe.) Und auch über Posdnyschews Ehefrau erfährt man, dass sie bis zur Ehe enthaltsam lebte. Diese Reinheit ist auch der Reiz für Tolstojs Helden, sich zu verlieben, und auch bei Janáčeks männlicher Figur Lišák findet sich ein ähnlicher Aspekt beim ersten Kennenlernen.

Janáček entwickelt jedoch im Gegensatz zu Tolstojs Erzählung ein anderes Frauenbild: Bystrouška hat unabhängig in Freiheit ihr Leben gelebt; sie weiß, wie man sich gegen Menschenhand wehrt. Das Libretto erzählt von den Schlägen des Försters und wie sich Bystrouška befreit hat. An dieser Stelle zeigt sich, dass das Moment der Gewalt an der Frau, bei Tolstojs Erzählung innerhalb der Liebe und Ehe der Protagonisten angesiedelt, bei Janáček einen anderen Platz einnimmt. Es ist der Mensch gegen das Tier: einmal der Förster mit seinen Schlägen am Beginn der Oper und am Ende Harašta, der mit den Schüssen Bystrouškas Leben beendet. So steht bei *Příhody lišky Bystroušky* wie im Falle der *Kreuzersonate* die Ermordung einer Frau als dramaturgischer Höhepunkt. In der Literatur handelt es sich um eine menschliche Frau, während in der Oper eine tierische den Tod durch männliche Gewalt findet.

Interessant ist, dass nicht nur Janáček mit den Tieren in seiner Oper das Animalische aufgreift. Auch Tolstoj beschäftigt sich mit dem Spannungsfeld Tier und Mensch. So zum Beispiel erkennt der mordende Ehemann Posdnyschew seine Frau erst im Zustand ihres Todes als Mensch. „[...] в первый раз увидал в ней человека.“¹¹ ([...] zum ersten Mal sah ich in ihr den Menschen.) Janáček unterstreicht diese Stelle rot. So setzen sich Janáček und Tolstoj in ihrem Werk mit den zwei Welten Tierreich und menschliche Gesellschaft auseinander.

Der Vergleich von Libretto und Erzählung beweist, dass Aspekte der Opernhandlung mit Inhalten der *Kreuzersonate* übereinstimmen. Vor allem die reine, unschuldige Verliebtheit der Füchsin zu Lišák, der erste Geschlechtsakt, auf welchen Tränen folgen, oder Lišák, der als Frauenheld gilt, zeigen Ähnlichkeiten zur tolstojschen Ideenwelt von Sexualität, Partnerschaft und Liebe, wie sie in der *Kreuzersonate* zu finden ist, auf. Damit steht fest, dass die literarische Inspirationsquelle des 1. *Streichquartetts*, mit welcher sich Janáček über mehrere Jahre beschäftigt (siehe 3. Kapitel), Einfluss auf das musikalische Schaffen ausübt.

9 2. Akt, 4. Bild

10 1. Akt, 2. Bild

11 JK 41, S. 131r: rot unterstrichen; dtsh. in: Tolstoj, Leo N.: *Die Kreuzersonate* / Luther, Arthur (Übers.). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1984, S. 148.

5. Schaffensprozess

„Schaffen heißt: zweimal leben.“
(Albert Camus)

„Von allen Geheimnissen der Welt ist seit Anbeginn dasjenige der Schöpfung das geheimnisvollste gewesen; [...] Denn alles Seiende können wir erfassen und als Tatsache begreifen. Aber jedes Mal haben wir das Gefühl eines Überirdischen, eines Göttlichen, wenn irgendwo zuerst ein Nichts war und plötzlich ein Etwas ist, das vorher nicht gewesen“,¹ meint Stefan Zweig in seinem Aufsatz *Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens*. Der Schöpfungsakt, den Stefan Zweig hier mit dem Gefühl des Überirdischen, Göttlichen belegt, wird in vielen Religionen und verschiedenen Philosophien ebenso begriffen. Es ist das Unerklärliche, welches den Menschen glauben macht, dass am Schöpfungsakt etwas Überirdisches Anteil hat. Doch im Laufe der Menschheitsgeschichte werden zunehmend außerreligiöse Erklärungsmodelle entwickelt, die dem Geheimnis des Entstehens auf die Spur kommen. Und was im Makrokosmos versucht wird, spiegelt sich auch im Mikrokosmos wider: nicht nur die Meinungen zur Entstehung der Welt, sondern auch Überlegungen zum Kompositionsprozess – wie folgend gezeigt wird –, verändern sich mit dem jeweiligen Zeitgeist und dem Stand der Wissenschaft.

5.1 Ansätze zur Erklärung des Schaffensprozesses

Die Entstehung eines musikalischen Werks gilt seit jeher als Phänomen. Deshalb wurden und werden innerhalb der Geschichte der Musik Antworten gesucht und Erklärungsmodelle dazu entwickelt. Die Beschäftigung mit der Entstehung einer Komposition stellt den Versuch dar, Zugang in die Werkstatt des Schaffenden zu erhalten. Setzt man sich mit dem Schaffensprozess auseinander, so die vielfache Meinung, er-

¹ Zweig, Stefan: Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens. In: Zweig, Stefan / Beck, Knut (Hrsg.): *Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens : Essays*. Frankfurt a. M. : Fischer Verlag, S. 348.

hält man einen Einblick in den Kopf des Komponisten und kann dadurch ein tieferes Verständnis für das jeweilige Werk entwickeln.

So seien an dieser Stelle die wichtigsten Ansätze, mit denen der Akt des Schöpfens erklärt wird, erwähnt. Das Spektrum reicht von Mythen um den Anfang einer Komposition bis hin zur Ansicht, den Akt des Schöpfens als bloßen Prozess der Problemlösung oder als soziale Handlung zu betrachten. Ziel ist es, innerhalb dieser Vielfalt einen groben Überblick zu erlangen – zum einen als Orientierungshilfe und zum anderen, um Janáčeks Meinung zum Schaffensprozess, wie im 6. Kapitel dargestellt wird, besser einordnen zu können.

5.1.1 Schaffen als Mysterium

Viele Komponisten beschäftigen sich mit dem Geheimnis der musikalischen Schöpfung. Vielfach wird die Konzeption eines Kunstwerkes, wie Stefan Zweig schon bemerkt, als „innerlicher Vorgang“ betrachtet. „Sie [Konzeption] bleibt in jedem individuellen Fall so vom Dunkel umschattet wie die Entstehung unserer Welt – ein unbelauschbares, ein göttliches Phänomen, ein Mysterium.“² Auf Grund des Interesses an diesem Mysterium entstanden Ende des 19. Jahrhunderts erste Untersuchungen zum inneren Schaffensprozess des Komponisten.

Friedrich von Hausegger zeichnet mit *Das Jenseits des Künstlers* (1893) Erläuterungen bedeutender Komponisten zum inneren Schaffensprozess auf. Der amerikanische Violinist Arthur M. Abell beginnt seine Studien unter dem eben genannten Gesichtspunkt um 1896 und veröffentlicht die Ergebnisse in *Talks with great composers*. Was bei Abell und von Hausegger noch eine Sammlung von introspektiven Äußerungen einzelner Komponisten ist, wird 1910 durch Max Grafs Arbeit *Zur inneren Werkstatt des Musikers* eine erste theoretische Auseinandersetzung mit dem musikalischen Schaffensprozess.

In allen drei Fällen handelt es sich jedoch um Versuche, das Unerklärliche zu beschreiben und zugleich den Mythos vom Genie, definiert als Künstlertypus nahe Krankheit und Wahnsinn, aufrechtzuerhalten. Das heißt, bis zum Ende des 19. Jahrhunderts sind Aussagen wie die vom Komponist Gustav Mahler Usus: „Das Schaffen und die Entstehung eines Werkes sind mystisch vom Anfang bis zum Ende, da man, sich selbst unbewusst, wie durch fremde Eingebung etwas machen muß, von dem man nachher kaum begreift, wie es geworden ist. Ich komme mir dabei oft vor wie die blinde Henne, die ein Korn gefunden hat.“³

2 Zweig, Stefan: Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens. In: Zweig, Stefan / Beck, Knut (Hrsg.): *Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens : Essays*. Frankfurt a. M. : Fischer Verlag, S. 351.

3 Zit. nach: Bahle, Julius: *Eingebung und Tat im musikalischen Schaffen: Ein Beitrag zur Psychologie der Entwicklungs- und Schaffensgesetze schöpferischer Menschen*. Leipzig: Hirzel Verlag, 1939, S. 225.

Die hier benannten Untersuchungen zum Schaffensprozess nutzen die Introspektion. Das heißt: das wichtigste Instrument, welches Abell, von Hausegger oder Graf zur Verfügung steht, sind die Aussagen der Komponisten. Den Ergebnissen haftet damit der Charakter des Intimen und Persönlichen an und es zeigt sich, dass der Schöpfungsakt für die Komponisten selbst schwer zugänglich ist. Auch die Werkstattgespräche von Ursula Stürzbecher,⁴ welche sie in den 70er Jahren dokumentiert, enthalten zwar viele wertvolle Informationen, verweilen dennoch bei dem Bild, welches die interviewten Schaffenden über ihr eigenes Komponieren zeichnen, und ermöglichen so keinen allgemeingültigen Erkenntniswert über die schwer zugänglichen Abläufe des Kompositionsprozesses.

5.1.2 Entmystifizierung des Schaffensprozesses

Um 1900, mit dem Aufkommen der Psychologie als neue Wissenschaft, verändert sich die Sicht auf den Schaffensakt und es findet ein Paradigmenwechsel statt. Es gelten nicht mehr die *Creatio ex nihilo* oder die Eingebung eines Göttlichen, sondern mit den neuen empirischen Methoden der beginnenden Psychologie findet eine Entmystifizierung statt. Die Suche nach der Antwort auf die Frage, wie ein musikalisches Werk entsteht, wird bis heute fortgesetzt mit Hilfe neuer Methoden aus der Neurologie oder auch Soziologie. So entstehen unterschiedlichste Zugänge.

Die Pioniere: Julius Bahle und Graham Wallas

In den 1930er Jahren versucht Julius Bahle, den musikalischen Schaffensprozess mit Hilfe einer experimentell-historischen Methode zu erfassen. Er entwickelt ein „Fern-Experiment“ für 32 zeitgenössische Komponisten, darunter Arnold Schönberg, Ernst Krenek, Karl Orff, Richard Strauß oder Kurt Spanich. Jedem der Komponisten sandte Bahle acht Gedichte mit der Bitte, eines dieser zu vertonen. Anbei lag eine Anleitung zur Selbstbeobachtung und ein spezieller Fragebogen. Hinzu kamen schriftliche Rückfragen und persönliche Unterredungen. Abgerundet wird das Experiment mit der Analyse historischen Quellenmaterials.

Bahle betont, dass sein entwickelter Fragebogen nicht mit einer Umfrage wie der von Friedrich von Hausegger verglichen werden kann. Mit seiner Dokumentation des Entstehungsprozesses einer konkreten Komposition ist der Forscher so nahe wie möglich an den Ereignissen des Schaffens und will den Prozess im Gesamten erfassen. Seine Erkenntnisse darüber hält er in seinem Buch *Der musikalische Schaffensprozess* fest. Mit seinem Ansatz erlangt er neue Ansichten zum kompositorischen Gestalten. So sieht Bahle in der schöpferischen Tätigkeit „weder ein ‚Machen‘ noch ein ‚Wachsen‘, sondern eine zielstrebige, erlebnisbedingte und wertbewußte Tätig-

⁴ Stürzbecher, Ursula: *Werkstattgespräche mit Komponisten*. Köln : Musikverlag Gerig, 1971.

keit, in der das Wollen, Fühlen und Denken zu einer auf Wertverwirklichung angelegten Funktionseinheit zusammenwirken.“⁵

Damit wird der kompositorische Schaffensprozess erstmals als bewusste Tätigkeit und als aktive Handlung definiert. Bahles Ergebnisse sind umfangreich. Er hält schöpferische Erlebnis- und Antriebsformen fest, dokumentiert die unterschiedlichen Schaffensmethoden, definiert die Qualitäten musikalischer Eingebung, erfasst den Bezug zwischen Persönlichkeit und Werk und beschreibt die Entwicklungsphasen des Schöpfens.

Das Komponieren in unterschiedliche Phasen einzuteilen machte schon der Engländer Graham Wallas (1858–1932) in den 1920er Jahren. Sein Vier-Phasen-Modell⁶ ist eine systematische Theorie zum kreativen Denken und bis heute relevant. Für Wallas steht am Beginn des künstlerischen Schaffens die sogenannte *Vorbereitung*. Dieser erste Schritt sieht vor, dass das Problem umrissen und die Aufgabenstellung geklärt wird. Danach folgt eine Phase der Auseinandersetzung, die Wallas als *Inkubation* bezeichnet. In diesem Stadium wird die Aufgabe erörtert, und aus der intensiven Beschäftigung mit der Problemstellung erwächst das dritte Stadium: die *Illumination*, die Phase also, in welcher die Einfälle ermöglicht werden. Die Verwirklichung der Inspirationen wird als *Verifikation* bezeichnet und steht am Ende des Arbeitsprozesses.

Bemerkenswert ist, dass in diesem Modell dem Einfall und der *Inspiration* Phasen der Vorbereitung und Auseinandersetzung vorausgehen. Somit steht die *Inspiration* nicht mehr am Anfang des Schaffensprozesses, sondern wird zum Ergebnis eines Prozesses, innerhalb dessen der Schaffende nicht nur ein Problem definiert, sondern sich auch mit diesem auseinandersetzt – inhaltlicher, methodischer, technischer Art.

Die Ansätze von Bahle und Wallas werfen einen neuen Blick auf die bisher geltenden Meinungen zum Schaffensakt und bilden den Anstoß zur Entwicklung einer Reihe von neuen Theorien zum Ablauf kreativer Prozesse. Vor allem Bahles Ansicht, Komponieren als Handlung zu verorten, und Wallas' herausgearbeitete Phasen, die das Zusammenspiel unterschiedlicher Prozesse während des Komponierens offenlegen, entmystifizieren den Schaffensakt und dienen als Grundlage für nachfolgende Modelle. So mündet Bahles Vorarbeit in kommunikationstheoretische oder kreativitätspsychologische Modelle und das Vier-Phasen-Modell ist Basis für psychoanalytische Ansätze zum Schaffensprozess.

5 Bahle, Julius: *Eingebung und Tat im musikalischen Schaffen: Ein Beitrag zur Psychologie der Entwicklungs- und Schaffensgesetze schöpferischer Menschen*. Leipzig: Hirzel Verlag, 1939, S. 250.

6 Graham Wallas unterteilt den kreativen Prozess in vier Phasen: 1. Vorbereitung (Problem/Aufgabenstellung), 2. Inkubation (Auseinandersetzung), 3. Illumination (Einfall), 4. Verifikation (Verwirklichung). Zit. nach: „Komposition“. In: Blume, Friedrich (Begr.); Finscher, Ludwig (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Sachteil 7, 2. Neubearb. Aufl., Kassel u. a. 1997, Sp. 544; siehe auch: Wallas, Graham: *The Art of Thought*. London: Cape, 1926.

Psychoanalyse: Unterschiedliche Bewusstseinszustände

Der französische Mathematiker Jacques Hadamard (1863–1963) entwickelte in Anlehnung an Graham Wallas' Modell die Differenzierung, dass nur die erste und die letzte Phase Teil bewusster Prozesse sind, während die Inkubationsphase sowie die Illumination als dritte Phase des Schaffensprozesses unbewusst ablaufen. Hadamards Modell erklärt, dass das Unterbewusstsein Sinneswahrnehmungen ordnen kann und somit eine Möglichkeit der Problemlösung darstellt. Während die Vorbereitungsphase und der Akt des Komponierens bei Hadamard dem bewussten Handeln zugeordnet sind, kommt dem Unterbewussten die Rolle des Verarbeitens und des Einfalls zu.

Die unterschiedlichen Qualitäten innerhalb des Schaffens erwähnt schon Max Graf 1910 in *Zur inneren Werkstatt des Musikers*, wenn es dort heißt: „Das künstlerische Schaffen ist eben ein stets wiederholter Versuch, das Innere zu organisieren, von dem Druck der unbewussten Seelenregungen zu entlasten, neue Formeln, Bilder, Ausdrucksweisen zu finden für das alte, aus Seelentiefe immer neu zutage drängende Problem.“⁷ Dennoch ergeben sich erst mit dem Aufkommen der Psychologie und der Entstehung der Psychoanalyse Möglichkeiten, die Bewusstseinszustände innerhalb des Arbeitens angemessen zu erklären.

Psychoanalytiker der 60er Jahre wie Otto Kankleit oder Lawrence S. Kubie legen in ihren Büchern die Rolle des Vor- und Unbewussten innerhalb des Schaffens fest.⁸ Um die Wichtigkeit der nicht zugänglichen Phasen kreativer Prozesse wusste jedoch schon in den 20er Jahren der Würzburger Psychologe Otto Selz, Lehrer von Julius Bahle. Die entwickelte Begrifflichkeit der Psychoanalyse ermöglicht nun ein Benennen der Zustände während des Komponierens, die bisher als mystisch bezeichnet worden sind. Es handelt sich hierbei um unbewusste, vorbewusste und bewusste Komponenten kreativen Tuns.⁹

In welcher Weise zum Beispiel Unterbewusstes das Schaffen durchdringen kann, zeigt Klaus-Ernst Behne an einem Beispiel in seinem Aufsatz *Singen und Würfeln: Zur Psychologie kreativer musikalischer Prozesse*. Behne vergleicht Zeichnungen und Entwürfe des Malers Paul Klee und entdeckt eine Beziehung zwischen den gezeichneten Bildern im Biologieheft des noch Schülers mit späteren Entwürfen des bereits bekannten Malers. Für Behne bedeutet das, dass „Bruchstücke der eigenen Biographie, ‚Eingrabungen‘ im Langzeitgedächtnis, Jahrzehnte später Anstoß oder umge-

⁷ Graf, Max: Die innere Werkstatt des Musikers. In: Oberhoff, Bernd (Hrsg.): *Psychoanalyse und Musik: Eine Bestandsaufnahme*. Gießen: Imago Psychosozial-Verlag, 2002, S. 32.

⁸ Kankleit, Otto: *Das Unbewusste als Keimstätte des Schöpferischen: Selbstzeugnisse von Gelehrten, Dichtern und Künstlern*. München: Reinhardt, 1959 UND Kubie, Lawrence S.: *Psychoanalyse und Genie: der schöpferische Prozeß*. Reinbek: Rowohlt, 1966.

⁹ Vgl. Rauchfleisch, Udo: Psychoanalytische Betrachtungen zur musikalischen Kreativität. In: Oberhoff, Bernd (Hrsg.): *Psychoanalyse und Musik: Eine Bestandsaufnahme*. Gießen: Imago Psychosozial-Verlag, 2002, S. 353.

stalteter Baustein kreativer Prozesse sein können, die nur in Ausnahmefällen, mehr oder weniger zufällig, bekannt werden.“¹⁰

Die Psychoanalyse würde diese „Eingrabungen im Langzeitgedächtnis“ als Unbewusstes bezeichnen, welches den Akt des Schaffens immer durchdringt. Es haben sich jedoch noch andere Erklärungsmodelle entwickelt. So ist anzunehmen, dass die Kreativitätsforschung, welche durch Impulse von Paul J. Guilford in den 1950er Jahren geprägt ist, im Falle des angeführten Beispiels vielmehr von einem Prozess der kreativen Problemlösung sprechen, während kommunikationstheoretische Modelle am Beispiel Klee und seiner Skizzen das Resultat eines Verarbeitungsprozesses im Person-Umwelt-Bezug sehen würde. Beide Ansätze seien hier kurz beschrieben.

Kreativitätsforschung: Lösungsverfahren kompositorischer Probleme

Mit dem Aufkommen des Begriffs *Kreativität* gewinnt die Erforschung des Schaffensprozesses einen neuen Aspekt. Mit der Arbeit des Amerikaners Paul J. Guilford (1897–1987) zur *Kreativität* wird die Genieästhetik des 19. Jahrhunderts widerlegt. Guilford ist es, der sich in den 50er Jahren systematisch mit den Fähigkeiten der kreativen Persönlichkeit beschäftigt und aufzeigt, dass *Kreativität* ein allgemeines Handlungsmerkmal ist und nicht nur speziellen Menschen – wie sogenannten genialen Komponisten – vorbehalten ist.¹¹

So dient die *Kreativität*, welche bei Guilford durch bestimmte Merkmale gekennzeichnet ist, dem Lösen von Problemen jeglicher Art. Komponieren ist nichts anderes als die Entwicklung von Lösungsverfahren für eine oder mehrere Problemstellungen. Dazu benötigt das Denken nach Guilford eine gewisse Problemsensitivität, Flüssigkeit, Flexibilität, Redefinition, Elaboration und Originalität.¹²

Das heißt, der Komponist verfügt über verschiedene Talente, um kompositorische Lösungen für ein musikalisches Problem zu finden. Der Schaffensakt ist gekennzeichnet durch Denkprozesse unterschiedlicher Beschaffenheit. Während die Elaboration bewusst das Anwenden erlernter Techniken voraussetzt, ergibt sich die Originalität eines Werkes, die häufig auch als Bewertungsmerkmal dient, aus der denkerischen Flexibilität und der daraus ermöglichten Redefinition eines kompositorischen Problems. So ist auch in der Kreativitätsforschung, wie schon in den Anfängen der Forschung bei Wallas oder Bahle entdeckt worden ist, Schaffen ein Denkprozess. Ein Denkprozesse aber, so Reinhard Andreas, der stark geprägt ist von

10 Behne, Klaus-Ernst: Singen und Würfeln: Zur Psychologie kreativer musikalischer Prozesse. In: Danuser, Hermann (Hrsg.); Katzenberger, Günter (Hrsg.): *Vom Einfall zum Kunstwerk: Der Kompositionsprozeß in der Musik des 20. Jahrhunderts*. Laaber: Laaber, 1993, S. 328.

11 Vgl. „Komposition“. In: Blume, Friedrich (Begr.); Finscher, Ludwig (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Sachteil 7, 2. neubearb. Aufl., Kassel u. a. 1997, Sp. 545.

12 Vgl. Guilford, Paul J.: Creativity. In: *American Psychologist* 5 (1950), S. 444–454 UND Guilford, Paul J.: *Persönlichkeit: Logik, Methodik und Ergebnisse ihrer quantitativen Erforschung*. Weinheim: Beltz, 1971, S. 374 ff.

dem Wechsel zwischen „bewussten und nicht bewussten Ebenen der subjektiven kognitiven Struktur“¹³.

Kommunikationstheoretisches Modell: Musikalische Produktionshandlung

Viel wichtiger als der Wechsel zwischen unbewussten und bewussten Ebenen während des Schaffens ist innerhalb der kommunikationstheoretischen Modelle der Wechsel zwischen dem sozialen Umfeld und dem Schaffenden. Behnes Ausführung zur Beziehung zwischen dem Kleeschen Biologieheft und einem daraus viele Jahre später entstandenen Werk zeigt nicht nur den Einfluss von unbewusst abgespeicherten Information, sondern auch, wie eng das Schaffen mit dem Leben und der erlebten Umwelt zusammenhängt. Denn jeder Schaffende agiert in Bezug zu seiner Umwelt und ist von dieser umgeben und damit betroffen von äußeren Einflüssen, die ihn als Mensch und Künstler prägen.

Im Bereich der Musiksoziologie würde das bedeuten, dass „die Idee, das musikalische Motiv [...] in der Regel plötzlich da [ist]. Hinsichtlich der weiteren Arbeitsschritte beziehungsweise Phasen bestätigt sich aber die Annahme, daß musikalische Produktionshandlungen hochgradig durch die Wechselbeziehung von Individuum und Gesellschaft bestimmt werden.“¹⁴ Versteht man also Komponieren als Handlung, so ist diese, neben persönlichen Faktoren wie Wissen und Motivation, eingebettet in ein ökonomisches, soziales, politisches und kulturelles Bedingungs-system. Hinzu kommt noch eine bestimmte Produktionssituation wie zum Beispiel Arbeitsplatz, Zeitdruck, in welcher der Komponist Strategien entwickelt, um ein Resultat zu erzielen.¹⁵ Dieses Ergebnis ist ein Werk, welches wiederum infolge von Vermittlung zu einem sogenannten Kommunikat wird und anhand der Rezeption und Bewertung Teil eines gesellschaftlichen Bedingungs-system ist – gewollt oder ungewollt. Rolf Großmann präzisiert diese Vorgänge in *Musik als Kommunikation* (1991) und Siegfried Bimberg (1927–2008) hat dies in seinem Werk *Schaffen und Rezipieren als dialogischer Prozess* (1976) aufgezeigt.

So ist nach dem Kulturoziologen Manfred Gabriel „das Komponieren eines Musikwerkes [...] musikalisches Handeln, das sich zum Teil als soziales Handeln, d.h.

13 „Kreatives Handeln wird meist als Denkprozeß beschrieben, obwohl dies vielen Kreativen selbst nicht so erscheint. Dies mag daran liegen, daß ein wichtiges Prozeßmerkmal kreativen Denkens die (gezielt einsetzbare) Oszillation zwischen bewußten und nicht bewußten Ebenen der subjektiven kognitiven Struktur ist.“ Aus: Andreas, Reinhard: Kreativität. In: Bruhn, Herbert (Hrsg.); Oerter, Rolf (Hrsg.); Rösing, Helmut (Hrsg.): *Musikpsychologie: Ein Handbuch*. Reinbek: Rowohlt, 1997, S. 525 UND „Kreatives Handeln erfordert aus dieser Sicht ein besonders gutes Zusammenspiel der oft parallel und widersprüchlich verlaufenden unterschiedlichen Funktionen des ‚psychischen Apparats‘ [...]“ Aus: Ebda., S. 526.

14 Bruhn, Herbert; Rösing, Helmut: *Komposition*. In: Ebda., S. 516.

15 Vgl. dazu: „Komposition“. In: Blume, Friedrich (Begr.); Finscher, Ludwig (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Sachteil 7, 2. neubearb. Aufl., Kassel u. a. 1997, Sp. 544.

am intendierten Verhalten anderer orientiertes Tun begreifen läßt.“¹⁶ Auf jeden Fall, so Behne, „gibt es nicht d e n kreativen Prozess“,¹⁷ sondern, wie Helmut Rösing in seinem MGG-Beitrag resümiert, eine „individuell höchst unterschiedliche, durch Persönlichkeitsstruktur, Lebenserfahrung, motivationale Aspekte und Umweltreaktionen modellierte Strategie kreativen Handelns.“¹⁸

5.2 Zusammenfassung

Die Erklärungsversuche rund um den Schaffensprozess sind vielfältig. Es hängt vom Standpunkt des Betrachters ab, ob der Akt des Komponierens als „zielstrebige, erlebnisbedingte und wertbewußte Tätigkeit“¹⁹ bezeichnet, als Akt der kreativen Problemlösung angesehen oder als Produktionshandlung innerhalb eines durch gesellschaftliche Faktoren bestimmtes System definiert wird.

Wie unterschiedlich die Ansätze zum Schaffensprozess sind, es gibt auch Gemeinsamkeiten. In allen Überlegungen findet sich ein dualistisches Spannungsfeld: die psychoanalytischen Ansätze sprechen von „bewusst“ und „unbewusst“, bei den kommunikationstheoretischen Modellen geht es um den Wechsel zwischen Individuum und Gesellschaft, die Kreativitätsforschung spricht von Flexibilität auf der einen und Elaboration auf der anderen Seite.

Der Komponierende weiß um diese Spannungsverhältnisse während des Komponierens. Jonathan Harvey stellt in *Music and Inspiration* fest:

„The moment at which a composer's experience is projected on his unconscious mind is an archetypal encounter of external and internal, of ‚life‘ and ‚art‘: this encounter is experienced in its most concentrated form within the process of composition itself, where the composer's ‚innate‘ inspiration collides with his ‚learned‘ technique.“²⁰

Das Zitat setzt den Kulminationspunkt von Leben und Kunst beim Akt des Komponierens an und erzählt von der Spannung zwischen Einfall und kompositorischer

16 Gabriel, Manfred: Komponieren als soziales Handeln zwischen Geschichtsphilosophie und Geschmack : Eine Erklärungsskizze. In: Buschmann, Arno (Hrsg.): *Jahrbuch der Universität Salzburg 1989–1991*. Salzburg : Verlag Roman Kovar, 1993, S. 281.

17 Behne, Klaus-Ernst: Singen und Würfeln : Zur Psychologie kreativer musikalischer Prozesse. In: Danuser, Hermann (Hrsg.); Katzenberger, Günter (Hrsg.): *Vom Einfall zum Kunstwerk : Der Kompositionsprozeß in der Musik des 20. Jahrhunderts*. Laaber : Laaber, 1993, S. 313.

18 Vgl. „Komposition“. In: Blume, Friedrich (Begr.); Finscher, Ludwig (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart : Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Sachteil 7, 2. Neubearb. Aufl., Kassel u. a. 1997, Sp. 548.

19 Bahle, Julius: *Eingebung und Tat im musikalischen Schaffen : Ein Beitrag zur Psychologie der Entwicklungs- und Schaffensgesetze schöpferischer Menschen*. Leipzig : Hirzel Verlag, 1939, S. 250.

20 Harvey, Jonathan: *Music and Inspiration* / Downes, Michael (edited). London : Faber & Faber, 1999, S. 71.

Technik. Viele Komponisten beschreiben dieses Zusammenspiel zwischen Vision und Handwerk, so auch zum Beispiel György Ligeti, wenn er in einem Interview mitteilt:

„In meiner Musik spielt der musikalische Instinkt eine große Rolle. Allerdings darf dieser Instinkt niemals soweit überschätzt werden, daß er allein das kompositorische Ergebnis bestimmt. Ich habe eine strenge handwerkliche Schule durchlaufen und weiß sehr gut – technisch –, was ich tue.“²¹

Hier beschreibt Ligeti, wo sich die zündende Idee mit der erlernten Technik verbindet und wo laut Harvey das Leben auf die Kunst trifft.

Für Stefan Zweig ist die Dualität von Unbewusstheit und Bewusstheit, *Inspiration* und Technik, Trunkenheit und Nüchternheit notwendig für den künstlerischen Zeugungsakt. Die Spannung der Gegensätze ermöglicht es, eine anfangs schematische Idee schrittweise zu einem Musikwerk zu realisieren. Damit wird der künstlerische Prozess, wie Stefan Zweig ihn beschreibt, verstanden als „Akt der Übertragung aus der geistigen in die sinnliche Welt, aus der Vision in die Realität.“²² Selbst wenn man Zweig nicht in jedem Punkt seiner Ausführungen Recht gibt – in einem sind sich fast alle Theorien zum Schaffensprozess einig: Komponieren ist ein Realisieren.

Die Bezeichnungen für dieses Realisieren sind unterschiedlich. Aber unabhängig davon, ob man von einer bewussten Tätigkeit, einer ziel- und zweckorientierten Handlung oder der Phase der Elaboration spricht, Komponieren ist ein Tun innerhalb eines komplexen Systems. Erhält man Einblick in die Werkstatt eines Komponisten, ergeben sich nicht nur Informationen über die Entstehungsprozesse eines Werkes, sondern die Beschäftigung mit dem Schaffensprozess ermöglicht Einblicke in das musikalische Denken des Komponierenden.

Zugleich verpflichten diese Erkenntnisse dazu, das Bedingungssystem, in welchem sich der Arbeitende bewegt, zu erschließen. Damit nähert man sich dem Werk und dem Komponisten auf verschiedenen Ebenen und entwickelt ein Verständnis für seine Musik. Zweig geht sogar so weit, dass er behauptet: „Nur wer in das Geheimnis des Schaffens bei einem Künstler eindringt, versteht seine Schöpfung.“²³

Um Leoš Janáček's „Geheimnis des Schaffens“ zu enthüllen, wird im folgenden Kapitel erörtert, welche Meinung er zu diesem Thema hat. Janáček gehört zu den Komponisten, die – im Zweigschen Sinne – verstehen wollen. Er reflektiert sein eigenes Kompositionsverhalten und untersucht das seiner Schüler. Janáček beschäftigt sich mit dem Phänomen des Schöpfens und erlangt einen Standpunkt, der eng mit

21 Stürzbecher, Ursula: *Werkstattgespräche mit Komponisten*. Köln: Musikverlag Gerig, 1971, S. 33 f.

22 Zweig, Stefan: Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens. In: Zweig, Stefan / Beck, Knut (Hrsg.): *Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens: Essays*. Frankfurt a. M.: Fischer Verlag, 1984, S. 358.

23 Ebda., S. 368.

dem herrschenden Zeitgeist verknüpft ist und in manchen Punkten schon auf zukünftige Ansichten verweist (siehe 6. Kapitel). In jedem Fall bietet Janáčeks Konzept zum Schaffen eine Grundlage, seine kompositorische Arbeit am *1. Streichquartett* zu rekonstruieren und zu bewerten (siehe 7. Kapitel).

6. Schaffensprozess bei Janáček

„Musikalisches Schaffen ist Denken
wie jedes andere Denken.“
(Leoš Janáček)

Die Frage nach der Entstehung und dem Werden eines Musikstücks beschäftigt Philosophen, Wissenschaftler und Komponisten gleichermaßen. Im 5. Kapitel wurden verschiedene Strömungen vorgestellt. Eindrücklich ist, wie sich die Sicht auf den Schaffensprozess im 19. Jahrhundert mit dem Aufkommen der Psychologie als Wissenschaft verändert. Der Schöpfungsakt wird vermehrt mit empirischen Methoden zu fassen und zu erklären versucht. Neue Modelle werden entwickelt und sind geprägt vom jeweiligen Zeitgeist.

Auch Leoš Janáček ist ein Komponist, der sich mit dem Geheimnis des Schöpfens auseinandersetzt und Antworten in der aktuellen wissenschaftlichen Literatur seiner Zeit sucht. Er beschäftigt sich mit den neuen Entwicklungen innerhalb der Tonpsychologie, studiert theoretische und psychologische Probleme der schöpferischen Tätigkeit, liest im Jahr 1913 das Werk von Wilhelm Wundt *Grundzüge der physiologischen Psychologie*. Hermann Helmholtz' *Die Lehre von den Tonempfindungen*, Robert Zimmermanns *Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft* und Josef Durdíks *Všeobecná estetika* (Allgemeine Ästhetik) zählen auch zu seiner Lektüre. Kerstin Lückner zeigt in ihrer kommentierten Übersetzung der *Vollständigen Harmonielehre* von Janáček sehr eindrücklich die wissenschaftliche Umgebung und die Tendenzen zu Janáčeks Zeit im Raum Wien – Prag – Leipzig.

Er beginnt, mit Hilfe der Schriften Wundts oder Durdíks Komponieren als psychologischen Vorgang zu verstehen. Dazu entstehen zwei relevante musiktheoretische Aufsätze: *O průběhu duševní práce skladatelské* (Über den Verlauf der geistigen kompositorischen Arbeit) und *Myslná, psychologická podstata hudebních představ* (Das psychologische, sinneseigene Wesen musikalischer Vorstellungen). Beide sind musiktheoretische Aufzeichnungen Janáčeks über den Akt des Komponierens, die

musikalische Vorstellung, Tonempfindung oder das Wechselspiel zwischen Leben und Werk.

Die aktuelle kritische Edition des „Theoretischen Werks“ *Teoretické dílo* (2008) vermerkt zu diesen Themen Vorlesungsnotizen und die Prager Vorträge Janáčeks aus den Jahren 1919-1923 für die Kompositionsklassen an der Orgelschule und dem Prager Konservatorium. Das Material ist nicht ins Deutsche übersetzt, doch grob lässt sich erkennen, dass sich Janáček auch als Lehrer mit dem psychologischen Geschehen des Komponierens beschäftigt.

Sein erarbeitetes Wissen über den Schaffensprozess gibt er nicht nur an Lernende weiter, sondern exemplifiziert dieses an seiner eigenen Kompositionstätigkeit. Janáček beobachtet die Phasen des Komponierens bei seinem eigenen Schaffen und dokumentiert seine Arbeitsweise in seinen zahlreichen Feuilletons. In *Sedm havranů* (Sieben Raben), *Scestí* (Irrweg), *Jak napadly myšlenky* (Wie die Gedanken kamen), *Cesta do vědomí* (Der Weg ins Bewusstsein) oder *Smráká se* (Es dämmt) ermöglicht er einen kleinen Einblick in die Werkstatt seines Komponierens. Die Aufsätze zeigen, wie fasziniert Janáček vom Ton und auch von der Entstehung eines Werkes ist, und sie dokumentieren das Anliegen des Komponisten, dem Anfang einer Komposition auf den Grund zu gehen.

Janáčeks Interesse am Schaffensakt ist so stark, dass er ein empirisches Experiment mit seinen Kompositionsschülern durchführt¹ und stets bemüht ist, seine persönlichen Ansichten über den Verlauf der schöpferischen Tätigkeit theoretisch zu fassen. Er hält ein Plädoyer für die Forschungspsychologie der Musik.² Denn nur durch das Forschen erlangt man „ertragreiche“ Erkenntnisse, so der Komponist.

Seine Meinung zum Schaffensprozess soll in diesem Kapitel mit Hilfe des überlieferten Schrifttums dargestellt werden. Zum einen sind da die musiktheoretischen Überlegungen und zum anderen die musikliterarischen Aufsätze. Hinzu kommen

¹ Experiment im 1915 verfassten und 1916 veröffentlichten Artikel *O průběhu duševní práce skladatelské* (Über den Verlauf der geistigen kompositorischen Arbeit).

² „Jen výzkumné pole je učebným polem! Tu je vše do tenkosti, do jednoduchosti, do přesnosti vědecké připraveno, zúženo, osamoceno. Plevelo prosto. Z něho napadá do tvé vlastní tvořivé mysli pyl zúrodnující. Svatyni práce své dovedeš si připravit: ztratit se v ní, a přeče tolik schytat paprsků, abys nezabloudil. K hojnějšímu klasu, k většímu zrnu dospěješ, k sladší opojnější vůni: výzkumnou hudební psychologií!“ (Nur das Feld der Forschung ist ein Feld des Lernens! Hier ist alles in Feinheit, Einfachheit und wissenschaftlicher Genauigkeit vorbereitet, verengt und vereinsamt. Frei von Unkraut. Von hier aus fällt der befruchtende Blütenstaub in deinen eigenen schaffenden Geist. Das Heiligtum für deine Arbeit kannst du dir schaffen: du kannst dich in ihm verlieren und dennoch so viele Strahlen einfangen, daß du nicht umherirrst. Zu einer Fülle von Ähren, zu größeren Körnern, zu süßerem, betäubenderem Duft gelangst du: durch die Forschungspsychologie der Musik!) Aus: Janáček, Leoš: Úvodní slovo k otevření konzervatoře hudby v Brně (Einführende Worte zur Eröffnung des Brünner Musikonservatoriums). In: *Lidové noviny* 27 (7. 10. 1919), Nr. 278; zit. nach: LW 1, S. 457; dtsh. in: Janáček, Leoš: *Musik des Lebens: Skizzen, Feuilletons, Studien* / Straková, Theodora (Hrsg.); Gruna, Jan (Übers.). Leipzig: Reclam, 1979, S. 122.

die überlieferten Notizen zu Vorlesungen und Vorträgen. Während die theoretischen Texte Begriffsdefinitionen und Erklärungen enthalten, dokumentieren die Feuilletons eine Art Selbstreflexion des Komponisten zum eigenen Komponieren. Neben den schriftlich festgehaltenen Ansichten werden noch Anekdoten von Schülern und seiner Ehefrau Zdenka angeführt. Diese sollen klären, wie Janáček von Außenstehenden beim Komponieren wahrgenommen wurde und das Thema *Schaffensprozess bei Janáček* abrunden.

6.1 Musiktheoretische Schriften

Leoš Janáčeks theoretische Schriften sind von Zdeněk Blažek in *Hudebně teoretické dílo* (Musiktheoretisches Werk) zusammengefasst und in den Jahren 1968 und 1974 herausgegeben. Die zwei Bände enthalten neben den beiden Lehrbüchern für den Theorieunterricht der Brüner Orgelschule noch dreizehn Texte aus den Jahren 1884-1917, die unter anderem Janáčeks Ansichten über den Verlauf und die Methoden des Tonschaffens dokumentieren. Die Neuedition des *Teoretické dílo* (2007) liegt ebenfalls in zwei Bänden vor. Die Herausgeber Leoš Faltus, Eva Drlíková, Svatava Přibáňová und Jiří Zahradka veröffentlichen zum einen theoretische Artikel, Studien, Vorlesungen, Bruchteile und Skizzen (Band 2) und zum anderen alle musiktheoretischen Texte und auch die *Vollständige Harmonielehre* (Band 1).

Die in diesem Kapitel verwendeten Artikel *O průběhu duševní práce skladatelské* (Über den Verlauf der geistigen kompositorischen Arbeit) und *Myslná, psychologická podstata hudebních představ* (Das psychologische, sinneseigene Wesen musikalischer Vorstellungen) sind in beiden Editionen vorhanden, bisher nur auf Tschechisch erschienen und gekennzeichnet durch eine schwer verständliche Ausdrucksweise. Kerstin Lücker weist in der von ihr übersetzten und kommentierten *Vollständigen Harmonielehre* auf die Besonderheiten der Sprache von Janáček hin.³ Nicht nur, dass der Komponist neue Wortbildungen verwendet, auch der Sprachschatz des Tschechischen im 19. Jahrhundert erschwert das Verständnis der Texte. Hinzu kommt, dass sich die Semantik der von Janáček verwendeten Worte erst mit einem wissenschaftsgeschichtlichen Hintergrund erschließt. Die fehlenden Übersetzungen und der schwere Zugang zu den Texten – auch für Muttersprachler – führen dazu, dass die Rolle Janáčeks als Musiktheoretiker vornehmlich, wenn überhaupt, in der tschechischen Musikwissenschaft diskutiert ist. Bisher sind neben Lückers Übersetzungen ins Deutsche nur zwei Ansätze zu Janáček als Musiktheoretiker auf Englisch erschienen.⁴

³ Janáček, Leoš: *Vollständige Harmonielehre: Übersetzt und kommentiert von Kerstin Lücker* / Lücker, Kerstin (Übers.). Berlin : Frank & Timme, 2011 und Brno : Editio Janáček, 2011, S. 45-53.

⁴ Beckerman, Michael: *Janáček as theorist*. Stuyvesant, NY : Pendragon Press, 1994 ; Kulka, Jiří: *Leoš Janáček's Aesthetic Thinking* / Horová, Eva (Übers.). Praha : Academia, 1990.

Indem die hier verwendeten Artikel mit Unterstützung der Leoš-Janáček-Gesellschaft (Zürich) ins Deutsche übersetzt wurden, werden diese erstmals einer größeren Leserschaft eröffnet.⁵ Janáček beschäftigt sich in beiden Aufsätzen mit dem kompositorischen Schaffensprozess. Seine Überlegungen sind, wie Pečman konstatiert, vor allem von Durdíks abstraktem Formalismus und Wundts Psychologismus beeinflusst⁶ und, wie Lücker nachweist, stark von der Psychologie oder dem „erkenntnistheoretischen Teil der Philosophie Johann Friedrich Herbart“⁷ geprägt.

An Durdík interessiert Janáček vor allem der Ansatz, dass Musik viel mit Gemütsstimmungen gemeinsam hat, jedoch infolge der Abstraktheit seelische Vorgänge nicht auszudrücken vermag. In Durdíks *Všeobecná estetika* (Allgemeine Ästhetik) findet Janáček, so Pečman, Bestätigung darin, dass Musik assoziierte Begleitvorstellungen hervorruft, wie bereits Wilhelm Wundt nachgewiesen hat, und die Elemente der Sinneseindrücke und Empfindungen tatsächlich ein unteilbares Ganzes bilden.⁸ Durdík beschäftigt sich mit der Beziehung von Musik und Gefühlen sowie Werk und Leben. Auch bei Janáček nehmen diese Themen eine wichtige Stellung ein.

Im Falle von Wilhelm Wundt interessieren Janáček die Bemühungen um die Klärung der physiologischen Grundlagen des Seelenlebens und insbesondere die experimentelle Erforschung des Assoziationsvermögens. Dies zeigen auch die unterstrichenen und markierten Passagen in der persönlichen Ausgabe *Grundzüge der physiologischen Psychologie*. Die Unterstreichungen dokumentieren auch, dass sich Janáček mit dem Wundtschen Ansatz auseinandersetzt. Gerade in den beiden Artikeln *O průběhu duševní práce skladatelské* (Über den Verlauf der geistigen kompositorischen Arbeit) und *Myslná, psychologická podstata hudebních představ* (Das psychologische, sinneseigene Wesen musikalischer Vorstellungen) ist die Nähe zu Wundt frappierend. Die Musikwissenschaftlerin Kerstin Lücker zum Beispiel verweist auf die Ähnlichkeit der Titelwahl. Bei Wundt heißt es im dritten Band der *Grundzüge der physiologischen Psychologie* (6. umgearb. Aufl.) im 5. Abschnitt/19. Kapitel/4. h: Verlaufsformen geistiger Arbeit. Janáček titulierte seinen Aufsatz mit *O průběhu duševní práce skladatelské*. Auf den ersten Blick scheint das von Janáček Geschriebene eine Art Exzerpt der Inhalte bei Wundt zu sein, beim genau-

⁵ Die deutsche Fassung beider Aufsätze konnte mit finanzieller Unterstützung der Leoš-Janáček-Gesellschaft (Zürich) unter Dr. Jakob Knaus übersetzt werden und sind folgend erschienen. Siehe: Leoš-Janáček-Gesellschaft (Hrsg.); Vysloužilová, Věra (Übers.): *Mitteilungsblatt* (2007) 94/Nr. 1 ; 95/Nr. 2 und 96/Nr. 3.

⁶ Vgl. Pečman, Rudolf: Janáčeks Beziehung zu der Wissenschaft und Ästhetik. In: Pečman, Rudolf (Hrsg.): *Leoš Janáček a dnešek (Colloquium Leoš Janáček ac Tempora Nostra in Brno 2.–5. 10. 1978)*. Brno: Janáčkova Společnost, 1983, S. 124.

⁷ Janáček, Leoš: *Vollständige Harmonielehre: Übersetzt und kommentiert von Kerstin Lücker/Lücker, Kerstin* (Übers.). Berlin: Frank & Timme, 2011 und Brno: Editio Janáček, 2011, S. 66.

⁸ Vgl. Pečman, Rudolf: Janáčeks Beziehung zu der Wissenschaft und Ästhetik. In: Pečman, Rudolf (Hrsg.): *Leoš Janáček a dnešek (Colloquium Leoš Janáček ac Tempora Nostra in Brno 2.–5. 10. 1978)*. Brno: Janáčkova Společnost, 1983, S. 124.

eren Lesen wird deutlich, dass er das Wissen zu Gefühlstheorie und Tonphysiologie sich selbst und seinem theoretischen Ansatz zunutze macht.

Auch die Einflüsse von J. F. Herbart auf Janáčeks theoretische Überlegungen sind nachweisbar. Bei Beckerman (1994) erwähnt, greift Lücker (2011) die Beschreibung dieser „verdeckten“ Beziehung nochmals auf. Herbarts Meinung, dass Töne mehr sind als ein physikalisches Geschehen der Schwingungsverhältnisse, findet sich auch bei Janáček wieder. Lücker zeigt, dass Janáčeks Postulat, dass es „außer den von Helmholtz physiologisch ermittelten Beziehungen zwischen Tönen und Akkorden auch solche ‚psychologischer‘ Art geben muss“⁹, auch in Herbarts *Psychologische Bemerkungen zur Tonlehre* zu finden ist.

An dieser Stelle können die Bezüge zwischen Janáček und den Theorien seiner Zeit nicht näher ausarbeitet werden. Dennoch ist es für das Verständnis des in den Aufsätzen verwendeten Vokabulars unumgänglich, die Nähe zu Wundt oder Herbart festzuhalten. Durch dieses Wissen erschließt sich in manchen Fällen die Semantik von Begriffen und Janáčeks Konzept vom Schaffensprozess wird verständlicher.

6.1.1 *O průběhu duševní práce skladatelské* oder vom Kompositionsverlauf

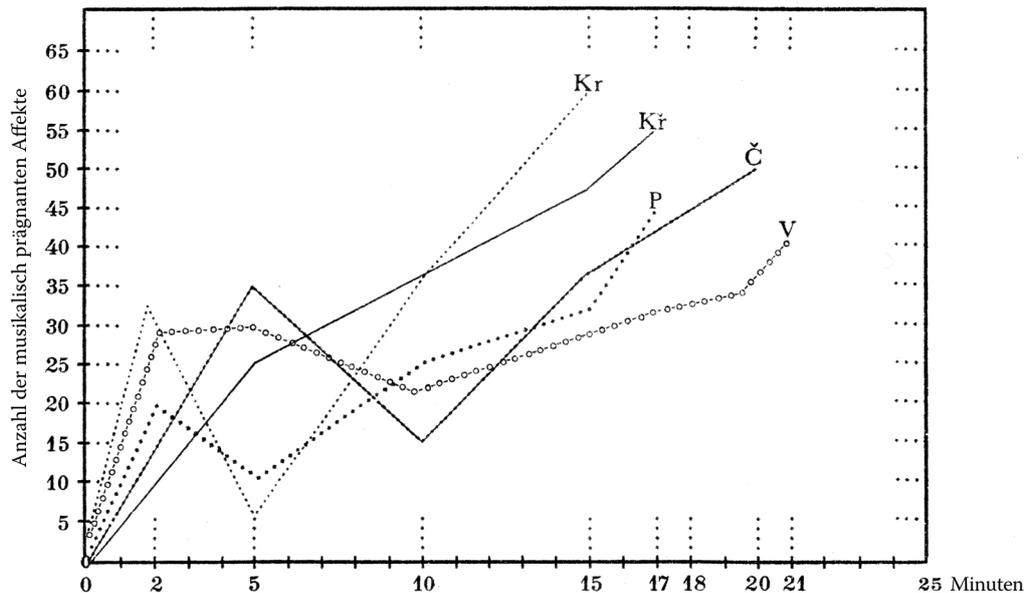
O průběhu duševní práce skladatelské (Über den Verlauf der geistigen kompositorischen Arbeit) aus dem Jahr 1916 ist ein sehr umfangreicher Text zu relevanten Fragen des Komponierens (siehe Anhang III. D, S. 233). Janáček präsentiert anhand eines musikalisch-psychologischen Experiments einzelne Stufen innerhalb des Schaffens. Das Experiment führt Janáček mit den Eleven der Kompositionsklasse seiner Orgelschule in Brünn durch.

Er stellt seinen Kompositionsschülern zwei Aufgaben. Die erste fordert die Harmonisierung einer vorgegebenen Melodie. Beim zweiten kompositorischen Versuch geht es um die Vertonung eines vorgegebenen Textes. In beiden Fällen werden alle äußeren Einflüsse außer Tageszeit und Arbeitsraum ausgeschlossen. Die Arbeit der Eleven erfolgt in Stille, was bedeutet, dass keine sinnlichen Einflüsse von außen in die Komposition einwirken können und damit auf eine zentrale Anregung hin komponiert wird.¹⁰ Janáček zeichnet den Arbeitsverlauf anhand der Anzahl der Affekte und der Zeitebene in Form einer Kurve auf (siehe Bsp. VI/1).

⁹ Janáček, Leoš: *Vollständige Harmonielehre: Übersetzt und kommentiert von Kerstin Lücker/Lücker, Kerstin* (Übers.). Berlin: Frank & Timme, 2011 und Brno: Editio Janáček, 2011, S. 83.

¹⁰ „Podnět k ději je buď vnější, smysly přivoděný, neb centrální, podnícený bez účasti vnějšího světa.“ (Der Impuls zum Vorgang ist entweder ein *äußerer*, von den Sinnen herbeigeführter, oder ein *zentraler*, ohne die Beteiligung der äußeren Welt angeregter.) Aus: Janáček, Leoš: *Myslná, psychologická podstata hudebních představ* (Das psychologische, sinneseigene Wesen musikalischer Vorstellungen). Zit. nach: MTW 2, S. 163; TW 2, S. 133/1; dtsh. in: Janáček, Leoš: *Das psychologische, sinneseigene Wesen musikalischer Vorstellungen*. In: Leoš-Janáček-Gesellschaft (Hrsg.); Vysloužilová, Věra (Übers.): *Mitteilungsblatt* 96 (2007), Nr. 3, S. 5.

Bsp. VI/1
Arbeitskurve bei der
Harmonisierung einer
Melodie



Die Buchstaben (Kr, Kř, P, Č, V) stehen für die einzelnen am Experiment beteiligten Kompositionsschüler. Die jeweilige Kurve enthält Informationen über harmonische Dichte, Zeit, Lebhaftigkeit des Schaffens und methodisches Vorgehen.¹¹ Es zeigt sich gerade in den ersten Minuten eine hohe Dichte an Affekten im Verhältnis zum Zeitrahmen. Janáček deutet dies als den zu Anfang heftig stattfindenden Arbeitsverlauf.¹² Hier gibt es eine Fülle von Ideen auf das vorgegebene Tonmaterial. Der Verlauf der einzelnen Kurven zeigt die Wandelbarkeit der Lebhaftigkeit des kompositorischen Schaffens. Die Gründe für das Sinken der Verlaufskurve sind verschieden – Müdigkeit oder eine schwierige Stelle – und können dem Diagramm nicht entnommen werden. Was jedoch der Leistungseinbruch für Janáček zeigt, ist das methodische Vorgehen der Eleven. Er vermerkt, dass mit Skizzen gearbeitet wurde

¹¹ „Z křivek práce obrazu 1 lze usoudit: o *hutnosti* harmonické, o *času*, v němž zdolána práce, o *čilosti* průběhu a o *metodičnosti* práce.“ (Aus den Arbeitskurven der Abb. 1 kann man auf harmonische *Dichte*, auf *Zeit*, in der die Arbeit bewältigt wurde, auf *Lebhaftigkeit* des Verlaufs und auf *methodisches* Vorgehen bei der Arbeit schließen.) Aus: Janáček, Leoš: O průběhu duševní práce skladatelské (Über den Verlauf der geistigen kompositorischen Arbeit). In: *Hlídka* 33/1 (1916); zit. nach: MTW 2, S. 157; TW 1, S. 450; dtsh. in: Janáček, Leoš: Über den Verlauf der geistigen kompositorischen Arbeit. In: Leoš-Janáček-Gesellschaft (Hrsg.); Vysloužilová, Věra (Übers.): *Mitteilungsblatt* 95 (2007), Nr. 2, S. 8.

¹² „V prvých pěti minutách jeví se prudký průběh práce u všech pracujících. [...] *Duševní práce prvých okamžiků, prvých dvou minut je veskrz výkonem největším.*“ (In den ersten fünf Minuten erscheint ein heftiger Arbeitsverlauf bei allen Arbeitenden. [...] *Die geistige Arbeit der ersten Augenblicke, der ersten zwei Minuten ist durchweg die größte Leistung.*) Aus: Ebda. In: Ebda.; zit. nach: MTW 2, S. 157; TW 1, S. 450 f; dtsh. in: Ebda., S. 8.

und die Zeit während der Senkung der Kurve das Vervollständigen der ersten Ideen bedeutet.¹³

Bei all den Informationen weiß Janáček auch um die Lücken seiner Experimente. Im Falle des zweiten Experiments, bei welchem es sich um eine Textvertonung handelt, ist zum Beispiel der Aufzeichnung keine Text-Ton-Relation zu entnehmen. Auch Gefühlsregungen während des Kompositionsverlaufs werden nicht festgehalten. Die Einflüsse der kreativen Gefühlsresultante, so Janáček, wären auf der Kurve sichtbar, wenn im Verlauf des Affektes auch sein Charakter, seine Erhöhung in der Tonart und in der Tonartmodulation aufgezeichnet würde.¹⁴

Er plädiert im Weiteren für Innervationsstudien, die Aufschluss über die Steuerung von Körpervorgängen durch Reizausübung und Reizwahrnehmung geben. Denn die Frage nach der Beziehung zwischen Atem, Blutdruck und Kompositionstätigkeit ist für Janáček von großem Interesse, kann jedoch anhand der ausgewiesenen Versuche nicht beantwortet werden. Und so verbleiben die Experimente als bloße Darstellung des Komponierens mit Informationen zur Dauer der Arbeit, Arbeitsdichte, dem allgemeinen Lebhaftigkeitsverlauf und dem methodischen Vorgehen.

Dennoch ist es möglich, so Janáček, an der dokumentierten Arbeit der Orgelschüler den Reproduktionsvorgang in seinen unterschiedlichen Entwicklungsstufen zu verfolgen.¹⁵ Und darum geht es ihm: In *O průběhu duševní práce skladatelské* (Über den Verlauf der geistigen kompositorischen Arbeit) definiert er Begriffe wie Apperzeption und Assoziation, erklärt die Rolle der Reproduktion und Reaktion innerhalb des Arbeitsverlaufs und sinniert über den Wert eines Musikwerks. Im Folgenden sollen die wichtigsten Punkte festgehalten und erklärt werden.

13 „Švih v práci počátečné poukazuje též na práci náčrtkem, tj. na neúplnou reakci; na dobu poklesu připadá doplnit reakci.“ (Der Schwung im Anfang der Arbeit weist auch auf Arbeit mit Skizze, d. h. auf eine unvollständige Reaktion, hin; der Zeit der Senkung fällt zu, die Reaktion zu ergänzen.) Aus: Janáček, Leoš: O průběhu duševní práce skladatelské (Über den Verlauf der geistigen kompositorischen Arbeit). In: *Hlídky* 33/1 (1916); zit. nach: MTW 2, S. 158; TW 1, S. 451; dtsh. in: Janáček, Leoš: Über den Verlauf der geistigen kompositorischen Arbeit. In: Leoš-Janáček-Gesellschaft (Hrsg.); Vysloužilová, Věra (Übers.): *Mitteilungsblatt* 96 (2007), Nr. 3, S. 1.

14 „Vlivy tvořivé resultanty citové byly by na křivce patrný, kdyby v průběhu afektu i jeho ráz, jeho povýšenost v tónině a v modulaci tóninové byl zaznamenán. Barevné odstíny křivky by tu dobře napomáhaly.“ (Die Einflüsse der kreativen Gefühlsresultante wären auf der Kurve sichtbar, wenn im Verlauf des Affektes auch sein Charakter, seine Erhöhung in der Tonart und in der Tonartmodulation aufgezeichnet würde. Verschiedene Farbtöne der Kurve wären hier sehr behilflich.) Aus: Ebda. In: Ebda.; zit. nach: MTW 2, S. 151; TW 1, S. 443; dtsh. in: Janáček, Leoš: Über den Verlauf der geistigen kompositorischen Arbeit. In: Leoš-Janáček-Gesellschaft (Hrsg.); Vysloužilová, Věra (Übers.): *Mitteilungsblatt* 95 (2007), Nr. 2, S. 2..

15 „Použití školské práce umožňují sledovat děj reprodukční v jeho vývinu.“ (Die verwendeten Schularbeiten ermöglichen, den Reproduktionsvorgang in seiner Entwicklung zu verfolgen.) Aus: Ebda. In: Ebda.; zit. nach: MTW 2, S. 161; TW 1, S. 456; dtsh. in: Janáček, Leoš: Über den Verlauf der geistigen kompositorischen Arbeit. In: Leoš-Janáček-Gesellschaft (Hrsg.); Vysloužilová, Věra (Übers.): *Mitteilungsblatt* 96 (2007), Nr. 3, S. 5.

Den Anfang des Schaffensprozess nimmt die Perzeption ein. Der Begriff der Perzeption wird von ihm als Dämmerung beschrieben.¹⁶ Die Perzeption steht für das erste Aufkommen von Ideen. Erst wenn der Komponist einen Ton in seinem Bewusstsein wahrnimmt – sei es erwartet oder unerwartet – ihn hört oder als Note sieht, sind das Anzeichen für die erreichte Apperzeption oder Aneignung. „Vidím-li notu ♯, její tečku, její stopku, osvojil (apercipoval) jsem si ji.“¹⁷ (Wenn ich die Note sehe ♯, ihr Köpfchen, ihren Hals, habe ich sie mir *angeeignet* (apperzipiert).)

Was folgt, ist die entsprechende Assoziation. Janáček verwendet den Begriff dergestalt: Es ist der Moment, in welchem der Komponist die „erhörte“ oder „ersehene“ Note mit der Notenlinie oder einer bestimmten Klaviertaste etc. vereinigt. Im Artikel *O průběhu duševní práce skladatelské* (Über den Verlauf der geistigen kompositorischen Arbeit) beschreibt er diese Stufe wie folgt:

„Položím-li notu na určité místo pěti linek, sdružuji ji s tímto svazkem linek a sdružuji ji konečně i s klíčem – je to asociace noty s pěti linkami a s klíčem.“¹⁸ (Wenn ich die Note auf eine bestimmte Stelle der *fünf* Linien setze, *vereinige* ich sie mit diesem Linienbündel und vereinige sie schließlich auch mit dem Schlüssel – es ist die Assoziation der Note mit fünf Linien und dem Schlüssel.)

Mit dem festgehaltenen Ton, der Note, ist nach Janáček der Reproduktionsvorgang beendet. Die sogenannte Reproduktion spielt am Anfang und am Ende des Arbeitsverlaufs eine Rolle. Am Beginn steht sie für die Tonerzeugung, am Abschluss für das Wiedererkennen des Tons. Die Tonerzeugung basiert auf dem Sich-Erinnern des Komponisten an bereits im Hirn gespeicherte Tonerfahrungen. Janáček ist sich sicher, dass musikalische Ideen wieder in Vergessenheit geraten können, doch nicht verloren sind. Er schreibt dazu:

-
- 16** „Janáček vykládá ve svých přednáškách o skladbě percepci jako šerení myšlenky.“ (Janáček erläutert in seinen Vorlesungen über die Komposition die Perzeption als Dämmerung (šerení) des Gedankens.) Aus: Janáček, Leoš: *O průběhu duševní práce skladatelské* (Über den Verlauf der geistigen kompositorischen Arbeit). In: *Hlídky* 33/1 (1916) ; zit. nach: MTW 2, S. 162 ; dtsch. in: Janáček, Leoš: Über den Verlauf der geistigen kompositorischen Arbeit. In: Leoš-Janáček-Gesellschaft (Hrsg.); Vysloužilová, Věra (Übers.): *Mitteilungsblatt* 95 (2007), Nr. 2, S. 2. UND „V percepci (v pozadí vědomí) [...]“ (In der Perzeption (im Hintergrund des Bewusstseins) [...]). Aus: Janáček, Leoš: *O průběhu duševní práce skladatelské* (Über den Verlauf der geistigen kompositorischen Arbeit). In: Ebda. ; zit. nach: MTW 2, S. 151 ; TW 1, S. 443 ; dtsch. in: Ebda., S. 2.
- 17** Ebda. In: Ebda. ; zit. nach: MTW 2, S. 146 ; TW 1, S. 436 ; dtsch. in: Janáček, Leoš: Über den Verlauf der geistigen kompositorischen Arbeit. In: Leoš-Janáček-Gesellschaft (Hrsg.); Vysloužilová, Věra (Übers.): *Mitteilungsblatt* 94 (2007), Nr. 1, S. 3.
- 18** Ebda. In: Ebda. ; zit. nach: MTW 2, S. 146 ; TW 1, S. 436 ; dtsch. in: Ebda., S. 3.

„Vím, že k tomu přiskočil fagot a čeřil už hladinu dunajskou



A pak, celý obraz jak by se v mysli propadl. Ale já vím, že v jistém okamžiku zase vypluje [...].¹⁹ (Ich weiß, daß das Fagott, nicht faul, herbeisprang und den Spiegel der Donau kräuselte: [Notenbeispiel] Und dann war es, als sei das ganze Bild aus meinem Sinn verschwunden. Doch bin ich überzeugt, daß es zur gegebenen Zeit wieder auftauchen wird [...].)

Auch Wundt hält in *Grundzüge der physiologischen Psychologie* fest, dass jede Erregung eine Disposition zur Erneuerung dieser Erregung zurücklässt und bei ähnlicher Sinneserregung abrufbar wird.²⁰ Janáček äußert eine ähnliche Meinung: „*Reprodukovat tón (tvořit tón) lze jen z dřívějších tónových průběhů.*“²¹ (Einen Ton reproduzieren (einen Ton erzeugen) kann man nur anhand früherer Tonverläufe.) Nachdem der zu erzeugende Ton anhand der Assoziation mit einer konkreten Tonhöhe oder Tonart verbunden und mit Hilfe der Reaktion notiert ist, beginnt der Vorgang der zweiten Reproduktion. Janáček dazu: „A v notě samotné mám poznat opětně tón jí zachycený [...];“²² (Und in der Note selbst soll ich wiederum den dadurch festgehaltenen Ton erkennen [...]); Am Ende des Verlaufs fungiert die Wiedererkennung als Kontrolle.

Während die Reproduktion den Vorgang des Komponierens beschreibt, ist es die Reaktion, welche diesen vorantreibt. Denn der sogenannte Reproduktionsverlauf, ausgehend von der Perzeption über die Apperzeption hin zur Assoziation, wächst durch die Reaktion; dies ist ein Begriff, der wesentlicher Bestandteil des Erklärungsmodells von Janáček ist und im Aufsatz unter Punkt B) genauer beschrieben wird. Schon in der Perzeption verbirgt sich der Keim einer Reaktion, welche, angereizt

19 Janáček, Leoš: *Pohled do života a díla (Ein Blick auf das Leben und Werk)* / Veselý, Adolf (Hrsg.). Prag: Fr. Borový, 1924, S. 97 f; dtsh. in: Janáček, Leoš: *Musik des Lebens: Skizzen, Feuilletons, Studien* / Straková, Theodora (Hrsg.); Gruna, Jan (Übers.). Leipzig: Reclam, 1979, S. 66.

20 Vgl. Wundt, Wilhelm: *Grundzüge der physiologischen Psychologie*. Leipzig: Engelmann, 1874, S. 792.

21 Janáček, Leoš: O průběhu duševní práce skladatelské (Über den Verlauf der geistigen kompositorischen Arbeit). In: *Hlídka* 33/1 (1916); zit. nach: MTW 2, S. 146; TW 1, S. 436; dtsh. in: Janáček, Leoš: Über den Verlauf der geistigen kompositorischen Arbeit. In: Leoš-Janáček-Gesellschaft (Hrsg.); Vysloužilová, Věra (Übers.): *Mitteilungsblatt* 94 (2007), Nr. 1, S. 3.

22 Ebda. In: Ebda.; zit. nach: MTW 2, S. 152; TW 1, S. 444; dtsh. in: Janáček, Leoš: Über den Verlauf der geistigen kompositorischen Arbeit. In: Leoš-Janáček-Gesellschaft (Hrsg.); Vysloužilová, Věra (Übers.): *Mitteilungsblatt* 95 (2007), Nr. 2, S. 2.

durch die Apperzeption, zur Assoziation und schließlich zum Ausspielen der Note führt.²³ Janáček bezeichnet diese Folge von Abläufen als kontinuierliche Kette, die Teil des Komponierens ist.²⁴ Das heißt, auf einen Reiz folgt eine Reaktion mittels Ton, auf den Ton folgt eine Reaktion mit dem Namen des Tons und auf den Namen des Tons folgt die Reaktion mit einer konkreten Note.

Steht am Ende eines Verlaufs eine konkrete Note, handelt es sich um eine richtige Reaktion. Janáček unterscheidet eine Reaktion nämlich zwischen richtig und unrichtig. Während sich eine richtige Reaktion durch eine feste Verbindung des Tons und seines Namens auszeichnet, macht sich eine unrichtige Reaktion durch Nervosität und Unruhe bemerkbar.²⁵ Deshalb kann eine Reaktion vom Beginn bis zur Beendigung mit dem Ergebnis einer richtigen Reaktion viel Zeit in Anspruch nehmen.

Denn: „Myšlenek ‚skostných‘ i ‚nových‘ má kdekdo [...] – ale vyhrát, napsat je, vyslovit, vytesat, najít pravý oheň barev, tento průběh reakční nedaří se každému.“²⁶ (‚Köstliche‘ Gedanken, auch ‚neue‘, hat jedermann [...] – aber sie auszuspielen, aufzuschreiben, auszusprechen, auszumeißeln, das richtige Farbenfeuer zu finden, dieser Reaktionsverlauf mag nicht jedem gut geraten.)

Eine richtige Reaktion steht auch in Bezug zum Wert eines Musikwerkes. Unter Punkt E) sinniert Janáček darüber nach. Er unterscheidet zwischen objektiven und subjektiven Wert einer Komposition. Die richtige Reaktion und die damit oft verbundene Originalität verhilft zu einem objektiven Wert der Komposition, so der Komponist.²⁷ An subjektiven Wert gewinnt ein musikalisches Werk, „jsem-li s to v

23 „V percepci (v pozadí vědomí) tají se s nějakou představou i zárodek reakce; v apercepci podněcuje se reakce a prvním reakčním projevem roste.“ (In der Perzeption (im Hintergrund des Bewusstseins) birgt sich mit einer Vorstellung auch der Keim einer Reaktion, in der Apperzeption wird die Reaktion angereizt und mit der ersten Reaktionsäußerung wächst sie.) Aus: Janáček, Leoš: O průběhu duševní práce skladatelské (Über den Verlauf der geistigen kompositorischen Arbeit). In: *Hlídky* 33/1 (1916) ; zit. nach: MTW 2, S. 151 ; TW 1, S. 443 ; dtsh. in: Janáček, Leoš: Über den Verlauf der geistigen kompositorischen Arbeit. In: Leoš-Janáček-Gesellschaft (Hrsg.); Vysloužilová, Věra (Übers.): *Mitteilungsblatt* 95 (2007), Nr. 2, S. 2.

24 Vgl. „Reakce mohou tvořit též řetěz spojitý; na afekt reaguji tónem nebo barvou, mimikou atd.; na onen tón opět *jménem* tónu, na jméno tónu *notou*, a notu konečně vyhrávám.“ (Die Reaktionen können auch eine kontinuierliche Kette bilden; auf den Affekt reagiere ich mit einem Ton oder einer Farbe, mit Mimik usw.; auf jenen Ton wiederum mit dem *Namen* des Tones, auf den Namen des Tones mit der *Note*, und die Note spiele ich endlich aus.) Aus: Ebda. In: Ebda. ; zit. nach: MTW 2, S. 152 ; TW 1, S. 444 ; dtsh. in: Ebda., S. 3.

25 „Jest podmínkou správné reakce pevné, navyklé sdružení tónu a jeho jména. [...] Nesprávná reakce hlásila se, ale vždy nepokojem, neklidem.“ (Eine feste, angewöhnte Vereinigung des Tones und seines Namens ist die Bedingung der richtigen Reaktion. [...] Eine unrichtige Reaktion meldete sich, aber immer mit Unruhe, Nervosität.) Aus: Ebda. In: Ebda. ; zit. nach: MTW 2, S. 153 ; TW 1, S. 446 ; dtsh. in: Ebda., S. 4.

26 Ebda. In: Ebda. ; zit. nach: MTW 2, S. 154 ; TW 1, S. 446 ; dtsh. in: Ebda., S. 5.

27 „Objektivní hodnota skladby spočívá v její originalitě.“ (Der objektive Wert einer Komposition liegt in ihrer Originalität.) Aus: Ebda. In: Ebda. ; zit. nach: MTW 2, S. 155 ; TW 1, S. 447 ; dtsh. in: Ebda., S. 6.

poslechnuté melodii ony změny životní náladovosti sami prožívat [...].“²⁸ (wenn wir [Anm.: als Rezipient] im Stande sind, in der gehörten Melodie jene Verwandlungen der Lebensstimmung [Anm.: des Komponisten] selbst zu erleben [...].)

Der *Lebensstimmung* (životní nálada) schreibt Janáček eine wesentliche Rolle im Kompositionsprozess zu. So heißt es im Aufsatz: „Uznává se, že v *melodii* každá změna tónu ve výšce, v délce, každý nádech v síle je citlivým ohlasem změn životní náladovosti [...].“²⁹ (Es wird anerkannt, dass jede Veränderung der Tonhöhe, -länge, jeder Hauch von Stärke ein empfindlicher Nachhall von Verwandlungen der Lebensstimmung ist [...].)

Auch im Text *Myslná, psychologická podstata hudebních představ* (Das psychologische, sinneseigene Wesen musikalischer Vorstellungen), der im Folgenden vorgestellt wird, erörtert Janáček den Bezug zwischen musikalischer Vorstellung und *Lebensstimmung*.

6.1.2 *Myslná, psychologická podstata hudebních představ* oder vom Wollen

Neben der Funktion der sogenannten *Lebensstimmung* beim Komponieren enthält der unveröffentlichte Aufsatz aus dem Jahre 1917 Janáčeks Gedanken zu Ton, Zusammenklang und Tonart. Auch die Meinung des Komponisten zur Rolle des Willens beim Komponieren ist dort dokumentiert. Wesentlich ist, dass er in *Myslná, psychologická podstata hudebních představ* (Das psychologische, sinneseigene Wesen musikalischer Vorstellungen) bei all seinen Überlegungen davon ausgeht, dass jeder Tonvorstellung ein dazugehöriges *Gefühl* innewohnt. Deshalb zum Beispiel ist es für Janáček nicht ungewöhnlich, dass einer Tonart ein außermusikalischer Inhalt zugeschrieben wird.³⁰ Er ist sich der Gefühlskomponente eines Tons oder Zusammenklangs bewusst: „Hle, jediný tón: co zmůže v nás?“³¹ (Sieh ein einziger Ton: was vermag er in uns [bewirken]?) Und man kann, so Janáček, diese Gefühlshaftigkeit einer

28 Janáček, Leoš: O průběhu duševní práce skladatelské (Über den Verlauf der geistigen kompositorischen Arbeit). In: *Hlídky* 33/1 (1916) ; zit. nach: MTW 2, S. 155 ; TW 1, S. 448 ; dtsh. in: Janáček, Leoš: Über den Verlauf der geistigen kompositorischen Arbeit. In: Leoš-Janáček-Gesellschaft (Hrsg.); Vysloužilová, Věra (Übers.): *Mitteilungsblatt* 95 (2007), Nr. 2, S. 6.

29 Ebda. In: Ebda. ; zit. nach: MTW 2, S. 155 ; TW 1, S. 447 ; dtsh. in: Ebda., S. 6.

30 „Taková tónina je výhni citovou a je přirozeno, když se srovnává se zjevy mimo hudbu, jež živě budí citovost.“ (So eine Tonart ist eine Gefühlsglut, und es ist natürlich, wenn sie mit außermusikalischen Erscheinungen verglichen wird, welche die Gefühllichkeit lebhaft erwecken.) Aus: Janáček, Leoš: *Myslná, psychologická podstata hudebních představ* (Das psychologische, sinneseigene Wesen musikalischer Vorstellungen). Zit. nach: MTW 2, S. 165 ; TW 2, 136/17 ; dtsh. in: Janáček, Leoš: Das psychologische, sinneseigene Wesen musikalischer Vorstellungen. In: Leoš-Janáček-Gesellschaft (Hrsg.); Vysloužilová, Věra (Übers.): *Mitteilungsblatt* 96 (2007), Nr. 3, S. 7.

31 Ebda. ; zit. nach: MTW 2, S. 166 ; TW 2, 137/24 ; dtsh. in: Janáček, Leoš: Das psychologische, sinneseigene Wesen musikalischer Vorstellungen. In: Ebda., S. 8.

Vorstellung auf einen Ton, Zusammenklang oder Tonart nicht außer Acht lassen.³² Denn der sogenannte *citovost* ist Quelle für das Verstehen musikalischen Denkens.³³

In *Myslná, psychologická podstata hudebních představ* setzt sich mit dem Spannungsfeld von Affekt und Wille in der Musik auseinander. Der Affekt steht für das Gefühlswesen der sogenannten Verbindungsform³⁴, der im Arbeitsprozess Teil des Willensvorgangs wird. Das ist auch der Zeitpunkt innerhalb des Komponieren, bei welchem – neben der Spontaneität – auch der Akt des Willens eine Rolle spielt:

„Až dospěje každý tón, souzvuk, tónina vrcholné jasnosti pojmáním, notací, vyhráním [...]: [] **ten** tón přivádí, leží u **výběru** na mysli. Tuto modulaci, onen souzvuk ji svádí, tím tónem klenu nápěv: *afekt přesmykuje se tak [] na děj vůle.*“³⁵
(Wenn jeder Ton, jeder Klang, jede Tonart in Auffassung, Notation, durch Ausspielen zur höchsten Klarheit gelangt [...]: [] **der** Ton gehört der **Auswahl** im Sinne an. Diese Modulation, jener Klang führt sie herbei, mit *dem* Ton wölbe ich die Melodie: *der Affekt springt also auf den Willensvorgang über.*)

Beim Willensvorgang im Kompositionsverlauf handelt es sich um verschiedene kompositorische Entscheidungen, die der Schaffende trifft. Janáček gelangt anhand seiner Volkslied-Studien zur Erkenntnis, dass die kompositorische Arbeit durch mehrere Merkmale gekennzeichnet ist. Die Wichtigsten werden von Janáček im 4. Kapitel seines Vortragszyklus für das Prager Konservatorium (1921) ausgeführt. Osvald Chlubna, ein Schüler von Janáček, fasst in seinem Artikel *O kompozičním myšlení Leoše Janáčka* (Über das kompositorische Denken Leoš Janáčeks) Janáčeks Ansatz zusammen. So werden fünf Phasen unterschieden: die *Unterscheidung* (rozlišování), welche eine melodische, harmonische oder zeitlich koordinierte Gruppierung der Töne beschreibt, sowie die *Auswahl* (výběr), die zur Betonung eines Motivs und dessen melodische, zeitliche oder harmonische Festigung im Gesamtgefüge verwendet wird. Eng damit verbunden ist die *Überordnung* (nadřazení). Auch hier geht es, wie bei der *Auswahl* (výběr), um die Hervorhebung eines Motivs. Ein weiterer Vorgang im musikalischen Denken ist die bereits erwähnte Reproduktion oder auch *Wieder-*

32 „*Citovost děje představovacího nelze pominouti.* Oboje jsou studnicí hudebního myšlení.“ (Die Gefühllichkeit des Vorstellungsvorgangs ist nicht zu übergehen. Beide sind ein Brunnen der Erkenntnis des musikalischen Denkens.) Aus: Janáček, Leoš: *Myslná, psychologická podstata hudebních představ* (Das psychologische, sinneseigene Wesen musikalischer Vorstellungen). Zit. nach: MTW 2, S. 163 ; TW 2, 133/4 ; dtsh. in: Janáček, Leoš: *Das psychologische, sinneseigene Wesen musikalischer Vorstellungen*. In: Leoš-Janáček-Gesellschaft (Hrsg.); Vysloužilová, Věra (Übers.): *Mitteilungsblatt* 96 (2007), Nr. 3, S. 5.

33 „Oboje jsou studnicí hudebního myšlení.“ (Beide sind ein Brunnen der Erkenntnis des musikalischen Denkens.) Aus: Ebda. ; zit. nach: Ebda. ; dtsh. in: Ebda.

34 „*Afekt je citovou podstatou tzv. spojovací formy [...].*“ (Der Affekt bildet das Gefühlswesen der sogenannten Verbindungsform [...].) Aus: Ebda. ; zit. nach: Ebda., TW 2, 138/27 ; dtsh. in: Ebda., S. 9.

35 Ebda. ; zit. nach: MTW 2, S. 166 ; TW 2, 139/30–31 ; dtsh. in: Ebda., S. 9.

erkennung (opětné poznání), die häufig, wie das *Hinzufügen* (něco přidat), am Ende des Arbeitsprozesses eine Rolle spielt.

Die hier beschriebenen Entscheidungsmittel gehören zum Handwerkszeug eines Komponisten und zeugen vom Willensakt innerhalb des Schöpfens. Dieses Wollen soll jedoch nach Janáček nicht überbewertet werden: „To nejhörší: vleče se to *chtění*, ale ovšem zůstává to při *chtění* jen celým životem mnohých skladatelů.“³⁶ (Das Schlimmste: *Das Wollen* schleppt sich, aber es bleibt allerdings bei vielen Komponisten nur *beim Wollen* das ganze Leben lang.) Ein Ton kann durch bloßes Wollen nicht erzeugt oder bezwungen werden. Vielmehr gilt es, diesem zu folgen, denn es liegt in der Natur des musikalischen Affekts, von selbst zu enden.³⁷

Janáček sieht seine Aufgabe als Komponist darin, einen Ton zu entwickeln, nicht ihn zu verwandeln.³⁸ Die Aufgabe des Willens ist es: „*Vynést, vyjmout* [...] jak tón, motiv, souzvuk atd., *aby dílo stálo o sobě* – buď v těsnějším, neb uvolněnějším svazu se životem jeho tvůrce – [...]“³⁹ (Sowohl den Ton als auch das Motiv, den Klang usw. [...] *herauszubringen, herauszunehmen* [Anm. Autorin: aus dem Strom, den unser beschränktes Bewusstsein vorgibt], *damit das Werk an sich stünde* – entweder in engerem oder eher gelockerterem Bund mit dem Leben seines Schöpfers – [...].)

6.1.3 Zusammenfassend

Die zwei Artikel *O průběhu duševní práce skladatelské* (Über den Verlauf der geistigen kompositorischen Arbeit) und *Myslná, psychologická podstata hudebních představ* (Das psychologische, sinneseigene Wesen musikalischer Vorstellungen) bauen zwar nicht aufeinander auf, dennoch werden einige Überlegungen in beiden Artikeln aufgegriffen und dadurch bestätigt oder vertieft. Das Geschriebene wirkt weniger wie

³⁶ Janáček, Leoš: *Myslná, psychologická podstata hudebních představ* (Das psychologische, sinneseigene Wesen musikalischer Vorstellungen). Zit. nach: MTW 2, S. 167; TW 2, S. 139/33; dtsh. in: Janáček, Leoš: *Das psychologische, sinneseigene Wesen musikalischer Vorstellungen*. In: Leoš-Janáček-Gesellschaft (Hrsg.); Vysloužilová, Věra (Übers.): *Mitteilungsblatt* 96 (2007), Nr. 3, S. 9.

³⁷ „Ve významu afektu hudebního leží, že zakončuje se sám sebou — v melodii jakýmkoliv postupným tónem, ve spojích souzvuků jakýmkoli druhým souzvukem, tónina kryje jakoukoli tóninu.“ (Es liegt in der Bedeutung des musikalischen Affektes, dass er von selbst endet – in der Melodie mit jedem beliebigen aufeinander folgenden Ton, in Klangverbindungen mit jedem beliebigen zweiten Klang, die Tonart wird von jeder beliebigen anderen Tonart überdeckt.) Aus: Ebda.; zit. nach: MTW 2, S. 167; TW 2, S. 139/34–35; dtsh. in: Ebda., S. 9.

³⁸ „Ve všem hledám vývoj, a ne přerod.“ (In allem suche ich eine Entwicklung, und keine Verwandlung.) Aus: Janáček, Leoš: *Cesta do vědomí: Památce prof. dr. Edvarda Babáka* (Der Weg ins Bewusstsein: Dem Gedenken Prof. Dr. Edvard Babáks). In: MTW 2, S. 330; TW 1, S. 664. Übersetzung ins Deutsche von Kerstin Lücker.

³⁹ Janáček, Leoš: *Myslná, psychologická podstata hudebních představ* (Das psychologische, sinneseigene Wesen musikalischer Vorstellungen). Zit. nach: MTW 2, S. 167; TW 2, S. 140/36; dtsh. in: Janáček, Leoš: *Das psychologische, sinneseigene Wesen musikalischer Vorstellungen*. In: Leoš-Janáček-Gesellschaft (Hrsg.); Vysloužilová, Věra (Übers.): *Mitteilungsblatt* 96 (2007), Nr. 3, S. 10.

ein ausgereifter theoretischer Ansatz, sondern vielmehr wie festgehaltene Gedanken zum Thema Schaffensprozess. Das macht die zwei Aufsätze über viele Passagen hin schwer verständlich. Dennoch enthalten beide das Ideengut und die Meinung des Komponisten zum Schaffensprozess und sind durch die Fülle der notierten Gedanken sehr informativ. Aus beiden Aufsätzen geht deutlich hervor, dass sich Janáček neben dem kompositorischen Verlauf besonders für die Gefühlshaftigkeit einer Tonvorstellung und die Beziehung zwischen Leben und Schaffen interessiert.

Gerade in *Myslná, psychologická podstata hudebních představ* verweist Janáček auf die Gefühlshaftigkeit einer Tonvorstellung und deren Veränderbarkeit durch die jeweilige *Lebensstimmung*. Dadurch wird deutlich, dass Janáček einer sogenannten musikalischen Vorstellung nicht nur ein *einfaches Gefühl* im Sinne von Wundt zuschreibt, sondern einen Bezug zwischen Leben und Werk postuliert. In der 1. Ausgabe der *Vollständigen Harmonielehre* (1912/13) ist die *Lebensstimmung* (životní nálada) noch Ursache und Quelle musikalischer Äußerungen.⁴⁰ Deshalb meint auch Kerstin Lücker, dass Janáček der Auffassung ist, dass „jede musikalische Äußerung immer auch mit außermusikalischen ‚lebensmäßigen‘ Ereignissen verknüpft ist, aus solchen hervorgeht und von diesen beeinflusst ist.“⁴¹

Im Weiteren erfährt man durch die Artikel, dass Janáček den Akt des Komponierens, wie auch in der Vorlesungsreihe *Die Komposition* (1919) deutlich wird, als ein „Reaktionsgeschehen, durch einen Zentralimpuls ausgelöst“⁴² ansieht. Auf den Reiz folgt ein Ton, auf den Ton im Bewusstsein sein Name und eine Note, die verbunden mit der Taste des Klaviers das am Ton haftende *Gefühl*⁴³ hörbar macht.⁴⁴ Das beschriebene Reaktionsgeschehen erfolgt in mehreren Stufen: Vom Dämmerzustand der Perzeption entwickeln sich Ideen hin zur Assoziation. Letztere ist eigentlich, nach Meinung von Janáček, schon eine *komplizierte* oder, wie Faltus sagt, *diffizile Reaktion*.⁴⁵ Und mit der Notierung beginnt für Janáček eine neue Phase des

40 „I nejkratší nápevek [...] nese svůj afekt, živený tvrdostí a nepoddajností nálady životní, v níž stojí, jejímž je výrazem.“ (Auch die kürzeste Melodie [...] trägt ihren Affekt {genährt durch die Härte und Unnachgiebigkeit der Lebensstimmung in der sie steht}, deren Ausdruck sie ist.)

Aus: Janáček, Leoš: Úplná nauka o harmonii (Vollständige Harmonielehre). Zit. nach: TW 1, S. 576 ; dtSCH. in: Janáček, Leoš: *Vollständige Harmonielehre : Übersetzt und kommentiert von Kerstin Lücker / Lücker, Kerstin* (Übers.). Berlin : Frank & Timme, 2011 und Brno : Editio Janáček, 2011, S. 347.

41 Janáček, Leoš: *Vollständige Harmonielehre : Übersetzt und kommentiert von Kerstin Lücker / Lücker, Kerstin* (Übers.). Berlin : Frank & Timme, 2011 und Brno : Editio Janáček, 2011, S. 112.

42 „Skládání je dějem reakčním na centrální podnět.“ Aus: Janáček, Leoš: *Skladba : Přednášky* (Die Komposition : Vorlesungen). In: TW 2, S. 171.

43 Gefühl nicht verstanden als Emotion, sondern als Sinnesempfindung. Siehe auch: Janáček, Leoš: *Vollständige Harmonielehre : Übersetzt und kommentiert von Kerstin Lücker / Lücker, Kerstin* (Übers.). Berlin : Frank & Timme, 2011 und Brno : Editio Janáček, 2011, S. 73–75.

44 Vgl. TW 2, S. 427.

45 „Die beiläufige Assoziation ist eigentlich eine komplizierte Reaktion vom Typ ‚Hinzufügen‘ [...].“ Aus: TW 2, S. 426.

Arbeitsprozesses. Die bewussten kompositorischen Entscheidungsmöglichkeiten, die eine *diffizile Reaktion* mit sich bringen, ermöglichen, es neue Formen zu bilden, während die *einfache Reaktion* bloß die Unmittelbarkeit des Schaffens widerspiegelt. „Das Wachsen einer Komposition braucht beides“⁴⁶, meint Janáček in seinem Prager Vortragszyklus (1921).

Inwiefern diese und die anderen Hypothesen der zwei Artikel sich mit den Ansätzen der für die Thematik Schaffensprozess relevanten literarischen Feuilletons decken, soll im Folgenden geklärt werden. Janáčeks theoretische Artikel bieten ein gutes Raster, um die Inhalte des musikliterarischen Schrifttums einzuordnen.

6.2 Musikliterarische Schriften

Die Auseinandersetzung mit und das Interesse am Schaffensprozess zeigt sich nicht nur in den theoretischen Schriften, sondern auch im musikliterarischen Schrifttum. Die Aufsätze bieten dem Komponisten eine Möglichkeit, über Musik zu reflektieren. Er versucht, Fragen nach der Wirkung der Musik auf den Menschen sowie nach der Entstehung eines musikalischen Werks in den Essays zu beantworten. Unter anderem beinhalten diese Überlegungen und die Meinungen des Komponisten zum Schaffensprozess. Ebenso wird deutlich, dass nicht das Erforschen anderer Komponisten, sondern der eigene schaffende Geist Gegenstand der Untersuchungen ist. Janáček reflektiert in den Essays selten über die Schaffensweise seiner musikalischen Vorväter als vielmehr über das Wesen der Komposition, die Eigenschaften des Tons oder die Gesetze des musikalischen Denkens im Allgemeinen und die dahinterliegenden psychologischen und physiologischen Verläufe im Speziellen.

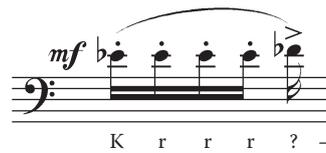
Im Besonderen sind fünf Artikel relevant: *Sedm havranů* (Sieben Raben), *Cesta do vědomí* (Der Weg ins Bewusstsein), *Jak napadly myšlenky* (Wie die Gedanken kamen), *Scestí* (Irrweg) und *Smráká se* (Es dämmert). Alle beinhalten nicht nur einzelne Aussagen zum kompositorischen Arbeiten, sondern dokumentieren Janáčeks Beschäftigung mit der Entwicklung einer anfänglichen Idee hin zu einem Werk.

6.2.1 *Sedm havranů* oder die Abstraktion der Wirklichkeit (1922)

In seinem Artikel *Sedm havranů* (Sieben Raben) aus dem Jahr 1922 beschreibt er zunächst eine Situation aus der Natur. Raben besuchen den Garten Janáčeks. Deren Rufe hält der Komponist in Tonhöhe und Tonlänge fest.

⁴⁶ „Mám-li ve skladbě pokračovat: nelze mítí ‚samé nápady‘ – samostatné, nesouvislé. Nastane vztah - až srovnávání - s prvním motivem - a v něm napadá druhý: a tento vztah, srovnávání, myšlení, jen ten vložený nový, druhý průběh psychologický: proto mluvíme o složitě reakci.“ Aus: Janáček, Leoš: Přednášky : Praha 1921 (Vorlesungen : Prag 1921). In: TW 2, S. 322. Vgl. TW 2, S. 428. „Wie eine Komposition wächst – durch stete Einfälle, doch ebenso durch ein hineingelegtes psychisches Erlebnis in der Phase der diffizilen Reaktion.“

Bsp. VI/2



Imaginär antwortet er den Vögeln und entwickelt dafür ein musikalisches Motiv:

Bsp. VI/3



Der Aufsatz dokumentiert den Gedankenverlauf des Komponisten, ausgehend von einer der wichtigsten Inspirationsquellen Janáčeks, der Natur. Die über das Ohr wahrgenommene Realität wird anfänglich als bloßer Reiz zu einer musikalischen Idee verarbeitet. (Bsp. VI/2) So sind es im Artikel *Sedm havranů* die Krähenrufe, die als Inspiration von außen dienen und die Erinnerung an das Grimmsche Märchen von den *Sieben Raben* auslösen. Janáčeks Gedanken entwickeln sich ausgehend von einer Naturszene hin zu einem Märchen. So sind es nicht die Raben, sondern die verwünschten Prinzen, denen der Komponist musikalisch in seiner ausgearbeiteten Melodiefolge (Bsp. VI/3) „nachruft“.

Danach nimmt Janáček eine Metaebene im Feuilleton ein und bemerkt, dass es als Komponist notwendig ist, die Rhythmen einer erlebten Situation in Musik einzufangen: „Oj, navléci na nitku i svého vědomí rytmy těch barevných zázraků – [...]“⁴⁷ (Ach, die Rhythmen dieser farbigen Wunder auch nur auf den Faden des eigenen Bewusstseins zu fädeln – [...]). Damit fordert er nichts anderes als die Apperzeption, das bewusste Erfassen von Denk- und Erlebnisinhalten. Denn beim Komponieren ist es wichtig, Reize der Rhythmen, die man durch das Auge, das Ohr oder durch den Tastsinn wahrnimmt, bewusst zu erleben, ansonsten gäbe es keine Komponisten-Genies.⁴⁸

⁴⁷ Janáček, Leoš: *Sedm havranů* (Sieben Raben). In: *Lidové noviny* 30 (30. 11. 1922), Nr. 600; zit. nach: LW 1, S. 516; dtsh. in: Janáček, Leoš: *Leoš Janáček: Feuilletons aus den „Lidové noviny“* / Racek, Jan (Hrsg.). Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1959, S. 104.

⁴⁸ „Nezažít a neradovat se z půvabu rytmů zachycených okem, uchem i hmatem, nebylo by géniů skladatelských.“ (Nicht erleben und sich nicht freuen an den Reizen der Rhythmen, die man durch das Auge, das Ohr oder durch den Tastsinn wahrnimmt – es gäbe dann wahrlich keine Komponisten-Genies.) Aus: Ebda. ; zit. nach: LW 1, S. 516; dtsh. in: Ebda., S. 104.

Aber alleine die Apperzeption macht noch kein Werk aus und so gilt es, „znějící vzdušné bublinky, jež vynořily se z percepce“⁴⁹ (die tönenden Luftblasen, die aus der Perzeption aufgetaucht sind), durch musikalisches Denken und letztendlich anhand der Elemente einer *diffizilen Reaktion* zu formen und zu vervollkommen.

Janáček vergleicht das Wachsen eines musikalischen Werkes mit dem wissenschaftlichen Arbeiten und macht dies zur Sache des Komponisten.⁵⁰ Diesen stilisiert Janáček zum Vermittler zwischen zwei Welten: „Vzlétá ještě uměním, div by se nebes nechtyl; ale půdy pod nohama též neztrácí.“⁵¹ (Durch die Kunst schwebt er [der Komponist] empor, den Himmel könnte er erreichen, den Boden unter den Füßen verliert er aber dennoch nicht.) Janáček benutzt die Metaphern Himmel und Erde für den Zustand der Unbewusstheit und Bewusstheit, die beide Bestandteil des Schaffensprozesses sind. Daraus lässt sich erkennen, dass Janáček beim Komponieren Momente anerkennt, welche willentlich nicht steuerbar sind, und weiß, dass es ebenso bewusste Entscheidungen zum kompositorischen Handeln braucht.

Sedm havranů (Sieben Raben) enthält nicht nur Informationen über die Entwicklung von Gedanken, ausgehend von einem Krähenruf hin zu einer musikalischen Antwort darauf. Der Artikel reflektiert das Aufgreifen der erlebten Wirklichkeit und die Aufgabe des Komponisten, diese in einem musikalischen Werk weiterzuentwickeln.

Janáčeks schriftlich festgehaltene Überlegungen handeln von der Realität, die in der Musik Ausdruck findet. So geht die Substanz eines Werkes von der Wirklichkeit und damit von konkreten Erlebnissen aus. Diese werden durch kompositorisches Denken zu einem Werk, so der Komponist in *Sedm havranů*. Denn: „Je nesporný vliv okolí skladatelova, jeho krve, mozku, výplně vědomí, na časovou i věcnou modelaci jeho melodií.“⁵² (Unbestreitbar ist der Einfluss der *Umgebung* des Komponisten, seines *Blutes*, seines *Hirnes* und der Fülle seines *Wissens* auf die zeitliche und sachliche Modellierung seiner Melodien.)

Das Zusammenspiel von Wirklichkeit und dem musikalischen Werk wird in verschiedenen Artikeln und Schriften thematisiert. In *A la polka* beschreibt Janáček die Szene eines jungen Liebespaares im Mai. Darauf erklärt er weiter:

-
- 49 Vgl. Janáček, Leoš: *Sedm havranů* (Sieben Raben). In: *Lidové noviny* 30 (30.11.1922), Nr. 600; zit. nach: LW 1, S. 517; dtsh. in: Janáček, Leoš: *Leoš Janáček: Feuilletons aus den „Lidové noviny“* / Racek, Jan (Hrsg.). Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1959, S. 104.
- 50 „A skladatelova ‚věc‘ – znějící vzdušné bublinky, jež vynořily se z percepce – i když bují fantazií, tož přece vzroste do díla i strohým myšlením jako každá vědecká práce.“ (Und die ‚Sache‘ des Komponisten – die tönenden Luftblasen, die aus der Perzeption aufgetaucht sind – auch wenn sie von Phantasiegebilden wuchert, wächst so wie jede wissenschaftliche Arbeit auch durch bloßes Nachdenken zu einem Werk.) Aus: Ebda. In: Ebda.; zit. nach: LW 1, S. 517; dtsh. in: Ebda., S. 104.
- 51 Ebda. In: Ebda.; zit. nach: LW 1, S. 517; dtsh. in: Ebda., S. 105.
- 52 Janáček, Leoš: *Otázky a odpovědi* (Fragen und Antworten). In: *Lidové noviny* 30 (5.2.1922), Nr. 64, S. 78; dtsh. in: Janáček, Leoš: *Leoš Janáček: Feuilletons aus den „Lidové noviny“* / Racek, Jan (Hrsg.). Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1959, S. 56.

„Skladatel operní tomu obrazu zblízka přiměří rytmy tónové. Vznítí se v něm vlněním klasů obilí, hloubkou úvozu; sleje je ze dvou milujících, ze mžení mlhy, z padajících vloček sněhu, ze šumu deště, ze zurčení potůčku.“⁵³ (Der Opernkomponist mißt diesem Bild aus der Nähe Tonrhythmen an. Sie flammen in ihm auf durch das Wogen der Ähren, durch die Tiefe des Hohlweges; er gießt sie aus dem Bild der zwei Liebenden, aus dem Fallen des Nebels, der Schneeflocken, aus dem Rauschen des Regens und dem Murmeln des Bächleins.)

Das Erlebte oder Wahrgenommene beeinflusst die Lebensrealität des Komponisten und damit die musikalische Idee. Wenn Janáček vom Meer spricht, welches die Gedanken träger fließen lässt, den Ton auskühlt, ist er sich sicher, dass sich diese Symptome unwillkürlich in das Schaffen einschleichen.⁵⁴

Wie kompliziert der Verlauf von der Realität zur Musik ist, wird in in *Sedm havranů* (Sieben Raben) ansatzweise deutlich. Klar ist: Janáček geht es nicht darum mit der Musik ein Abbild der Wirklichkeit zu schaffen. Er plädiert vielmehr für die Fertigkeit des Komponisten, in der Musik eine Vogelperspektive zur Umwelt einzunehmen. Passend dazu schreibt Janáček in *Cesta do vědomí* (Der Weg ins Bewusstsein): „Ve všem hledám vývoj, a ne přerod.“⁵⁵ (In allem suche ich eine Entwicklung, und keine Verwandlung.) Aus diesem Grund geht es nicht darum, die Realität mimetisch in einem musikalischen Werk zu verarbeiten, sondern mit kompositorischen Mitteln den ersten Reiz weiter zu entwickeln.

6.2.2 *Cesta do vědomí* oder die Relevanz der Reproduktion (1927)

In *Cesta do vědomí* (Der Weg ins Bewusstsein), ein Artikel, der 1927 erstmals zum Gedenken Professor Edvard Babáks veröffentlicht wurde, sucht Janáček eine Antwort auf die Frage: „Odkud se celý tónový proud ‚vynořil‘ čím byl ‚odkryt‘, čím ‚vzbuzen‘?“⁵⁶ (Woher ist dieser Strom von Tönen ‚aufgetaucht‘, wodurch wurde er ‚aufgedeckt‘, wodurch ‚wachgerufen‘?)

⁵³ Janáček, Leoš: A la polka (A la polka). In: *Lidové noviny* 30 (13. 6. 1922), Nr. 292; zit. nach: LW 1, S. 502; dtsh. in: Janáček, Leoš: *Leoš Janáček: Feuilletons aus den „Lidové noviny“* / Racek, Jan (Hrsg.). Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1959, S. 164.

⁵⁴ „Na nedohledné ploše moře zhostejníme. I tempo myšlení zpomaluje se; zvážní řeč i výraz tváře i krok. I tón vychladne. A neodolatelně, nevědomky vkrádají se tyto příznaky i v produkci a reprodukci skladebnou.“ (Auf der unendlichen Meeresfläche werden wir gleichgültig. Die Gedanken fließen träger dahin; ernst wird die Rede, die Geste und der Schritt. Auch der Ton kühlt aus. Und unwiderstehlich, unwillkürlich schleichen sich diese Symptome in das Schaffen und die Wiedergabe der Musik ein.) Aus: Janáček, Leoš: *Moře, země* (Meer, Land). Zit. nach: LW 1, S. 576; dtsh. in: Janáček, Leoš: *Musik des Lebens: Skizzen, Feuilletons, Studien* / Straková, Theodora (Hrsg.); Gruna, Jan (Übers.). Leipzig: Reclam, 1979, S. 174.

⁵⁵ Janáček, Leoš: *Cesta do vědomí* : Památce prof. dr. Edvarda Babáka (Der Weg ins Bewusstsein : Dem Gedenken Prof. Dr. Edvard Babáks). In: MTW 2, S.330 ; TW 1, S. 664. Übersetzung ins Deutsche von Kerstin Lücker.

⁵⁶ Ebda. In: MTW 2, S.330 ; TW 1, S. 664. Übersetzung ins Deutsche von Kerstin Lücker.

Den Anfang des Artikels bildet, wie in *Sedm havranů* (Sieben Raben), ein persönliches Ton-Erlebnis des Komponisten. Waren es in dem vorangehend beschriebenen Artikel die Krähenrufe, sind es in *Cesta do vědomí* (Der Weg ins Bewusstsein) die Glockenschläge der Ganguhr, auf welche ein musikalisches Motiv folgt. Nach dem äußeren Reiz, so Janáček, dringt nach 3,5 Sekunden ein bestimmter Ton ins klare Bewusstsein.⁵⁷ Im Weiteren fällt ihm ein Strom von Tönen ein, deren Weg er jedoch nicht nachvollziehen kann. Er fragt sich, ob jeder musikalische Einfall schon im Geist existiert und nur noch entdeckt werden muss,⁵⁸ und weiter, ob sich ein Tongedanke durch die äußere Umgebung verändert⁵⁹.

Im fünf Jahre zuvor verfassten Artikel *Otázky a odpovědi* (Fragen und Antworten) betont Janáček noch den Einfluss der Umgebung des Komponisten auf die zeitliche und sachliche Modellierung der Melodie.⁶⁰ Am Ende von *Cesta do vědomí* jedoch macht es für Janáček keinen Unterschied mehr, ob die Entstehung eines Motivs durch einen zentralen oder äußeren Reiz ausgelöst wurde. Wesentlich ist, dass ein Motiv an einer bestimmten Stelle ins Bewusstsein fällt. Er schreibt: „Clonu, kterou je ještě zahalena, prodírá, ba propaluje nejžhavějším místem své plastiky a vniká do nejjasnějšího vědomí.“⁶¹ (Den Schleier, durch den es [Anm.: das Motiv] noch verhüllt ist, durchlöchert, ja durchbrennt es an der glühendsten Stelle seiner Plastik und dringt in das allerklarste Bewusstsein.)

Es ist nicht immer der erste Ton eines Motivs, aber der erste klar gewordene Ton schleppt alle anderen Töne mit sich. Von diesen weiß der Komponist nichts, aber, so Janáček: „napadnou ti“ (sie fallen dir ein) — ‚vynoří se‘ (sie tauchen auf) — ‚probudí

57 „Po vnějším podnětu vnikl do jasného vědomí tón hodin  za 3,5 vteřiny.“ (Nach dem äußeren Reiz drang der Ton der Uhr [Note] 3,5 Sekunden später in das klare Bewusstsein.)

Aus: Janáček, Leoš: *Cesta do vědomí : Památce prof. dr. Edvarda Babáka* (Der Weg ins Bewusstsein : Dem Gedenken Prof. Dr. Edvard Babáks). In: MTW 2, S.329 ; TW 1, S. 663. Übersetzung ins Deutsche von Kerstin Lücker.

58 „Bylo to vše, co teď jasně již dědictvím stěsnáno, skryto ve tmě myslí tak jak list kapradí smotaný v nevzhledném klubku?“ (War das alles, was sich jetzt klar zum Erbe verdichtet hat, im Dunkel des Geistes verdeckt, so wie das Blatt des Farns zu einem unansehnlichen Knäuel zusammengewickelt ist?) Aus: Ebda. In: MTW 2, S.330 ; TW 1, S. 664. Übersetzung ins Deutsche von Kerstin Lücker.

59 „Byla by jiná u břehu Vltavy, jiná na stráních hor, jiná z pohledu na zmítané moře?“ (Wäre sie [Anm.: Plastik eines Tongedankens] eine andere am Ufer der Moldau, eine andere an den Abhängen der Berge, eine andere beim Anblick des schwankenden Meeres?) Aus: Ebda. In: MTW 2, S.330 ; TW 1, S. 664. Übersetzung ins Deutsche von Kerstin Lücker.

60 „Je nesporný vliv okolí skladatelova, jeho krve, mozku, výplně vědomí, na časovou i věcnou modelaci jeho melodií.“ (Unbestreitbar ist der Einfluss der Umgebung des Komponisten, seines Blutes, seines Hirnes und der Fülle seines Wissens auf die zeitliche und sachliche Modellierung seiner Melodien.) Aus: Janáček, Leoš: *Otázky a odpovědi* (Fragen und Antworten). In: *Lidové noviny* 30 (5. 2. 1922), Nr. 64, S. 78 ; dtsh. in: Janáček, Leoš: *Leoš Janáček: Feuilletons aus den „Lidové noviny“* / Racek, Jan (Hrsg.). Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1959, S. 56.

61 Janáček, Leoš: *Cesta do vědomí : Památce prof. dr. Edvarda Babáka* (Der Weg ins Bewusstsein : Dem Gedenken Prof. Dr. Edvard Babáks). In: MTW 2, S.331 ; TW 1, S. 665. Übersetzung ins Deutsche von Kerstin Lücker.

se' (sie werden wach) —,přivodí se' (sie werden verursacht) —,odkryjí se' (sie werden aufgedeckt) —.“⁶²

Das zeigt, dass Janáček davon ausgeht, dass die Tongedanken bereits im Gehirn oder – wie er es nennt – „Ort der inneren Umgebung“⁶³ abgespeichert sind und das Komponieren ein Akt des Sich-Erinnerns ist. In den theoretischen Schriften bezeichnet er diesen Sachverhalt als Reproduktion. Doch da man einen Ton nur auf Grund früherer Tonverläufe reproduzieren kann, benötigt es Schlüsselreize.

In *Cesta do vědomí* (Der Weg ins Bewusstsein) waren es die Glockenschläge. Doch musikalische Ideen entfalten sich nicht nur aus der erlebten Wirklichkeit, sondern können auch, wie der folgend beschriebene Artikel zeigt, durch rhythmische Figuren und die Melodik der Worte erweckt werden.⁶⁴

6.2.3 *Jak napadly myšlenky* oder von der Perzeption zur Apperzeption (1897)

Die Entstehung der Kantate *Amarus* für Soli, gemischten Chor und Orchester ange-regt durch einen Text ist in *Jak napadly myšlenky* (Wie die Gedanken kamen) thematisiert. Janáček beschreibt in diesem Feuilleton die Bewusstwerdung der ersten musikalischen Gedanken angeregt durch die Worte des Gedichts *Amarus* von Jaroslav Vrchlický.

Die Gebundenheit an das Wort ist bei Janáček ein Kompositionsprinzip, welches er offenlegt. Die Melodien entstehen, seiner Meinung nach, immer im Kontext des Textes. So ist es ihm auch nicht möglich, wie er in einem Brief aus dem Jahr 1916 gesteht, den bereits fertig komponierten Melodien irgendwelche Worte zu unterlegen.⁶⁵ Auch in *Jak napadly myšlenky* wird deutlich, dass am Anfang des Schaffensprozesses eine große Nähe zwischen Text und Musik besteht:

⁶² Janáček, Leoš: *Cesta do vědomí* : Památce prof. dr. Edvarda Babáka (Der Weg ins Bewusstsein : Dem Gedenken Prof. Dr. Edvard Babáks). In: MTW 2, S.331 ; TW 1, S. 665. Übersetzung ins Deutsche von Kerstin Lücker.

⁶³ „Byly společně již v době centrálního podněcování v místě vnitřního prostředí.“ (Bereits im Moment der zentralen Reizung waren sie [Anm.: die Töne] am Ort der inneren Umgebung versammelt.) Aus: Ebda. In: MTW 2, S.331 ; TW 1, S. 665. Übersetzung ins Deutsche von Kerstin Lücker.

⁶⁴ „Buditelem hudební myšlenky byly zajisté rytmické tvary i melodie básně.“ (Erwecker des musikalischen Gedankens waren offenbar die rhythmischen Figuren und die Melodik der Worte.) Aus: Janáček, Leoš: *Jak napadly myšlenky* (Wie die Einfälle kamen). In: *Opus musicum* (1974), Nr. 5/6, S. 201 ; auch in: LW 2, S. 7 ; dtsch. in: Janáček, Leoš: *Musik des Lebens: Skizzen, Feuilletons, Studien* / Straková, Theodora (Hrsg.); Gruna, Jan (Übers.). Leipzig: Reclam, 1979, S. 92.

⁶⁵ „Kann ich denn meine Arbeit, die Arbeit von drei Jahren einfach wegwerfen? Bei meinem Kompositionsprinzip, wo sich die Melodie aus dem Wort ergibt, hängt die ganze Melodie von einem Satz ab, es wäre anders nicht möglich. Was, die anderen Komponisten, die können welchen Text immer ihren eigenen fertigen Melodien unterlegen! Aber bei mir geht es nicht.“ Brief von Leoš Janáček an Jiří Mahen (13. 9. 1916) ; zit. nach: Štědroň, Bohumír (Hrsg): *Leoš Janáček in Briefen und Erinnerungen*. Prag: Artia, 1955, S. 140 ff.

„Do noci četl jsem Vrchlického Amarus – jarní vůně hřbitova. Po několika hodinách spánku náhle se probouzím. [...] Hledím si do duše. V uších zní to nesčíslnými tóny ve všech oktávách [...]. Zladil bych je všechny na a: jasně vyniká až a⁴ [...].“⁶⁶ (Bis in die Nacht las ich Vrchlickýs Amarus – Frühlingsduft des Friedhofs. Schlafe einige Stunden und erwache dann jäh. [...] Ich blicke in meine Seele. Unzählige Töne aller Oktaven klingen in den Ohren, [...]. Alle möchte ich nach a stimmen, aber erst a⁴ ist klar zu erkennen.)

Die geschilderte Situation exemplifiziert den Verlauf der Perzeption zur Apperzeption, wie sie in den theoretischen Schriften festgelegt ist. Was am Anfang nur geahnt, ein Klingen in den Ohren ist, wird klarer und eindeutig erkennbar. Am Ende heißt es: „Poslouchám tu hudbu duše – vidím ji zcela určitě v notách –“⁶⁷ (Ich lausche hier der Musik der Seele und sehe sie klar in Noten.) Damit beschreibt er den Zustand der Apperzeption, mit welcher abschließend die „Pfeiler der Komposition“⁶⁸ entwickelt sind. Innerhalb des Artikels ordnet er diesem Prozess der Bewusstwerdung ein Bild zu: „Bylo to jako na moři [...]; [...], prázdná, jak dalece oko vidí. A na jednou zvláštní rysy oživují obzor. Netušeně vyrůstá z nich vládce moří.“⁶⁹ (Wie auf dem Meer war es, [...] leer, soweit der Blick reicht. Und auf einmal beleben merkwürdige Umrisse den Horizont. Unerwartet formen sie sich zum Herrscher der Meere.)

Gleichzeitig deutet er darauf hin, dass kein Wissen um den Beginn eines Werkes existiert. Denn: „Jsou to okamžiky jichž si zpravidla skladatelé vědomi nejsou.“⁷⁰ (Es sind Augenblicke, die den Komponisten in der Regel gar nicht bewußt sind.) Im Zuge des Perzeptionsstadiums verwendet Janáček auch das Wort Vorahnung, welches den Umstand der Vorbewusstheit umreißen soll.

Erst in einem gereiften Stadium, spätestens ab dem Stadium der Apperzeption, werden die musikalischen Motive Teil des Bewusstseins und können deshalb kompositorisch weiterentwickelt werden. Das beschreibt er im Brief an Max Brod:

„Zastavit a zamyslit můžeme se teď oba. Mně jak by chtělo péro z ruky vypadnout. Udychtěn, uhnán – čekám, zdali ještě hvězdička nějaká z dalekého obzoru mi zvonivě padne do mysli. Jsem uvolněn.“⁷¹ (Haltmachen und nachdenken mögen wir

66 Janáček, Leoš: Jak napadly myšlenky (Wie die Einfälle kamen). In: *Opus musicum* (1974), Nr. 5/6, S. 199 ; auch in: LW 2, S. 5 ; dtsh. in: Janáček, Leoš: *Musik des Lebens: Skizzen, Feuilletons, Studien* / Straková, Theodora (Hrsg.); Gruna, Jan (Übers.). Leipzig: Reclam, 1979, S. 89 ff.

67 Ebda. In: Ebda. ; auch in: LW 2, S. 5 ; dtsh. in: Ebda., S. 90.

68 „Tak výrazné části skladby mám.“ (Die Pfeiler der Komposition wären fertig.) Aus: Ebda. In: Ebda., S. 200 ; auch in: LW 2, S. 6 ; dtsh. in: Ebda., S. 91.

69 Ebda., S. 200 ; auch in: LW 2, S. 6 ; dtsh. in: Ebda., S. 91.

70 Ebda., S. 200 ; auch in: LW 2, S. 7 ; dtsh. in: Ebda., S. 91.

71 Janáček, Leoš: K čemu se přiznávám (Wozu ich mich bekenne). In: *Lidové noviny* 35 (13. 2. 1927), č. 78; zit. nach: LW 1, S. 588; dtsh. in: Janáček, Leoš: *Musik des Lebens: Skizzen, Feuilletons, Studien* / Straková, Theodora (Hrsg.); Gruna, Jan (Übers.). Leipzig: Reclam, 1979, S. 190.

nun beide. Mir ist, als wollte die Feder der Hand entgleiten. Atemlos, abgehetzt warte ich, ob mir noch eine Sternschnuppe vom weiten Horizont klingend in den Sinn fällt. Nun bin ich befreit.)

Nach dem Sturm der Ideen also spricht er von Haltmachen und Nachdenken. Nach dem Zustand der Atemlosigkeit folgt der Moment des Innehaltens, um die immer klarer werdenden Noten nach den erlernten Regeln der Kompositionskunst zu formen. Während zu Beginn einzelne Verläufe vielfach unbewusst geschehen, ist spätestens nach dem Moment des Haltmachens der bewusste Schaffensakt zu verzeichnen.

Der Akt des musikalischen Denkens wird im theoretischen Werk von Janáček mit der *komplizierten* oder *diffizilen Reaktion* erklärt und in *Jak napadly myšlenky* (Wie die Gedanken kamen) beschreibt er diesen als Entwicklung der eingefallenen Motive im „Gitterwerk der eisernen Formen, in denen wir aufgewachsen sind und ausgebildet wurden“⁷².

Die Beschäftigung mit den verschiedenen Zuständen während des Komponierens erfolgt in *Jak napadly myšlenky* aus dem Jahre 1897 und im zwanzig Jahre später entstandenen Aufsatz *O průběhu duševní práce skladatelské* (Über den Verlauf der geistigen kompositorischen Arbeit). Auch im Folgenden beschriebenen Feuilleton *Smráká se* (Es dämmert) spielen die verschiedenen Stufen des Kompositionsverlaufs, wie sie in den theoretischen Texten thematisiert sind, eine Rolle.

6.2.4 *Smráká se* oder der lebendige Ton (1928)

Der Artikel *Smráká se* (Es dämmert) ist metaphorreich. Es zeigt sich, dass die Naturbeschreibungen Metaphern für die einzelnen Stufen des Schaffensprozesses sind. Zum Beispiel verschwindet die erste Landschaft in Janáčeks Aufsatz im Nebel. Dort heißt es:

„Vše je sama mlha. Myslíš to je tenký klas, to ústa, co žalují, to oko, co pláče, to ruce, co v bolu se spínají, to srdce, co bolí. Už už myslíš, že saháš po vidině, a ono to ještě mokrá mlha.“⁷³ (Alles verschwindet im Nebel. Hier eine schlanke Ähre, dort ein klagender Mund, weinende Augen, schmerzvoll gerungene Hände, ein wehes Herz glaubst du zu sehen. Und willst schon nach der Vision greifen, es ist aber noch immer feuchter Nebel.)

⁷² „Vyrůstá pokračování ze ‚zjevených‘ motivů podél mřížoví železných forem, ze kterých jsme byli živeni a vzděláváni.“ (Die Komposition wächst aus der Entwicklung der ‚eingefallenen‘ Motive im Gitterwerk der eisernen Formen, in denen wir aufgewachsen sind und ausgebildet wurden.) Aus: Janáček, Leoš: *Jak napadly myšlenky* (Wie die Einfälle kamen). In: *Opus musicum* (1974), Nr. 5/6, S. 201 ; auch in: LW 2, S. 8 ; dtsh. in: Janáček, Leoš: *Musik des Lebens: Skizzen, Feuilletons, Studien* / Straková, Theodora (Hrsg.); Gruna, Jan (Übers.). Leipzig: Reclam, 1979, S. 93.

⁷³ Janáček, Leoš: *Smráká se* (Es dämmert). In: *Venkov* 23 (5.2.1928), Nr. 31 ; zit. nach: LW 1, S. 610; dtsh. in: Ebda., S. 188.

Nebel steht hier für den Zustand der Perzeption. Diese ist die erste Stufe des Schaffensprozesses, in welcher der Komponist eine noch unbewusste musikalische Idee erahnt, jedoch noch nicht erkennen kann. In *Smráká se* beschreibt Janáček diesen Zustand wie folgt: „Nevíš, co se v něm rodí, co sténá, pláče, žaluje, prosí.“⁷⁴ (Du weißt nicht, was sie [die Landschaft] gebärt, was in ihr stöhnt, weint, klagt und bittet.) Die Landschaft fungiert im Artikel als Metapher für die klaren musikalischen Motive. Das Zitat spricht das Problem des Dämmerzustandes während des Komponierens an. Janáček ist sich bewusst, dass – wie er es an anderer Stelle ausdrückt – „die Noten nicht auf den Klaviertasten sitzen“⁷⁵, sondern vom Komponisten gefunden werden müssen.

Wenn sich Janáček die Frage stellt, woher die musikalischen Motive kommen, beschäftigt er sich mit dem Prozess der Vorahnung. Handelt es sich um klare und zugängliche Ideen, verwendet er in *Smráká se* (Es dämmt) das Bild der geschlüpften Hühnchen und Hähnchen. „Tři zrána, a do večera vás bylo devět“⁷⁶ (Drei schlüpften morgens, und abends waren es schon neun), heißt es dort. Danach gilt, es diese zu formen, überlebensfähig zu machen – im Bild von Janáček gesprochen, die „Hühnchen und Hähnchen zu scharren, trinken und picken zu lehren“⁷⁷.

Es ist also nicht nur der Ursprung der Ideen, welchem der Komponist auf den Grund gehen will. Janáček fordert im Artikel als weiteren Schritt, den notierten musikalischen Gedanken Leben einzuhauchen. „Ptáka sdělal z hlíny; vdechl do ní duši, a pták vylét!“⁷⁸ (Einen Vogel machte er aus Lehm; hauchte ihm Seele ein, und der Vogel flog auf!), so lautet die Aufgabe an die Komponisten. Nachdem sich der Nebel gelichtet hat, weiß man „kdo rodí, kdo sténá, pláče, žaluje, prosí“⁷⁹ (wer gebärt, wer stöhnt, weint, klagt, bittet). Damit ist die Apperzeption ermöglicht und die Assoziation mit konkret festgehaltenen Tönen kann folgen. Zum Schluss gilt es, wie im Falle des obengenannten Lehmvogels, dass „tónem tvořit je z velké části uměním výtvarným“⁸⁰ (die Last und der Atem des Lebens die Töne weihen).

Die Beziehung zwischen Musik und Leben wird auch im nachfolgenden Artikel *Scestí* (Irrweg), erschienen für die *Listy hudební matice* 1924/25, behandelt.

74 Janáček, Leoš: *Smráká se* (Es dämmt). In: *Venkov* 23 (5.2.1928), Nr. 31; zit. nach: LW 1, S. 610; dtsh. in: Janáček, Leoš: *Musik des Lebens: Skizzen, Feuilletons, Studien* / Straková, Theodora (Hrsg.); Gruna, Jan (Übers.). Leipzig: Reclam, 1979, S. 188.

75 „Není tak prosté hudební skládání, jak prostičký rozumek si to vykládá. Noty nesedají na kláviru, z nich se nesbírají a inkoustem nepřelévají na papír.“ (Das Komponieren ist nicht so einfach, wie der simple Verstand annimmt. Die Noten sitzen nicht auf den Klaviertasten, man kann sie dort auch nicht sammeln und mit Tinte auf das Papier übertragen.) Aus: Ebda.; zit. nach: LW 1, S. 610; dtsh. in: Ebda., S. 188.

76 Ebda.; zit. nach: LW 1, S. 611; dtsh. in: Ebda., S. 189.

77 „[...] učila zobat, pít, hrabat.“ Aus: Ebda.; zit. nach: LW 1, S. 611; dtsh. in: Ebda., S. 189.

78 Ebda.; zit. nach: LW 1, S. 613; dtsh. in: Ebda., S. 189.

79 Ebda.; zit. nach: LW 1, S. 613; dtsh. in: Ebda., S. 190.

80 Ebda.; zit. nach: LW 1, S. 613; dtsh. in: Ebda., S. 190.

6.2.5 *Scestí* oder ein Plädoyer für die Expressivität des Akkords (1924/25)

Zu Beginn des Artikels *Scestí* (Irrweg) notiert Janáček die Aussage eines Mannes: „Něbylo rosy –; celu noc fučel věter.“⁸¹ (Es war kein Tau, weil der Wind die ganze Nacht wehte.) Janáček will mit diesem Zitat zeigen, dass selbst der sogenannte einfache Mann das Bedürfnis hat, einem Phänomen eine Begründung zuzuschreiben. So ist es auch das Bestreben des Komponisten, Antworten auf ungeklärte Fragen, die Musik betreffend, zu finden. Das vollendete Werk interessiert selten, die ungeklärten Anfänge, das Werden faszinieren.

So schreibt Janáček: „Posvěceným je okamžik, kdy vás ovane první myšlenka díla, konce ještě nedohlédnutého.“⁸² (Wie heilig ist der Moment, wenn einem die erste Idee für ein Werk kommt, das Ende jedoch noch offen ist.) In *Scestí* wird der Fluss Bečva zur Metapher für die anfänglichen Ideen, die vom Komponisten gestoppt oder sehr früh schon in eine Richtung gebracht werden können. Janáček beschreibt dieses Bild sehr plastisch, um im Anschluss sein Hauptbedürfnis zu artikulieren: „Chtěl jsem zvědět o klíčení bolesti i radosti, tlaku a rvavosti tónového výrazu.“⁸³ (Ich wollte mich über den Ursprung von Leid und Freude informieren, die Stärke und Kraft musikalischen Ausdrucks.)

Antworten findet er in der Beschäftigung mit dem Akkord. Er analysiert diesen, ordnet ihm wichtige Funktionen in einer Komposition zu und bezeichnet ihn, wie den Ton in *Smráká se* (Es dämmert), als „krvavý květ hudebního umění“⁸⁴ (Blut getränkte Blume der musikalischen Kunst). Der einzige Unterschied: der bestimmte Ton verliert sich, Akkorde jedoch gibt es ohne Ende,⁸⁵ so der Komponist. Der Akkord ist nicht nur eine Anhäufung von Tonaffekten, er verleiht einem Werk Klangfarbe. Und diese wiederum ist für den sogenannten rechten Ausdruck notwendig. In *Šumařovo dítě* (Des Spielmanns Kind) aus dem Jahr 1914 postuliert Janáček: „Nápěv – melodie – motiv, je-li pravým výrazem, není bez svého zvláštního zabarvení; *dokud ho nemá, dotud nevyšel až ze zřídla*: nebyl domyšlen.“⁸⁶ (Soll ein Lied, eine Melodie, ein Motiv den rechten Ausdruck finden, braucht es eine besondere Klangfarbe; so-

81 Janáček, Leoš: *Scestí* (Irrweg). In: *Listy Hudební matice* 4 (15. 10. 1924), Nr. 1/2; zit. nach: LW 1, S. 546; engl. in: Janáček, Leoš: *Janáček's uncollected essays on music* / Zemanová, Mirka (Hrsg.). London: Marion Boyars Publisher, 1989, S. 97 f.

82 Ebda.; zit. nach: LW 1, S. 547; engl. in: Ebda., S. 98.

83 Ebda.; zit. nach: LW 1, S. 547; engl. in: Ebda., S. 98.

84 Ebda.; zit. nach: LW 1, S. 547; engl. in: Ebda., S. 99.

85 Janáček, Leoš: Wie denken Sie über die zeitgemäße Weiterentwicklung der Oper? (20. April 1927). In: *Blätter der Staatsoper und der Städtischen Oper*, Berlin 1927; zit. nach: LW 1, S. 608. Original datiert: Pod Hukvaldy, 20. September 1927.

86 Janáček, Leoš: *Šumařovo dítě* (Spielmanns Kind). In: *Hudební revue* 7 (1914), Nr. 4/5, S. 203–205; zit. nach: LW 1, S. 414; dtsh. in: Janáček, Leoš: *Musik des Lebens: Skizzen, Feuilletons, Studien* / Straková, Theodora (Hrsg.); Gruna, Jan (Übers.). Leipzig: Reclam, 1979, S. 115.

lange es diese entbehrt, hat es seinen Ursprung noch nicht verlassen: Es wurde nicht zu Ende gedacht.)

An dieser Stelle kommt der Schöpfungsverlauf ins Spiel. Das Zu-Ende-Denken beschreibt Janáček in *Scestí* (Irrweg) als Prozess der Bewusstwerdung. Indem sich der apperzepte Klang mit dem Grundstein des Rhythmus verbindet, nimmt er immer mehr Platz im Bewusstsein des Schaffenden ein. Es ist nicht dessen bloßer Wille, welcher die Klänge ins klare Bewusstsein treibt.⁸⁷ Janáček warnt vor dem Überbetonen des Willens innerhalb des Schaffens. Er bezeichnet den bloßen Willensakt als Schöpfungsmoment mit: „Postrach z moderní hudby.“⁸⁸ (Terror der modernen Musik.) Im willentlichen Akt wird der Akkord stilisiert und damit verliert er an Bedeutung und Kraft. In *Scestí* stellt er deshalb noch mal klar: „Vzdaluješ se živého výrazového zřídla; blížíš se výtvarnosti místo výraznosti. Scestí.“⁸⁹ (Du wendest dich von der lebenden Quelle des Ausdrucks ab; du bist dem Gegenständlichen (*Graphischen*) näher als dem *Ausdrucksvollen*. Wobei sich in der Tat beide überschneiden.)

6.2.6 Zusammenfassend

Janáček ist sich bewusst, dass die Darstellungen des Schaffensprozesses in den Feuilletons vage und ungenau sind, dennoch sind die musikliterarischen Schriften sehr wertvoll. Die ausgewählten Artikel enthalten Überlegungen, Gedankengänge und die Beschreibung von persönlich Erlebtem während des Komponierens. Die daraus gewonnenen Inhalte wiederum unterstreichen und exemplifizieren die bereits dargestellten Aussagen und Begriffe zum Schaffen im theoretischen Schrifttum.

So können Begriffe wie Apperzeption oder Reproduktion mit konkreten Inhalten aus den persönlichen Beschreibungen der Essays in Verbindung gebracht werden. Wenn Janáček in *Jak napadly myšlenky* (Wie die Gedanken kamen) beschreibt, wie er bis in die Nacht das Gedicht von Vrchlickýs Amarus las und in der Nacht unzählige Töne in den Ohren klangen und erst a⁴ klar zu erkennen ist,⁹⁰ handelt es sich hierbei um ein bildhaftes Beispiel für die Entwicklung einer Perzeption zur Apperzeption.

87 „Jak daleko od tohoto zřídla akordu je akordické stádo tónů vůlí do jasného vědomí vhnáné! Postrach z moderní hudby. (How far from this source of the chord is the chordal flock of sounds driven by the will into clear consciousness! It is the terror of modern music.) Aus: Janáček, Leoš: *Scestí* (Irrweg). In: *Listy Hudební matice* 4 (15. 10. 1924), Nr. 1/2; zit. nach: LW 1, S. 548; engl. in: Janáček, Leoš: *Janáček's uncollected essays on music* / Zemanová, Mirka (Hrsg.). London: Marion Boyars Publisher, 1989, S. 101.

88 Ebda.; zit. nach: LW 1, S. 548; engl. in: Ebda., S. 101.

89 Ebda.; zit. nach: LW 1, S. 549; engl. in: Ebda., S. 102.

90 „Do noci četl jsem Vrchlického Amarus – [...]. Po několika hodinách spánku náhle se probouzím. [...] Hledím si do duše. V uších zní to nesčíslnými tóny ve všech oktávách [...]. Zladil bych je všechny na a: jasně vyniká až a⁴, [...]“ (Bis in die Nacht las ich Vrchlickýs Amarus – [...]. Schlafe einige Stunden und erwache dann jäh. [...] Ich blicke in meine Seele. Unzählige Töne aller Oktaven klingen in den Ohren, [...]. Alle möchte ich nach a⁴ stimmen, aber erst a⁴ ist klar zu erkennen.) Aus: Janáček, Leoš: *Jak napadly myšlenky* (Wie die Einfälle kamen). In: *Opus musicum* (1974), Nr. 5/6, S. 199; auch in: LW 2, S. 5; dtsh. in: Janáček, Leoš: *Musik des Lebens: Skizzen, Feuilletons, Studien* / Straková, Theodora (Hrsg.); Gruna,

Umgekehrt ermöglichen es die Inhalte der beiden theoretischen Texte, das Verständnis für die Essays zu fördern. Denn alle fünf musikliterarischen Artikel sind durch ihren Reichtum an Metaphern schwer verständlich. Mit Hilfe des Wissens aus den theoretischen Aufsätzen erschließt sich jedoch die Semantik der von Janáček verwendeten bildhaften Begrifflichkeit. Ganz deutlich geht zum Beispiel hervor, dass die Naturbeschreibungen in *Smráká se* (Es dämmert) oder *Scestí* (Irrweg) nichts anderes als den Weg von der Perzeption zur Apperzeption verdeutlichen.

Dieser erste Schritt von einer Vorahnung hin zu den ersten musikalischen Motiven fasziniert den Komponisten so sehr, dass diese Phase des Schaffens in allen theoretischen und literarischen Artikeln dokumentiert und thematisiert ist. Janáček beschreibt jedoch die erste musikalische Ahnung von verschiedenen Ausgangspunkten aus: in *Sedm havranů* (Sieben Raben) oder *Cesta do vědomí* (Der Weg ins Bewusstsein) ist es eine Tonanregung und in *Jak napadly myšlenky* ein lyrischer Text, der zu einem musikalischen Einfall führt.

Zum anderen setzt Janáček ab dem Zeitpunkt der Bewusstwerdung des Tons verschiedene thematische Schwerpunkte: in *Scestí* (Irrweg) sind es der Akkord und der Ton, die besondere Beachtung erhalten, in *Jak napadly myšlenky* (Wie die Gedanken kamen) geht es vor allem um die weiteren Schritte beim Komponieren, in *Smráká se* thematisiert er die Nähe der Musik zum Leben und in *Sedm havranů* die Rolle des Komponisten.

Obwohl die Artikel verschiedene Aspekte des Schaffensprozesses bearbeiten und zu unterschiedlichen Zeitpunkten entstanden sind, stehen sie doch in Zusammenhang miteinander. Es zeichnet sich keine lineare Entwicklung der Meinung Janáčeks ab, vielmehr zeigt sich ein zirkularer Prozess, ein Kreisen um die gleichen Themen zu unterschiedlichen Zeitpunkten und von verschiedenen Perspektiven aus. Das Ergebnis ist ein Konglomerat an Überlegungen zum Komponieren, das zeigt, wie fasziniert Janáček von der Entstehung eines Musikwerks war.

Abschließend steht fest, dass Janáček mit seinen musikliterarischen Aufzeichnungen versucht, das Phänomen durch Introspektion zu fassen, und die theoretischen Aufsätze zeugen von seinem Bestreben, objektive Kriterien zu entwickeln. Seine Schriften dokumentieren die Selbstwahrnehmung des Komponisten, die im Folgenden mit den Aufzeichnungen von Dritten, der Darstellung oder der Fremdwahrnehmung, abgeglichen wird.

6.3 Zeitzeugen

Die Fremdwahrnehmung des komponierenden Janáček ist spärlich dokumentiert. Vereinzelt ergibt sich durch Aussagen von Schülern, Freunden oder der Ehefrau ein Bild des impulsiv Schaffenden, der nicht gestört werden will, wenn er bei der Arbeit ist. Janáček selbst bestätigt dieses Bild:

„V té práci tvořivé je to tak – povídám Vám to otevřeně, jako kdyby matka měla rodit a kdosi by jí to znemožňoval, jí v přirozeném aktu překážel. Tak jak Vám třeba dýchat, a někdo by Vám ústa ucpával. Tak jak Vám třeba země, a kdosi Vám ji pod nohama bral.“⁹¹(Bei der schöpferischen Arbeit ist es so – ich sage es offen, wie wenn eine Mutter gebären sollte und jemand würde es ihr unmöglich machen, sie bei dem natürlichen Akt stören. So, wie Sie atmen müssen und jemand würde Ihnen den Mund zustopfen. So, wie Sie die Erde brauchen und jemand nähme sie Ihnen unter den Füßen weg.)

Das Zitat zeigt, dass der Schaffensakt für Janáček mit dem Geburtsakt, der nicht unterbrochen werden darf, vergleichbar ist. Im Falle einer Unterbrechung würde er „überreizt auffahren“⁹², so der Komponist selbst. Seine Ehefrau Zdenka und das Hausmädchen Mara wissen um den Umstand, dass Janáček während der Arbeitszeit nicht einmal eine Fliege im Zimmer dulden würde.⁹³ Überhaupt ist die Stimmung des Komponisten düster und reizbar, so schreibt Janáček zumindest in *Cesta do vědomí* (Der Weg ins Bewusstsein): „Zdvihá cosi a odkládá, hledá a nenajde – usedá a vstává – chůzi zastavuje, slova utrhuje; je popudliv a zasmušen.“⁹⁴ (Er hebt etwas auf und legt es wieder beiseite, er sucht und findet nicht – er setzt sich nieder und steht wieder auf – sein Gang stockt, sein Wort reißt ab; er ist reizbar und trübsinnig.)

91 Brief von Leoš Janáček an Kamila Stösslová (14. 2. 1921); Mährisches Landesmuseum Brunn: Inv. Nr. 8363/E169; zit. nach: Janáček, Leoš; Přibáňová, Svatava (Hrsg.): *Hádanka života: Dopisy Leoše Janáčka Kamile Stösslové (Rätsel des Lebens: Briefe Leoš Janáčeks an Kamila Stösslová)*. Brno: Opus musicum, 1990, S. 85; engl. in: Janáček, Leoš; Stösslová, Kamila; Tyrell, John (Hrsg.): *Intimate Letters: Leoš Janáčeks to Kamila Stösslová*. London, Boston: Faber & Faber, 1994, S. 31; dtsh. in: Štědroň, Bohumír (Hrsg.): *Leoš Janáček in Briefen und Erinnerungen*. Prag: Artia, 1955, S. 207.

92 „Vybuhl bych předrážděn, byl bych zlý, nesnesitelný.“ (Ich würde überreizt auffahren, wäre böse, unerträglich.) Aus: Brief von Leoš Janáček an Kamila Stösslová (14. 2. 1921); Mährisches Landesmuseum Brunn: Inv. Nr. 8363/E169; zit. nach: Ebda., S. 85; dtsh. in: Ebda., S. 207.

93 „Kdyby snad dotěrná moucha lítala v pokoji, nestrpěl bych ji.“ (Wenn etwa eine zudringliche Fliege im Zimmer umherflöge, würde ich sie nicht dulden.) Aus: Brief von Leoš Janáček an Kamila Stösslová (14. 2. 1921); Mährisches Landesmuseum Brunn: Inv. Nr. 8363/E169; zit. nach: Ebda., S. 85; dtsh. in: Ebda., S. 207.

94 Janáček, Leoš: *Cesta do vědomí: Památce prof. dr. Edvarda Babáka* (Der Weg ins Bewusstsein: Dem Gedenken Prof. Dr. Edvard Babáks). In: MTW 2, S.329; TW 1, S. 663. Übersetzung ins Deutsche von Kerstin Lücker.

Mag man der Aufzeichnung von Ludvik Kundera Glauben schenken, gestaltet sich dieses eben beschriebene Suchen nach einem Einfall folgendermaßen:

„Den ganzen Vormittag erklang das Klavier, allerdings in einer ungewöhnlichen Weise. Janáček hämmerte so laut, wie es überhaupt möglich war [...]. Er wiederholte das Motiv mehrere Male rundum [...]. Aus der Verve, mit der er spielte, war herauszufühlen, wie stark er vom Gefühlsinhalt des Motivs erregt und hingerissen wurde. Bei diesem Beginnen komponierte er nicht – durch das ständige Wiederholen eines kleinen Motivs wollte er sich nur in eine bestimmte Stimmung versetzen, um dann ohne Klavier das zum überwiegenden Teil aus diesem Motiv aufgebaute Tonwerk in fieberhafter Hast unmittelbar aufs Papier zu werfen.“⁹⁵

Die Anekdote erzeugt das Bild eines beim Komponieren in Ekstase befindlichen Janáčeks, eines Schaffenden, der sich mit der ständigen Wiederholung mehrerer Töne in Trance versetzt, um dann anschließend ohne Klavier weitere Einfälle zu notieren. Geht man von der Richtigkeit dieser Aussage aus, erklärt sich das aufbrausende Gemüt des Komponisten bei jeglicher Störung des Schaffensakts.

Doch neben dem Bild von Janáček dem Komponisten nahe des Wahnsinns, der bei seiner Arbeit nicht gestört werden will und tranceähnlich auf seinem Klavier hämmert, dokumentiert Zdenka Janáčková in ihren Memoiren auch ein anderes Bild des schaffenden Ehemanns. Gerade in der Spätphase seines Lebens, die gekennzeichnet von Erfolg und Anerkennung ist, verändert sich auch das Verhalten Janáčeks während des Komponierens. Zdenka erinnert sich an die Zeit um 1925, nach der Verleihung der Doktorwürde:

„Byl to radostný čas. Plno věcí, které vzrušovaly a smiřovaly se vším, co se předtím stalo zlého. Vyjasnilo se i u nás. Byli jsme nyní jako dva dobří přátelé. Všude jsme chodili spolu, radili se. Když komponoval dole v pracovně a něco se mu podařilo, volával na mne! – Zdenko, poď sem – a já jsem přibíhala, poslouchala a říkala jsem mu, co si o tom myslím. Někdy zahrál takové krásné melodie, bylo by se mi chtělo slyšet je ještě jednou v další jeho práci, ale on je nechal být a měl už zase jiný nápad. Ptávala jsem se ho: Proč se u toho nezdržíš ještě aspoň chvíli? Proč to nerozvedeš? A on se usmíval: Ty tomu rozumíš! To by ja tak nechtěl.“⁹⁶
(Es war eine fröhliche Zeit mit einer Fülle von Dingen, die aufmunterten und mit allem versöhnten, was vorher geschehen war. Es hellte sich auch bei uns auf. Wir waren jetzt wie zwei gute Freunde. Wir gingen überall zusammen aus, berieten uns miteinander. Wenn er unten im Arbeitszimmer komponierte und etwas ihm

⁹⁵ Zit. nach: Vogel, Jaroslav / Eisner, Pavel (dtsch. Fassung): *Leoš Janáček: Leben und Werk*, Prag: Artia, 1958, S. 42.

⁹⁶ Janáčková, Zdenka: *Paměti Zdenka Janáčkovy: Můj život* (Andenken Zdenka Janáčkovy: Mein Leben) / Trkanová, Marie (Hrsg.). Brno: Šimon Ryšavý, 1998, S. 130.; dtsh. in: Janáčková, Zdenka: *Mein Leben (Můj život)* / Vyslouzilová, Věra (Übers.). In: Leoš-Janáček-Gesellschaft (Hrsg.): *Mitteilungsblatt 75* (2000), Nr. 1, S. 3.

gelungen war, rief er mich zu sich: – Zdenka, komm her, und ich lief zu ihm, hörte zu und sagte ihm, was ich darüber dachte. Manchmal spielte er so schöne Melodien, ich hätte sie gern in seiner weiteren Arbeit noch einmal gehört, aber er ließ sie liegen und hatte schon einen anderen Einfall. Oft fragte ich ihn: Warum hältst du dich dabei nicht wenigstens noch eine Weile auf? Warum führst du es nicht aus? – Und er lächelte: Du verstehst es ja! Das möchte ich nicht so.)

Dieser Auszug aus Zdenkas Memoiren zeigt, dass Janáček in seiner späten Lebensphase andere Menschen am Kompositionsprozess teilhaben lässt und sich nicht mehr in sein Zimmer zurückzieht und für sich alleine schafft. Geht man von der Richtigkeit dieser Erinnerung aus, hat sich gegen Ende seines Lebens auch seine Schaffensweise verändert. Nicht mehr die Trance, sondern das Interesse an der Wirkung seiner Melodien auf andere steht im Vordergrund.

Interessant ist, dass Janáček auf dem Klavier vorgespilte Melodien und Ideen, die seine Ehefrau versteht, nicht weiterentwickelt. „To by ja tak nechtěl“⁹⁷ (Das möchte ich nicht so), lautet seine Aussage. Ein Komponist wie Janáček, der getrieben ist vom Verstehen-Wollen, dessen theoretische Auseinandersetzungen und schriftliche Äußerungen zur Musik davon geprägt sind, Antworten auf das Phänomen Musik zu finden, möchte nicht, dass seine Musik verstanden wird. Ein Paradoxon – und das Auftreten eines solchen ist eine Konstante im Leben und Schaffen des tschechischen Komponisten.

6.4 Zusammenfassung

Janáček ist Komponist und, wie die Aufzeichnungen beweisen, ist er fasziniert von der Entstehung eines musikalischen Werkes und dessen Wirkung auf den Menschen. Dies dient ihm auch als Motivation, dem Schaffensakt auf der Spur zu sein. Er beschreibt die Entwicklung der ersten Einfälle hin zu einem musikalischen Motiv und definiert die weiteren Vorgänge, die zu einem vollendeten Werk führen. Auch wenn die Schriften auf Grund ihrer Ungenauigkeit, fehlender Vereinheitlichung und der meist subjektiven Darstellungen keinen Anspruch auf Wissenschaftlichkeit erheben können, geben diese Aufschluss, wie Janáček das Komponieren erlebt, definiert und für sich erklärt.

Es kristallisiert sich ein Modell heraus, dessen Anfang die Vorahnung, die Perception bildet. Der Begriff wird von Janáček in *O průběhu duševní práce skladatelské* (Über den Verlauf der geistigen kompositorischen Arbeit) als Dämmerung

⁹⁷ Janáčková, Zdenka: *Paměti Zdenka Janáčkovy: Můj život* (Andenken Zdenka Janáčková: Mein Leben) / Trkanová, Marie (Hrsg.). Brno: Šimon Ryšavý, 1998, S. 130.; dtsh. in: Janáčková, Zdenka: *Mein Leben (Můj život)* / Vysloužilová, Věra (Übers.). In: Leoš-Janáček-Gesellschaft (Hrsg.): *Mitteilungsblatt* 75 (2000), Nr. 1, S. 3.

beschrieben.⁹⁸ Die Perzeption steht für das erste Aufkommen von Ideen, doch erst, wenn der Komponist einen Ton in seinem Bewusstsein wahrnimmt– sei es erwartet oder unerwartet – ihn hört oder als Note sieht, sind das Anzeichen für die erreichte Apperzeption oder Aneignung, worauf eine konkrete Assoziation folgt. Diese erste Phase des Schaffens wird ausgiebig in allen theoretischen und literarischen Schriften erwähnt und beweist, dass Janáček unbewusste und bewusste Zustände innerhalb des Schaffens anerkennt.

Als zweite Phase folgt das musikalische Denken, welches unter anderem aus der *einfachen* und *diffizilen Reaktion* besteht. Nachdem die ersten musikalischen Ideen bewusst wahrgenommen sind, folgt nun eine Phase des Wachsens. In *O průběhu duševní práce skladatelské* bekommt man Informationen, wie erste Ideen immer mehr an Form und Gestalt annehmen. Janáček beschreibt diesen Prozess anhand eines Reiz-Reaktion-Modells. In den literarischen Aufsätzen zum Schaffensprozess spielt auch die Reproduktion eine Rolle in dieser zweiten Phase. Denn das Sich-Erinnern an eine bereits abgespeicherte musikalische Idee ist Teil des musikalischen Denkens und wird in Janáčeks Theorie als wesentliche Voraussetzung für das kompositorische Schaffen beschrieben. Erst nachdem erste Ideen mit Hilfe der Reproduktion und des Nachdenkens wieder auftauchen und damit ihre Form und Klarheit erreichen, steht am Ende das Niederschreiben.

Janáček schreibt über die Entstehung von *Věc Makropulos* (Die Sache Makropulos): „Dělal jsem to asi rok. Chodil jsem s tím, napřemýšlel se – ale pak se psalo! – jako stroj!“⁹⁹ (Etwa ein Jahr trug ich das Werk in mir, dachte viel nach – aber dann schrieb ich wie eine Maschine!) Diese Aussage enthält Informationen zu den Stationen des Kompositionsprozesses. Die Ideen trägt er mit sich herum, sie wachsen – um in der Sprache Janáčeks zu bleiben – von einer bloßen Vorahnung hin zu einem klaren musikalischen Motiv.

Im Weiteren wird von Janáček erwähnt, dass er, nachdem er eine musikalische Vorstellung im Bewusstsein trägt, viel nachdenkt. In den theoretischen Schriften wird diese Situation gleichgesetzt mit dem musikalischen Denken. Darauf folgt die Notation, welche die dritte Schaffensphase einläutet, wobei an dieser Stelle festgehalten werden muss, dass die unterschiedlichen Entwicklungsstufen nicht immer

⁹⁸ „Janáček vykládá ve svých přednáškách o skladbě percepci jako šerení myšlenky.“ (Janáček erläutert in seinen Vorlesungen über die Komposition die Perzeption als Dämmerung (šerení) des Gedankens.) Aus: Aus: Janáček, Leoš: *O průběhu duševní práce skladatelské* (Über den Verlauf der geistigen kompositorischen Arbeit). In: *Hlídky* 33/1 (1916) ; zit. nach: MTW 2, S. 162 ; dtsh. in: Janáček, Leoš: *Über den Verlauf der geistigen kompositorischen Arbeit*. In: Leoš-Janáček-Gesellschaft (Hrsg.); Vyslouzilová, Věra (Übers.): *Mitteilungsblatt* 95 (2007), Nr. 2, S. 2.

⁹⁹ Janáček, Leoš: Interview pro časopis *Literární svět* (Interviewtext für die Zeitschrift *Literární svět*). In: *Literární svět* 1 (8.3. 1928), Nr. 12; zit. nach: LW 1, S. 616; dtsh. in: Janáček, Leoš: *Musik des Lebens: Skizzen, Feuilletons, Studien* / Straková, Theodora (Hrsg.); Gruna, Jan (Übers.). Leipzig: Reclam, 1979, S. 183.

klar getrennt sind und chronologisch zu verstehen sind. Vielmehr habe ich das Stufenkonzept der Einfachheit halber und Verständlichkeit wegen gewählt. Wichtig ist zu wissen, dass sich beim Komponieren einzelne Arbeitsabschnitte vermischen können, und häufig springen die Komponisten zwischen den verschiedenen Stufen hin und her.

Was jedoch klar ist: die Notation ist bei Janáček das Mittel im Wirbel der Phantasie sicher zu fliegen.¹⁰⁰ Er stellt fest:

„Notou se uvolnilo paměti: nebylo jí třeba stále nést břímě prvního motivu. Tíha rostla od motivu k motivu. V zatěžkané mysli ohníček citový se dusil, křídla fantasmie spjata. Nota v těch místech dušnosti, zdánlivé vyčerpanosti, byla žhavým hřebem – ale i ohnivým mezníkem ve vývinu hudebního díla. Útvornost z toho okamžiku měnila se v *umělou*.“¹⁰¹ (Durch Noten befreit sich das Gedächtnis: es ist nicht mehr notwendig, die Lasten des ersten Motivs stets in Gedanken zu tragen. Im beschwerten Bewußtsein erstickt das Feuer des Gefühls, gebunden sind die Flügel der Phantasie. Die Noten werden an diesen Stellen der Schwüle, der scheinbaren Erschöpfung zu glühenden Haken – aber auch zu einem feurigen Grenzstein in der Entwicklung der Musikwerke. Das Gebilde ändert sich von diesem Augenblick an in ein *künstlerisches* Gebilde.)

Janáček stellt die Notation als ein wesentliches Mittel des Arbeitsprozesses dar. Durch seine Volksliedstudien ist er sich bewusst, dass nur sechs Laute, sechs Silben und dementsprechend sechs Töne, sechs Motive oder sechs Tonarten vom Rezipienten und Komponisten im Gedächtnis behalten werden können. So ist das Aufschreiben, das Notieren ein wesentlicher Akt des Schaffens und wird zum Zeugnis des Verlaufs.

Im Falle von Janáček ist der Kompositionsprozess mit der ersten Niederschrift keineswegs abgeschlossen, sondern wird über Abschriften bis hin zu Korrekturen bei Aufführungen fortgeführt.¹⁰² Auch wenn sich die Verbesserungen innerhalb der späteren Entwurfstadien hauptsächlich auf die Dynamik beschränken, zeigt der eben beschriebene Umstand, dass der Prozess der Entstehung bei Janáček nicht mit der Niederschrift beendet ist. Auf die Notation folgt oft ein Willensvorgang oder die

100 „Chyběl prostředek v bezpečí letět v pomyslném světě vichrem fantasmie! Tím prostředkem byla nota.“ (Es fehlte das Mittel, in der erdachten Welt im Wirbel der Phantasie sicher zu fliegen! Dieses Mittel ist die Note.) Aus: Janáček, Leoš: Nota: Na pamět Fr. Bartoše (Note: František Bartoš zum Gedenken). In: *Lidové noviny* 34 (28.7.1926), Nr. 375, S. 228; dtsh. in: Janáček, Leoš: *Leoš Janáček: Feuilletons aus den „Lidové noviny“* / Racek, Jan (Hrsg.). Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1959, S. 175.

101 Ebda. In: *Lidové noviny* 34 (28.7.1926), Nr. 375, S. 229; dtsh. in: Ebda., S. 175.

102 „Die Autographen gleichen Skizzen, denn der Kompositionsprozeß war mit der ersten Niederschrift keineswegs abgeschlossen, sondern setzte sich über Abschriften bis hin zu Korrekturen bei Aufführungen fort. (z.B.: Mládí)“ Aus: Zimmermann, Reiner: Leoš Janáček: 1. Streichquartett. In: Allihn, Ingeborg (Hrsg): *Kammermusikführer*. Stuttgart: Metzler, 1998, S. 321.

diffizile Reaktion, die, wie unter 6.1.2. oder 6.2.5. beschrieben ist, aus verschiedenen kompositorischen Entscheidungsmöglichkeiten besteht. „Dadurch stellt sich der Komponist in der Geistesarbeit anderen Künsten, aber auch anderen Denkern, auch den wissenschaftlichen, gleich“,¹⁰³ meint Janáček kompromisslos. Doch gleichzeitig warnt Janáček vor dem Überbetonen des Willens innerhalb des Schaffens.¹⁰⁴

Er weiß um den Balanceakt des Komponierens, das Austarieren zwischen Willen und Einfall, Spontaneität und Handwerk. Sein Verständnis für den Entstehungsprozess eines musikalischen Werkes ist gekennzeichnet von Kontrasten. So dokumentieren vor allem die literarischen Schriften Phasen der Willkürlichkeit, Momente der Spontaneität oder des Zufalls und die theoretischen Artikel behandeln Aspekte des kompositorischen Handwerks, des Willens und der selektiven Entscheidungsprozesse. Mit dem Erfassen unterschiedlicher Qualitäten des Schaffensprozesses steht Janáčeks Ansatz später entwickelten psychoanalytischen Modellen nahe. Das Wissen um unbewusste, vorbewusste und bewusste Komponenten beim Komponieren ist bei Janáček angedeutet und findet 1970 bei Müller-Braunschweigs psychoanalytischem Ansatz eine systematische Korrespondenz.

Um die Dualität von Unbewusstheit und Bewusstheit beim Schaffen jedoch weiß auch der Literat Stefan Zweig. In *Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens* legt er fest, dass der künstlerische Prozess ein Akt der Übertragung aus der Vision in die Realität ist.¹⁰⁵ Janáček spricht jedoch nie von einer Vision, die zur Realität wird. Vielmehr ist es die Realität, die in der Musik Ausdruck findet, und umgekehrt kann dieser im Leben des Menschen etwas bewirken. Janáček geht von einem Bezug zwischen dem Komponierenden und dessen Umfeld aus. Damit beweist er einmal mehr ein Gespür dafür, seiner Zeit ein Stück weit voraus zu sein. In den Artikeln zum kompositorischen Schaffen stellt Janáček die Verbindung zwischen Musikwerk und Leben des Komponisten dar. Er setzt die schöpferische Arbeit in einen Person-Umwelt-Bezug, was als solches systematisch erst Paul J. Guilford (1950) mit seiner Kreativitätsforschung oder Marcel Dobberstein (1994) anhand seines musiksoziologischen Ansatzes tun.

Die Verbindung zwischen Ton und Leben ist wesentlich für das Schaffen bei Janáček. 1924 schreibt er an Max Brod: „Und ich sage, daß er [der reine Ton] gar nichts bedeutet, solange er nicht im Leben, im Blut, in der Umwelt steckt.“¹⁰⁶ Denn:

103 TW 1, S. Ixxvi.

104 „Postrach z moderní hudby.“ (Terror der modernen Musik) Aus: Janáček, Leoš: *Scestí* (Irrweg). In: *Listy Hudební matice* 4 (15. 10. 1924), Nr. 1/2; zit. nach: LW 1, S. 548.

105 Vgl. Zweig, Stefan: *Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens*. In: Zweig, Stefan: *Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens : Essays* / Beck, Knut (Hrsg.). Frankfurt a. M. : Fischer Verlag, 1984, S. 357 f.

106 „Ein Mensch schwatzte vor mir, nur der reine Ton bedeute etwas in der Musik. Und ich sage, daß er gar nichts bedeutet, solange er nicht im Leben, im Blut, in der Umwelt steckt. Sonst ist er ein Spielzeug, das keinen Wert hat.“ Brief von Leoš Janáček an Max Brod (2. August 1924); zit. nach: Racek, Jan (Hrsg.): *Leoš Janáček*. Leipzig: Reclam, 1971, S. 142.

„Jediný tón [...] svědčí o bedlivém pozorování, ostražitě myslí, o vědomí, plném dojmů zažitých, připamatovaných.“¹⁰⁷ (Ein einziger Ton [...] zeugt vom aufmerksamen Beobachten, vom wachsamem Sinn und vom Bewußtsein, voll von erlebten und im Gedächtnis behaltenen Eindrücken.) So steckt nach Auffassung Janáčeks das Leben im Ton. „Rozkoší se drobí, touhou a nadějí se klouží; běře lesk a sílu z bílých líček; z oček jak pomněnky chytá líbeznost. Vztahuje se k hvězdičkám. Je spjat se vším, nač a o čem myslí.“¹⁰⁸ (Vor Wonne bröckelt er, vor Sehnsucht und Hoffnung dehnt er sich; nimmt Glanz und Kraft von weißen Wangen und fängt Lieblichkeit aus Augen wie Vergißmeinnicht. Er erhebt sich zu den Sternen. Ist mit allem verbunden, woran und worüber er denkt.)

Die Tonreaktion ist es auch, die einen ersten Bezug zwischen Leben und Werk herstellt. Diese nämlich, so hält Janáček fest, kann nicht nur durch einen Ton, sondern durch den Einfluss der Umgebung ausgelöst werden. Er bemängelt zwar, dass keine Studien über die Reaktion auf eine andere Anregung als die Tonanregung existieren.¹⁰⁹ Dennoch: In *O průběhu duševní práce skladatelské* (Über den Verlauf der geistigen kompositorischen Arbeit) erinnert sich Janáček an eine Tonreaktion auf ein Wort, eine Farbe und ein *einfaches Gefühl*.¹¹⁰

So weiß Janáček um die Anregungen der äußeren Welt und erkennt dennoch an, dass auch die innere Welt des Komponisten Anteil am Schaffensprozess hat (siehe 2. Kapitel). Hinzu kommt Janáčeks Meinung: „Skladba je závisla na okamžité náladě skladatelově [...]“¹¹¹ (Eine Komposition hängt von der momentanen Stimmung des Komponierenden ab [...]). In *O průběhu duševní práce skladatelské* (Über den Verlauf der geistigen kompositorischen Arbeit) prägt Janáček den Begriff der *Lebensstimmung* (životní nálada) und postuliert, dass jede musikalische Veränderung beim Komponieren und Hören mit der Veränderung der *Lebensstimmung* einhergeht.¹¹²

107 Janáček, Leoš: Úvodní slovo k otevření konzervatoře hudby v Brně (Einführende Worte zur Eröffnung des Brünner Musikonservatoriums). In: *Lidové noviny* 27 (7. 10. 1919), Nr. 278; zit. nach: LW 1, S. 458; dtsh. in: Janáček, Leoš: *Leoš Janáček: Feuilletons aus den „Lidové noviny“* / Racek, Jan (Hrsg.). Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1959, S. 161.

108 Janáček, Leoš: Nota: Na pamět Fr. Bartoše (Note: František Bartoš zum Gedenken). In: *Lidové noviny* 34 (28. 7. 1926), Nr. 375, S. 225; dtsh. in: Ebda., S. 172.

109 „Není studií o reakci nově tvořeným tónem na podnět jiný než tónový.“ (Es existieren keine Studien über die Reaktion mit einem neu gebildeten Ton auf eine andere Anregung als die Tonanregung.) Aus: Janáček, Leoš: O průběhu duševní práce skladatelské (Über den Verlauf der geistigen kompositorischen Arbeit). In: *Hlídká* 33/1 (1916); zit. nach: MTW 2, S. 153; TW 1, S. 445; dtsh. in: Janáček, Leoš: Über den Verlauf der geistigen kompositorischen Arbeit. In: Leoš-Janáček-Gesellschaft (Hrsg.); Vysloužilová, Věra (Übers.): *Mitteilungsblatt* 95 (2007), Nr. 2, S. 3.

110 „Připomínám např. reakci tónovou na slovo, na barvu a na prostý cit [...]“ (Ich erinnere zum Beispiel an die Tonreaktion auf ein Wort, eine Farbe und ein einfaches Gefühl [...]). Aus: Ebda. In: Ebda.; zit. nach: MTW 2, S. 153; TW 1, S. 445; dtsh. in: Ebda., S. 3.

111 Janáček, Leoš: Bedřich Smetana o formách hudebních (Bedřich Smetana über die musikalischen Formen). In: *Hudební listy* 3, Nr. 1/3; zit. nach: TW 1, S. 63.

112 „Uznává se, že v melodii každá změna tónu ve výšce, v délce, každý nádech v síle je citlivým ohlasem změn životní náladovosti [...]“ (Es wird anerkannt, dass jede Veränderung der

Am Ende der tolstojschen Kreuzersonate schreibt er: „[...] = dokud nevím a neznám (životní nálada), | odkud vzniká skladba.“¹¹³ ([...] = solange ich (die Lebensstimmung) nicht kenne, | weiß ich nicht, woher die Komposition entsteht.) Damit gewährleistet das Wissen um die *Lebensstimmung*, so Janáček, einen Zugang zum Werk.

Neben dieser Meinung konnten in diesem Kapitel noch weitere Standpunkte des Komponisten, vor allem zu Aspekten des Schaffensprozesses dargestellt werden. Die herangezogenen Texte von Janáček enthalten eine Fülle von Informationen zum Komponieren. Inwiefern die herausgearbeiteten Ansichten zu diesem Thema mit der faktischen Arbeitsweise Janáčeks korrelieren, soll – im nächsten Kapitel – am *1. Streichquartett* exemplifiziert werden.

Tonhöhe, -länge, jeder Hauch von Stärke ein empfindlicher Nachhall von Verwandlungen der Lebensstimmung ist [...].) Aus: Janáček, Leoš: O průběhu duševní práce skladatelské (Über den Verlauf der geistigen kompositorischen Arbeit). In: *Hlídka* 33/1 (1916) ; zit. nach: MTW 2, S. 155 ; TW 1, S. 447 ; dtsch. in: Janáček, Leoš: Über den Verlauf der geistigen kompositorischen Arbeit. In: Leoš-Janáček-Gesellschaft (Hrsg.); Vysloužilová, Věra (Übers.): *Mitteilungsblatt* 95 (2007), Nr. 2, S. 6.

113 Janáčeks Ausgabe der Kreuzersonate JK 41, S. 160 l: letzte Seite; mit schwarzer Tinte.

7. Das Werk: 1. Streichquartett

„Eine Komposition zu schreiben ist ‚Kunst‘!“
(Leoš Janáček)

Janáček dokumentiert seine Schaffensweise anhand der Feuilletons und seiner theoretischen Schriften. Seine Sicht auf das Komponieren wurde im 6. Kapitel dargestellt. Doch Künstler, so Stefan Zweig, sind „schlechte, unbrauchbare Zeugen für den eigenen Schöpfungsprozeß.“¹ Die Introspektion als Möglichkeit, Zugang zum Vorgang des Komponierens zu erhalten, wird schon Ende des 19. Jahrhunderts diskutiert. Zwei Jahrzehnte später versucht Hermann Danuser, die Problematik aufzulösen, indem er vorschlägt, dass die explizite Poetik, „das, was die Komponisten selbst über die Prinzipien ihres Schaffens – teils deskriptiv, teils normativ – haben verlauten lassen [...]“² mit den Ergebnissen der philologischen Rekonstruktion verglichen werden muss. So stellen die Äußerungen des Künstlers anhand von Briefen, Tagebucheintragen oder Aufsätzen einen Aspekt des Schaffensprozesses dar. Jedoch diesen kann „man nicht für bare Münze nehmen, sondern [*dieser muss*] [...], als Teil der auktorialen Poetik und Ästhetik, mit den Ergebnissen der philologischen Rekonstruktion [*verglichen werden*]“³ schlägt Hermann Danuser vor.

So steht am Ende der Dissertation die Komposition selbst, und in der Terminologie Danusers gesprochen, liegt der Schwerpunkt des letzten Teils der Arbeit somit bei der faktischen Poetik. Skizzen, Autografe und Entwürfe sind Datenmaterialien, die Aufschluss über den Prozess des Komponierens geben und es ermöglichen, „die allmähliche Verfertigung musikalischer Gedanken im Vorgang des Komponierens

-
- 1 Zweig, Stefan: Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens. In: Zweig, Stefan / Beck, Knut (Hrsg.): *Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens : Essays*. Frankfurt a. M. : Fischer Verlag, 1984, S. 356.
 - 2 Danuser, Hermann: Inspiration, Rationalität, Zufall: Über musikalische Poetik im 20. Jahrhundert. In: Danuser, Hermann (Hrsg.); Katzenberger, Günter (Hrsg.): *Vom Einfall zum Kunstwerk: Der Kompositionsprozeß in der Musik des 20. Jahrhunderts*. Laaber: Laaber, 1993, S. 11.
 - 3 Danuser, Hermann: Explizite und faktische musikalische Poetik bei Gustav Mahler. In: Ebda., S. 88.

retrospektiv zu erfassen.“⁴ Stefan Zweig ist der Meinung, dass die überlieferte Quellenlage den „Ariadnefaden, an dem wir uns zurücktasten können in das sonst unergründliche Labyrinth“⁵ darstellt. Durch die Analyse der Quellen kann die Rekonstruktion, ausgehend vom vollendeten Werk hin zum Ausgangspunkt der Inspiration, versucht werden. Die Ergebnisse ermöglichen im Weiteren, den Bogen vom Anfang der kompositorischen Arbeit bis zur Vollendung zu spannen.

Das bedeutet im Falle des 1. *Streichquartetts* von Leoš Janáček: Es wird der Versuch gemacht, anhand der Auswertung des überlieferten Datenmaterials den Schaffensprozess nachzuzeichnen, um damit Aufschlüsse über den Zusammenhang von Inspiration und Werk zu erlangen. Die Rekonstruktion des Schaffensprozesses soll verdeutlichen, wie Janáček mit seinen Ideen kompositorisch umgeht und welche musikalische Form die literarische Anregung im 1. *Streichquartett* findet. Dazu wird ein Überblick über die komplexe Quellenlage gegeben und anschließend das überlieferte Material detailliert beschrieben. Danach gilt es, die Quellen in Beziehung miteinander zu setzen, um ein umfassendes Bild zum Schaffensprozess zu erlangen. Resultate sowie Probleme werden am Schluss erörtert.

7.1 Genese und Quellenlage

7.1.1 Genese

Am Höhepunkt von Leoš Janáčeks Schaffen entsteht im Oktober 1923 das 1. *Streichquartett*. Dieses Werk stellt den Abschluss eines Prozesses dar, der schon 1880, während seiner Studienzeit, beginnt. Als Student in Wien arbeitet Janáček zeitgleich an einer Violinsonate, einem Liederzyklus und einem Streichquartett. Letzteres stellt den ersten Versuch Janáčeks in dieser Gattung dar, ist jedoch nicht überliefert. Die Werke aus dieser Zeit belegen die Musiksprache des damaligen Kompositionsschülers und zeigen, dass die Wiener Konservatoriumszeit geprägt ist durch die Suche nach einem eigenen Stil; es sind Janáčeks Lehrjahre. Er studiert die Quartette Ludwig van Beethovens und komponiert im klassischen Stil. Da jedoch sein – chronologisch betrachtet – erstes Streichquartett aus dem Jahr 1880 als verschollen gilt, ist es nicht möglich, einen Vergleich mit dem 43 Jahre später entstandenen 1. *Streichquartett* zu ziehen und nachzuvollziehen, in welcher Weise sich Janáčeks Blick auf diese Gattung mit zunehmendem Alter verändert hat.

4 Neumann, Peter Horst: Mythen der Inspiration aus den Gründerjahren der neuen Musik. In: Danuser, Hermann (Hrsg.); Katzenberger, Günter (Hrsg.): *Vom Einfall zum Kunstwerk: Der Kompositionsprozeß in der Musik des 20. Jahrhunderts*. Laaber: Laaber, 1993, S. 332.

5 Zweig, Stefan: Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens. In: Zweig, Stefan / Beck, Knut (Hrsg.): *Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens : Essays*. Frankfurt a. M. : Fischer Verlag, 1984, S. 358.

Nach Jahren der Auseinandersetzung mit der Vokalmusik, seien es Lieder oder die Opern, beginnt Janáček, abgesehen von den ersten Versuchen seiner Lehrjahre, erst im Alter von 51 Jahren, sich mit Instrumentalkompositionen tiefergehend zu beschäftigen. Mit einer Sonate für Klavier aus dem Jahre 1905 kündigt sich der Beginn einer Anzahl von Kammermusikwerken an. Es folgen die Zyklen *Po zarostlém chodníčku* (Auf verwachsenen Pfaden) und *V mlhách* (Im Nebel). 1908 komponiert er das heute als verschollen geltende *Klaviertrio* nach Lew Tolstoj's *Die Kreuzersonate*, welches häufig mit dem 1. *Streichquartett* in Verbindung gebracht wird (s. u.). Zwei Jahre später entsteht *Pohádka* (Märchen) für Violoncello und Klavier, welches er 1923 überarbeitet. 1923 ist auch das Jahr, in welchem er das 1. *Streichquartett* vollendet.

Den Anlass für die Komposition gibt das Böhmisches Quartett auf Initiative des Violinisten Josef Suk. Auf einer Postkarte, die das Datum 13. Oktober 1923 trägt, teilt der Komponist seiner Frau Zdenka mit, dass ihn die Musiker aufgefordert haben, „[...] abych pro ně něco složil.“⁶ ([...] er möge etwas für sie schreiben). Zuvor beendete er im März desselben Jahres seine Oper *Příhody lišky Bystroušky* (Das schlaue Füchslein) und beginnt im Juli an *Věc Makropulos* (Die Sache Makropulos) zu arbeiten. Im Oktober, mit der Postkarte an seine Frau, beginnt nach Angaben der Editoren des 1. *Streichquartetts* für die Kritische Gesamtausgabe Leoš Faltus und Miloš Štědroň der Schaffensprozess. Eine erste Fassung des Werks entsteht innerhalb von nur fünfzehn Tagen, im Zeitraum vom 13. bis 28. Oktober 1923. Letzteres Datum steht auf der Autografrückseite des vierten Satzes mit der Nummer 32. Auf den vorderen Seiten findet sich das vollendete Streichquartett, welches – nach Janáčeks handschriftlichen Datierungen auf der jeweils ersten und letzten Seite – im Zeitraum vom 30. Oktober bis zum 7. November 1923 entstanden ist. Eine Revision durch den Komponisten findet Ende des Jahres und im darauffolgenden Sommer 1924 in der autorisierten Abschrift von einem seiner bewährten Kopisten, Václav Sedláček statt. Am 17. Oktober 1924 wird das vollendete Werk in Prag vom Böhmisches Quartett, welchem Janáček das Werk widmet, uraufgeführt.

Wie die Informationen zur Entstehung des 1. *Streichquartetts* zeigen, ist die dokumentierte Phase des Schaffens von einem Jahr sehr kurz. Der wesentliche Teil des Arbeitsprozesses ist zwar mit der Abschrift Sedláčeks beendet, doch die Ergänzungen von Janáček für den Druck und für Aufführungen nach 1924 verdeutlichen, dass die Denkarbeit und die Auseinandersetzung mit dem Werk mit der Uraufführung noch nicht gänzlich abgeschlossen sind.

6 „České kvarteto mne požádalo, abych pro ně něco složil.“ (Das Böhmisches Quartett bat mich etwas für sie zu schreiben.) Postkarte von Leoš Janáček an seine Frau Zdenka von seiner Reise nach Prag (13.10.1923); Mährisches Landesmuseum Brünn: Inv. Nr. A3837; zit. nach: Janáček, Leoš; Faltus, Leoš (Hrsg.); Štědroň, Miloš (Hrsg.): *Smyčcový kvartet č. 1: Z podnětu Tolstého „Kreutzerovy sonáty“* (Streichquartett Nr. 1: Angeregt durch die „Kreutzerersonate“ von Tolstoj). In: *Souborné kritické vydání děl Leoše Janáčka (Kritische Gesamtausgabe der Werke von Leoš Janáček)*. Řada E, Svazek 3 (Reihe E, Band 3). Prag: Bärenreiter 2000, S. XI.

Milan Škampa weist in seiner Edition des *1. Streichquartetts* darauf hin, dass Janáček beispielsweise noch am 10. Juli 1926 bei einer Aufführung der Komposition durch das Mährische Quartett anstatt des stillen Ausklingens ein jähes Verstärken bis zu einem wilden Fortissimo in den letzten Takten des vierten Satzes fordert.⁷ Diese mündliche Überlieferung dokumentiert die Arbeit am *1. Streichquartett* bis 1926, ein Jahr nach Drucklegung des Werks, und zeigt, dass der Schaffensprozess nicht immer mit der Uraufführung einer Komposition beendet ist.

Ähnlich verhält es sich mit dem Anfang. Auch dieser ist nicht immer so eindeutig, wie es auf den ersten Blick scheint. Zwar belegt die Postkarte vom 13. Oktober 1923 den Zeitpunkt des Anstoßes zur Arbeit am *1. Streichquartett*. Betrachtet man jedoch den kurzen Entstehungszeitraum von einem Jahr, führt dies zur Hypothese, dass der eigentliche Arbeitsbeginn wann anders festzusetzen ist. Der Musikwissenschaftler Paul Wingfield behauptet zum Beispiel in seinem Artikel *Janáček's 'Lost' Kreutzer Sonata* (1987), dass Janáček im Streichquartett das Material des 1908 komponierten *Klaviertrios* verwendet und verarbeitet (siehe 7.2.2) und Max Brod vermerkt in der Werkliste von Janáček (1925), dass aus einigen musikalischen Ideen des Trios das Quartett entstand.⁸ So bildet das *Klaviertrio* den eigentlichen Beginn der musikalischen Umsetzung des literarischen Stoffes *Kreutzer-sonate* und wird in die Dokumentation des Schaffensprozesses des *1. Streichquartetts* mit einbezogen.

7.1.2 Quellenlage

Heute gilt das *Klaviertrio* als verschollen. Nur zwei Skizzen sind in der Literatur zu diesem Werk erwähnt. Laut bibliografischem Katalog von Simeone, Tyrell und Němcová⁹ existieren eine datierte Skizze (Signatur A 33.826; datiert 1. August 1914) in Klaviertrioformat, welche jedoch der Violinsonate zugeschrieben wird, und eine Skizze auf der Verso-Seite des Manuskripts der Kantate *Na Soláni čarták* (Die Schenke in den Bergen). Diese ist mit der Signatur A 30.392 versehen und bei Wingfield transkribiert.¹⁰

Zusätzlich birgt der Janáčeksche Nachlass des Mährischen Landesmuseums in Brünn noch eine weitere Skizze mit der Signatur A 52.700, die dem *Klaviertrio* zugeordnet wird und in der Literatur nicht erwähnt oder ausgewertet ist (siehe Anhang).

⁷ Vgl. Janáček, Leoš; Škampa, Milan (Hrsg.): *I. smyčcový kvartet z podnětu Tolstého Kreutzerovy sonáty (1. Streichquartett angeregt durch Tolstoj's Kreutzer-sonate)*. Praha: Supraphon, 1975, S. XI.

⁸ „[...]Z několika myšlenek odtud povstalo kvarteto.“ (Aus einigen Gedanken von dort entstand das Quartett.) Zit. nach: Brod, Max: *Leoš Janáček: Leben und Werk*. Wien: Wiener Philharmonischer Verlag, 1925, S. 75.

⁹ Simeone, Nigel; Tyrell, John; Němcová, Alena: *Janáček's works: A catalogue of the music and writings of Leoš Janáček / Catalogue of writings by Theodora Straková*. Oxford: Clarendon Press, 1997, S. 226 f.

¹⁰ Example 2. Aus: Wingfield, Paul: Janáček's 'Lost' Kreutzer Sonata. In: *Journal of the Royal Musical Association CXII* (1987), Nr. 2, S. 240.

Ein weiteres Dokument, welches dem *Klaviertrio* zugeordnet wird, befindet sich auf einer Rückseite des Autografs der Oper *Věc Makropulos* (Die Sache Makropulos). Dort sind unter der Überschrift *III* drei Zitate aus der tolstojschen *Kreutzerersonate* in russischer und tschechischer Sprache notiert (siehe 7.1.2.5).

In Bezug auf das *1. Streichquartett* sind nach dem bibliografischen Katalog¹¹ drei Skizzen vermerkt. Alle drei (A 7.443, A 52.718 und A 49.312) sind undatiert, werden jedoch aufgrund ihres musikalischen Materials dem *1. Streichquartett* zugeordnet. Leoš Faltus und Miloš Štědroň sind Editoren des Werks für die Kritische Gesamtausgabe und verweisen auf das Autograf (A 7.443) und die ausgearbeitete autorisierte Abschrift von Václav Sedláček sowie die 1925 in Prag erschienene Erstausgabe des Werkes im Hudební matice *Umělecká beseda* (Kunstverein *Umělecká beseda*).

11 Simeone, Nigel; Tyrrell, John; Němcová, Alena: Janáček's works: *A catalogue of the music and writings of Leoš Janáček / Catalogue of writings by Theodora Straková*. Oxford: Clarendon Press, 1997, S. 226–228.

7.1.2.1 3 Skizzen¹² 1. Streichquartett

Skizze I A 7.443

Die unter der Signatur A 7.443 im Leoš-Janáček-Archiv in Brünn befindliche Skizze besteht aus einem einzigen Blatt mit den Maßen 25 x 13,8 mm. Paul Wingfield schätzt diese in seinem Artikel *Janáček's 'Lost' Kreutzer Sonata* als die älteste Skizze.¹³ Die Qualität des Papiers ist vergleichbar mit braunem dicken Packpapier. Janáček verwendet eine Feder mit schwarzer Tinte und einen violettfarbenen Buntstift. Die verwendete Tinte verrinnt aufgrund der starken Saugfähigkeit des Papiers. Ein violettfarbener Buntstift wird nur für ein zweitaktiges Motiv verwendet, welches mit Tinte überschrieben ist. Das Blatt ist beidseitig mit Noten versehen. Der Komponist zieht die Notenlinien selbst und notiert einstimmige, zweistimmige und dreistimmige Motive. Auf der einen Seite finden sich zwei zweistimmige, zweitaktige Motive und ein zweitaktiges Violamotiv, die andere Seite enthält eine dreistimmig skizzierte zehntaktige Melodieentwicklung, die mit *IV* tituliert ist. Hinzu kommt eine sechstaktige Melodie, die der Komponist mit *allegro* bezeichnet.

Skizze II A 52.718

Diese Skizze ist auf einem fast quadratischen Blatt (28 x 31,6 mm), welches so dünn wie Pauspapier und einseitig beschrieben ist, festgehalten. Auch in diesem Fall verrinnt stellenweise die schwarze Tinte. Die Seite enthält fünf dreitaktige Motive, jeweils zweistimmig notiert, und trägt die Signatur JA Sign. A 52.718.

Bezüglich des Fundorts für beide Blätter verweist das Mährische Landesmuseum auf den *Staré sbírkové fondy* (Alter Sammelfond). Das heißt, die einzelnen, losen Blätter sind Teil des Janáčekschen Nachlasses, sind undatiert und werden aufgrund ihrer musikalischen Disposition dem 1. *Streichquartett* zugeordnet.

12 Die für die Dissertation verwendeten Primärquellen befinden sich unter der jeweils genannten Signatur im Leoš-Janáček-Archiv (Abkürzung: JA) der Musikabteilung des Mährischen Landesmuseums Brünn: Moravské zemské muzeum – Oddělení dějin hudby, Smetanová ulice 14, CZ-60200 Brno. Siehe auch: Anhang III. B, S. 201 ff.

13 Vgl. Wingfield, Paul: Janáček's 'Lost' Kreutzer Sonata. In: *Journal of the Royal Musical Association CXII* (1987), Nr. 2, S. 244.

Skizze III A 49.312

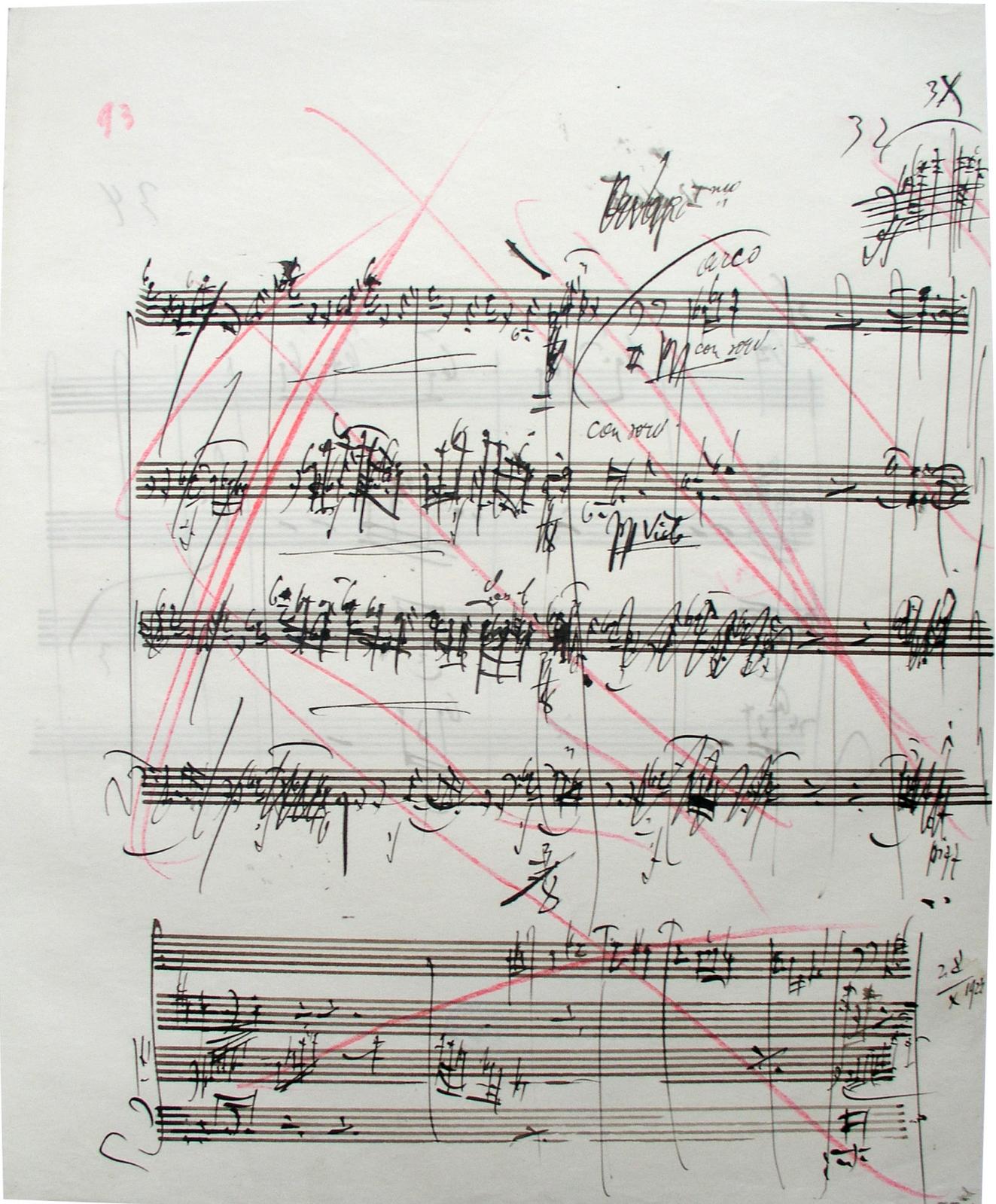
Diese Skizzensammlung ist erst seit den 60er Jahren publik, besteht aus 12 losen Blättern, stammt aus dem Musikarchiv des Schlosses in Kroměříž und befinden sich heute im Leoš-Janáček-Archiv in Brünn unter der Signatur A 49.312. Josef Bek beschreibt das Material in seinem Artikel *Neznámý fragment Janáčkova kvarteta*¹⁴ (Unbekanntes Fragment Janáčeks Quartett). Weder ein Titel- noch ein mit der Nummer 1 versehenes Blatt sind Bestandteil des überlieferten Materials. Die ersten zwei Blätter bestehen aus einem einseitig beschrifteten, mit der Nummer 4 bezifferten Papierstück und einem beidseitig beschrifteten Papierstück, welches Recto mit den Seitenzahlen 2 und 3 und Verso mit der Zahl 5 versehen ist. Beide Blätter sind kartonartig und weisen die Maße 35,5 x 21,8 mm auf. Bezüglich ihrer Größe, Qualität und Handschrift unterscheiden sie sich stark von den folgenden zehn losen Bögen. Diese bestehen aus sehr dünnem Papier, welches nur einseitig beschriftet und mit den Zahlen 6 bis 15 beziffert ist. Der gesamte 12-seitige Torso weist von Janáček selbst gezogene Notenlinien auf. Er verwendet schwarze Tinte, die aufgrund der Papierqualität stellenweise verronnen ist. Hinzu kommen Eintragungen mit violettfarbenen Buntstift, wie es bereits bei A 7.443 zu sehen ist.

Bek deutet die Verwendung verschiedener Schreibgeräte in seinem Aufsatz als die „[...] typické rysy Janáčkova rukopisu z posledního skladatelského období.“¹⁵ ([...] typischen Züge Janáčeks Handschrift aus seiner letzten kompositorischen Periode). Weitere typische Züge sind nach Bek, dass Janáček die Linien für die einzelnen Stimmen selbst schreibt, er sehr oft streicht und über einzelne Töne alphabetisch die verbesserte Fassung schreibt.¹⁶ Grundsätzlich verwendet er keine Tonartbezeichnung am Anfang der Notenzeile, alle Versetzungszeichen sind bei den einzelnen Noten dazugeschrieben. Alle die für diese Skizzen beschriebenen Merkmale finden sich auch im Autograf wieder.

14 Bek, Josef: *Neznámý fragment Janáčkova kvarteta* (Unbekanntes Fragment Janáčeks Quartett). In: *Slezský sborník* 58 (1960), S. 374–78.

15 Ebda., S. 374.

16 Vgl. ebda., S. 374 f.



Bsp. VII/1 Die Datierung – 28/X 1923 – auf der Verso-Seite 32 des Autografs (s. Pfeil) verweist, so die Editoren Faltus und Štědroň, auf die Beendigung der ersten Version.

7.1.2.2 Autograf 1. Streichquartett

Dieses gilt als erster datierter Beweis innerhalb des Quellenmaterials zum *1. Streichquartett*. In der Kritischen Gesamtausgabe steht dazu: „Das Autograph der Partitur, aufbewahrt im Leoš-Janáček-Archiv des Mährischen Museums in Brünn unter der Signatur A 7.443, einseitig auf Bögen von 290 x 230 mm geschrieben. Die Seiten sind von Hand rastriert, mit einer Kolonne pro Seite, nummeriert nach den einzelnen Sätzen; die Nummerierung entspricht nicht immer der Anzahl der Blätter – Grund dafür ist entweder das Zusammenziehen mehrerer Nummern auf einem Blatt (z. B.: 16–19) oder im Gegenteil, das Verteilen einer einzigen Nummer auf mehrere Blätter (z. B.: 12a, 12b usw.). Der erste Satz umfasst 21, der zweite 28, der dritte 23 und der vierte 39 Blätter.“¹⁷ Hinzu kommt, dass die Nummerierung, welche pro Satz gilt, mit schwarzer Tinte festgehalten ist. Die Ziffern links oben zählen die Blätter des ganzen Werkes und sind mit rotem Buntstift notiert. Mehr als diese zwei Schreibwerkzeuge sind im Autograf nicht dokumentiert.

Das Titelblatt, auf einem kartonartigen Papier beschrieben, hebt sich von den anderen verwendeten Blättern ab. Letztere sind von mittelstarker Qualität, bereits rastriert, einzeln von Doppelbögen stammend weisen sie eine Abrisskante auf und sind nach der Restaurierung leicht gelblich gefärbt. Die Blätter sind beidseitig beschriftet und dokumentieren zwei Versionen des Quartetts. Die Rückseiten, auch Versos, gehören zu einer früheren Version, so die Editoren Leoš Faltus und Miloš Štědroň. Auf der Verso-Seite 32 des vierten Satzes ist der *28. Oktober 1923* notiert, was auf die Beendigung des ersten großen Arbeitsprozesses schließen lässt (siehe Beispiel VII/1). Das nächste notierte Datum ist der *30/X 1923* auf dem Titelblatt. Dieses setzt den Beginn der Arbeit an der zweiten und endgültigen Version des *1. Streichquartetts* fest. Die Vorderseiten, sprich Rectos, geben komplett das *1. Streichquartett* wieder und sind auch Vorlage für die Abschrift des von Janáček sehr geschätzten Kopisten Václav Sedláček. Auf der letzten Recto-Seite des Autografs steht das Datum *7/listopadu 1923*. Mit diesem markiert Janáček den Abschluss seiner Schreibarbeit.

17 Janáček, Leoš; Faltus, Leoš (Hrsg.); Štědroň, Miloš (Hrsg.): *Smyčcový kvartet č. 1: Z podnětu Tolstého „Kreutzerovy sonáty“ (Streichquartett Nr. 1: Angeregt durch die „Kreutzeronate“ von Tolstoj)*. In: *Souborné kritické vydání děl Leoše Janáčka (Kritische Gesamtausgabe der Werke von Leoš Janáček)*. Řada E, Svazek 3 (Reihe E, Band 3). Prag: Bärenreiter 2000, S. 49.

7.1.2.3 Abschrift¹⁸ 1. Streichquartett

Im bibliografischen Werkkatalog¹⁹ sind zwei autorisierte Abschriften des Kopisten Sedláček sowie zwei nicht komplette Stimmenabschriften vermerkt. Das Material liegt im Leoš-Janáček-Archiv des Mährischen Landesmuseums Brünn nur noch als Fotokopie vor und diente als Vorlage zur ersten Druckausgabe des Werkes im Jahr 1925 durch den Hudební matice *Umělecká beseda* (Kunstverein *Umělecká beseda*) in Prag.

In der Kritischen Gesamtausgabe heißt es: „Die Abschrift wurde auf Notenpapier mit 16 Notensystemen mit vorgedruckten Notenschlüsseln für Streichquartett vorgenommen, sie zählte 42 nummerierte Seiten einschließlich Titelseite und trug das offenbar übertragene Datum 7. November 1923 am Schluß des vierten Satzes des Quartetts. Die Titelseite ist die gleiche wie im Autograf. Auf dieser Fotokopie lassen sich die mit Bleistift eingezeichneten Ergänzungen erkennen, die von Josef Suk, Komponist und Mitglied des Böhmisches Quartetts, der das Werk für den Druck revidiert hatte, stammen.“²⁰

Für den Musikwissenschaftler und Musiker Milan Škampa stellt diese Abschrift die authentische Hauptquelle dar. Nach dessen Recherche schreibt dort Janáček Ende 1923 noch den Takt 61 des zweiten Satzes hinzu und vollzieht Ende des Sommers 1924 während der ordentlichen Proben noch letzte Einrichtungen. Der endgültige Stand findet sich – nach Škampa – in einer Abschrift des Hornisten und Komponisten Josef Kohout vom „26. IX. 1924“²¹ im Autograf wieder.

18 Kopie der an dieser Stelle verwendeten Abschrift: JA Signatur A 52.719 a, b. Die Signatur A 52.970 wird verwendet in: Simeone, Nigel; Tyrrell, John; Němcová, Alena: *Janáček's works: A catalogue of the music and writings of Leoš Janáček / Catalogue of writings by Theodora Straková*. Oxford: Clarendon Press, 1997, S. 226.

19 Simeone, Nigel; Tyrrell, John; Němcová, Alena: *Janáček's works: A catalogue of the music and writings of Leoš Janáček / Catalogue of writings by Theodora Straková*. Oxford: Clarendon Press, 1997, S. 226.

20 Janáček, Leoš; Faltus, Leoš (Hrsg.); Štědroň, Miloš (Hrsg.): *Smyčcový kvartet č. 1: Z podnětu Tolstého „Kreutzerovy sonáty“ (Streichquartett Nr. 1: Angeregt durch die „Kreutzeronate“ von Tolstoj)*. In: *Souborné kritické vydání děl Leoše Janáčka (Kritische Gesamtausgabe der Werke von Leoš Janáček)*. Řada E, Svazek 3 (Reihe E, Band 3). Prag: Bärenreiter 2000, S. 49.

21 Vgl. Janáček, Leoš; Škampa, Milan (Hrsg.): *I. smyčcový kvartet z podnětu Tolstého Kreutzerovy sonáty (1. Streichquartett angeregt durch Tolstoj's Kreutzeronate)*. Praha: Supraphon, 1975, S. XI.

7.1.2.4 Zwei Skizzen Klaviertrio

Skizze I

Diese Skizze (JA Signatur A 33.826) ist von Alena Němcová in ihrem Aufsatz *Janáčková houslová sonáta: Geneze díla* (Janáčeks Violinsonate: Werkgenese) genauer beschrieben. Es handelt sich hierbei um eine Skizze mit dreistimmig angelegtem musikalischen Material. In der Kritischen Gesamtausgabe heißt es: „Motivaufzeichnungen, [...] 22 Blätter, 16-zeiliges Notenpapier, das auf die Hälfte mit ungefähr 250 x 165 mm zurechtgeschnitten ist, und weitere 5 Blätter Skizzen für den ursprünglichen IV. Satz, JA Sign A 33.743. Es ist fragmentarisches motivisches Material, das der Urfassung des Werkes voranging und für unsere Edition nur die Bedeutung hat, daß es beiläufig das Datum des Beginns der Arbeit an der Sonate dokumentiert: eine der Seiten, die mitten im Kopf mit 11 paginiert ist, ist vom Komponist am 1. August 1914 datiert.“²²

Němcová zeigt auf, dass diese Aufzeichnungen die Basis für die Violinsonate bilden, jedoch auch in Bezug zu dem verschollenen *Klaviertrio* stehen. Dies impliziert, ausgehend von einem Zusammenhang zwischen Trio und Quartett, dass auch die Violinsonate Einfluss auf das Streichquartett nimmt. Das bestätigt die Annahme, dass Janáček immer parallel arbeitet und mehrere Werke nebeneinander entstehen.²³ Damit muss davon ausgegangen werden, dass dasselbe musikalische Material Quelle für verschiedene Werke ist. Dies ist ein weiterer Grund dafür, das Material des *Klaviertrios* in die Genese des Streichquartetts miteinzubeziehen.

Skizze II

Die letzte der drei Quellen ist eine einseitige Skizze (JA Signatur A 30.392). Diese wird ausschließlich dem *Klaviertrio* zugeordnet und ist im Aufsatz *Janáček's 'Lost' Kreutzer Sonata* des britischen Musikwissenschaftlers Paul Wingfield näher beschrieben. Die einzelne überlieferte Seite befand sich auf einer Verso-Seite im Manuskript für die Kantate *Na Soláni čarták* (Die Schenke in den Bergen) und wurde in den 60er Jahren vom amerikanischen Musikwissenschaftler John Tyrell entdeckt. Wingfield transkribiert diese und beschreibt sie wie folgt: „it is written in full score; it consists of two systems of continuous music; and the staves have been ruled. [...]“

²² Janáček, Leoš; Krejčí, Jan (Hrsg.); Němcová, Alena (Hrsg.): *Skladby pro housle a klavír* (Violinsonate). In: *Souborné kritické vydání děl Leoše Janáčka (Kritische Gesamtausgabe der Werke von Leoš Janáček)*. Řada E, Svazek 1 (Reihe E, Band 1). Prag: Bärenreiter 1988, S. 93.

²³ „Počátky všech těch oper i jiných prací skladebných jsou jako nitky smotaný v jedno klubko. Ne, že by se dílo po díle vyvíjelo: vyrůstá jich vždy několik zároveň.“ (Die Anfänge dieser Oper [Věc Makropulos] und anderer Kompositionen sind wie verknäulte Fäden. Es ist nicht so, daß Werk um Werk entsteht: immer wachsen mehrere nebeneinander.) Janáček, Leoš: *Pohled do života a díla (Ein Blick auf das Leben und Werk)* / Veselý, Adolf (Hrsg.). Prag: Fr. Borový, 1924, S. 99 ; dtsh. in: Janáček, Leoš: *Musik des Lebens: Skizzen, Feuilletons, Studien* / Straková, Theodora (Hrsg.); Gruna, Jan (Übers.). Leipzig: Reclam, 1979, S. 67.

The surviving page of the Trio therefore seems to belong to a complete draft of the piece.“²⁴

Auch wenn Wingfield die überlieferte Seite einem kompletten Entwurf des Trios zuordnet, wird diese in der Kritischen Gesamtausgabe als *zlomek skici* (Bruchstück einer Skizze) bezeichnet.²⁵ Grund dafür ist die fehlende Bezifferung des Blattes. Da sich bei Janáčeks Entwürfen meistens eine Nummerierung findet, muss vermutet werden, dass die von Tyrell gefundene Skizze weder einem vollendeten Manuskript entstammt, noch Teil eines Entwurfs ist. Dennoch wird im Anschluss gezeigt, dass das Material dieser Skizze von Janáček weiterverwendet wird.

7.1.2.5 Ein weiteres Dokument zum Klaviertrio²⁶

Das Autograf der Oper *Věc Makropulos* (Die Sache Makropulos) enthält eine Rückseite, die mit *III* tituliert ist und drei Zitate in russischer und tschechischer Sprache aus der *Kreutzerersonate* von Lew Tolstoj enthält. Die Janáčekforschung ordnet dieses Dokument dem nicht überlieferten *Klaviertrio* zu. Die Überschrift *III* lässt vermuten, dass die vermerkten Zitate Hinweis auf die inhaltliche Ausrichtung des dritten Satz des *Klaviertrios* geben.

Die Textstellen bilden einen Rahmen um die Mordszene aus der Erzählung. Der erste notierte Satz zeigt die Ankunft des eifersüchtigen Ehemanns und wie dieser seine Ehefrau beim Musizieren mit dem Geiger und Rivalen ertappt. Die zweite festgehaltene Textstelle: „Komm zu dir! Was willst du?“, stammt von der Ehefrau kurz bevor sie von ihrem Ehemann erstochen wird. Und auch das dritte notierte Zitat lässt das Opfer zu Wort kommen. „Wozu das alles?“ sind die letzten Worte der Sterbenden.

Die Auswertung der notierten Textstellen erlauben die Hypothese, dass der dritte Satz des *Klaviertrios* den Mord der Ehefrau thematisiert. Weitere Informationen der Sekundärquellen festigen diese Annahme.

7.1.2.6 Sekundärquellen Klaviertrio

Aufgrund der spärlich überlieferten Skizzen zum *Klaviertrio* werden an dieser Stelle die Sekundärquellen hinzugezogen. Diese enthalten wichtige Informationen zum nicht überlieferten Werk. So steht fest, dass die verschollene Komposition dreisätzig angelegt und mit einem Programm versehen war: Der erste Satz als Einleitung, der zweite Satz mit Bezugnahme auf die beethovensche Violinsonate *Kreutzerersonate*,

²⁴ Wingfield, Paul: Janáček's 'Lost' Kreutzer Sonata. In: *Journal of the Royal Musical Association CXII* (1987), Nr. 2, S. 240.

²⁵ Janáček, Leoš; Hanuš, Jan (Hrsg.); Štědroň, Miloš (Hrsg.): Na Soláni čarták pro mužský sbor a orchestr (1911, 1920) (Die Schenke in den Bergen für Männerchor und Orchester (1911, 1920)). In: *Souborné kritické vydání děl Leoše Janáčka (Kritische Gesamtausgabe der Werke von Leoš Janáčeks)*. Řada B, Svazek 3 (Reihe B, Band 3). Prag: Bärenreiter, 1981, S. 59.

²⁶ Dieses Dokument ist im Anhang unter III. C *Věc Makropulos*: Notizen zum Klaviertrio, S. 227 transkribiert.

welche Wendepunkt der Erzählung ist, und der dritte Satz als großes Finale, welches die Ermordung der Ehefrau thematisiert, zeigen die Nähe zur Erzählstruktur Tolstoj's.

Die Reklame in der Tageszeitung *Lidové noviny* (Ausgabe vom 1. April 1909) bestätigt die Dreisätzigkeit des Trios. Die Konzertaufzeichnung von Zdenka Illnerová, Mitglied der Musiksektion des *Klub přátel umění* (Freunde des Kunstvereins), sowie Rezensionen in Zeitungen wie *Dalibor* oder *Lidové noviny* und die überlieferten Aussagen von Zeitzeugen geben Hinweise auf die Programmatik der Komposition. Hinzu kommt der Hinweis am Ende der Janáčekschen Ausgabe der *Kreutzer-sonate*. Dort hält der Komponist handschriftlich fest: 1) *Před Kreutzerovou sonátou | výrok Tolstého* | 2) *Před třemi: a) zásada Tolstého a | dram. skladatelů* | b) *Motto – obsah* (1. Vor der Kreutzer-sonate | Aussage Tolstoj's | 2. Vor drei: a) Grundsatz Tolstoj's und | dramatischer Komponisten | b) Motto – Inhalt). Diese Information schreibt Jarmila Procházková in *On the Genesis of Janáček's First String Quartet* dem *Klaviertrio* zu und interpretiert weiter, dass das jeweilige Motto des Satzes dem Premierenpublikum am 2. April 1909 mitgeteilt wurde.²⁷

Im Weiteren bestätigt ein Brief des Geigers Pavel Dědeček die Annahme, dass der erste Satz quasi eine Einleitung ist und motivisch den fahrenden Zug, wie er im literarischen Werk *Die Kreutzer-sonate* beschrieben ist, darstellt. Dědeček schreibt:

„Pamatuji se dobře na počátek první věty se sextolami v prvních houslích i violoncellu a pokud mám ještě v paměti, byl psán v taktu 2/1 (dvoucelovém). Tázali jsme se tehdy s Pavlatou Janáčka na to, co tímto počátečním rytmem líčí a řekl nám, že je to dunění vlaku v pohybu ...“²⁸ (Ich erinnere mich gut an den Anfang des 1. Satzes mit den Sextolen in der ersten Violine und Violoncello, und soweit ich im nachhinein sagen kann, war es geschrieben in 2 zu eins (2 Semibreven pro Takt). Pavlata und ich fragten Janáček, was der Beginn beschreibt und er erzählte uns, dass dies das Geräusch eines fahrenden Zugs sei ...)

Während der erste Satz die Einleitung darstellt, ist der dritte als dramatisches Finale angelegt. Er stellt den Höhepunkt der Erzählung, die Ermordung der Ehefrau, musikalisch dar. Procházková schreibt: „The *Dalibor* magazine [Dalibor, No. 28, 17. April 1909, S. 220] published a very flattering review of the concert [...]. In particular, it mentioned the success of the third movement which describes the return home of the jealous husband and the murder of his wife.“²⁹ Die unter 7.1.2.5 und im

²⁷ Procházková, Jarmila: On the Genesis of Janáček's First String Quartet. In: Macek, Petr (Hrsg.); Filozofická fakulta MU Brno (Veranst.): *Colloquium Probleme der Modalität: Leoš Janáček heute und morgen*. Brno: Masarykova univerzita, 1994, S. 229 f.

²⁸ Brief von Pavel Dědeček an Jan Ráček (26. 12. 1947). Mährisches Landesmuseum Brünn: Signatur B 1715; zit. nach: Wingfield, Paul: Janáček's 'Lost' Kreutzer Sonata. In: *Journal of the Royal Musical Association* CXII (1987), Nr. 2, S. 233.

²⁹ Procházková, Jarmila: On the Genesis of Janáček's First String Quartet. In: Macek, Petr (Hrsg.); Filozofická fakulta MU Brno (Veranst.): *Colloquium Probleme der Modalität: Leoš*

Anhang beschriebene Primärquelle bestätigt dies. Die ausgewählten Textstellen des überlieferten Blattes sind ein weiterer Beleg dafür, dass der dritte Satz als Finale die Zuspitzung der Handlung bis zur Ermordung der Ehefrau thematisiert.

Der zweite Satz setzt sich mit Beethovens Musik auseinander, so Procházková in ihrem Artikel *On the Genesis of Janáček's First String Quartet*. Beethovens Violinsonate in A-Dur op. 47 steht im Mittelpunkt der tolstojschen Erzählung, ist dort Wendepunkt, und auch bei Janáček steht das musikalische Werk in der Mitte seiner Triodisposition. Es ist nämlich der zweite Satz, in welchem er über Beethovens Musik reflektiert. Janáčeks Notizen am Ende seiner persönlichen Buchausgabe der tolstojschen *Kreutzer-sonate* belegen, dass die beethovensche Violinsonate Teil des Konzertes zur Uraufführung des *Klaviertrios* war.³⁰ Hinzu kommt, dass er ein Motiv dieses Werks im *Klaviertrio* aufgreift.

7.1.2.7 Klaviertrio und Beethovens Kreutzer-sonate

Wingfield erläutert den Zusammenhang zwischen der überlieferten Klaviertrioskizze A 30.392 und der beethovenschen Violinsonate A-Dur op. 47 bereits 1987 in seinem Aufsatz *Janáček's 'Lost' Kreutzer Sonata* (siehe Beispiel VII/2). Der thematische Bezug beider Werke wird dort deutlich gemacht.

Bsp. VII/2 a
Ludwig van Beethoven:
Violinsonate in A-Dur
Nr. 9 op. 47 *Kreutzer-sonate*; 1. Satz: Adagio,
2. Thema, T. 91-98

Janáček heute und morgen. Brno: Masarykova univerzita, 1994, S 230.

30 Notiz auf der letzten Seite der Janáčekschen Ausgabe der *Kreutzer-sonate*: 1) Před Kreutzerovou sonátou | výrok Tolstého (1. Vor der *Kreutzer-sonate* | Aussage Tolstojs).

The image shows a musical score for three instruments: Violin I (VI), Violin II (Vc), and Piano (P). The VI staff features a melodic line starting with a fortissimo (*ff*) dynamic, followed by a section highlighted in a red box with a forte (*f*) dynamic, and then a decrescendo (*dim.*) section. The Vc and P staves provide accompaniment, with the piano part including several pedal markings (*[Ped.]*).

Bsp. VII/2 b

Leoš Janáček: Klaviertrioskizze A 30.392;
T. 8-13. Hier in der
Transkription von Paul
Wingfield

Der Vergleich zwischen dem zweiten Thema der beethovenschen Kreuzersonate (siehe Bsp. VII/2 a) und der einzigen überlieferten Klaviertrioskizze von Janáček (siehe Bsp. VII/2 b) ergibt eine Ähnlichkeit in der Tonfolge.

Die Kurzbeschreibung aller relevanten Quellen ermöglicht einen ersten Überblick. Im Anschluss werden die verschiedenen Schichten genauer beschrieben und miteinander in Beziehung gesetzt. Trotz spärlichen Materials ist es möglich, Bezüge zu dokumentieren.

7.2 Schaffensstufen

Will man etwas über den Schaffensprozess erfahren, gilt es, das vorhandene Material zu beschreiben, auszuwerten und miteinander in Bezug zu setzen. Besonderes Augenmerk erhalten die Skizzen, welche zwar spärlich überliefert sind, nach Janáček jedoch die Geheimnisse eines Werkes enthüllen.³¹ Skizzen sind für ihn eine Hilfe, der Wendungen des Gedankenstroms Herr zu werden und stehen zumeist am Anfang einer Arbeit. Das Notieren erster Ideen stellt für Janáček durchweg die größte Leistung dar.³² Diese sind Resultat einer, so Janáček, unvollständigen oder einfachen

31 „Skice skladatelů nám v té příčině odkrývají mnoho tajemného.“ (*Die Skizzen* so mancher Komposition enthüllen in dieser Hinsicht viel Geheimnisvolles.) Aus: Janáček, Leoš: *Jak napadly myšlenky* (Wie die Einfälle kamen). In: *Opus musicum* (1974), Nr. 5/6, S. 201; auch in: LW 2, S. 8; dtsh. in: Janáček, Leoš: *Musik des Lebens: Skizzen, Feuilletons, Studien* / Straková, Theodora (Hrsg.); Gruna, Jan (Übers.). Leipzig: Reclam, 1979, S. 93.

32 „V prvých pěti minutách jeví se prudký průběh práce u všech pracujících. [...] *Duševní práce prvých okamžiků, prvých dvou minut je veskrz výkonem největším.*“ (In den ersten fünf Minuten erscheint ein heftiger Arbeitsverlauf bei allen Arbeitenden. [...] *Die geistige Arbeit der ersten Augenblicke, der ersten zwei Minuten ist durchweg die größte Leistung.*) Aus: Janáček, Leoš: *O průběhu duševní práce skladatelské* (Über den Verlauf der geistigen kompositorischen Arbeit). In: *Hlídka* 33/1 (1916); zit. nach: MTW 2, S. 157; TW 1,

Reaktion.³³ In seinen theoretischen Schriften heißt es weiter, dass erst im weiteren kompositorischen Verlauf diese Anfänge anhand der *diffizilen Reaktion* weiterverarbeitet werden.

Wie sich das theoretische Konstrukt zur faktischen Arbeitsweise Janáčeks verhält, soll am 1. *Streichquartett* exemplifiziert werden. Das Beschreiben der überlieferten Quellen und das Nachzeichnen der Entstehung dieses Werkes ermöglichen es, das schöpferische Denken zu verstehen. Im Einbinden der kleinsten überlieferten musikalischen Einheit, der Skizze, gilt es zusätzlich, der Inspirationsquelle auch auf der musikalischen Ebene näherzukommen. Inwiefern das gelingt, wird in der Zusammenfassung (7.3) erörtert. Am Anfang steht jedoch das Material (7.2.1) und dessen Auswertung (7.2.2).

7.2.1 Beschreibung: Skizzen und Autograf

Die ersten festgehaltenen Ideen zum 1. *Streichquartett* sind in den Skizzen A 7.443 und A 52.718 überliefert. Die Aufzeichnungen dort sind noch nicht vierstimmig. Die kurzen Motive sind zweistimmig angelegt, die Rückseite von A 7.443 dokumentiert zwei dreistimmige Motiventwicklungen, wovon eine mit der Nummer IV als Satz bezeichnet ist, während die andere mit *allegro* betitelt ist. Dennoch gilt für diese Skizzen: kurz, prägnant, das Schriftbild dicht, ähnlich wie Janáčeks Aufzeichnungen in seinen Notizheftchen. Auch die ersten zwei Blätter des Materials aus Kroměříž (A 49.312) sind, was Schriftbild und Aufzeichnungsart anbelangt, den eben erwähnten Skizzen ähnlich: die notierten Motive sind zwei- oder dreistimmig und in ihrer Länge höchstens 6-taktig.

Ein Bruch oder eine neue Qualität zeichnet sich bei den weiteren Seiten aus Kroměříž ab. So sind die Einfälle ab der sechsten Seite nicht auf dem festen, kartonartigen Papier der ersten beiden Seiten, sondern auf dünnem, schmalen Papier notiert. Hinzu kommt, dass diese erstmals vierstimmig festgehalten sind und eine fortlaufende musikalische Entwicklung bilden. Damit ändert sich nicht nur das verwendete Papier, es zeigt sich auch eine neue kompositorische Entwicklungsstufe. Tempobezeichnungen wie *Vivo* oder *Con Moto* sowie Lautstärkenvermerke wie *pp* oder *f* oder *rit* zeugen von einem weiteren Arbeitsschritt und einer Vorstufe zum Au-

S. 450 f ; dtsh. in: Janáček, Leoš: Über den Verlauf der geistigen kompositorischen Arbeit. In: Leoš-Janáček-Gesellschaft (Hrsg.); Vysloužilová, Věra (Übers.): *Mitteilungsblatt* 95 (2007), Nr. 2, S. 8.

33 „Švih v práci počátečné poukazuje též na práci náčrtkem, tj. na neúplnou reakci; na dobu poklesu připadá doplnit reakci.“ (Der Schwung im Anfang der Arbeit weist auch auf Arbeit mit Skizze, d. h. auf eine unvollständige Reaktion, hin; der Zeit der Senkung fällt zu, die Reaktion zu ergänzen.) Aus: Janáček, Leoš: O průběhu duševní práce skladatelské (Über den Verlauf der geistigen kompositorischen Arbeit). In: *Hlídka* 33/1 (1916) ; zit. nach: MTW 2, S. 158 ; TW 1, S. 451 ; dtsh. in: Janáček, Leoš: Über den Verlauf der geistigen kompositorischen Arbeit. In: Leoš-Janáček-Gesellschaft (Hrsg.); Vysloužilová, Věra (Übers.): *Mitteilungsblatt* 96 (2007), Nr. 3, S. 1.

tograf. Hinzu kommt, dass die Skizzen A 7.443 und A 52.718 in ihrer Prägnanz keine Verbesserungen enthalten, jedoch die Kroměřížscher Aufzeichnungen Korrekturen aufweisen. Diese dokumentieren nach dem bloßen Notieren von Einfällen einen weiteren Arbeitsprozess.

Die Art und Weise der Ausbesserungen innerhalb des Skizzenmaterials sind denen innerhalb des Autografs ähnlich. Während Janáček hauptsächlich mit schwarzer Tinte schreibt, verwendet er für Ausbesserungen vereinzelt einen anderen Stift. Er streicht betreffende Passagen durch, manchmal verändert er die Tonhöhen und notiert die verbesserte Version in Form von Buchstaben über der Note. Auf Seite 8 der Kroměřížer Skizzen hält er am unteren Ende des Blattes ein kurzes Motiv als Verbesserung fest (siehe Beispiel VII/3).



Janáček notiert Änderungen oft direkt unter der zu verbessernden Stelle. Hier weist Seite 8 der Kroměřížschen Skizzen Verbesserungen dieser Art auf.

Bsp. VII/3

Die eben beschriebenen Arten der Korrektur finden sich auch im Autograf, vor allem auf den Rückseiten, den sogenannten Versos. Im Gegensatz dazu machen die vorderen Seiten, sprich Rectos, häufig einen säuberlichen Eindruck. Dort finden sich kaum Einfügungen oder Durchstreichungen.

Das Autograf, auf braunen, dünnen Papier festgehalten zeigt damit zwei Gesichter. Paul Wingfield führt das auf die ungewöhnliche Arbeitsmethode von Janáček zurück: „When the composer was writing preliminary sketches for a piece he would often write on only the recto of each sheet. The versos were left blank and were often used later for a subsequent redraft of that work or for the sketches or a draft of another piece.“³⁴ Deshalb wirken die Rectos leserlich, das Notenbild häufig klar und

34 Wingfield, Paul: Janáček's 'Lost' Kreutzer Sonata. In: *Journal of the Royal Musical Association CXII* (1987), Nr. 2, S. 239.

regelmäßig aufgeteilt, während die Versos zum Teil ein chaotisches Schriftbild mit vielen Durchstreichungen und Verbesserungen aufweisen.

Janáček gebraucht neben der schwarzen Tinte einen Rotstift, wie er ihn schon bei den Markierungen in der Ausgabe der *Kreutzerersonate* verwendet hat. Diesen setzt er zumeist beim Durchstreichen oder Nummerieren der Seiten ein. So sind etwa die Seitenzahlen, welche bei jedem neuen Satz mit der „1“ beginnen, rechts oben in schwarzer Tinte notiert, während eine durchgehende Bezifferung links oben mit rotem Stift erfolgt. Letztere zählt hundert Seiten des Autografs, was jedoch keinen Aufschluss über die Blätteranzahl gibt, da Janáček auch Nummern wie zum Beispiel 17 a und 17 b vergibt oder ein Blatt mit 20–25 beziffert. So ist die Anzahl der Blätter nicht kohärent mit der Seitenangabe. Während die letzte Autografseite mit rotem Stift links oben mit der „100“ versehen ist, ist es faktisch das 111te Blatt. Auf die Sätze heruntergebrochen, zählt der erste Satz 21, der zweite 28, der dritte 23 und der vierte 39 Blätter.

Der erste Satz ist der kürzeste und weist zudem, wie der dritte Satz, nur wenige Verso-Seiten auf: Fünf Seiten sind beidseitig beschriftet. Die Versos erscheinen ordentlich für Entwurfsseiten und enthalten keine Korrekturen, außer dass sie mit rotem Buntstift mit einem X durchgestrichen sind. Die Rectos unterscheiden sich von den Versos, was das Schriftbild anbelangt, nicht besonders, es finden sich jedoch Verbesserungen durch den Komponisten: dreimal (S. 4, S. 10 und S. 21) streicht Janáček Passagen durch, zweimal (S. 5 und S. 17) notiert er unter die Kolonne noch Takte, die als Einschub fungieren, und einmal (S. 15) fügt er noch einen Takt hinzu. Dennoch ist die Zahl der Änderungen im Vergleich zu den anderen Sätzen gering.

Der zweite Satz mit seinen 28 Blättern wirkt vom Schriftbild her unruhig: die Taktgrößen sind unregelmäßig und unverhältnismäßig. Die Noten sind oft unleserlich und Änderungen durch Durchstreichen tun ihr Weiteres dazu, den Eindruck eines unruhigen Schriftbildes zu konfirmieren. Die Art und Weise der Verbesserungen sind Durchstreichen (S. 2, S. 3, S. 5, S. 18, S. 20–25), Einschübe (S. 5), Ergänzung von Takten wie zum Beispiel auf S. 3, S. 6 und S. 31. Eine neue Art der Korrektur stellt die Radierung des Taktstrichs auf S. 3 dar. Ansonsten sind 14 von 28 Blättern beidseitig beschriftet. Das Schriftbild der Versos ähnelt denen des ersten Satzes. Das heißt, dass sich auch auf den Rückseiten Einschübe befinden, Durchstreichungen, aber auch durchgehend sauber notierte Seiten, die jedoch alle mit einem roten Stift durchgestrichen sind.

So verfährt Janáček auch mit den Versos des dritten Satzes, die ebenso mit einem roten X versehen sind. Doch hier zeigt sich erstmals ein Schriftbild, welches an die Skizzen erinnert und stellenweise auch an die Intensität und Spannung der Musik. Von insgesamt 23 Blättern sind 6 beidseitig verwendet und die Versos sind von eher wüstem Charakter: mehrmalige Durchstreichungen einzelner Passagen, zwei Kolonnen auf einer Seite, Einschübe und unleserliche Schrift zeugen von einem Schreiben in Schnelligkeit oder Heftigkeit. Die Rectos hingegen vermitteln trotz gängiger Ver-

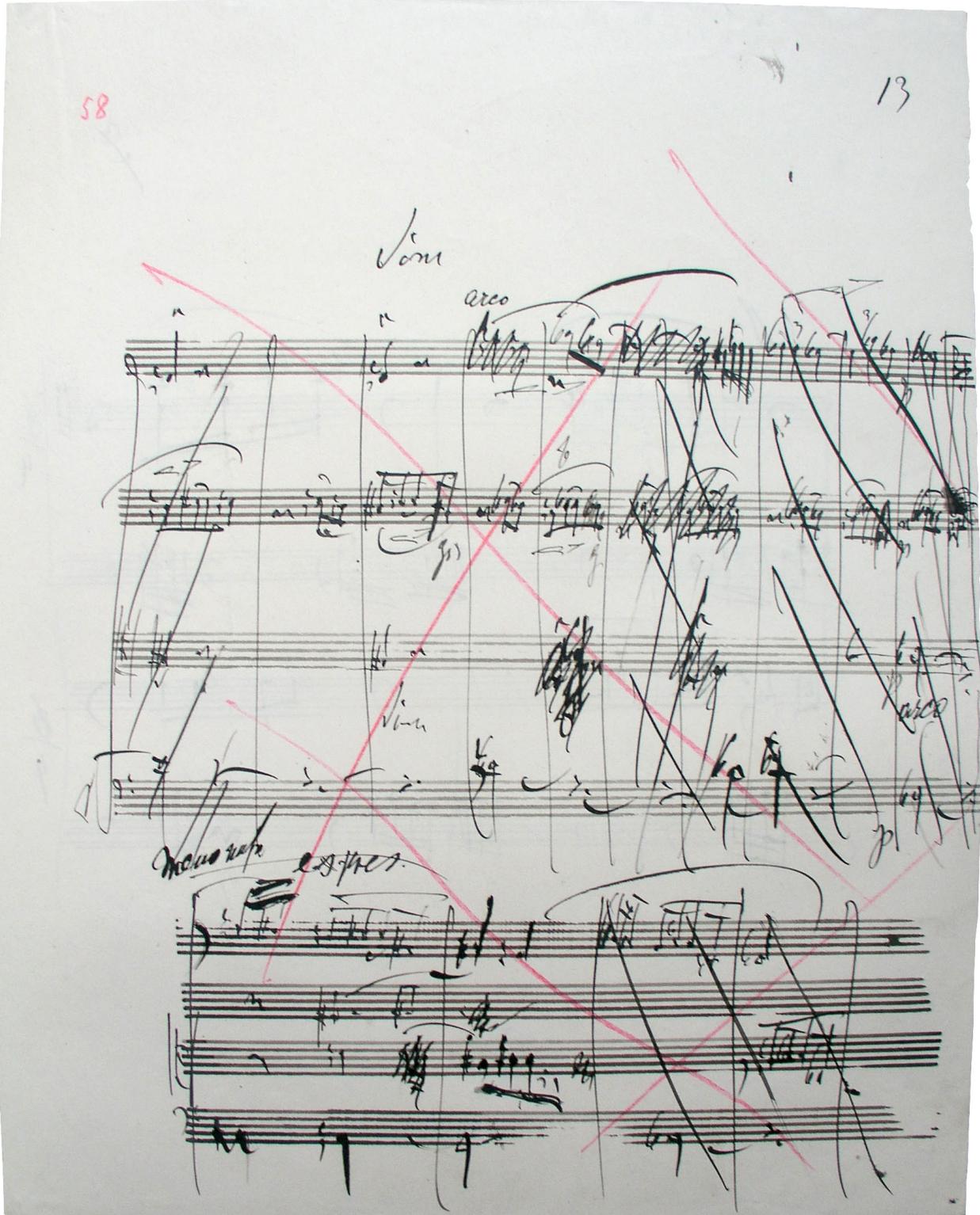
besserungen, die jedoch nicht in großer Häufigkeit und Dichte vorkommen, einen anderen Gesamteindruck. Dennoch: Janáček hinterlässt Seiten, die zwei Takte enthalten (S. 14 b oder S. 14 c), und dann wiederum im gleichen Satz enthält eine nächste Seite acht Takte, die nur Platz finden, weil der Einschub am unteren Teil des Blattes notiert ist (S. 3). Dieser Umstand erzeugt ein Bild der Unregelmäßigkeit.

Der vierte Satz ist mit 39 Blättern der längste Satz und weist dennoch kaum Verbesserungen auf: auf S. 7 wird ein Taktstrich eliminiert und S. 2, S. 12, S. 21 besitzen in Janáčekscher Manier einen eng hinzugefügten Takt. Das Schriftbild wirkt trotz weniger Verbesserungen unruhig und erscheint nicht in Reinschriftqualität. Es zeigen sich jedoch auch sehr homogene und klar strukturierte Seiten wie zum Beispiel S. 10 und S. 11. Die Versos zählen 23 Blätter. Davon sind einzelne Blätter mit roten Strichen durchgestrichen. Mehr als die Hälfte der 23 Versos (S. 5, S. 7, S. 8, S. 9, S. 10, S. 11, S. 12, S. 13, S. 14–19, S. 31, S. 32) sind mit zusätzlichen Motiven am unteren Blattrand versehen. Dieses „zweite“ System stellt ein zusätzliches Kompositionsstadium dar. Musikalische Einfälle sind dort dreistimmig (S. 5, S. 7) oder zweistimmig (S. 28) angelegt oder als zweitaktige Motive (S. 3, S. 4, S. 21, S. 23, S. 24, S. 28) notiert. Die so festgehaltenen Ideen sind später in den Rectos aufgenommen.

Das Autograf besteht mit Ausnahme der Titelseite aus Papier einheitlicher Qualität. Im Gegensatz zu den ersten Skizzen A 7.443, A 52.718 sowie den ersten Seiten von A 49.312, welche noch von Hand gezogene Notenlinien enthalten, sind die Blätter des Autografs mit einem Handgerät rastriert. Das Gesamtbild ist geprägt von Kontrasten, Durchsetztem und Unterbrochenem.

Die ersten Ideen sind in den bereits erwähnten Skizzen fixiert. Deren Weiterentwicklung dokumentieren die Rückseiten des Autografs. Auf dessen vorderen Seiten finden sie ihre Fortsetzung. Damit sind im Autograf zwei Arbeitsschritte festgehalten: einmal auf der Rückseite (Verso) und zum anderen auf der vorderen Seite (Recto). Hinzu kommt, dass mehr als die Hälfte der Versos mit einem zweiten System versehen sind (siehe Beispiel VII/4).

Dieses zweite System steht quasi zwischen der ersten und letzten Autografversion. Die notierten Verbesserungen dokumentieren eine dritte Schaffensstufe innerhalb des Kompositionsprozesses und es kristallisieren sich drei Gründe für das Einrichten eines zweiten Systems heraus. Zum einen notiert Janáček damit Einschübe (siehe Beispiel VII/5), zum anderen kleinere Verbesserungen (siehe Beispiel VII/6). Bei der dritten Variante handelt es sich um einen Ersatz (siehe Beispiel VII/7).



Bsp. VII/4 Hier ein Beispiel für eine Verso-Seite des Autografs, die mit einem zweiten System versehen ist.

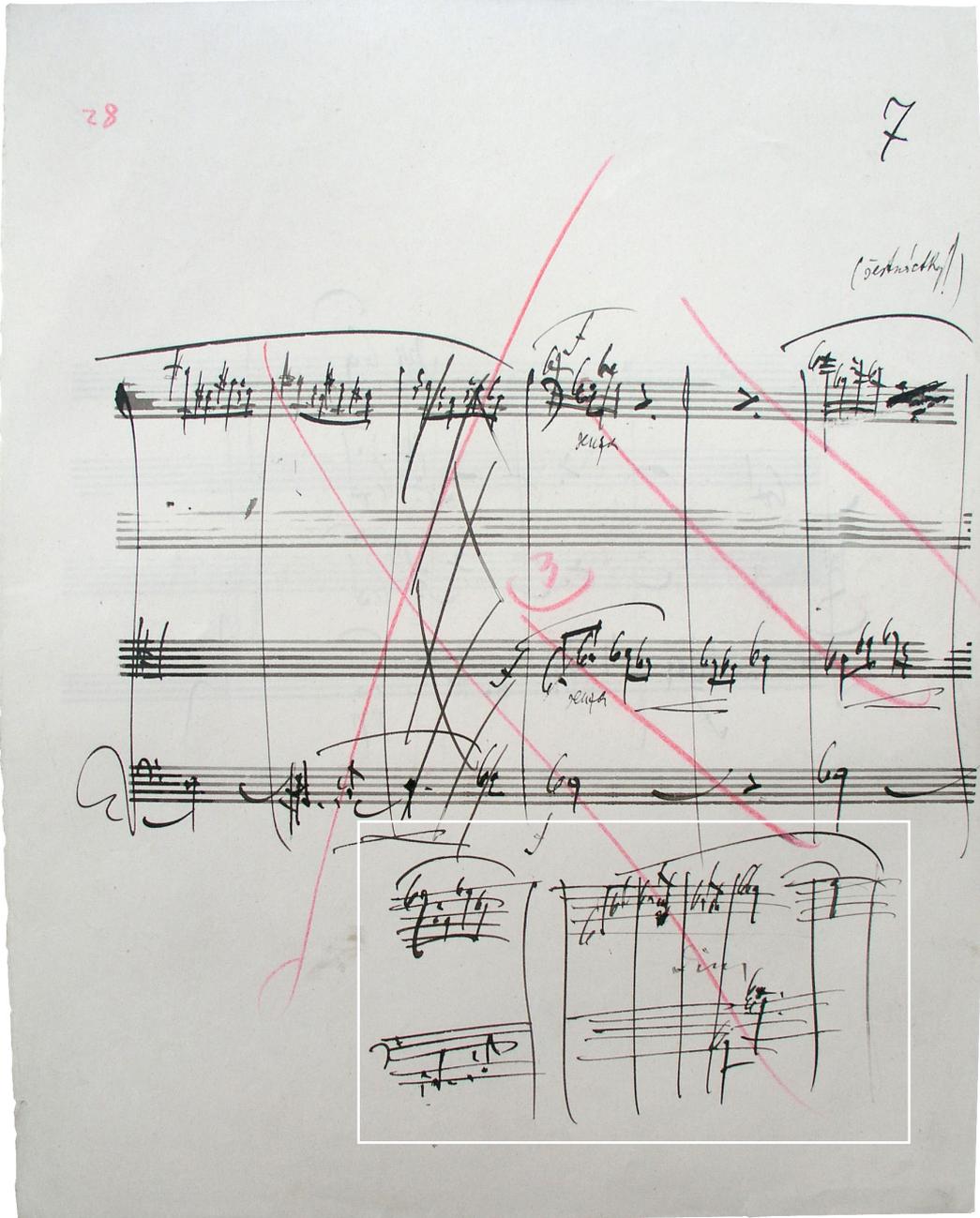
36

19

Meno rados

Diese Autograf-Verso-Seite zeigt einen Einschub in Janáček-Manier. Der Zusatz wird direkt an der betroffenen Stelle notiert, dokumentiert eine Art Zwischenstufe und wird in die nächste Schaffensstufe übernommen.

Bsp. VII/5



Bsp. VII/6 a
Autograf A 7.443;
2. Satz: S. 7 V. Mit
Verbesserung unterhalb
des ersten Systems

Hier notiert Janáček im zweiten System der Autograf-Verso-Seite Verbesserungen. Diese werden in die Recto-Version aufgenommen (siehe Bsp. VII/6 b).

28

2

Vin

Tempo^m

28

VI I

Vc

Bsp. VII/6 b
 Autograf A 7.443;
 2. Satz: S. 7 R. Mit
 eingearbeiteter
 Verbesserung

Die in der Verso-Version notierte Zwischenstufe (siehe Bsp. VII/6 a) hält mit kleinen Verbesserungen Einzug in die Recto-Version (siehe Bsp. VII/ 6 b).

The image shows a handwritten musical score for the first string quartet by Leoš Janáček. It consists of two systems of music, each with four staves. The top system is marked with a red '80' in the upper left corner and '14-19' in the upper right. The tempo marking 'Con moto' is written above the first staff, and 'rit' is written above the second staff. The bottom system is marked with a red '6' on the left side. Red lines are drawn across the score, connecting the two systems and highlighting specific measures. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and dynamic markings like 'p'.

Bsp. VII/7 a
Autograf A 7.443;
4. Satz: S. 14–19 V. Mit
einem zusätzlichen
System versehen

Von Ersatz spricht man, wenn nicht das erste System der Verso-Version, sondern das als Zwischenstufe notierte zweite System in die Recto-Version des Autografs übernommen wird. In diesem Fall finden sich die auf der unteren Hälfte des Blattes notierten Takte der Verso-Seite eins zu eins in der Recto-Version wieder (siehe Bsp. VII/7 b).



Beim Ersatz zeigt sich eindeutig, dass die am unteren Teil des Blattes notierten Varianten direkt, das heißt: ohne weitere Verbesserungen in die Recto-Fassung übernommen werden. Es stellt sich heraus, dass die eben anhand einzelner Beispiele beschriebene Zwischenstufe in der endgültigen Streichquartett-Version von Janáček verwendet wird.

Im folgenden Kapitel sollen die Zusammenhänge der einzelnen Entwicklungsstufen noch detaillierter aufgezeigt werden. Die Bezüge zwischen Skizzen, Schichten des Autografs und der Abschrift sollen weiteren Aufschluss über den Schaffensprozess ermöglichen.

7.2.2 Zusammenhänge

Setzt man das überlieferte Material miteinander in Beziehung, ergeben sich fünf Konstellationen: die Entwicklungen innerhalb einer Skizze selbst (Bezug I), der Bezug zwischen den überlieferten Skizzen (Bezug II) und dieser zum Autograf (Bezug III) sowie die Beziehung zwischen den zwei Arbeitsstufen des Autografs (Bezug IV). Die Veränderungen vom Autograf zur Abschrift werden hier nicht angeführt. Der Schwerpunkt der Betrachtung liegt auf dem Stufen vor dem Manuskript. Wie bereits unter 7.1 angedeutet, sehe ich das *Klaviertrio* als Vorstufe zum 1. *Streichquartett* an.

Bsp. VII/7 b

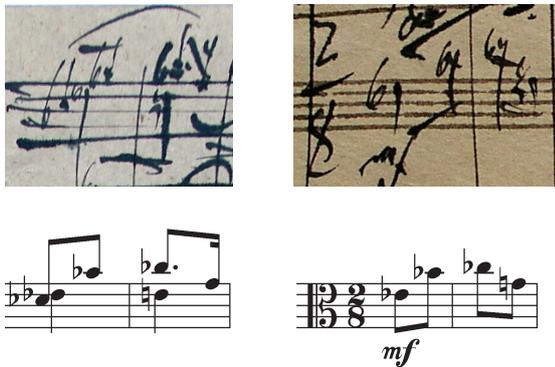
Autograf A 7.443; 4. Satz:
S. 14 R. Fast identisch
mit der zweiten Variante
der Verso-Version

Deshalb wird die Klaviertrioskizze ebenfalls mit den Quellen des Streichquartetts in Beziehung gesetzt (Bezug V).

7.2.2.1 Bezug I: Skizze

Die im bibliografischen Katalog³⁵ vermerkten Skizzen für das *1. Streichquartett* sind die bereits beschriebenen A 49.312, A 7.443 und A 52.718, wovon die ersten beiden eindeutig musikalische Bezüge zum vollendeten Werk aufweisen, während das Material von A 52.718 nicht direkt zuordenbar ist.

Die Skizzen aus Kroměříž (A 49.312) sind umfangreich und lassen erste kompositorische Arbeit am Material erkennen. Die Motive der Seiten 2 bis 5 werden ab der sechsten Seite in einem vierstimmigen Satz ausgearbeitet (Beispiel VII/8).



Bsp. VII/8 a Skizze A 49.312; S. 3. VI 1+2 b Skizze A 49.312; S. 14. Vla

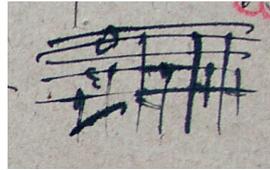
Die wüst notierte Idee von Seite 3 (a) wird im vorangeschrittenen Stadium der Skizzensammlung aus Kroměříž (b) nochmals aufgegriffen.

Beispiel VII/8 dokumentiert, dass das Material der ersten Seiten für die weitere Ausarbeitung wiederverwendet wird. Auch Beispiel VII/9 zeigt, dass grob notierte Motive der ersten Seiten in späterer Folge ein wenig verändert, aber wiedererkennbar im vierstimmigen Satz aufgegriffen sind.

35 Simeone, Nigel; Tyrrell, John; Němcová, Alena: Janáček's works: *A catalogue of the music and writings of Leoš Janáček / Catalogue of writings by Theodora Straková*. Oxford: Clarendon Press, 1997, S. 226–228.



a Skizze A 49.312; S. 4. VI 2



b Skizze A 49.312; S. 4. Vc



c Skizze A 49.312; S. 12. VI 2



Bsp. VII/9

Manchmal lässt sich nur – wie hier – eine Ähnlichkeit zwischen den Ideen auf den ersten Seiten (a+b) und deren Weiterverwendung im vierstimmigen Satz (c) erkennen.

7.2.2.2 Bezug II: Skizze – Skizze

Wie folgend in Beispiel VII/10 gezeigt wird, steht die Skizze A 7.443 im Zusammenhang mit den Aufzeichnungen aus Kroměříž (A 49.312). Letztere beinhalten das umfangreichste Skizzenmaterial. Während A 7.443 und A 52.718 Motivaufzeichnungen sind, zeigt sich in A 49.312, wie unter 7.2.2.1. bereits kurz erwähnt, erste musikalische Entwicklungsarbeit. An dieser Stelle soll nun der Bezug zwischen A 7.443 und A 49.312 verdeutlicht werden.

Beispiel VII/10 dokumentiert, dass ein einzelnes Motiv in beiden Quellen notiert ist. Generell besteht keine Deckungsgleichheit, jedoch eine musikalische Ähnlichkeit zwischen dem musikalischen Material.

Die musikalische Verwandtschaft der beiden Skizzen lässt vermuten, dass die Seite von A 7.443 die fehlende erste Seite von den Skizzen aus Kroměříž (A 49.312) sein könnte. Selbst wenn dies nicht zutrifft, ist auffallend, dass beide Aufzeichnungen dreistimmig angelegt sind. Zumindest kann man diesen Umstand mit der Annahme erklären, dass beide Skizzen in einer zeitgleichen Schaffenszeitphase entstanden sind. Die Ähnlichkeit der Papierqualität und des Schriftbilds würden die Hypothese unterstreichen. Erst auf der sechsten Seite von A 49.312 verändert sich nicht nur das von Janáček verwendete Papier, sondern auch die Notation hin zu einem vierstimmigen Satz.

Fest steht, dass das überlieferte Material von A 7.443 und A 49.312 im zweiten und vierten Satz des *1. Streichquartetts* verarbeitet ist. Im Folgenden werden die Bezüge zwischen der ersten überlieferten Schaffensstufe und dem Autograf gezeigt werden.

Bsp. VII/10 a
Auszug aus der Skizze
A 7.443



Bsp. VII/10 b
Auszug aus der Skizze
A 49.312; S. 2



Bsp. VII/10 c
Auszug aus der Skizze
A 49.312; S. 11

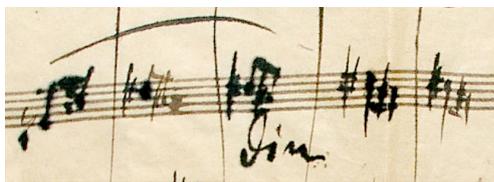


Ein Motiv aus der Skizze A 7.443 (a) findet sich auch im Material aus Kroměříž wieder (b und c).

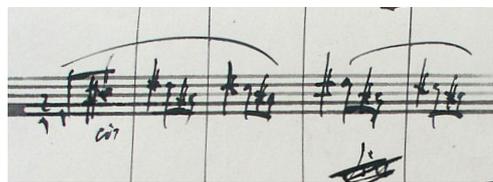
7.2.2.3 Bezug III: Skizzen – Autograf

Janáček verwendet das Skizzenmaterial für die handschriftliche Endfassung wieder. Schon Josef Bek stellt im Artikel *Neznámý fragment Janáčkova kvarteta* die Skizzen aus Kroměříž (A 49.312) in Bezug zum zweiten Satz des *1. Streichquartetts* dar. Die musikalische Nähe ist bei genauem Vergleich frappierend. Im Anschluss sind Beispiele angeführt, die zeigen sollen, auf welche Weise Janáček das Material aus den Skizzen A 49.312 für den zweiten Satz des Streichquartetts verwendet hat.

Es zeigt sich, dass kurze Einheiten oder sogenannte musikalische Axiome der Skizzen häufig eins zu eins im zweiten Satz des *1. Streichquartetts* übernommen sind (Beispiel VII/11 und VII/12).



a Skizze A 49.312; S. 12. VI 2



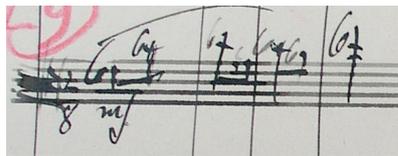
b Autograf A 7.443; 2. Satz: S. 5 R. VI 2

Bsp. VII/11

Das Motiv aus der Skizze A 49.312 aus Kroměříž (a) findet seine Entsprechung in der Autografversion des zweiten Satzes (b).



a A 49.312; S. 14. Vla

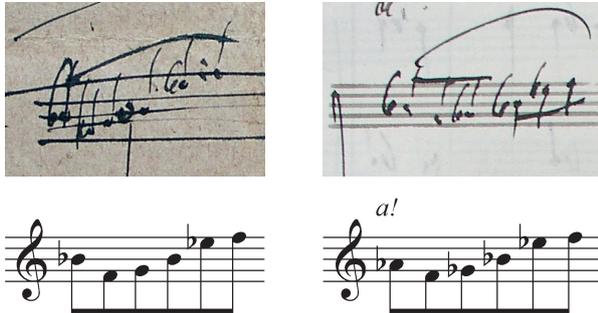


b A 7.443; 2. Satz: S. 20–25 R. Vla

Bsp. VII/12

Das an dieser Stelle transkribierte Motiv aus dem Material von Kroměříž (a) wird von Janáček in der vollendeten Streichquartett-Version (b) wiederverwendet.

In manchen Fällen sind die Motive aus den Skizzen im Autograf von Janáček verändert. Die musikalische Verwandtschaft zu der anfänglichen Idee bleibt dabei deutlich erkennbar.



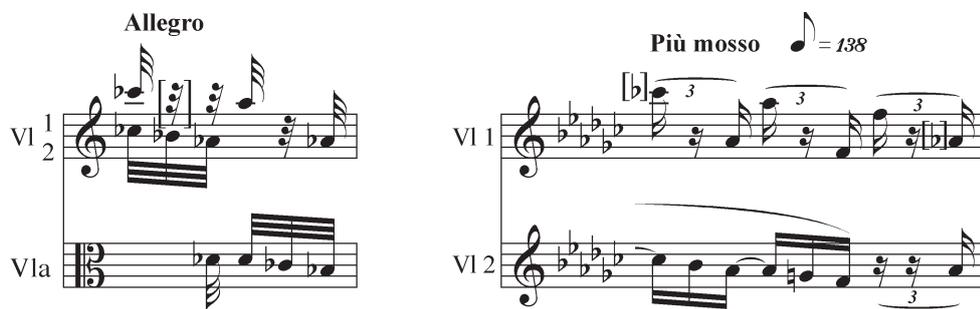
Bsp. VII/13

a A 49.312; S. 4. VI 1

b Autograf A 7.443; 2. Satz: S. 13 V. VI 1

Das Motiv, entnommen der Kroměřížschen Skizzensammlung (a), bleibt in der druckfertigen Autografversion (b) erhalten.

Auch im vierten Satz des Quartetts verwendet Janáček Motive aus einer musikalischen Vorstufe. Schon Paul Wingfield weist in seinem Aufsatz *Janáček's 'Lost' Kreutzer Sonata* auf den Bezug zwischen dem Allegro-Teil der Skizze A 7.443 und dem *Piu mosso* des vierten Satzes hin.³⁶



Bsp. VII/14

a Skizze A 7.443

b Autograf A 7.443; 4. Satz: S. 15 R

Der Auszug aus der Skizze (a) und dem Autograf (b) weist eindeutig Ähnlichkeit auf.

Die Beispiele zeigen, dass das überlieferte Skizzenmaterial A 7.443 und A 49.312 im zweiten und vierten Satz des Streichquartetts verwendet und weiterverarbeitet wird. Es konnten jedoch keine Bezüge zum ersten und dritten Satz hergestellt werden. Damit steht fest, dass vom ersten Satz keine Quellen als Vorstufe überliefert sind und für den dritten Satz gilt, dass die Versos des Autografs die erste dokumentierte Schaffensstufe sind.

³⁶ Vgl. Wingfield, Paul: Janáček's 'Lost' Kreutzer Sonata. In: *Journal of the Royal Musical Association CXII* (1987), Nr. 2, S. 244.

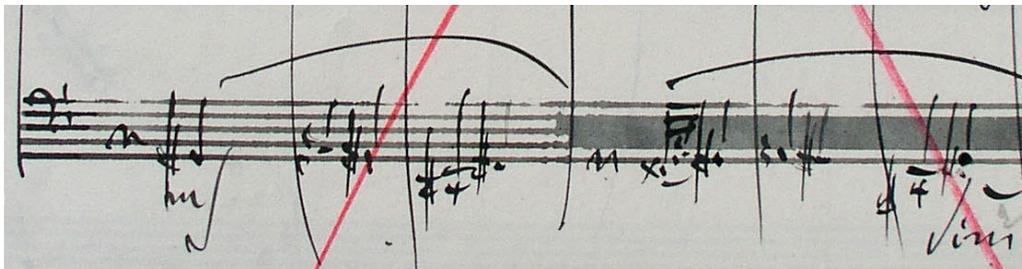
7.2.2.4 Bezug IV: Autograf Verso – Autograf Recto

Die Versos des Autografs bilden neben den Skizzen eine Vorstufe zur Autografversion. Die Existenz der Versos lässt sich damit erklären, dass Janáček für die endgültige Fassung des Manuskripts bereits beschriebene Blätter wiederverwendet. Daraus ergibt sich, dass 43 Prozent der Autografseiten beidseitig mit Noten versehen sind und das Autograf A 7.443 zwei Versionen des Werks dokumentiert.

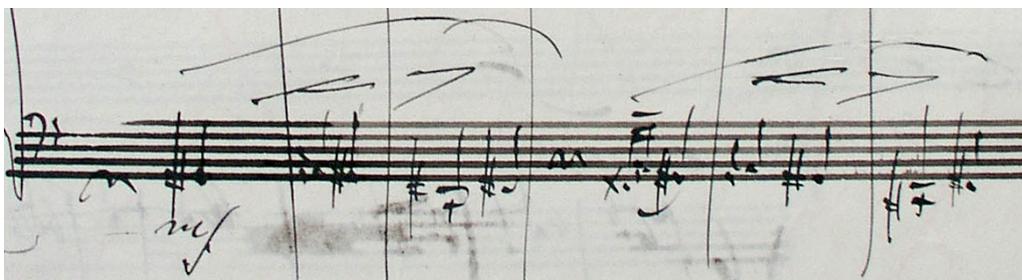
Auf den Rectos ist die vollständig überlieferte Version des *1. Streichquartetts* und die Basis der Abschrift notiert. Die Rückseiten, also Versos, dokumentieren – wenn sie mit Noten versehen sind – eine ältere Schaffensstufe, geben jedoch keine komplette frühere Quartettversion wieder. Gleichzeitig enthalten diese, wie unter 7.2.1 erwähnt, eine Zwischenstufe und es konnte bereits der Bezug zu den Rectos ersichtlich gemacht werden. An dieser Stelle soll nun geklärt werden, inwieweit das Material der Versos in der endgültigen Autografassung von Janáček verwendet wird.

Der zweite und vierte Satz beinhalten am meisten beidseitig beschriftete Blätter. Während der erste Satz nur fünf und der dritte Satz nur sechs solcher Seiten aufweist, sind es im Falle des zweiten Satzes 14 von 28 Blättern und beim vierten Satz 32 von 39 Seiten. Bemerkenswert ist, dass nahezu jede Verso-Seite eine Entsprechung innerhalb der Recto-Version hat.

Die Beispiele VII/15 und VII/16 verdeutlichen, dass das Material der Versos von Janáček in den Rectos aufgenommen wird: manchmal im Ganzen, meist ein wenig verändert.



Bsp. VII/15 a
Autograf A 7.443;
2. Satz: S. 11–16 V. Vc



Bsp. VII/15 b
Autograf A 7.443;
2. Satz: S. 11–16 R. Vc

Diese Basslinie aus dem zweiten Satz (siehe a) findet sich bis auf wenige Verbesserungen in der Autografversion (siehe b) wieder.

81

20

Moderato ♩ = 72

Piu mosso ♩ = 138

pp

pizz

sul pontic.

scusa

pp

pp

Bsp. VII/16 a
Autograf A 7.443;
4. Satz: S. 20 V

Das Beispiel verdeutlicht, dass Janáček Passagen aus der Verso-Version (siehe a) eins zu eins in die verbesserte Recto-Version (siehe b) übernimmt.

76

15

*Adagio
espress.*

Fin mosso ♩ = 138

The image shows a handwritten musical score for strings, consisting of two systems of staves. The first system has four staves, and the second system has three staves. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *espress.* and *Fin mosso*. There are also some handwritten annotations and a blue circular stamp at the bottom center of the page.



87

Bsp. VII/16 b
Autograf A 7.443;
4. Satz: S. 16 R

Es gibt jedoch ca. 15 Prozent Verso-Seiten, also 10 von 67 Seiten, die nicht in den Rectos aufgenommen und damit der abschriftreifen Autografversion nicht zuordenbar sind. Dazu zählen die Versos des ersten Satzes (I: 9 V, 10 V, 11 V, 12 V, 23 V) und fünf Rückseiten des zweiten Satzes (II: 13 V, 14 V, 15 V, 16 V, 18 V).

Die nicht in der nächsten Stufe verwendeten Versos des ersten Satzes zeigen einen deutlichen Bezug zu den Kroměřížschen Skizzen. Da diese zum Teil auch im zweiten Satz verwendet werden (vgl. 7.2.2.3), besteht indirekt eine Ähnlichkeit zwischen den Versos des ersten Satzes und dem Material des zweiten Satzes (siehe Beispiel VII/17 und VII/18).

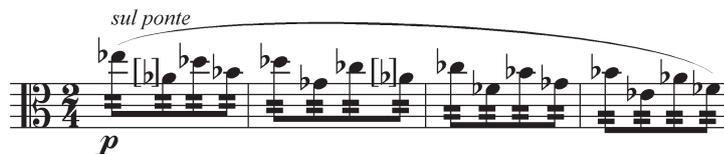
Bsp. VII/17a
A 49.312; S. 12. Vla



Bsp. VII/17b
Autograf A 7.443;
1. Satz: S. 9 V. Vla



Bsp. VII/17c
Autograf A 7.443;
2. Satz: S. 5 und 6. Vla



Ein Motiv aus den Kroměřížschen Skizzen (a) wird in den Versos des ersten Satzes aufgegriffen (b) und im zweiten Satz wiederverwendet (c).

Bsp. VII/18

a A 49.312; S. 4



b Autograf A 7.443; 1. Satz: S. 12 V



Ein Motiv aus den Kroměřížschen Skizzen (a) wird zwar auf einer Autograf-Verso-Seite (b) verwendet, jedoch für die endgültige Autografversion fallen gelassen.

Für die Versos des ersten Satzes gilt, dass diese in Bezug zu den Skizzen aus Kroměříž stehen, aber nur teilweise in der Autografversion wiederverwendet sind.

Im zweiten Fall, den Versos des zweiten Satzes, stellt sich heraus, dass dieses Material eine gewisse Ähnlichkeiten zum vierten Satz aufweist (siehe Beispiel VII/19).



a Autograf A 7.443; 2. Satz: S. 14 V



b Autograf A 7.443; 4. Satz: S. 9 R

Bsp. VII/19

Das Motiv aus den Versos des zweiten Satzes weist Ähnlichkeiten zu einem Motiv auf, das sich in der Recto-Version des vierten Satzes befindet.

Hinzu kommt, dass die Seite 5, eine Rückseite im vierten Satz, der Seite 6, einer Rückseite im zweiten Satz, vorangeht (siehe Beispiel VII/20). Dieser Umstand legt nahe, dass das Material des vierten Satzes mit den nicht zuordenbaren Versos des zweiten Satzes in Beziehung steht. Damit sind nun abschließend alle überlieferten Versos in Beziehung zum Material des 1. Streichquartetts gesetzt worden. Der überwiegend größte Teil des Materials der Rückseiten geht in die Rectos und damit in die gültige Streichquartett-Version ein. Die überlieferten Versos mit der Seitennummerierung zeugen von der ersten vollständigen Version und bilden die Basis für die revidierte Fassung. Das heißt, die vollständige Version des Streichquartetts, welche Vorlage für Abschrift und Druck ist, baut auf einer früheren Version auf.

Das bestätigt auch Paul Wingfield. Er beschreibt Janáčeks Handhabung der beidseitigen Beschriftung des Autografs wie folgt:

„These versos are parts of a number of earlier drafts. Janáček’s usual procedure for writing second and subsequent drafts was to use the previous one as the basis for the next. Most pages of the previous draft were revised and some were rejected altogether, their blank versos being used for new material.“³⁷

Für den ersten Satz und dritten Satz sind nur wenige Versos überliefert, während der zweite und vierte Satz viele Versos aufweisen. Aufgefallen sind auch die geringen Veränderungen im Endstadium und das fehlende Skizzenmaterial des ersten und dritten Satzes. Hinzu kommt, dass der zweite und vierte Satz aus demselben musikalischen Skizzenmaterial entspringen und Vorstufen des vierten Satzes sich auf den Rückseiten des zweiten Satzes befinden, was auf die Nähe zwischen zweiten und vierten Satz hindeutet.

Diese Fakten unterstützen Paul Wingfields These, dass der zweite und vierte Satz des Quartetts neu konzipiert wurden und aus der Anlage eines Satzes des Klaviertrios zwei Sätze geschaffen wurden. In seinem Aufsatz *Janáček’s ‘Lost’ Kreutzer Sonata* spekuliert Wingfield, dass der erste Satz gar keine Skizzen benötigte, weil Janáček Teile des 1908 komponierten Klaviertrios im Streichquartett wiederverwendete.

37 Wingfield, Paul: Janáček’s ‘Lost’ Kreutzer Sonata. In: *Journal of the Royal Musical Association CXII* (1987), Nr. 2, S. 244 f.

66

The image shows two systems of handwritten musical notation for a string quartet. The top system consists of four staves, and the bottom system consists of three staves. The notation is in black ink on aged paper. A large red 'X' is drawn across the entire page, indicating that the music is crossed out or rejected. In the top left corner, the number '66' is written in red. In the top right corner, there is a small, handwritten mark that looks like a stylized '5' or a flourish.

Bsp. VII/20 a
Autograf A 7.443;
2. Satz: S. 5 V

Die Seiten 5 (a) und 6 (b) stehen in Bezug zueinander, finden sich aber an unterschiedlichen Stellen des Autograf wieder.

Das würde die geringen Veränderungen und das fehlende Skizzenmaterial erklären. So ist das Material des *Klaviertrios* quasi Skizze für den ersten und dritten Satz des Quartetts und wird danach nicht mehr gebraucht – was wiederum auch erklären würde, warum das *Klaviertrio* nicht erhalten ist. Wingfield spekuliert: „If Janáček had used much more music from the Trio in the Quartet than he was subsequently prepared to admit, he would no longer have needed the autographs, copies and parts for the earlier work [...]“³⁸ Auch wenn Wingfields Behauptungen hypothetisch bleiben, soll folgend der Bezug zwischen *1. Streichquartett* und *Klaviertrio* dargestellt sein.

7.2.2.5 Bezug V: Skizze Klaviertrio – Autograf 1. Streichquartett

Der Bezug zwischen *1. Streichquartett* und *Klaviertrio*³⁹ ist in der Musikwissenschaft und Janáčekforschung immer wieder thematisiert worden. Die Beziehung zwischen den Kompositionen werden aufgrund des verschollenen *Klaviertrios* nur spekulativ in der wissenschaftlichen Literatur beschrieben. Anhaltspunkte sind zum einen die gemeinsame literarische Inspirationsquelle: die *Kreutzer-Sonate* von Leo N. Tolstoj und zum anderen der Eintrag von Max Brod zum *Klaviertrio*: „[...]Z několik myšlenek odtud povstalo kvarteto.“⁴⁰ (Aus einigen Gedanken von dort entstand das Quartett). Ist es auch schwer nachzuweisen, aus welchen Gedanken des Trios nun das Quartett entsteht, so beweist das Zitat von Brod aus dem Jahr 1925 zumindest, dass das am 2. April 1909 uraufgeführte, als verschollen geltende *Klaviertrio* bis zur Arbeit am *1. Streichquartett* existierte.

Aufgrund des fehlenden Materials versucht Wingfield unter anderem, mit der Instrumentation des ersten und dritten Satzes den Bezug zwischen Trio und Quartett zu belegen. So sei es kein Problem, so Wingfield, den Beginn des Streichquartetts in Klaviertrio-Stimmen zu transkribieren.⁴¹ Und auch die musikalische Textur mit zwei

³⁸ Wingfield, Paul: Janáček's 'Lost' Kreutzer Sonata. In: *Journal of the Royal Musical Association CXII* (1987), Nr. 2, S. 239.

³⁹ Literatur zum Klaviertrio: Racek, Jan: *Korespondence Leoše Janáčka s Artušem Rektorysem*, Prag 1934, S. 116; Wingfield, Paul: Janáček's 'Lost' Kreutzer Sonata. In: *Journal of the Royal Musical Association CXII* (1987), Nr. 2, S. 228–256; Procházková, Jarmila: On the Genesis of Janáček's First String Quartet. In: Macek, Petr (Hrsg.); Filozofická fakulta MU Brno (Veranst.): *Colloquium Probleme der Modalität: Leoš Janáček heute und morgen*. Brno: Masarykova univerzita, 1994, S. 229–232; Němcová, Alena: Janáčková houslová sonáta: Geneze díla. In: *Časopis Moravského musea v Brně III* (1967), S. 289–299.

⁴⁰ „KLAVÍRNÍ TRIO. – Komp. 1908. – Prov. v hud. odboru Klubu přátel umění 1909. – Rukopis. – Janáček: ‚Z několik myšlenek odtud povstalo kvarteto.‘ (Klaviertrio – Komponiert 1908 – Uraufgeführt in der Musiksektion der Freunde des Kunstvereins 1909 – Manuskript – Janáček: ‚Aus einigen Gedanken von dort entstand das Quartett.‘) Zit. nach: Brod, Max: *Leoš Janáček: Leben und Werk*. Wien: Wiener Philharmonischer Verlag, 1925, S. 75.

⁴¹ „[...] in fact the whole opening section of the first version of the Quartett could be rewritten for piano trio without any problems.“ Aus: Wingfield, Paul: Janáček's 'Lost' Kreutzer Sonata. In: *Journal of the Royal Musical Association CXII* (1987), Nr. 2, S. 251.

unabhängigen Stimmen und zwei Stimmen, die durch Gemeinsamkeiten zu einer werden könnten, deutet auf eine ursprüngliche Triokonzeption des ersten und dritten Satzes hin.⁴²

Der einzige tatsächliche Beweis für einen existierenden Zusammenhang zwischen verschollenem Trio und dem Quartett bietet die einzige überlieferte Klaviertrioskizze A 30.392. Bereits 1987 erläutert Wingfield in seinem Aufsatz *Janáček's 'Lost' Kreutzer Sonata* die Gemeinsamkeit zwischen der Skizze und einem Motiv aus dem dritten Satz des 1. Streichquartetts (siehe Beispiel VII/21a + b).

Bsp. VII/21 a

Auszug aus der von Paul Wingfield transkribierten Klaviertrioskizze A 30.392; T. 8–13

Bsp. VII/21 b

Leoš Janáček:
1. Streichquartett:
3. Satz. VI 1, T. 27–28

Das erste Motiv der überlieferten Klaviertrioskizze (a) wird zwar für das Violinmotiv des dritten Satzes des 1. Streichquartetts (b) verändert, bleibt jedoch erkennbar.

Eben dieser Bezug legt auch die Nähe des dritten Quartett-Satzes zur beethovenischen Kreutzer-Sonate fest. Wie unter 7.1.2.7 bereits beschrieben, zitiert die Klavier-

⁴² „Janáček seems to have used this method of transcription to compile the entire first version of movement III of the First Quartett. Throughout the earliest draft of that movement there are three layers in the musical structure: two instruments act independently and the other two share material.“ Aus: Wingfield, Paul: Janáček's 'Lost' Kreutzer Sonata. In: *Journal of the Royal Musical Association CXII* (1987), Nr. 2, S. 248.

trioskizze das zweite Thema aus dem ersten Satz der beethovenschen Kreuzersonate – und damit steht auch das *1. Streichquartett* in musikalischer Verwandtschaft mit dem beethovenschen Kreuzersonaten-Thema (vgl. dazu: Kapitel 3.2.2; Beispiel III/3 + 4). Die Violinsonate von Beethoven, die im Mittelpunkt der tolstojschen Erzählung steht – dort Wende- und Höhepunkt zugleich ist –, spielt auch eine Rolle für das *1. Streichquartett* von Janáček. Dieses Faktum wird in der Endbetrachtung (siehe II. Konklusion) miteinbezogen.

7.2.3 Zusammenfassend

Es ist nur wenig Material zum *1. Streichquartett* erhalten und nach einer detaillierten Beschreibung (7.2.1.) kristallisieren sich mehrere Schichten heraus.

Zum einen sind da die Streichquartett-Skizzen, wozu A 7.443, A 52.718 und die ersten drei Seiten von A 49.312 zählen. Diese entsprechen am ehesten der Qualität einer *einfachen Reaktion*, wie Janáček sie in seinen musiktheoretischen Texten beschreibt. Sie spiegeln die Unmittelbarkeit und Spontaneität des Schaffens wider.

Das Arbeiten mit dem Material ist schon innerhalb der Skizzen aus Kroměříž (A 49.312) erkenntlich. Deshalb zählt dieses Material zur zweiten Schaffensschicht, gefolgt von den Rückseiten (Verso) des Autografs A 7.443. Die Versos stammen aus einer ersten Fassung des Quartetts und sind nicht vollständig überliefert. Sie zeigen jedoch eine wichtige Vorstufe zur Endfassung der Komposition.

Dazwischen liegen noch Veränderungen und neue Ideen, die in einem sogenannten „zweiten System“ notiert sind. Somit enthält das Autograf drei Schichten, die Teil des Entstehungsprozesses sind: die erste Version des Quartetts auf der Rückseite, das neue Material und die Verbesserungen, festgehalten im „zweiten System“, und die Endfassung auf der Vorderseite. Wie die Stufen miteinander in Beziehung stehen, wird unter 7.2.2 gezeigt.

Mit Ausnahme der Skizze A 52.718 weist das gesamte überlieferte Material Bezüge zueinander auf. Unter 7.2.2.2 wird nachgewiesen, dass die Skizze A 7.443 Material enthält, welches in den Aufzeichnungen aus Kroměříž (A 49.312) Verwendung findet und sogar in der Endfassung des *1. Streichquartetts* verarbeitet ist (siehe 7.2.2.3). Ähnlich verhält es sich mit den drei Schichten des Autografs. Die Versos finden, bis auf 15 Prozent, innerhalb der Endversion ihre Entsprechung (siehe 7.2.2.4). Die zehn Versos, die nicht direkt der Recto-Fassung zugewiesen werden können, sind zwar teils durch die Zwischenstufe, das sogenannte „zweite System“ ersetzt, stehen jedoch dem Skizzenmaterial nahe.

Insgesamt sind die wenigen Quellen eng miteinander verknüpft. Zum Beispiel enthalten die Autograf-Rectos einzelne axiomartige Motive der Skizzen (7.2.2.3) oder die Melodielinie der Klaviertrioskizze wird von Janáček in der Endfassung des *1. Streichquartetts* verwendet (7.2.2.5). Setzt man also die Skizzen mit dem Autograf in Bezug oder betrachtet man die Abschrift des Quartetts in Relation zu den vorheri-

gen Arbeitsschritten, zeichnen sich interessante Anhaltspunkte zu Janáčeks Umgang mit seinem musikalischen Material ab.

Dennoch erlauben die Beschreibung der überlieferten Arbeitsschichten und die erarbeiteten Bezüge keine allgemeingültigen Aussagen über Janáčeks Arbeitsweise, sondern zeichnen nur eine begrenzte Momentaufnahme der Entstehung des *1. Streichquartetts*. In der folgenden Zusammenfassung (7.3) sind Probleme und Ergebnisse erläutert.

7.3 Zusammenfassung

Dieses Kapitel nähert sich dem *1. Streichquartett* und legt den Schwerpunkt auf die Genese, die Quellen und die Zusammenhänge der einzelnen überlieferten Schaffensstufen. Ziel ist es, die Entstehung des Werks zu rekonstruieren. Zum einen, um Aufschluss über die Prinzipien des Schaffens zu erhalten, damit das theoretische Modell von Janáček, wie Hermann Danuser rät, mit dem faktischen abgeglichen werden kann, und zum anderen, soll die Auseinandersetzung mit den Skizzen und dem Autograf es ermöglichen, einen Bogen vom Anfang zum Ende zu spannen, damit eine Brücke zwischen Inspiration und Werk geschlagen werden kann.

Schnell ist klar, dass aufgrund des geringen Materials eine Rekonstruktion nur fragmentarisch möglich ist. Dennoch ergibt sich durch die Arbeit mit den Skizzen ein Zugang zur dritten Stufe des Schaffensprozesses, der Notation. Die Noten sind für Janáček „ein Mittel im Wirbel der Fantasie sicher zu fliegen“⁴³. Mit der Phase des Notierens werden erste selektive Entscheidungsprozesse sichtbar. Janáček verwendet kompositorische Mittel, wie sie unter 6.1.2 beschrieben sind. Die *Hinzufügung* (něco přidat)⁴⁴ dient der Verbesserung. Die *Überordnung* (nadřazení) und die *Unterscheidung* (rozlišování) sind zum Beispiel zwei Methoden Janáčeks, um ein Motiv im Gesamtgefüge hervorzuheben. In manchen Fällen ist es die *Auswahl* (výběr), welche die Betonung eines Motivs und dessen melodische, zeitliche oder harmonische Festigung im Gesamtgefüge bezeichnet.

Die bewusste Entscheidungsmöglichkeit des Komponisten, auch als *diffizile Reaktion* bezeichnet, steht bei Janáček für das musikalische Denken selbst und steht

43 „Chyběl prostředek v bezpečí letět v pomyslném světě vichrem fantazie! Tím prostředkem byla nota.“ (Es fehlte das Mittel, in der erdachten Welt im Wirbel der Phantasie sicher zu fliegen! Dieses Mittel ist die Note.) Aus: Janáček, Leoš: Nota: Na pamět Fr. Bartoše (Note: František Bartoš zum Gedenken). In: *Lidové noviny* 34 (28.7.1926), Nr. 375, S. 228; dtsh. in: Janáček, Leoš: *Leoš Janáček: Feuilletons aus den „Lidové noviny“* / Racek, Jan (Hrsg.). Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1959, S. 175. „Notou se uvolnilo paměti: nebylo jí třeba stále nést břímě prvního motivu.“ (Durch Noten befreit sich das Gedächtnis: es ist nicht mehr notwendig, die Lasten des ersten Motivs stets in Gedanken zu tragen.) Aus: Ebda., S. 229; dtsh. in: Ebda., S. 175.

44 Vgl. Chlubna, Oswald: O kompozičním Myšlení Leoše Janáčka. (Über das kompositorische Denken von Leoš Janáček). In: *Hudební Rozhledy* 24 (1971), Nr. 3, S. 122 f.

für das Handwerkszeug des Schaffenden. In der Auseinandersetzung mit den Quellen und gerade anhand der Beschreibung der Unterschiede und Gemeinsamkeiten der einzelnen Schaffensstufen (siehe 7.2.2) wird deutlich, dass die theoretischen Beschreibungen der kompositorischen Möglichkeiten mit deren praktischer Umsetzung korrelieren.

Der Vergleich der unterschiedlichen Korrekturstufen lässt auch die Tendenz erkennen, dass Janáček sich beim 1. *Streichquartett* immer wieder auf kurze Motive konzentriert. Er behandelt diese wie Bausteine, bildet sie als Moment heraus, versucht sie *hervorzuheben* (nadřazení) und *neben andere zu reihen* (rozlišování). Das Material der Skizzen wird entweder erkennbar in ein weiteres Stadium übernommen oder durch entsprechende *Auswahl* (výběr) gänzlich gekürzt. Ehefrau Zdenka erinnert sich: „Někdy zahrál takové krásné melodie, bylo by se mi chtělo slyšet je ještě jednou v další jeho práci, ale on je nechal být a měl už zase jiný nápad.“⁴⁵ (Manchmal spielte er so schöne Melodien, ich hätte sie gern in seiner weiteren Arbeit noch einmal gehört, aber er ließ sie liegen und hatte schon einen anderen Einfall.) Selten vollziehen die ersten Ideen eine Entwicklung im Sinne eines Fortspinnens. Es scheint, als nutze Janáček sein Handwerkszeug – wozu auch die Wiederholung zählt – zur Zuspitzung des Eigentlichen.

Zumindest zeugen die Art und Weise der Korrekturen von dem Versuch Janáčeks, eine musikalische Essenz herauszubilden. Nicht das Ausführen, sondern die Ausarbeitung und Konzentration des ersten Einfalls auf das Wesentliche interessieren Janáček bei der Arbeit am 1. *Streichquartett*. Němcová bezeichnet diese Vorgehensweise in ihrem Aufsatz *Janáčková houslová sonáta: Geneze díla* (Janáčeks Violinsonate: Werkgenese) als Kristallisationsprozess.⁴⁶ Dabei steht nicht die Weiterentwicklung eines Einfalls im Vordergrund des Komponierens, sondern das Herausbilden eines musikalischen Kerngedankens.

Dieser jedoch kann der literarischen Inspirationsquelle nicht mehr direkt zugewiesen werden. Der Brückenschlag von der Inspiration zum Werk wird also anhand des Entstehungsprozesses nicht erkennbar. Zwar konnten für die Oper *Příhody lišky Bystroušky* (Das schlaue Füchselein) anhand des Librettos Bezüge zwischen der tolstojnschen Gedankenwelt und dem musikalischen Werk verdeutlicht werden (4. Kapitel), doch für das 1. *Streichquartett* gilt, dass es nicht möglich ist, anhand der Rekon-

45 Janáčková, Zdenka; Trkanová, Marie (Hrsg.): *Paměti Zdenka Janáčková: Můj život* (Andenken Zdenka Janáčková: Mein Leben). Brno: Šimon Ryšavý, 1998, S. 130.; dtsh. in: Janáčková, Zdenka; Vysloužilová, Věra (Übers.): *Mein Leben (Můj život)*. In: Leoš Janáček-Gesellschaft (Hrsg.): *Mitteilungsblatt 87* (2005), Nr. 1, S. 3.

46 „Poměrně dlouhá doba hudební krystalizace celé skladby svědčí o Janáčkové úporné snaze po maximální koncentraci hudební myšlenky, o precizní vymodelování tvaru.“ (Die verhältnismäßig lange Zeit der musikalischen Kristallisation der ganzen Komposition bezeugt Janáčeks Streben nach der maximalen Konzentration des musikalischen Gedankens, nach der präzisen Modellation der Form.) Aus: Němcová, Alena: *Janáčková houslová sonáta: Geneze díla*. In: *Časopis Moravského musea v Brně III* (1967), S. 299.

struktion des Schaffensprozesses nachzuzeichnen, wie sich äußere beziehungsweise literarische Impulse in musikalische Motive verwandeln.

In diesem Kapitel ist versucht worden, die ersten musikalischen Ideen als Schnittstelle zwischen literarischer Inspirationsquelle und Werk zu verwenden. Doch es hat sich gezeigt, dass die eigentlichen Anfänge des Kompositionsprozesses schwer auszuloten sind: zum einen auf Grund des geringen Skizzenmaterial, aber viel schwerwiegender ist die Problematik, dass die ersten zwei Schaffensphasen nicht fassbar sind. Nach dem theoretischen Modell von Janáček sind die Stufen der Perzeption und Apperzeption nicht in Noten festgehalten, sondern als vorbewusste Zustände nur dem Komponisten selbst zugänglich. Erst die Assoziation, welche die erste konkrete Idee bezeichnet, findet mit Hilfe der *einfachen Reaktion* Ausdruck auf dem Papier. Sofern überliefert, sind die Noten als dritte Schaffensstufe für Außenstehende die erste Zugangsmöglichkeit zur Komposition.

Magret Jestremski beschreibt dieses Problem in ihrem Buch *Hugo Wolf – Skizzen und Fragmente*. Sie stellt fest, dass nicht der innere Schaffensprozess, sondern nur das, was nach außen tritt, für den Wissenschaftler zugänglich ist. Damit ist das präfixierte Ideengut nicht erfassbar. Auch die oftmals frühesten Motivaufzeichnungen eines Komponisten ermöglichen nicht den Zugriff auf das „präfixierte Gedanken- und Ideengut“⁴⁷. Das bedeutet, dass die inneren Gedankengängen des Komponisten nicht rekonstruierbar sind und dadurch die Skizzen zwar in Beziehung zum Werk gesetzt werden können, aber nicht zur literarischen Inspirationsquelle.

Angenommen, man hätte einen Zugang zum sogenannten „präfixen Ideengut“, welches in engem Bezug zur Inspirationsquelle steht, dann muss im Falle von Janáček mitgedacht werden, dass die ersten Einfälle im weiteren Arbeitsprozess stark abstrahiert und damit die Verbindungslinie zur Quelle der Inspiration abgetrennt werden.

Beispielhaft dokumentiert das Feuilleton *Sedm havranů* (Sieben Raben), dass zwar erste Ideen einer realen Inspirationsquelle zugewiesen werden können, jedoch das darauffolgende Motiv schon auf einer neuen Abstraktionsebene notiert ist. *Sedm havranů* zeigt, dass das erste Motive eng mit der Inspiration – den Krähenrufen – verbunden ist.



Bsp. VII/22 a

⁴⁷ Jestremski, Magret: *Hugo Wolf – Skizzen und Fragmente: Untersuchungen zur Arbeitsweise*. Hildesheim: Olms Verlag, 2002, S. 15.

Im nächsten Schritt jedoch erinnert sich Janáček an das Grimmsche Märchen von den *Sieben Raben* und vollzieht damit einen Gedankensprung. Es folgt ein zweites musikalisches Motiv, das nicht den realen Raben, sondern den verwunschenen Märchenprinzen in Rabengestalt musikalisch nachruft und dem ersten Impuls weder musikalisch noch inhaltlich nahesteht (vgl. Kapitel 6.2.1; Beispiel VI/2 + 3).

Bsp. VII/22 b

Das erste notierte Motiv partizipiert an der Inspirationsquelle, den Krähenrufen (siehe Bsp. VII/22 a). Janáčeks kompositorische Antwort erlaubt jedoch keinen Bezug mehr zum Ursprung des ersten Gedankens (siehe Bsp. VII/22 b).

Sedm havranů (Sieben Raben) reflektiert, wie unter 6.2.1 ausführlich beschrieben, über das Aufgreifen der erlebten Wirklichkeit und die Aufgabe des Komponisten, diese durch kompositorisches Denken zu einem Werk zu formen. Es zeigt sich, dass die Inspiration von außen häufig bloßer Impetus bleibt, der überarbeitet, manipuliert und verarbeitet zu einer musikalischen Einheit wird. Die ersten Ideen werden also immer durch das psychologische, historische, biografische, gesellschaftliche oder kulturelle Umfeld gefiltert und münden dann, abstrahiert durch den Vorgang des Komponierens, ins Werk. Dieser Prozess des Schaffens mit den damit verbundenen bewussten kompositorischen Entscheidungen und Handlungen verhindert den direkten Bezug zur anfänglichen Inspirationsquelle.

Und gerade deshalb bleibt die Frage offen, warum Janáček für das *1. Streichquartett* eine Inspirationsquelle angibt, wenn diese in der Musik faktisch nicht nachweisbar ist. Im folgenden Exkurs soll nochmals versucht werden, die Rolle der literarischen Inspirationsquelle für das Werk zu klären. Für dieses Kapitel gilt: Die Rekonstruktion des Schaffensprozesses des *1. Streichquartett* ermöglicht keine allgemeingültigen Aussagen über die Arbeitsweise Janáčeks. Die Auseinandersetzung mit der Entstehung ergibt keinen Zugang zu den eigentlichen Anfängen der Komposition, denn diese bezeichnet Janáček als „eine Handlung, die sich im Gehirn vollzieht“⁴⁸.

48 Vgl. „Každá z představ hudebních je *dějem*, jenž v mozku se soustřeďuje.“ (Jede der musikalischen Vorstellungen ist ein *Vorgang*, der im Gehirn konzentriert ist.) Aus:

Dadurch ist es auch nicht möglich, eine Brücke von der Inspiration zum Werk zu schlagen.

Dennoch: Es zeigt sich, dass Janáčeks theoretische Überlegungen mit dem konkreten Arbeitsprozess in Beziehung stehen und damit seine Schriften als Reflektion über das eigene Komponieren gilt. Die Frage nach dem Prozess des Werdens und die Arbeit mit den Quellen geben Einblicke in die Stadien der schöpferischen Tätigkeit und Zugang zu Janáčeks kompositorischen Denken.

Janáček, Leoš: Myslná, psychologická podstata hudebních představ (Das psychologische, sinneseigene Wesen musikalischer Vorstellungen). Zit. nach: MTW 2, S. 163 ; TW 2, S. 133/1 ; dtsh. in: Janáček, Leoš: Das psychologische, sinneseigene Wesen musikalischer Vorstellungen. In: Leoš-Janáček-Gesellschaft (Hrsg.); Vysloužilová, Věra (Übers.): *Mitteilungsblatt* 96 (2007), Nr. 3, S. 5.

8. Exkurs

„Und ich sage, daß der reine Ton gar nichts bedeutet,
solange er nicht im Leben, im Blut, in der Umwelt
steckt.“

(Leoš Janáček)

8.1 Das 1. Streichquartett zwischen Programm- und absoluter Musik

Leoš Janáček nennt im Autograf des *1. Streichquartetts* seine literarische Inspirationsquelle: *Die Kreuzersonate* des russischen Schriftstellers Lew Tolstoj. Diese Information führt dazu, dass in der wissenschaftlichen Literatur zum einen das Werk programmmusikalisch ausgedeutet wird und im Gegenzug einige Artikel das *1. Streichquartett* als absolut musikalisches Kammermusikwerk zu etablieren versuchen. Wenn es also um die Frage geht, welche Rolle die literarische Inspirationsquelle für das Werk spielt, bietet die Musikwissenschaft nur zwei Positionen an: entweder *Die Kreuzersonate* ist das heimliche Programm des *1. Streichquartetts* oder Tolstoj's Erzählung hat überhaupt keinen Einfluss auf das kammermusikalische Werk.

Der Janáček-Biograf Jaroslav Vogel zählt zu den Forschern, die den Bezug zwischen Erzählung und Komposition aufzeigen wollen und spricht beim Eingangsthema des *1. Quartett-Satzes* von einem „Ruf von Leben und Tod zugleich“¹. Milan Škampa geht noch einen Schritt weiter und interpretiert in den *2. Satz* ab Takt 68 die ersten Liebesgeständnisse² aus der *Kreuzersonate*. Im Gegensatz dazu schreibt

¹ Vogel, Jaroslav / Eisner, Pavel (dt. Fassung): *Leoš Janáček: Leben und Werk*, Prag: Artia, 1958, S. 389.

² „II. Satz – Peripetie. [...] Das schleichende Gewisper der Musik dieses verhängnisvollen Zusammentreffens (T. 48-61) läßt einen frösteln; es ertönen die ersten Liebesgeständnisse (T. 68 u. ff.), die Spannung steigt an.“ Aus: Janáček, Leoš / Škampa, Milan (Hrsg.): *I. smyčcový kvartet z podnětu Tolstého Kreuzerovy sonáty (1. Streichquartett angeregt durch Tolstoj's Kreuzersonate)*. Praha: Supraphon, 1975, S. VIII.

Reinhard Gerlach: „Man muss davon ablassen, handgreifliche Bezüge zwischen den Äußerungen Janáčeks und seinen Streichquartetten entdecken zu wollen“³, oder befindet Theo Hirsbrunner, dass „die Meinungen Tolstojs keinen Ausdruck im Streichquartett finden können“⁴. Das heißt: Janáčeks *1. Streichquartett*, welches selbst in seiner musikalischen Struktur von Kontrasten geprägt ist, polarisiert. Die Pole sehen zum einen das Streichquartett als Programmmusik und zum anderen als absolutes Musikwerk.

In welcher Weise die Begriffe Programmmusik und absolute Musik hier verstanden sind, wird folgend geklärt. Im Anschluss soll gezeigt werden, dass für Janáček weder die eine noch die andere Strömung von Bedeutung ist. Gerade die Erkenntnisse, die aus Janáčeks Aussagen zum Schaffensprozess gewonnen wurden (siehe 6. Kapitel), verdeutlichen die Meinung des Komponisten, dass die Frage nach Programm- oder absoluter Musik keine Rolle für sein Werk spielt. Vielmehr interessieren den Komponisten, wie im 6. Kapitel erörtert wird, die *einfachen* und *komplexen Gefühle*, welche mit einer Hörempfindung einhergehen oder der Bezug eines Werks zur Umwelt und zum Leben des Schaffenden. Durch den von Janáček entwickelten Standpunkt fällt der Erzählung *Die Kreuzersonate* eine besondere Rolle für das *1. Streichquartett* zu (siehe 8.2).

8.1.1 Die Pole: Programm- versus absoluter Musik

Programmmusik bezeichnet ein Musikwerk, das geprägt durch außermusikalische Ideen und Inhalte entsteht. Seit Mitte des 19. Jahrhunderts zählt man jede Art von selbständiger Instrumentalmusik dazu, der ein außermusikalisches Thema – zumeist vom Komponisten selbst formuliert – zugrunde liegt. Literarische Vorlagen und Figuren sowie Naturbegebenheiten oder bildende Kunst bilden nicht nur den Anstoß zu einem Werk, sondern formen innere Gesetze der Musik. Liszt, der den Begriff der Programmmusik prägte, stellt den Anspruch, „daß sich diese Musik als Gestaltung poetischer Ideen mit den Stoffen der Weltliteratur und der Malerei auseinandersetze, ja daß sie die großen ‚Meisterwerke der Literatur‘ und der bildenden Künste mehr und mehr in sich aufnehme.“⁵ Daraus resultiert, dass der außermusikalische Inhalt oder die poetische Idee ausschlaggebend für Abfolge, Gattung oder Form des

³ Gerlach, Reinhard: Leoš Janáček und die Erste und Zweite Wiener Schule: Ein Beitrag zur Stilistik seines instrumentalen Spätwerks. In: *Die Musikforschung* 24 (1971), S. 24.

⁴ Vgl. Hirsbrunner, Theo: Janáčeks erstes Streichquartett: Absolut-musikalische und musikdramatische Aspekte. In: Hirsbrunner, Theo: *Von Richard Wagner bis Pierre Boulez: Essays*. Anif b. Salzburg: Verlag Müller-Speiser, 1997, S. 170.

⁵ „Programmmusik“. In: Blume, Friedrich (Begr.); Finscher, Ludwig (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Sachteil 7, 2. Neubearb. Aufl., Kassel u. a. 1997, Sp. 1825. Original: Liszt, Franz: Berlioz und seine Haroldsymphonie (4. Teil). In: *Neue Zeitschrift für Musik* 43/I (1855), Nr. 8, S. 77a. „Die Musik nimmt in ihrem Meisterwerken mehr und mehr die Meisterwerke der Literatur in sich auf.“

Werkes ist. Das Sujet ersetzt damit die Formprinzipien der Instrumentalmusik. Zusätzlich bestimmt das vom Komponisten festgelegte Programm, welches entweder schon am Anfang oder erst nach dem kompositorischen Prozesses fixiert wird, das Rezeptionsverhalten des Hörers und ermöglicht die semantische Zuordenbarkeit des Inhalts mit der Musik.

Im Gegensatz dazu steht die sogenannte absolute Musik. Dieser Begriff der Musikästhetik des 19. Jahrhunderts wird in der damaligen Diskussion als Gegenbegriff zur Programmmusik formuliert. Darunter versteht man die sogenannte reine Musik, die aus sich selbst heraus existiert und keines außermusikalischen Inhalts bedarf, aber auch von jeglicher Funktion sowie dem Publikum oder dem emotionalen Effekt unabhängig ist. Eduard Hanslick, Befürworter der absoluten Musik, versteht Komponieren als ein „Arbeiten des Geistes in geistfähigem Material“ und der Inhalt der Musik seien „tönend bewegte Formen“.⁶ Musik gehorcht damit ausschließlich musikalischen Gesetzen. Im Zentrum steht der Gedanke, dass „das Wesen eines musikalischen Kunstwerks nicht in der Wirkung besteht, die es evoziert, nicht im Gegenstand, etwa im Affekt, den es imitiert, und nicht in der Empfindung, die ein Künstler darin fühlbar macht, sondern daß es sich – absolut von all dem – allein als Kunstobjekt durch sich selbst legitimiert“⁷.

Aber so verhärtet die Fronten im 19. Jahrhundert sind, die Jahrhundertwende als Zeit des Übergangs bringt Entwicklungen mit sich, welche die festen Grenzen zwischen beiden Extremen überwindet. Waren in der romantischen Musikästhetik die Eigengesetzlichkeit der Musik und ihre Unabhängigkeit von außermusikalischen Einflüssen ein zentrales Moment, vor allem dargelegt in Eduard Hanslicks *Vom Musikalisch-Schönen* aus dem Jahre 1854, findet schon im Jahre 1885 durch das von Friedrich von Hausegger erschienene Buch *Musik als Ausdruck* eine Bewegung statt, die einen neuen Standpunkt darstellt.

8.1.2 Janáčeks Standpunkt: Weder Programm- noch absolute Musik

Die Abkehr von der Programmmusik wird bei mehreren Komponisten der Jahrhundertwende deutlich. So stellt Richard Strauss beispielsweise fest, für seine sinfonischen Dichtungen von keiner rein außermusikalischen Konzeption ausgegangen zu sein, und Gustav Mahler eliminiert seine Programmhinweise zu seinen sinfonischen Werken. Auch Janáček setzt sich mit dem Konzept der Programmmusik des 19. Jahrhunderts auseinander und versucht seine eigene Position zu finden. Es gilt, nicht

⁶ Vgl. Hanslick, Eduard: *Vom Musikalisch Schönen: Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*. Unveränd. reprografischer Nachdruck der 1. Aufl. 1854. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1991.

⁷ „Absolute Musik“. In: Blume, Friedrich (Begr.); Finscher, Ludwig (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Sachteil 1, 2. neubearb. Aufl., Kassel u. a. 1994, Sp. 16.

mehr in der Programmmusik zu verweilen und dennoch in einer Komposition mehr zu sehen als absolute Musik.

Antonín Sychra stellt 1980 in seinem Artikel *Janáčkovy názory na programní hudbu* (Janáčeks Meinung zur Programmmusik) dar, dass Janáček sich für die Programmmusik bei Antonín Dvořák interessiert. Er studiert Dvořáks sinfonische Werke. Seine Analysen zeigen seinen Blick auf die direkte Rede bei Dvořák sowie auf die Klangmalerei oder die slawische Schilderungen als Sujet. Keine dieser Komponenten, die Teil der Programmmusik sind, scheint Janáček abzuwerten oder sich dagegen auszusprechen. Was er jedoch deutlich vermerkt ist, dass er als Komponist die inhaltliche Seite nie vor dem musikalischen Aufbau präferieren würde. Das heißt, außermusikalische Inhalte sind Janáček nie wichtiger als die Musik selbst und er würde die Komposition und deren formale Struktur nicht nach dem ausgewählten Programm anpassen. Dies wird bestätigt durch die Vorgehensweise des Komponisten, die programmatischen Inhalte eines Werks zumeist erst bei Arbeitsende festzulegen. Beispielsweise ändert Janáček nach Vollendung des sinfonischen Werks *Taras Bulba* mehrmals die autorisierten Informationen dazu.

Obwohl er sich, seiner Zeit gemäß, mit der Programmmusik anderer Komponisten auseinandersetzt und einigen seiner instrumentalen Werke außermusikalische Inhalte zuordnet, ist er bestrebt, neue Maßstäbe für Klassifikationen, das Musikwerk betreffend, zu entwickeln. Das Modell der absoluten Musik bietet ihm jedoch keine Alternative. Denn ein Werk, dessen Form von keinem außermusikalischen Inhalt bestimmt wird, ist nicht unbedingt rein abstrakt, losgelöst von der Welt geschaffen. Janáček schreibt 1924 an Max Brod: „Ein Mensch schwatzte vor mir, nur der reine Ton bedeute etwas in der Musik. Und ich sage, daß er gar nichts bedeutet, solange er nicht im Leben, im Blut, in der Umwelt steckt. Sonst ist er ein Spielzeug, das keinen Wert hat.“⁸ Und auch der Musikwissenschaftler und Janáček-Kenner Leoš Faltus meint: „Am musikalischen Geschehen muss eine Motivation, ein Geschehen im Gemüt, eine Absicht, etwas auszudrücken, beteiligt sein. Laut Janáček gibt es keine absolute Musik.“⁹

Janáček sucht also seine Position zwischen Programmmusik und absoluter Musik. Er lotet Begriffe wie *Gefühl* oder *Affekt* aus, spricht in seinen Schriften vom Person-Umwelt-Bezug einer Komposition, er anerkennt die Wirkung von Musik auf den Menschen, die Programmatik dient nie als prägender Gestaltungswille für die Komposition und er proklamiert die Abkehr vom sogenannten reinen Ton. Ziel Janáčeks ist es, so fasst Sychra in seinem Artikel zusammen, die „spezifische musikalische Ausdrucksweise des Sujets“¹⁰ zu finden. Dies sind ausreichend Anhaltspunkte, um Janáčeks Ansichten in die Nähe der Ausdrucksästhetik anzusiedeln.

8 Brief von Leoš Janáček an Max Brod (2. August 1924) ; zit. nach: RACEK, JAN (Hrsg.): *Leoš Janáček*. Leipzig: Reclam, 1971, S. 142.

9 Faltus, Leoš: Bemerkungen zu Leoš Janáčeks musiktheoretischem Werk. In: TW 1, S. Ixxiv.

10 Siehe: „[...] orientuje se důsledně na specifický hudební vyjádření syžetu.“ ([...]: er orientiert

8.1.3 Janáčeks Ansatz: Musik als Ausdruck

Die Auseinandersetzung mit der Thematik des Ausdrucks in der Musik um 1900 basiert auf der Affektenlehre des Barocks. Erst Mitte des 18. Jahrhunderts, so Marion Saxner, „gewinnt Ausdruck [in der Musik] die Bedeutung des Sich-Selbst-Mitteilens des Komponisten. Es hat Spontaneitätscharakter und bezeichnet die Projektion eines momentanen psychischen Gestimmt-Seins, eines augenblicklichen Gefühlszustandes oder eines wandlungsreichen Erlebnisses der subjektiven Innerlichkeit in die Welt der Erscheinung und das heißt hier in das Medium der Musik.“¹¹

Schon damals wurden Probleme dieser Ästhetik formuliert. Der Unterschied zwischen *Empfindung* und musikalischer Grammatik führt dazu, dass sich das *Gefühl* nicht musikalisch repräsentieren lässt. Dem Übersetzungsvorgang mischen sich immer „Momente von Konstruktion und Repräsentation“¹² bei. Im Weiteren erschwert zum Beispiel die Loslösung der Empfindung von einer konkreten Situation das Verständnis für das Publikum.¹³ Dennoch ist das frühe 19. Jahrhundert vom Konzept des Ausdrucks geprägt. Diese Ästhetik bietet eine Alternative zu den Extrempositionen Programm- oder absolute Musik. Gerade Friedrich von Hausegger stellt sich mit dem 1885 erschienenen Buch *Musik als Ausdruck* gegen Hanslicks formalästhetischen Ansatz und wendet sich, angeregt durch Darwins Theorie der interkulturellen Ausdrucksgesten aus dem Jahr 1872, der emotionalen Informationsebene von Musik zu.

Auch Janáček greift die Diskussion des Ausdrucks auf, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts durch die frühen Schriften von Charles Darwin oder Herbert Spencer eine neue Dimension gewinnt. Interessant ist, dass in Spencers *The Origin and Function of Music* (1858) die Gefühlsinhalte in engem Zusammenhang mit der Sprache stehen. Dort ist festgehalten, dass Gefühle – verschieden in ihrer Intensität oder ihrer Substanz – auch eine jeweilige Veränderung des Stimmapparates erfordern und daraus differenzierte Qualitäten der Lautgebung bewirkt werden.¹⁴ Es ist nicht dokumentiert, dass Janáček diese Veröffentlichung bekannt ist, dennoch zeigt der Vergleich mit Spencer, wie nahe er mit seiner eigenen Sprechmotivtheorie am Puls der Zeit ist. Dass Stimmungen, so wie bereits Spencer erwähnt, sich in differenzierten Sprach-Lautgebungen widerspiegeln und in der Musik durch die Lautstärke, die Qualität eines Instruments oder die Klangfarbe ausdrücken lassen, findet sich

sich konsequent an der spezifischen Ausdrucksweise des Sujets.) Aus: Sychra, Antonín: Janáčkovy názory na programní hudbu. (Janáčeks Meinung zur Programmmusik). In: *Acta Universitatis Carolinae: Philosophica et historica 2, Studia Aesthetica III* (1980), S. 122.

11 Saxner, Marion: Die Entdeckung der „inneren Stimme“ und die expressive Kultur. In: de la Motte-Haber, Helga (Hrsg.): *Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft. Bd. 1: Musikästhetik*. Laaber: Laaber, 2004, S. 303.

12 Ebda., S. 306.

13 Vgl. ebda., S. 315.

14 Vgl. ebda., S. 316.

auch als Ergebnis in Janáčeks Untersuchungen zur Sprechmelodie und seiner Naturstudien.

Als Komponist zählt Janáček zu den Pionieren, wenn es um die Erforschung der Sprechmelodik als Transportmittel unterschiedlicher Gefühlsinhalte und deren Nähe zur Musik geht. Erst im 21. Jahrhundert gilt die Annahme der Ähnlichkeit zwischen Sprechmelodik und Melodik in der Musik als gesichert.¹⁵ Forschungen, die „imitierendes Spiel mit der emotionalen Komponente von Sprache als musikalisches Ur-Motiv bezeichnen“¹⁶ oder die Untersuchungen Klaus R. Scherers aus dem Jahre 1982 beweisen die Verwandtschaft zwischen sprachlicher und musikalischer Melodik. In *Vokale Kommunikation: Nonverbale Aspekte des Sprachverhaltens*, so heißt es bei Günther Rötters Artikel *Musik und Emotion*, „untersucht Scherer unterschiedliche Parameter der sprachlichen Melodik, die in ihrem emotionellen Ausdruck eine große Ähnlichkeit mit musikalischer Melodik aufweist.“¹⁷

Die von Scherer ausformulierten Parameter wie Niveau, Streubreite, Variabilität, Lautstärke oder Sprechtempo sind den Untersuchungsmerkmalen bei Janáček sehr ähnlich. Immerhin notiert dieser schon am Anfang des 19. Jahrhunderts Tonlänge, Lautstärke, Niveau oder Verlauf als solche und bezeichnet diese als empirisch erfassbare Komponenten der Musik, die den Ausdruck einer bestimmten Situation und Gefühlslage erfassen.

Der Grundgedanke hinter der Auseinandersetzung mit Sprechmelodik und deren musikalischen Parametern ist, inneren Zuständen musikalisch Ausdruck zu verleihen. Janáček misst, so Sychra, allen musikalisch formalen Äußerungen eine Bedeutung bei.¹⁸ Sychra vermerkt weiter: „V této Janáčkově interpretaci jsou jak konvencionální, tak protikonvenční tvárné postupy motivovány obsahovou junkcí.“¹⁹ (In dieser Janáčekschen Interpretation sind sowohl konventionale als auch nichtkonventionale gestalterische Vorgänge durch die Inhaltsfunktion motiviert.) Nicht nur die sprachlichen Äußerungen, selbst ein Instrument wird bei Janáček zum Träger einer bestimmten Stimmung.²⁰

15 Vgl. dazu die Literaturübersicht von Juslin, Patrik N.; Laukka, Petri: Communication of emotions in vocal expression and music performance: Different channels, same code? In: *Psychological Bulletin* 129 (2003), Nr. 5, S. 770–814.

16 Siehe: Rötter, Günther: Musik und Emotion: Musik als psychoaktive Substanz – Musikalischer Ausdruck – Neue experimentelle Ästhetik – Emotionstheorien – Funktionale Musik. In: de la Motte-Haber, Helga (Hrsg.); Rötter, Günther (Hrsg.): *Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft. Bd. 3: Musikpsychologie*. Laaber: Laaber, 2005, S. 300.

17 Zit. nach: ebd., S. 301. Original: Scherer, Klaus R.: *Vokale Kommunikation: Nonverbale Aspekte des Sprachverhaltens*. Weinheim und Basel: Beltz, 1982, S. 300.

18 „[...] : že totiž Janáček všechny tvárné postupy [...], chápe jako významy.“ (Dass Janáček nämlich alle gestalterischen Vorgänge [...], als Bedeutungen versteht.) Aus: Sychra, Antonín: Janáčkovy názory na programní hudbu. (Janáčeks Meinung zur Programmmusik). In: *Acta Universitatis Carolinae: Philosophica et historica 2, Studia Aesthetica III* (1980), S. 124.

19 Ebda., S. 125.

20 „Thema jako výraz je spoutána s nástrojem určitým [...]“. (Im Ausdruck ist das Thema

Bereits in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts gibt es kritische Stimmen, die es nicht für möglich halten, einen inneren Zustand in der Musik zu objektivieren. Vor allem Claude Debussy zählt zu diesen. Der Innenraum bei Debussy, so vermerkt Saxner, wird vielmehr zu einem Resonanzraum mit durchlässigen Wänden, sodass ein Korrespondenzverhältnis zwischen innen und außen möglich ist.²¹ Auch Janáček resümiert, dass für eine Komposition ein Wechselspiel aus Innen und Außen nötig ist. Die intensive Auseinandersetzung des Schaffenden mit seiner Umwelt, der Natur, den Menschen, die ihn umgeben, also die Beschäftigung mit dem Außen, haben Einfluss und werden Teil des Inneren (siehe 2. und 6. Kapitel).

So sind die musikalischen Ideen – aus dem Inneren des Komponisten erwachsen – Resultat des Gelesenen, Gehörten, Gesehenen. Auch wenn die anfänglichen Motive anhand der *diffizilen Reaktion* verändert werden, weist Janáček darauf hin, dass auch das kompositorische Handeln von der *Lebensstimmung* beeinflusst ist und damit der Gefühlscharakter der Musik erhalten bleibt. Damit steht fest, dass für Janáček innere Zustände in der Musik Ausdruck finden, jedoch nicht als Repräsentation, sondern vielmehr als dynamischer Prozess.

8.2 Das 1. Streichquartett ohne Programm und mit Aussage

Mit seinem Ansatz vereint Janáček zwei Pole. Die Frage, ob nun eine Komposition Ausdruck des sogenannten Inneren ist oder angeregt durch das Außen musikalische Motive aufnimmt, ist nicht kontravalent zu verstehen. Ähnlich verhält es sich im Falle der Diskussion um Programm- oder absolute Musik in Bezug auf das *1. Streichquartett*. Es ist keine Frage des Entweder-Oder. Janáček bezieht als Komponist und Theoretiker keine der beiden Positionen. Bei ihm bestimmt der Inhalt nicht die

immer schon an ein bestimmtes Instrument gebunden [...]) UND „Není jen teoretickou zásadou skladebnou, když průběhem skladby jistý nástroj je stále nositelem téže, ba mnohdy jen jediné hudební nítadovosti. -“ (Wenn ein bestimmtes Instrument ständig Träger derselben, manchmal sogar der einzigen musikalischen Stimmung ist, entspricht das gewiß nicht nur theoretischen Kompositionsgesetzen.-) Aus: Janáček, Leoš: Šumařovo dítě (Spielmanns Kind). In: *Hudební revue* 7 (1914), Nr. 4/5, S. 203-205; zit. nach: LW 1, S. 413; dtsh. in: Janáček, Leoš: *Musik des Lebens: Skizzen, Feuilletons, Studien* / Straková, Theodora (Hrsg.); Gruna, Jan (Übers.). Leipzig: Reclam, 1979, S. 113.

21 Vgl. Saxner, Marion: Die Entdeckung der „inneren Stimme“ und die expressive Kultur. In: de la Motte-Haber, Helga (Hrsg.): *Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft. Bd. 1: Musikästhetik*. Laaber: Laaber, 2004, S. 320.

Form.²² Daraus kann jedoch nicht geschlossen werden, dass nun die Form zentrales Gestaltungsmoment ist.

Janáčeks Überlegungen zu diesem Thema erinnern an Aussagen von Zeitgenossen wie Ferruccio Busoni. In dessen *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* heißt es: „Die Gesetzgeber haben Geist, Empfindung, die Individualität jener [historischen] Tonsetzer und ihre Zeit mit der symmetrischen Musik identifiziert und schließlich – da sie weder den Geist, noch die Empfindung, noch die Zeit wiedergebären konnten – die Form als Symbol behalten und sie zum Schild, zur Glaubenslehre erhoben.“²³ Und dennoch gilt es, diese Glaubenslehre zu brechen. Denn: „Die Aufgabe des Schaffenden besteht darin, Gesetze aufzustellen, und nicht, Gesetzen zu folgen.“²⁴

So ist es für die Originalität in der Musik nötig, neue Formen zu entwickeln. Janáček weiß darum, setzt sich daher mit den gängigen Musiklehren seiner Zeit auseinander und sucht einen neuen Weg für sein Komponieren. Er beschäftigt sich mit dem *Gefühl* in der Sprechmelodik und im Ton und entscheidet, so Antonín Sychra, dass die Gefühlslage bestimmend für die Formgebung des Klangs ist.²⁵

Für das literarisch inspirierte *1. Streichquartett* heißt das, dass die Gestaltungsvorgänge durch die Inhaltsfunktion motiviert sind, jedoch nicht, wie bei der Programmmusik sonst der Fall, determiniert. Die Komposition ist weder programmatisch angelegt noch absolut musikalisch zu verstehen.

Es ist, als wolle Janáček die Übertragungsprobleme der Ausdrucksästhetik mit der Erwähnung der Inspirationsquelle umgehen. Denn vor allem die Loslösung der Empfindung von einer konkreten Situation, so Marion Saxner in ihrem Aufsatz über die expressive Kultur, erschwert das Verständnis des Werks für das Publikum.²⁶ In-

22 Vgl. dazu: „Z toho všeho nikterak neplyne, že by Janáčková koncepcie programnosti preferovala obsahovou stránku stůj co stůj, na úkor hudební stavby.“ (Daraus folgt aber keineswegs, dass Janáčeks Programmkonzeption die inhaltliche Seite um jeden Preis präferieren würde, zum Nachteil des musikalischen Aufbaus.). Aus: Sychra, Antonín: Janáčkovy názory na programní hudbu. (Janáčeks Meinung zur Programmmusik). In: *Acta Universitatis Carolinae: Philosophica et historica 2, Studia Aesthetica III* (1980), S. 121 f.

23 Busoni, Ferruccio: *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1974, S. 13.

24 Ebda., S. 40.

25 Vgl. dazu: „Ne ve smyslu záměrného subjektivního zkreslování reálných dat. Spíš tak, že na počítkové informace důsledně pohlíží prizmatem citového rozplození, emocionálního postoje. Proto mezi všemi vjemy odhaleně a vědomě preferuje ty, jež se připínají k citové exponovanému zvuku jazykového projevu.“ ([Intention] Nicht im Sinne einer absichtlichen Verzerrung der realen Daten. Eher so, dass er Empfindungsinformationen konsequent durch das Prisma der Gemütsverfassung ansieht. Deswegen präferiert er, enthüllt und bewusst, unter allen Empfindungen die, die sich an einen gefühlsmäßig exponierten Klang der sprachlichen Äußerung binden.) Aus: Sychra, Antonín: Janáčkovy názory na programní hudbu. (Janáčeks Meinung zur Programmmusik). In: *Acta Universitatis Carolinae: Philosophica et historica 2, Studia Aesthetica III* (1980), S. 125.

26 Vgl. Saxner, Marion: Die Entdeckung der „inneren Stimme“ und die expressive Kultur. In: de la Motte-Haber, Helga (Hrsg.): *Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft. Bd. 1: Musikästhetik*. Laaber: Laaber, 2004, S. 306 f.

dem nun die tolstojsche Erzählung *Die Kreuzersonate* als Inspirationsquelle von Janáček genannt ist, erhält der Rezipient Einblicke in den Gefühlscharakter der komponierten Musik und Informationen zur Ausdrucks- und Lebenswelt des Komponisten. Das Benennen der Inspirationsquelle scheint der Versuch zu sein, die Brücke zwischen *Empfindung* und musikalischer Grammatik wiederherzustellen, um dem Publikum eine neue Hördimension zu eröffnen.

II. Konklusion

Die Inspiration steht meist am Anfang des Schaffensprozesses und der vorliegenden Arbeit. Das 1. Kapitel setzt sich mit dem Begriff *Inspiration* im Allgemeinen auseinander. Welche Rolle *Inspiration* für den Komponisten Leoš Janáček spielt, wird im 2. Kapitel erörtert. Neben den theoretischen Äußerungen zum Begriff sind vor allem die äußeren Begebenheiten, die Janáček Anstoß für seine Werke sind, grob skizziert. Die Ehefrau Zdenka, Naturbegebenheiten, Kamila Stösslova oder seine Liebe zur russischen Literatur sind exogene Einflüsse auf das Schaffen des tschechischen Komponisten.

Die Anregung für das 1923 vollendete *1. Streichquartett* ist, wie Janáček selbst festlegt, die russische Erzählung *Die Kreuzersonate* (1887/89) von Lew Tolstoj (1828–1910). Welche Inhalte daraus den Komponisten interessieren, ergibt sich aus der Edierung seines Handexemplars der *Kreuzersonate* (siehe 3.1.2). Dort hebt Janáček Textstellen hervor, die der Dramaturgie der Erzählung folgen. Es kristallisieren sich – den Vermerken folgend – vier Themen heraus: die Anfänge einer Liebe, der zunehmende Hass im Eheleben und dessen Konsequenzen für die Kinder sowie der Ehebruch selbst und die damit einhergehenden Überlegungen zur Sexualität. Der vierte Schwerpunkt, hinsichtlich der Anzahl der Markierungen, kreist um die Macht der Musik.

Die Unterstreichungen und Anmerkungen verweisen auf Themenbereiche, welche Janáček an der tolstojschen *Kreuzersonate* über mehrere Jahre hinweg beschäftigten. Die Ideenwelt der Erzählung beeinflusst nicht nur das 1923 komponierte *1. Streichquartett* und das 1908 entstandene und verschollene *Klaviertrio*, sondern auch, wie erstmals in dieser Arbeit nachgewiesen wird, die Oper *Příhody lišky Bystroušky* (Das schlaue Füchslin) aus dem Jahre 1923. Im 4. Kapitel sind die textlichen Bezüge der beiden Werke dargelegt und aufgezeigt, wie die Gedanken zur Sexualität, Partnerschaft und Liebe aus der Erzählung die Opernhandlung an drei markanten Stellen nachweislich prägen.

Während der Einfluss der *Kreuzersonate* auf das Libretto der Oper *Příhody lišky Bystroušky* belegbar ist, kann kein direkter Bezug der beiden kammermusikalischen Werke *Klaviertrio* und *1. Streichquartett* zur literarischen Inspirationsquelle auf-

gezeigt werden. Um dem *Klaviertrio* ein Programm und damit die Verbindung zur literarischen Inspirationsquelle nachzuweisen, muss auf Sekundärquellen wie zum Beispiel Programmheft, Rezensionen und Zeugenaussagen zurückgegriffen werden (siehe Kapitel 7.1.2.6). Den Einfluss der russischen Erzählung auf das *1. Streichquartett* über die Inhalte aufzuzeigen ist nicht möglich, da das Streichquartett keine textliche Basis zum direkten Vergleich mit der *Kreutzerersonate* bietet. Dies bedeutet jedoch nicht, dass die literarische Anregung keine Wirkung auf das musikalische Werk hat.

Aus Janáčeks musiktheoretischen und musikliterarischen Texten geht hervor, dass die ersten notierten musikalischen Einfälle nicht aus dem Nichts erwachsen, sondern Ergebnis der verarbeiteten Wahrnehmung und das Resultat von Problemlösungsprozessen sind (vgl. Kapitel 1.2.2, 2.1.2, 2.2, 5.1.2). Dieses Wissen des Komponisten um den Einfluss der äußeren Welt auf das musikalische Werk (siehe 6. Kapitel) ist ein spannender Anhaltspunkt, um die musikalische Manifestierung der im 3. Kapitel ausgeloteten Inspirationsquellen des *1. Streichquartetts* in den ersten überlieferten Skizzen und deren weitere Verwendung im Arbeitsprozess herauszuarbeiten.

Deshalb liegt im 7. Kapitel das Augenmerk auf der Entstehung des Werks. Nach Zweig wird in der Rekonstruktion der Werkentstehung „der Akt der Übertragung aus der geistigen in die sinnliche Welt, aus der Vision in die Realität“¹ beleuchtet. Die Bezeichnungen für dieses Realisieren sind, je nach Ansatz und damit verbundenen Sichtweise, unterschiedlich (siehe 5. Kapitel). In einem Punkt sind sich die im 5. Kapitel kurz vorgestellten Theorien zum Schaffensprozess einig: Komponieren ist ein Tun innerhalb eines komplexen Systems. Ob man dieses Tun als bewusste Tätigkeit, wie bei den psychoanalytischen Erklärungsmodellen, als ziel- und zweckorientierte Handlung, wie Justus Bahle es definiert, oder als Phase der Elaboration, wie sie in der Kreativitätsforschung festgelegt ist, ansieht, eines wird deutlich: die Beschäftigung mit dem Schaffensprozess ermöglicht Einblicke in die Werkstatt und in das musikalische Denken des Komponierenden. Zudem birgt das Betrachten der Schnittstelle vom ersten Impuls bis hin zum konkreten Werk die Chance, den Einfluss der Inspiration auf die Komposition greifbar zu machen.

Kontext und Raster für die Rekonstruktion des *1. Streichquartetts* im 7. Kapitel bietet Janáčeks Ansatz zum Schaffensprozess. Im 6. Kapitel wird ausführlich gezeigt, wie der Komponist seine Arbeit begreift. Bei Janáček ist musikalisches Schaffen ein stetig sich verändernder Prozess von unterschiedlicher Dichte. Er unterscheidet zwischen dem Augenblick des willkürlichen Schaffens und der Zielgerichtetheit des Komponierens selbst: „Myšlenek skostných i nových má kdekd; [...] – ale vyhrát, napsat je, vyslovit, vytesat, najít pravý oheň barev, tento průběh reakční nedaří se každému.“² (Köstliche Gedanken, auch neue, hat jedermann; [...] – aber sie auszu-

1 Zweig, Stefan: Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens. In: Zweig, Stefan / Beck, Knut (Hrsg.): *Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens: Essays*. Frankfurt a. M.: Fischer Verlag, 1984, S. 358.

2 Aus: Janáček, Leoš: O průběhu duševní práce skladatelské (Über den Verlauf der geistigen

spielen, aufzuschreiben, auszusprechen, auszumeißeln, das richtige Farbenfeuer zu finden, dieser Reaktionsverlauf mag nicht jedem gut geraten.) Janáčeks Konzept vom Schaffensprozess (siehe Kapitel 6.1.3, 6.2.6, 6.4) besteht aus mehreren Stufen: Vom Dämmerzustand der Perzeption entwickeln sich Ideen hin zur Assoziation. Mit der Reaktion vollzieht sich die musikalische Notierung. Hier ermöglicht es die *diffizile Reaktion*, mit bewussten Entscheidungsmöglichkeiten des Komponisten neue Formen zu bilden, während die *einfache Reaktion* die Unmittelbarkeit und Spontaneität des Schaffens widerspiegelt.

Die Kenntnis der Sichtweise Janáčeks auf den Schaffensprozess erweist sich auf zwei Arten als hilfreich. Zum einen fördert sie das Verständnis der metaphernreichen literarischen Aufsätze zu selbigem Thema. So enthalten die formulierten Ansichten in den theoretischen Artikeln Informationen, die es erlauben, die Feuilletons besser zu verstehen. So manche Wortkreation oder Metapher daraus erschließt sich erst durch das Wissen um das dahinterliegende theoretische Konzept (siehe Kapitel 6.2). Zum anderen legt Janáček in seinen theoretischen Auseinandersetzungen zum Schaffensprozess Stufen und Merkmale der kompositorischen Arbeit fest, die Raster für die Arbeit mit den Quellen sind (7. Kapitel). So kann zum Beispiel das überlieferte Material zum *1. Streichquartett* den von Janáček beschriebenen Stufen des Schaffens zugeordnet werden und die herausgearbeiteten Arbeitsweise kann mit den theoretischen Erläuterungen des Komponisten abgeglichen werden. Es zeigt sich, dass Janáčeks Konzept vom Schaffen mit dem faktischen Kompositionsakt korreliert.

Dennoch wirft die Rekonstruktion des Schaffensprozesses im 7. Kapitel Probleme auf. Zum einen ermöglicht das spärlich überlieferte Material nur in Ansätzen eine Rekonstruktion und zum anderen stellt sich heraus, dass sich der Schritt von der Inspiration hin zu einem notierten Motiv „im Gehirn des Komponisten vollzieht“³ und damit faktisch nicht nachvollziehbar ist. Somit kann mit der gewählten Herangehensweise an das Werk kein konkreter Bezug zwischen der Erzählung *Kreutzer-sonate* und dem *1. Streichquartett* nachgewiesen werden (siehe Kapitel 7.3).

Trotzdem ist es interessant nachzuvollziehen, wie Janáček seine anfänglichen Ideen im Arbeitsprozess behandelt oder wie er sein Handwerkszeug als Komponist verwendet. Das Betrachten der Werkentstehung und die Art und Weise, wie der

kompositorischen Arbeit). In: *Hlídko* 33/1 (1916) ; zit. nach: MTW 2, S. 154 ; TW 1, S. 446 ; dtsh. in: Janáček, Leoš: Über den Verlauf der geistigen kompositorischen Arbeit. In: Leoš-Janáček-Gesellschaft (Hrsg.); Vysloužilová, Věra (Übers.): *Mitteilungsblatt* 95 (2007), Nr. 2, S. 5.

3 „Každá z představ hudebních je *dějem*, jenž v mozku se soustřeďuje.“ (Jede der musikalischen Vorstellungen ist ein *Vorgang*, der im Gehirn konzentriert ist.) Aus: Janáček, Leoš: Myslná, psychologická podstata hudebních představ (Das psychologische, sinneseigene Wesen musikalischer Vorstellungen). Zit. nach: MTW 2, S. 163 ; TW 2, S. 133/1 ; dtsh. in: Janáček, Leoš: Das psychologische, sinneseigene Wesen musikalischer Vorstellungen. In: Leoš-Janáček-Gesellschaft (Hrsg.); Vysloužilová, Věra (Übers.): *Mitteilungsblatt* 96 (2007), Nr. 3, S. 5.

Komponist mit seinem Material umgeht, bestätigt die These, dass das Herausbilden eines musikalischen Kerngedankens wesentlich für ihn ist. Die verschiedenen Arbeitsstufen, die sich aus der Rekonstruktion ergeben, dokumentieren beispielsweise auch, wie Janáček die Reihenfolge einzelner Motivsegmente neu festlegt, was darauf hindeutet, dass sich die Struktur und der dramaturgische Ablauf durch den kompositorischen Arbeitsprozess ergeben und nicht bereits durch die Erzählung vorgegeben sind (siehe Kapitel 7.2 und 7.3). Die Arbeitsweise Janáčeks verdeutlicht, dass im *1. Streichquartetts* die *Kreutzersonate* nicht nacherzählt wird.

Dennoch löst das Hören der Komposition Stimmungen aus. Hinzu kommt, dass die kammermusikalische Disposition sowie die eindrucksvollen Spannungsverläufe des *1. Streichquartetts* einen Erzählcharakter suggerieren. Doch die Motivfolgen sind nicht maßgeblich für den Handlungsablauf der Komposition, sondern es sind kurze Sequenzen, die in ihrer Expressivität den Eindruck erwecken, außermusikalische Inhalte zu transportieren. Die Frage, die sich stellt, ist: Wenn das *1. Streichquartett* weder programmatisch angelegt ist noch faktische Bezüge zwischen musikalischem und literarischem Werk herzustellen sind, was veranlasste dann Janáček dazu, dem Publikum die Inspirationsquelle mitzuteilen?

Eine Antwort darauf geben die theoretischen Überlegungen des Komponisten. In *Myslná, psychologická podstata hudebních představ* (Das psychologische, sinneseigene Wesen musikalischer Vorstellungen) schreibt er: „Každá hudební představa budí i svůj cit. On tratí se neb pojí se s celkovou životní náladou; je jí nesen, pozměňován, měněn, v ní zaniká nebo vzniká.“⁴ (Jede musikalische Vorstellung ruft auch ihr Gefühl hervor. Es verliert sich oder verbindet sich mit der ganzen Lebensstimmung; von der wird es getragen, abgewandelt, verändert, in ihr geht es ein oder entsteht.) Schon die Musikwissenschaftlerin und Übersetzerin Kerstin Lückner verweist in ihrer kommentierten Übersetzung der *Vollständigen Harmonielehre* darauf, dass es schwierig ist, die von Janáček verwendeten Begriffe zu übersetzen (vgl. 6.1). Das hier verwendete deutsche Wort *Empfindung* für den tschechischen Begriff *cit* ist sicher nicht im Sinne einer Gefühlsempfindung zu verstehen, sondern beschreibt eine bloße Reizwahrnehmung. Im 6. Kapitel ist bereits darauf hingewiesen, dass sich die Semantik der Begriffe, die Janáček verwendet, vor dem wissenschaftsgeschichtlichen Hintergrund erschließt. So handelt es sich beim *citovost* eines Tons um die sinnliche Wahrnehmung dessen, eine Reizwahrnehmung im Sinne des Ansatzes von Wilhelm Wundt, statt um den Gefühlscharakter eines Klangs. Erst im nächsten Schritt, wenn sich diese physikalische Empfindung laut Janáček mit der *Lebensstimmung* (*životní*

⁴ Janáček, Leoš: *Myslná, psychologická podstata hudebních představ* (Das psychologische, sinneseigene Wesen musikalischer Vorstellungen). Zit. nach: MTW 2, S. 163; TW 2, S. 133/3; dtsh. in: Janáček, Leoš: *Das psychologische, sinneseigene Wesen musikalischer Vorstellungen*. In: Leoš-Janáček-Gesellschaft (Hrsg.); Vysloužilová, Věra (Übers.): *Mitteilungsblatt* 96 (2007), Nr. 3, S. 5.

nálada) verbindet, kann von einer Hörempfindung gesprochen werden, die einem *Gefühl* im Sinne unseres derzeitigen Verständnisses dieses Begriffs entspricht.

Das heißt, wenn jede musikalische Vorstellung von der *Lebensstimmung* des Komponisten beeinflusst ist und die Inspirationsquellen Teil der *Lebensstimmung* oder der *meseologischen Einflüsse* – wie Janáček selbst vermerkt⁵ – sind, dann partizipieren diese am Werk. Somit ergibt sich aus der Fülle von Janáčeks Aussagen zu Themen wie Inspiration, Ton, Schaffen oder Werk, dass er die Inspirationsquelle des *1. Streichquartetts* dem Hörenden mitteilt, um über seine *Lebensstimmung* (*životní nálada*), die Einfluss auf die Komposition hat, zu informieren und damit ein tieferes Verständnis für seine Musik zu ermöglichen.

Die Inspirationsquelle zu benennen dient – wie im 8. Kapitel bereits erwähnt – dazu, eine Brücke zwischen Komposition und Hörenden, Innerem und Äußeren zu bauen sowie dem Verfremdungsprozess,⁶ der bei der Übertragung von Ideen ins Medium Musik geschieht, entgegenzuwirken. Es macht also durchaus Sinn, die äußeren und inneren Einflüsse eines musikalischen Werks zu erschließen, um einen Einblick in die Lebenswirklichkeit des Komponierenden zu erhalten und damit ein Prisma zur Verfügung zu haben, durch welches das geschaffene Werk erlebt werden kann.

Die Beschaffenheit des Prismas für das *1. Streichquartett* konnte durch die Auswertung der biografischen Begebenheiten und der literarischen Inspirationsquelle im 3. Kapitel nachgezeichnet werden. Es zeigt sich, dass Janáčeks Lebensrealität mit der Novelle *Die Kreuzersonate* thematisch eng verknüpft ist. So decken sich seine persönlichen Aufzeichnungen zur eigenen Eheproblematik, zu Informationen von und über Kamila Stösslovás Leben oder zu Dorfereignissen wie der Ermordung einer Frau durch den eifersüchtigen Ex-Geliebten weitestgehend mit den Inhalten der *Kreuzersonate*, welche um das Eheleben, die Liebe und den Mord aus Eifersucht kreisen. Die Zusammenhänge zwischen der literarischen Vorlage und den biografischen Begebenheiten sind unbestritten.

Doch es bleibt fragwürdig, ob im *1. Streichquartett* – wie im verschollenen *Klaviertrio* – der Liebe-Eifersucht-Mord-Themenkomplex der tolstojschen *Kreuzersonate* thematisiert ist. Obwohl das *1. Streichquartett*, wie Paul Wingfield eingehend aufzeigt, auf dem Material des *Klaviertrios* basiert (vgl. Kapitel 7.2.2.5), legt Janáček – 15 Jahre nach seinem ersten Vertonungsversuch – einen anderen inhaltlichen und musikalischen Schwerpunkt fest.

5 „Ein solcher Rhythmus ist nicht nur Ausdruck meines Inneren, sondern er zeugt auch vom Umfeld, der Umgebung, von allen meseologischen Einflüssen, in denen ich mich befinde – er ist ein *Dokument des Bewusstseins* in einem bestimmten Moment.“ Aus: Janáček, Leoš: *Vollständige Harmonielehre: Übersetzt und kommentiert von Kerstin Lücker.* / Lücker, Kerstin (Übers.). Berlin: Frank & Timme, 2011 und Brno: Editio Janáček, 2011, S. 146.

6 Vgl. Saxner, Marion: Die Entdeckung der „inneren Stimme“ und die expressive Kultur. In: de la Motte-Haber, Helga (Hrsg.): *Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft. Bd. 1: Musikästhetik.* Laaber: Laaber, 2004, S. 305.

Ausschlaggebend für diese Vermutung sind, neben der zeitlichen Distanz und der Schaffensweise, Janáčeks theoretische Überlegungen im Alter. Im 8. Kapitel ist verdeutlicht, welchen Standpunkt der Komponist innerhalb seiner letzten Schaffensphase entwickelt. Er nähert sich einer Ausdrucksästhetik an, in welcher alle seine vorangehenden Untersuchungen und Überlegungen Platz finden. In seinen jungen Jahren verfasst er die Volksliedstudien, seine tonpsychologischen Auseinandersetzungen und die Reflexionen über das eigene Schaffen. Später schreibt er theoretische Arbeiten über den Kompositionsprozess, interessiert sich für die Wirkung seiner Melodien auf andere und postuliert einen Leben-Werk-Bezug. Alle seine Überlegungen sind dem Ausdruck des Inneren in der Musik auf der Spur.

Gleichzeitig dokumentieren Janáčeks verschriftlichte Gedankengänge sein Fasziniertsein vom Ton. Immer versucht er, der Wirkung von Musik auf den Grund zu gehen. So ist es nicht verwunderlich, dass er im dritten Satz des *1. Streichquartetts* eine Passage aus der Violinsonate A-Dur Nr. 9 op. 47 von Ludwig van Beethoven zitiert (siehe Kapitel 3.2.2). Janáček greift ein musikalisches Werk auf, welches in der Erzählung *Die Kreuzersonate* die Gefühle eines Mannes aufwühlt, sogar zu einem Mord bewegt.

Am Ende also ist nicht Janáčeks Sicht auf die Frau oder die Ehe wesentlich für das *1. Streichquartett*. Die Wahl des Kontextes *Inspiration und Schaffensprozess* ist der Versuch gewesen, anhand der theoretischen Überlegungen und philologischen Mittel so nahe wie möglich am Werk zu bleiben. Das daraus gewonnene Wissen über den Entstehungsprozess, in Zusammenhang gebracht mit Janáček als Mensch, Musiktheoretiker und Komponist, ergibt, dass weder die geprügelte Ehefrau, wie Janáček diese in einem Brief bezeichnet,⁷ noch deren Ermordung für das musikalische Werk zentral sind. In der Tiefe des *1. Streichquartetts* geht es um die Wirkung des Klangs, die Faszination am Ton, die Macht der Musik. Das ist es, was Janáček treibt: dem Phänomen Musik auf der Spur zu sein – als Forscher, Komponist und Hörender.

7 „Měl jsem na mysli ubohou ženu, trápenou, bitou, ubitou, jak o ní ruský spisovatel Tolstoj psal v díle Kreuzerova sonáta.“ (Ich hatte die unglückliche, gequälte, geprügelte, erschlagene Frau vor Augen, wie sie der russische Schriftsteller Tolstoj in seinem Werke *Kreuzersonate* schildert.) Zit. nach: Janáček, Leoš; Přibáňová, Svatava (Hrsg.): *Hádanka života: Dopisy Leoše Janáčka Kamile Stösslové (Rätsel des Lebens: Briefe Leoš Janáčeks an Kamila Stösslová)*. Brno: Opus musicum, 1990, S. 129; dtisch. in: Štědroň, Bohumír (Hrsg.): *Leoš Janáček in Briefen und Erinnerungen*. Prag: Artia, 1955, S. 173.

III. Anhänge

A. Edition der Janáčekschen Ausgabe von Lew Tolstojs *Die Kreuzersonate*

Das Buch mit der Erzählung gehört zum Bestand Janáčeks russischer Bibliothek. Am Ende des Buches befindet sich ein Aufkleber, der zeigt, dass Janáček dieses Buch in einer Buchhandlung in Brno erstanden hatte. Die Ausgabe des Komponisten zählt 160 Seiten und ist im Jahr 1900 erschienen und im alten Russisch gedruckt. Janáčeks Buchexemplar beinhaltet zum einen Bemerkungen das Vokabular oder die russische Sprache betreffend und zum anderen zahlreiche inhaltliche Anmerkungen, Unterstreichungen sowie Vermerke von Seiten des Komponisten.

Das Exemplar von Janáček ist in gutem Zustand in der Musikabteilung des Mährischen Landesmuseums Brünn unter der Signatur JK 41 erhalten; da es für die Aufbewahrung gebunden wurde, sind zwei mit roten Stift gemachte Eintragungen, sowie zwei Anmerkungen von Janáček in schwarzer Tinte unleserlich gemacht worden.

Auf Grund verschiedener Eintragungen des Komponisten mit Bleistift, rotem Buntstift oder schwarzer Tinte kann vermutet werden, dass Janáček das Buch öfters und zu verschiedenen Zeitpunkten zur Hand hatte. Wann er es gelesen hat, kann nicht genau datiert werden, da keine Datumseintragungen – wie sonst oft bei Janáčeks Lektüre – zu finden sind.

Die relevanten Textpassagen sind hier in neuer russischer Schreibweise wiedergegeben. Die deutsche Übersetzung dazu in Anlehnung an TOLSTOJ, LEO N.: *Die Kreuzersonate* / LUTHER, ARTHUR (Übers.). Frankfurt a.M.: Insel Verlag, 1984.

Alle Eintragungen sind identisch mit den Vermerken von Janáček im Original.

S. 1 r: links mit rotem Strich

А я говорю вам, что всякий, кто смотрит на женщину с вожделением, уже прелюбодействовал с нею в сердце своем. (Матфей 5, 28)

Ich aber sage euch: wer ein Weib ansieht, ihrer zu begehren, der hat schon mit ihr die Ehe gebrochen in seinem Herzen. (Matthäus 5, 28)

S. 1 r: rot unterstrichen; links seitlich roter Strich bis короткие расстояния

Это было ранней весной. Мы ехали вторые сутки. В вагон входили и выходили едущие на короткие расстояния, но трое ехало, так же как и я, с самого места отхода поезда:

Es war im Frühling. Wir waren schon den zweiten Tag unterwegs. Allerlei Reisende, [...], betraten und verließen den Eisenbahnwagen.

S. 2 l: rot unterstrichen

Во время отсутствия господина с дамой в вагон вошло несколько новых лиц и в том числе высокий бритый морщинистый старик, очевидно купец, в ильковой шубе и суконном картузе с огромным козырьком.

In der Abwesenheit des Herrn und der Dame betraten einige neue Personen den Wagen, darunter ein hochgewachsener alter Mann mit glattrasiertem, runzligem Gesicht, allem Anschein nach ein Kaufmann, in einem Iltispelz und einer Tuchmütze mit mächtigem Schirm.

S. 3 r: rot unterstrichen

Купец сел против места дамы с адвокатом и тотчас же вступил в разговор с молодым человеком, по виду купеческим приказчиком, вошедшим в вагон тоже на этой станции.

Er setzte sich auf den freien Platz gegenüber der Dame und dem Advokaten und knüpfte sofort ein Gespräch mit einem jungen Mann an, der wie ein Handlungsgehilfe aussah und ebenfalls auf dieser Station eingestiegen war.

S. 3 r: rot unterstrichen

Я сидел на искоси и, так как поезд стоял, мог в те минуты, когда никто не проходил, слышать урывками их разговор.

Ich saß ihm schräg gegenüber und konnte, da der Zug hielt, in den Augenblicken, wo niemand durch den Wagen ging, Bruchstücke ihres Gesprächs hören.

S. 3 r: mit Bleistift unterstrichen. Anmerkung rechter Rand: *hýžen* (mit Bleistift)
dtsch: *Zechgelage*

Приказчик стал рассказывать про кутежи какого-то известного обоим богача-купца на ярмарке, [...].

hýžen

Der Handlungsgehilfe erzählte von den Zechgelagen, die ein überall bekannter reicher Kaufmann auf der Messe veranstaltete, [...].

S. 4 l: rot unterstrichen

Когда все затихло и я опять услышал голос адвоката, разговор, очевидно, с частного случая перешел уже на общие соображения.

Erst als alles still geworden war, hörte ich wieder die Stimme des Advokaten. Man sprach nicht mehr von Einzelfällen, sondern erging sich in allgemeinen Erwägungen.

S. 4 l: rot unterstrichen

Старик хотел что-то ответить, но в это время поезд тронулся, и старик, сняв картуз, начал креститься и читать шепотом молитву.

Der Alte wollte etwas erwidern, aber in diesem Augenblick setzte sich der Zug in Bewegung, und der Alte nahm die Mütze ab, schlug ein Kreuz und flüsterte ein Gebet.

S. 6 l: mit Bleistift unterstrichen. Anmerkung rechter Rand: *zranit* (mit Bleistift)
dtsch: *verletzen oder jemanden eine Stich versetzen*

[...] очевидно желая уязвить купца, говорила дама.

zranit

[...] sagte die Dame, augenscheinlich in der Absicht, dem Kaufmann einen Stich zu versetzen.

S. 7 r: Seitenzahl mit Bleistift abgehakt

S. 7 r: am Ende des Satzes markiert mit Bleistiftstrich

— Ну, уж это, батюшка, время прошло, — даже с некоторой злобой сказала дама. /

„Nun, Verehrtester, diese Zeit dürfte wohl vorbei sein.“, sagte die Dame nicht ohne eine gewisse Erbitterung. /

S. 8 l: in Bleistift *zamiluje* rechts daneben

Не любит! – грозно повторил купец, двинув бровями и губами. – *zamiluje*
Небось полюбит!

„Nicht liebt?“ wiederholte der Kaufmann grimmig und zog die Augenbrauen zusammen. „Sie wird das Lieben schon lernen!“

S. 8 l: am linken Rand mit rot vermerkt und am Ende des Satzes mit rot den Absatz markiert. Hinzu kommt mit Bleistift am linken Rand die Worte *vážný rozvoj*

dtsch: *Ernste Entwicklung*

*vážný
rozvoj*

И пошла чертить. А малый степенный и с развитием. Сначала с конторщиком. Уговаривал он тоже добром. Не унялась. Всякие пакости делала.] Его деньги стала красть. И бил он ее.

Der Mann aber hielt auf Ehre und Würde und war auch recht gebildet. Erst hatte sie 's mit dem Schreiber. Da redete der Mann ihr noch gut zu. Aber es half nichts. Sie machte immer neue Geschichten], fing an, ihm sein Geld zu mausen. Geprügelt hat er sie auch.

S. 11 r: mit Bleistift unterstrichen. Anmerkung rechter Rand: *prědnos* (mit Bleistift)

dtsch: *Bevorzugung*

Любовь есть исключительное предпочтение одного или одной пред всеми остальными, — сказала она. *prědnos*

„Liebe ist die ausschließliche Bevorzugung eines oder einer vor allen anderen“, sagte sie endlich.

S. 13 r: mit Bleistift unterstrichen. Anmerkung rechter Rand: *tělesný* (mit Bleistift). *ý* ist abgeschnitten worden durch das Binden des Buches.
tělesný dtsh: *körperlich*

Но вы все говорите про плотскую любовь.

tělesný

Sie reden immer nur von der körperlichen Liebe.

S. 14 l: Janáček hat mit Bleistift ausgebessert, und zwar das a zu з

жианью zu жизнью

S. 15 r: unterstrichen in rot

Я Позднышев, тот, с которым случился тот критический эпизод, на который вы намекаете, тот эпизод, что он жену убил, — сказал он, оглядывая быстро каждого из нас.

Ich bin Posdnyschew, der Held jener Episode, auf die Sie anspielen, der Episode, die darin bestand, dass er seine Frau ermordete, sagte er, uns alle der Reihe nach mit hastigen Blicken musternd.

S. 16 l: rot links seitlich

— Вам, может быть, неприятно сидеть со мной, зная, кто я? Тогда я уйду.

— О, нет, помилуйте.

— Ну, так не угодно ли? Только крепок. Он налил мне чаю.

— Они говорят... и все лгут ... — сказал он.

— Вы про что? — спросил я.

— Да все про то же: про эту любовь ихнюю и про то, что это такое.

Вы не хотите спать?

Es ist Ihnen vielleicht unangenehm, mir gegenüberzusitzen, weil Sie jetzt wissen, wer ich bin? Dann will ich fortgehen. — Oh nein, durchaus nicht.

— Nun, darf ich Ihnen dann Tee anbieten? Er ist allerdings sehr stark. — Er goss mir Tee ein. — Da reden sie nun... und es ist doch alles Lüge, sagte er.

— Was meinen Sie damit?, fragte ich. — Immer dasselbe: ihre sogenannte Liebe und was damit zusammenhängt. Sie möchten wohl schlafen?

S. 20 l: mit Bleistift unterstrichen

Началось это тогда, когда мне было невступно шестнадцать лет.

Es fing an, als ich kaum sechzehn Jahre alt war.

S. 25 r: mit Bleistift unterstrichen

В один вечер, после того как мы ездили в лодке ночью, при лунном свете, ворочались домой, и я сидел рядом с ней и любовался ее стройной фигурой, обтянутой джерси, и ее локонами, я вдруг решил, что это она.

Eines Abends, als wir im Mondschein von einer Ruderpartie heimkehrten und ich neben ihr saß und mich an ihrer schlanken Gestalt in der engen Jerseybluse und ihren Locken weidete, kam ich plötzlich zu dem Beschluß, dass sie die rechte sei.

S. 26 l: mit Bleistift unterstrichen; links ein Rufezeichen mit Bleistift

! Удивительное дело, какая полная бывает иллюзия того, что красота
♦ есть добро.

! Es ist erstaunlich, wie der Mensch sich so ganz der Täuschung hingeben
♦ kann, dass das Schöne auch das Gute sei.

S. 37 r: rot unterstrichen

Ну вот, так-то и меня поймали. Я был то, что называется влюблен.

So wurde ich also eingefangen. Ich war, was man verliebt nennt.

S. 37 r: rot unterstrichen

я был богат, она бедна.

Ich war reich, und sie war arm.

S. 39 r: mit Bleistift unterstrichen

Так все женятся, так и я женился, и начался хваленный медовый месяц.

So heiraten alle, so heiratete ich auch, und nun begann der vielgepriesene Honigmond.

S. 45 r: mit Bleistift unterstrichen, Absatz mit Bleistift markiert

Кажется, на третий или на четвертый день я застал жену скучною, стал спрашивать, о чем, стал обнимать ее, что, по-моему, было все, чего она могла желать, а она отвела мою руку и заплакала.]

Am dritten oder vierten Tage sah ich, dass meine Frau ganz traurig dasaß, ich fragte sie, was ihr fehle, umarmte sie, denn ich glaubte, das wäre alles, was sie jetzt wünschen könnte, aber sie schob meinen Arm zurück und fing an zu weinen.]

S. 45 r: mit Bleistift seitlich rechts ein Strich

[...] что-то сказала, что ей грустно без матери. Мне показалось, что это неправда. Я стал уговаривать ее, промолчав о матери. Я не понял, что ей просто было тяжело, а мать была только отговорка. Но она тотчас же обиделась за то, что я умолчал о матери, как будто не поверив ей. Она сказала мне, что видит, что я не люблю ее. Я упрекнул ее в капризе, и вдруг лицо ее совсем изменилось, вместо грусти выразилось раздражение, и она самыми ядовитыми словами начала упрекать меня в эгоизме и жестокости. Я взглянул на нее. Все лицо ее выражало полнейшую холодность. И враждебность, ненависть почти ко мне. Помню, как я ужаснулся, увидав это. „Как? что? — думал я.

[...] sie habe Sehnsucht nach ihrer Mutter, oder etwas Ähnliches. Das schien mir eine Unwahrheit. Ich redete ihr freundlich zu, sagte aber kein Wort von ihrer Mutter. Ich begriff nicht, dass sie einfach traurig und die Mutter nur eine Ausrede war. Sie spielte aber sofort die Gekränkte, weil ich die Mutter genannt hatte, gerade als ob ich ihr nicht geglaubt hätte. Sie sagte, sie sehe nun klar, daß ich sie nicht liebe. Ich warf ihr Launenhaftigkeit vor, und plötzlich veränderte sich ihr Gesicht vollständig; nicht mehr Kummer, sondern Ärger sprach aus ihm, und mit überaus giftigen Worten warf sie mir Egoismus und Grausamkeit vor. Ich sah sie an. Ihr ganzes Gesicht drückt eine eisige Kälte und Feindseligkeit, ja geradezu Haß gegen mich aus. Ich erinnere mich, wie entsetzt ich war, als ich das sah. ‚Wie?‘ dachte ich.

S. 50 l: mit Bleistift links seitlich ein Strich

Эта ненависть была не что иное, как ненависть взаимная сообщников преступления – и за подстрекательство и за участие в преступлении. Как же не преступление, когда она, бедная забеременела в первый же месяц, а наша свиная связь продолжалась? Вы думаете, что я отступаю от рассказа? Нисколько! Это я все рассказываю вам, как я убил жену. На суде у меня спрашивают, чем, как я убил жену? Дурачьё! Думают, что я убил ее тогда, ножом, пятого октября.

Dieser Haß war nichts als der Haß, den zwei Verbrecher gegeneinander empfinden. Sie haben die Tat gemeinsam begangen, und nun wirft der eine dem andern vor, er habe ihn dazu angestiftet. War es denn kein Verbrechen, wenn sie, die Arme, gleich im ersten Monat schwanger wurde, unser schweinischer Verkehr aber trotzdem fort dauerte? Sie meinen, ich schweife ab? O nein, durchaus nicht! Ich erzähle Ihnen, wie ich meine Frau gemordet habe. Vor Gericht fragte man mich, womit, wie ich sie getötet hätte? Die Narren! Sie meinen, ich hätte sie damals, am fünften Oktober, mit dem Messer getötet!

S. 50 l: mit Bleistift links seitlich ein Strich

Мужчина и женщина сотворены так, как животное, так, что после плотской любви начинается беременность, потом кормление, такие состояния, при которых для женщины, как и для ее ребенка, плотская любовь вредна.

Mann und Weib sind ebenso geschaffen wie das Tier; auf die Geschlechtsliebe folgt die Schwangerschaft, dann die Säugezeit – Zustände, bei denen sowohl für die Frau als für ihr Kind die geschlechtliche Liebe schädlich ist.

S. 61 r: roter Strich rechts seitlich, eine rote Unterstreichung

Дети? — испуганно переспросил он.

Извините меня, может быть, вам тяжело вспоминать?

Нет, ничего. Детей моих взяла моя свояченица и ее брат. Они не дали их мне. Я им отдал свое состояние, а их они мне не дали. Ведь я вроде сумасшедшего. Я теперь еду от них. Я видел их, но мне их не дадут. А то я воспитаю их так, что они не будут такими, как их родители. А надо, чтоб были такие же. Ну, да что делать! Понятно, что мне их не

дадут и не поверят. Да я и не знаю, был бы я в силах воспитать их. Я думаю, нет. Я – развалина, калека.

Die Kinder?, wiederholte er erschrocken. — Entschuldigen Sie, ich habe Ihnen vielleicht weh getan. — O nein, es hat nichts zu bedeuten. Meine Schwägerin und ihr Bruder haben die Kinder zu sich genommen. Sie haben sie mir nicht gelassen. Ich habe den Kindern mein ganzes Vermögen gegeben und mußte sie auch noch selbst weggeben. Ich bin ja eine Art Verrückter. Ich komme jetzt gerade von ihnen. Ich habe sie gesehen, aber sie dürfen nicht bei mir bleiben. Sonst könnte ich sie ja so erziehen, daß sie anders werden als ihre Eltern! Sie sollen aber genauso werden. Da ist nichts zu machen! Es ist ja begreiflich, daß man sie mir nicht anvertrauen will. Ich weiß auch nicht, ob ich fähig wäre, sie zu erziehen. Ich glaube kaum. Ich bin eine Ruine, ein Krüppel.

S. 62 l: roter Strich links seitlich, ein Satz rot unterstrichen

Одно во мне есть. Я знаю. Да это верно, что я знаю то, что все не скоро еще узнают.

Да, дети живы и растут такими же дикарями, как и все вокруг них. Я видел их, три раза видел. Ничего я не могу для них сделать. Ничего. Еду к себе теперь на юг. У меня там домик и садик.

Да, не скоро еще люди узнают то, что я знаю. Много ли железа и какие металлы в солнце и звездах – это скоро узнать можно; а вот, что облачает наше свинство, – это трудно, ужасно трудно...

Eins nur habe ich den anderen voraus, Ich weiß! Ja, so ist es, ich weiß das, was die anderen noch nicht bald erfahren werden.

Ja, die Kinder sind am Leben und wachsen als ebensolche Wilde auf wie alle in ihrer Umgebung. Ich habe sie gesehen, dreimal. Ich kann nichts für sie tun, nichts. Ich fahre jetzt heim, in den Süden. Dort habe ich ein Häuschen und einen kleinen Garten.

Ja, die Menschen werden noch nicht so bald erfahren, was ich weiß. Wieviel Eisen auf der Erde vorhanden ist und was für Metalle in der Sonne und in den Sternen enthalten sind, das kann man schnell erfahren. Aber erkennen, was wir für Schweine sind, das ist schwer, furchtbar schwer.

S. 63 r: rot unterstrichen

Ясно, что это не любовь, а эгоизм.

Denn es ist Selbstsucht und keine Liebe, das ist klar.

S. 67 r: rot unterstrichen

Мы как будто дрались друг с другом, детьми.

Wir schlugen gewissermaßen mit den Kindern aufeinander los.

S. 67 r: rot unterstrichen

Они страшно страдали от этого, бедняжки, но нам, в нашей постоянной войне, не до того было, чтобы думать о них.

Sie litten furchtbar darunter, die Armen, aber bei unserm ununterbrochenen Krieg hatten wir keine Zeit, an Sie zu denken.

S. 77 r: rot unterstrichen

Да-с, явился этот человек.

Ja, da erschien nun dieser Mensch ...

S. 77 r: rot unterstrichen

Да-с, это был музыкант, скрипач; не (профессиональный) музыкант, [...].

Ja, es war ein Musiker, ein Geiger; kein (Berufskünstler), [...].

S. 78 l: rot unterstrichen

Вот он-то со своею (музыкой) была причиной всего. Ведь на суде было представлено дело так, что все случилось из ревности. Ничуть не бывало, [...]

Er mit seiner (Musik) war an allem schuld. Vor Gericht wurde die Sache so dargestellt, als wäre alles aus Eifersucht geschehen. Nichts dergleichen!

S. 85 r: rot unterstrichen

Так вот в таких-то мы были отношениях, когда явился этот человек.

In diesem Verhältnis standen wir zueinander, als jener Mensch auftauchte.

S. 100 l: roter Strich am linken Rand

Позднышевъ остановился и несколько раз сряду произвел свои звуки. Хотел начать говорить, но засопел носом и опять остановился. Они играли Крейцерову сонату Бетховена, [...].

Posdnyschew stockt und brachte ein paarmal hintereinander seine charakteristischen Töne hervor. Dann wollte er weiterreden zog aber plötzlich die Luft geräuschvoll durch die Nase und stockte wieder. Sie spielten die Kreuzersonate von Beethoven, [...].

Passage zu Beethovens Violinsonate A-Dur op. 47 Kreuzersonate: Hier befinden sich im Buch viele Anmerkungen von Janáček (siehe Bilder)

S. 100 l: rot unterstrichen

Они играли Крейцерову сонату Бетховена, [...].

Sie spielten die Kreuzersonate von Beethoven, [...].

S. 100 l: am Ende der Seite vermerkt Janáček mit Bleistift links im Eck ein „a“

S. 101 r: rot unterstrichen

Страшная вещь эта соната.

Ein furchtbares Werk ist diese Sonate.

S. 101 r: Zwei Unterstreichungen in rot, rotes Rufezeichen am linken und rechten Rand bezugnehmend auf den zweiten Satz auf der Höhe des letzten Satzes, der sich im Buch von Janacek über zwei Zeilen erstreckt.

Она действует, страшно действует, я говорю про себя, но вовсе не возвышающим душу образом. Она действует ни возвышающим, ни принижающим душу образом, а раздражающим душу образом.

Sie wirkt, sie wirkt furchtbar – ich rede aus eigener Erfahrung –, aber keineswegs erhebend. Sie erhebt die Seele nicht, sie zerrt sie herab, sie stachelt sie auf.

Знаете?!—вскрикнулъ онъ.—Уууу!.. Страшная вещь эта соната. И именно эта часть. И вообще страшная вещь музыка! Что это такое? Я не понимаю. Что такое музыка? Что она дѣлаетъ? И зачѣмъ она дѣлаетъ то, что она дѣлаетъ? Говорятъ, музыка дѣлаетъ возвышающимъ душу образомъ—вздорь! неправда. Она дѣлаетъ, страшно дѣлаетъ, и говорю про себя, но вовсе не возвышающимъ душу образомъ. Она дѣлаетъ ни возвышающимъ, ни принижющимъ душу образомъ, а раздражающимъ душу образомъ. Какъ вамъ сказать? Музыка заставляетъ меня забывать себя, мое истинное положеніе, она переноситъ меня въ какое-то другое, не свое положеніе, мнѣ подлѣ впадшемъ музыки кажется, что я чувствую то, чего я собственно не чувствую, что я понимаю то, чего я не понимаю, что я могу то, чего не могу. Я объясняю это тѣмъ, что музыка дѣлаетъ какъ зѣваю, какъ смѣхъ; мнѣ спать не хочется, но я зѣваю, глядя на зѣвающихъ; смѣяться не о чемъ, но я смѣюсь, слыша смѣющихся.

Она, музыка, сразу, непосредственно переноситъ меня въ то душевное состояніе, въ которомъ находишься тотъ, кто писалъ музыку. Я сливаюсь съ нимъ душою и вмѣстѣ съ нимъ переношусь изъ одного состоянія въ другое; но зачѣмъ я это дѣлаю? я не знаю. Въль тотъ, кто писалъ—хоть бы Крейперову сонату,—Бетховенъ, вѣдь онъ знаетъ, почему онъ находится въ такомъ состояніи,—это состояніе привело его къ извѣстнымъ поступкамъ,

↓ *я не пишу — пишу музыку!*

— *а не все же я пишу!*

речутился уже этой мукой, и мнѣ надо было отдохнуть: во вгорухъ, я хотѣлъ вѣрнѣ увѣреніямъ жены и вѣрнѣ имъ. Но, не смотря на то, что я не рывновалъ, я все-таки былъ не натураленъ съ нимъ и съ нею, и во время обѣда и первую половину вечера, пока не началась музыка, я все еще слѣдилъ за движеніями и взглядами ихъ обонхъ.

Обѣдъ былъ какъ обѣдъ, скучный притворный. Довольно рано началась музыка. Охъ, какъ я помню все подробности этого вечера, помню, какъ онъ принесъ скрипку, отперъ ящикъ, снялъ вышитую ему дамой покрывку, досталъ и сталъ строить. Помню, какъ жена съѣла съ притворно равнодушнымъ видомъ, подъ которымъ я видѣлъ, что она скрывала большую робость—робость притворственно передъ своимъ умѣніемъ—съ притворнымъ видомъ съѣла за рояль, и начались обычныя *la na* фортепано, пиччикато скрипки, установка ногъ. Помню потомъ, какъ они взглянули другъ на друга, оглянувшись на усаявившихся, и потомъ сказали что-то другъ другу, и началось. Онъ взялъ первые аккорды. У него стѣлалось серьезное, строгое, симпатичное лицо, и прислушиваясь къ своимъ звукамъ, онъ осторожными пальцами дернулъ по струнамъ, Рояль отвѣтила ему. И началось».

Позднѣеъ остановился и нѣсколько разъ сразу произвелъ свой звуки. Хотѣлъ начать говорить, но засопѣлъ носомъ и опять остановился.

— Они играли Крейперову сонату Бетховена, — продолжала онъ.—Знаете ли вы первое престо?

Толстой писал. Вспомогательные слова!

— 102 —

и потому для него это состояние имѣло смыслъ— для меня же никакого. И потому музыка только раздражаетъ, не кончаетъ. Ну маршь воинственный сыграютъ, солдаты пройдутъ подъ маршь, и музыка дошла; сыграли плясовую, я проплясалъ, и музыка дошла; ну, пропѣли мессу, я пригасился, тоже музыка дошла; а то только раздраженіе, а того, что надо дѣлать въ этомъ раздраженіи—нѣтъ. И оттого музыка такъ страшно, такъ ужасно иногда дѣйствуетъ. Въ Китаѣ музыка государственное дѣло. И это такъ и должно быть. Развѣ можно допустить, чтобы всякій, кто хочетъ, гипнотизировалъ бы одинъ другого, или многихъ, и потомъ бы дѣлалъ съ ними, что хочетъ. И главное, чтобы этимъ гипнотизаторомъ былъ первый попавшійся безразличный человѣкъ.

А то страшное средство въ рукахъ кого пошло! Напримѣръ, хоть бы эту Крейцерову сонату, первое престо, развѣ можно играть въ гостиной среди декорированныхъ дамъ? Это престо сыграть, и потомъ похлопать, а потомъ есть мороженое и говорить о послѣдней сплетнѣ? Эти вещи можно играть только при извѣстныхъ, важныхъ, значительныхъ обстоятельствахъ, и тогда, когда требуется совершить извѣстныя, соответствующіе этой музыкѣ—поступки. Сыграть и сдѣлать то, на что настроила эта музыка. А то несоответственное ни мѣсту, ни времени, вызывающее энергію, чувства, ничѣмъ не проявляющагося, не можетъ не дѣйствовать губительно. На меня, по крайней мѣрѣ, вещь

— 103 —

эта подѣйствовала ужасно; мнѣ какъ будто открылись совсѣмъ новыя, казалось мнѣ, чувства, новыя возможности, о которыхъ я не зналъ до сихъ поръ. Да вотъ какъ: совсѣмъ не такъ, какъ я прежде думалъ и жилъ, а вотъ какъ, какъ будто говорило мнѣ въ душѣ. Что такое было то новое, что я узналъ, я не могъ себѣ дать отчета, но сознаніе этого новаго состоянія было очень радостно. Всѣ тѣ же лица и въ томъ числѣ и жена, и онъ, представлялись въ другомъ свѣтѣ.

Послѣ этого allegro они доиграли прекрасное, но обыкновенное, не новое andante съ пошлыми вариациями и совсѣмъ слабый финаль. Потомъ еще играли по просьбѣ гостей, то элегію Эрнста, то еще разныя вещицы. Все это было хорошо, но все это не произвело на меня и 0,01 того впечатлѣнія, которое произвело порвое. Все это происходило уже на фонѣ того впечатлѣнія, которое произвело первое.

Мнѣ было легко, весело весь вечеръ. Жену же я никогда не видалъ такою, какою она была въ этотъ вечеръ. Эти блестящіе глаза, эта строгость, значительность выраженія, пока она играла, и эта совершенная растаянность какая-то, слабая, жалкая и блаженная улыбка, послѣ того, какъ они кончили. Я все это видѣлъ, но не приписывалъ этому никого другого значенія, кромѣ того, что она испывала тоже, что и я, что и ей, какъ мнѣ, открылись, какъ будто вспомнились новыя, неиспытанныя чувства. Вечеръ кончился благополучно, и всѣ развѣхались.

**S. 101 r: jeweils am rechten und linken Rand ein Rufezeichen in rot;
Unterstreichungen in rot**

! [...] : мне под влиянием музыки кажется, что я чувствую то, чего я
♦ собственно не чувствую, [...]. !

! [...] ; unter der Einwirkung der Musik scheint es mir, [...] als fühlte ich
♦ etwas, was ich eigentlich gar nicht fühle, [...]. !

**S. 101 r: am linken seitlichen Rand roter Strich mit einem Fragezeichen links,
Strich hier über vier Zeilen; Rechter Rand mit roter Schrift nicht mehr lesbar:
„ne d[sic] cela“;**

linker Rand mit Bleistift „b“ hier über die letzten zwei Zeilen;

zwei rote Unterstreichungen; rechts seitlich ein rotes Rufezeichen gleichauf mit
unterstrichenem Satz но зачем я это делаю? я не знаю.;

von „Beethoven“ Бетховен → schwarzer Pfeil zum Seitenende; dort in
schwarzer Schreibrift vermerkt: *Jak zřídlo – které vyvěřelo – a na mne jen to*
odkudsi padá! (Wie eine (Heil-)Quelle – welche hervorquellte – und das fällt
nur auf mich von irgendwoher!)

? Она, музыка, сразу, непосредственно переносит меня в то душевное *ne d[sic]*
состояние, в котором находился тот, кто писал музыку. Я сливаюсь *cela*
с ним душой и вместе с ним переносюсь из одного состояния в
другое; но зачем я это делаю? я не знаю. Ведь тот, кто писал хоть бы !
Крейцерову сонату, – Бетховен, ведь он знал, почему он находился
b) в таком состоянии, – это состояние привело его к известным
поступкам, [weiter auf S102 l].

? Die Musik versetzt mich mit einem Mal, unmittelbar, in jene Seelenver-
fassung, in der sich der Tondichter befand. Meine Seele verschmilzt mit
der seinen, und mit ihm zusammen gerate ich aus einem Zustand in ei-
nen andern; warum ich das aber tue, weiß ich nicht. Der Mann, der etwa !
die Kreuzersonate schuf – also Beethoven →, der wußte, warum er sich
b) in einem solchen Zustand befand.. Dieser Zustand trieb ihn zu gewissen
Taten, [weiter auf S.102 l].

Jak zřídlo – které vyvěřelo – a na mne jen to odkudsi padá!

S. 102 I: links ein Rufzeichen und eine rote Unterstreichung; mit schwarzer Tinte darüber: *Zásady dram. hudby: vztahy dram. zjevné!* (Grundsätze dramatischer Musik: Bezüge dramatisch offenkundig!)

! [...] и потому для него это состояние имело смысл — для меня же
 ♦ никакого.

! [...] darum hat dieser Zustand für ihn [Anm.: Komponisten] einen Sinn,
 ♦ den er für mich nicht hat.

S. 102 I: mit schwarzer Tinte Unterstreichung

[...]; a того, что надо делать в этом раздражении — нет.

[...]; das aber, was man auf diesen Reiz hin tun soll, zeigt sie nicht.

S. 102 I: mit rotem Stift per Hand linker Rand „on bled“ (hier über die ersten zwei Zeilen); ein waagrechter Strich auf der oberen Höhe der hier dritten Zeile; zwei rote Rufezeichen am linken Rand hier auf der dritten bis vierten Zeile; rote Markierung am Ende des Absatzes „>“

on И оттого музыка так страшно, так ужасно иногда действует. В Китае
bled музыка государственное дело. И это так и должно быть. Разве можно
 !!! допустить, чтобы всякий, кто хочет, гипнотизировал бы один другого
 или многих и потом бы делал с ним что хочет. И главное, чтобы этим
 гипнотизером был первый попавшийся безнравственный человек. >

Und darum wirkt die Musik mitunter so furchtbar, so entsetzlich. In Chi-
 na ist die Musik eine staatliche Angelegenheit. Und so muß es auch sein.

!!! Ist es denn gestattet, daß jeder, dem es einfällt, einen anderen oder viele
 andere hypnotisiert und dann mit den Leuten macht, was er will? Und
 vor allem: darf denn der erste beste sittenlose Mensch dieser Hypnotiseur
 sein? >

S. 102 I: roter Strich am linken Rand

А то страшное средство в руках кого попало. Например, хоть бы это Крейцерову сонату, первое престо. Разве можно играть в гостиной среди декольтированных дам это престо? Сыграть и потом похлопать, а потом есть мороженое и говорить о последней сплетне? Эти вещи можно играть только при известных, важных,

значительных обстоятельствах, и тогда, когда требуется совершить известные, соответствующие этой музыке — поступки.

Und so ein fruchtbares Mittel in der Hand eines jeden beliebigen Menschen! Nehmen Sie bloß die Kreuzersonate, das erste Presto – darf das denn im Salon vor dekolettierten Damen gespielt werden? Erst wird das Presto gespielt, dann wird Beifall geklatscht, dann ißt man Gefrorenes und unterhält sich über die neueste Skandalaffäre! Solche Stücke darf man nur bei bestimmten, wichtigen, bedeutsamen Gelegenheiten spielen, nur dann, wenn es gilt, gewisse Taten zu vollbringen, die dieser Musik entsprechen.

S. 102 l: rote Unterstreichungen

А то несоответственное ни месту, ни времени вызы ване эн ергии), чувства, ничем не проявляющегося; не может не действовать губительно.

Aber dieses weder dem Ort noch der Zeit entsprechende Erregen von Energien, von Empfindungen, die sich durch nichts äußern dürfen, wirkt nur verderblich.

S. 103 r: roter Strich am rechten Rand

На меня по крайней мере вещь эта подействовала ужасно; мне как будто открылись совсем новые, казалось мне чувства, новые возможности, о которых я не знал до сих пор.

Auf mich wenigstens wirkte dieses Werk entsetzlich: vor mir taten sich scheinbar ganz neue Empfindungen auf, neue Möglichkeiten, von denen ich bisher nichts gewußt hatte.

S. 103 r: roter Strich am rechten Rand hier über die letzten zwei Zeilen; ab der letzten Zeile des ersten Absatzes bis zur letzten Zeile des zweiten Absatzes rechts eine rote Klammer

Что такое было то новое, что я узнал, я не мог себе дать отчета, но сознание этого нового состояния было очень радостно. Все те же лица, и в том числе и жена и он, представлялись совсем в другом свете.

После этого allegro они доиграли прекрасное, но обыкновенное, не новое andante с пошлыми вариациями и совсем слабый финал.

Was das Neue war, das ich erfahren hatte, darüber konnte ich mir keine Rechenschaft geben; aber das Bewußtsein dieses Neuen erfüllte mich mit großer Freude. Alle Anwesenden Personen, darunter auch meine Frau und er, erschienen mir in einem anderen Licht.

Nach diesem Allegro spielten sie das schöne, aber gewöhnliche, nicht neue Andante mit den banalen Variationen und das ganz schwache Finale.

S. 121 r: eine rote Unterstreichung

Это было выражение ужаса.

Es war der Ausdruck des Entsetzens.

S. 122 l: rot unterstrichen

А мы вот музицировали...

Wir haben ein wenig musiziert...

S. 131 r: rot unterstrichen

Я взглянул на детей, на ее с подтеками разбитое лицо и в первый раз забыл себя, свои права, свою гордость, в первый раз увидал в ней человека.

Ich sah auf die Kinder, auf ihr Gesicht mit den blutunterlaufenen Stellen, und zum ersten Mal vergaß ich mich, meine Rechte, meinen Stolz, zum ersten Mal sah ich in ihr den Menschen.

S. 131 r: roter Strich rechts seitlich

Стреляй! Я не боюсь! ... Только всех убей! ... Ушел, ушел! Бред продолжался все время. она не узнавала никого. В тот же день, к полудню, она умерла. Меня прежде этого, в восемь часов, отвели в часть и оттуда в тюрьму. И там, просидев [...].

Schieß! Ich fürchte mich nicht! ... Töte nur alle! ... Er ist fort, er ist fort! Sie hatte schon die ganze Zeit phantasiert. Sie erkannte keinen mehr. Noch am selben Tage, gegen Mittag, starb sie. Mich hatte man schon früher, um acht Uhr, auf die Polizeiwache und ins Gefängnis gebracht. Dort saß ich [...].

S. 132 l: roter Strich links seitlich

[...] лицо, я понял все, что я сделал. Я понял, что я, я убил ее, что от меня сделалось то, что она была живая, движущаяся, теплая, а теперь стала неподвижная, восковая, холодная и что поправить этого никогда, нигде, ничем нельзя. Тот, кто не пережил этого, тот не может понять... У! у! у!.. – вскрикнул он несколько раз и затих.

[...] Gesicht sah, begriff ich, was ich getan hatte. Ich begriff, daß ich, ich sie ermordet hatte, daß ich die Ursache war, daß sie lebendig, beweglich, warm gewesen war und nun starr, wächsern, kalt geworden war und daß

das nie, nirgends, durch nichts gutgemacht werden konnte. Wer das nicht erlebt hat, kann es nicht begreifen... Hu! Hu! Hu! rief er ein paarmal und verstummt.

S. 140 l: roter Strich links seitlich

[...] и после женитьбы не смотрели на влюбление и связанную с ним плотскую любовь, как на поэтическое и возвышенное состояние, как на это смотрят теперь, а как на унижительное для человека животное состояние, и чтобы нарушение обещания верности, даваемого в браке, казнилось бы [...].

[...], nach der Verheiratung die Geschlechtsliebe als etwas Poetisches und Erhabenes betrachten, wie es jetzt der Fall ist, sondern als etwas, das den Menschen auf die Stufe des Tieres erniedrigt; ferner muß ein Verstoß gegen das bei der Heirat eingegangene Versprechen der Treue [...].

S. 153 r: durchgehend roter Strich rechts seitlich

Это самое чувство испытывал и я в сильнейшей степени, когда приходил к тем убеждениям, которые теперь высказываю: я никак не ожидал, что ход моих мыслей приведёт меня к тому, к чему он привел меня.

Я ужасался своим выводам, хотел не верить им, но не верить нельзя было. И как ни противоречат эти выводы всему строю нашей жизни, как ни противоречат тому, что я прежде думал и высказывал даже, я должен был признать их.

Dieses selbe Gefühl verspürte auch ich in hohem Grade, als ich zu der Überzeugung gelangte, die ich nunmehr aussprechen will. Ich habe nie gedacht, daß mich mein Gedankengang dorthin führen würde, wohin er mich geführt hat.

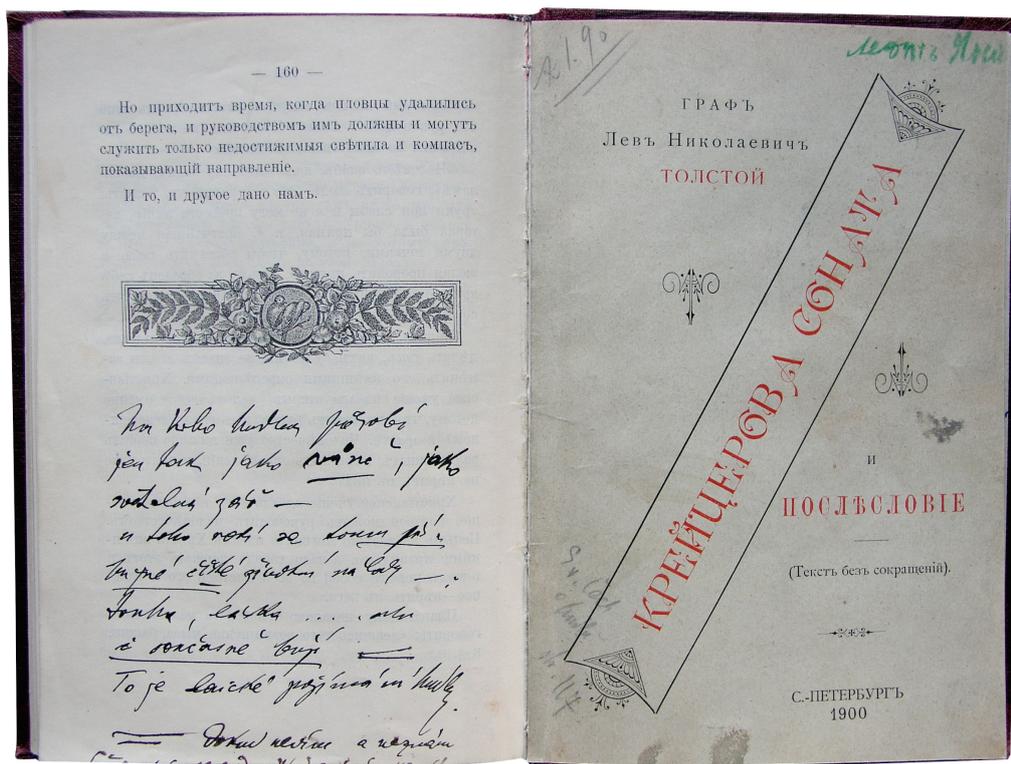
Ich erschrak vor meinen Folgerungen und wollte ihnen nicht glauben: allein das war nicht möglich. Wie sehr diese Folgerungen auch der ganzen Struktur unseres Lebens widersprechen mögen, wie sehr sie dem widersprechen, was ich früher gedacht und sogar ausgesprochen habe, ich muß mich dennoch zu ihnen bekennen.

S. 156 I: ein roter Strich „/“ am Ende des Satzes, nach dem Punkt

[...] сказать, что он достиг его, и не мог бы стремиться к ещё большему приближению. /

[...] sagen könnte, er habe das Ideal erreicht und könne nicht mehr danach streben, noch näher an das Ideal heranzukommen. /

S. 160 I: auf der letzten Seite mit schwarzer Tinte mit Hand geschrieben (siehe Bild)



Na koho hudba působí
jen tak jako vůně, jako
světelná zář —
u to'ho rodi se tomu při '
buzné čisté životní nálady —
touha, láska ... atd.
i současně bují =
To je laické pojmání hudby.
= dokud nevím a neznám (životní nálada),
odkud vzniká skladba.

Bei dem, auf den die Musik wirkt,
 nur so wie ein Duft, wie
 ein lichter Schimmer —
 werden ihnen [d. h. dem Duft und dem Schimmer] verwandte reine
 Lebensstimmungen geboren –
 Sehnsucht, Liebe... usw.
und sie wachsen ueppig zugleich =
 das ist das Laienverstaendnis der Musik.
 = solange ich (die Lebensstimmung) nicht kenne,
 weiss ich nicht, woher die Komposition entsteht.

[Diese Passage wurde beim Binden des Buches abgeschnitten. Die ganze Passage ist zu finden bei: VRBA, Přemysl: Janáčková ruská knihovna (Janáčeks russische Bibliothek). In: *Slezský sborník* 60 (1962), Nr. 2, S. 242-249.]

S. 163 r: mit Bleistift unten vermerkt

Máme znát: Stanovísko

Tolstého a všech dramatických spisovatelů

Wir sollen wissen: Standpunkt / Tolstojs und aller dramatischen Schriftsteller

S. 164 l: Buchrücken, wo sich auch der Aufkleber der Buchhandlung befindet, in schwarzer Tinte per Hand geschrieben:

1) *Před Kreutzerovou sonatou*

výrok Tolstého

2) *Před třemi: a) zásada Tolstého a*

dram. skladatelů

b) Motto – obsah

1) Vor der Kreuzersonate / Aussage Tolstojs / 2) Vor drei: a) Grundsatz Tolstojs und / dramatischer Komponisten / b) Motto – Inhalt

[Die Buchstaben „a“ und „b“ finden Entsprechungen in zwei Vermerken von Janáček auf S100 l und S101 r. „a“ befindet sich am Ende der S100 l und kann keiner Textstelle direkt zugeordnet werden, der Buchstabe „b“ und damit das von Janáček mit Motto – Inhalt bezeichnete kann dem folgenden Text zugeordnet werden: „Der Mann, der etwa die Kreuzersonate schuf – also Beethoven –, der wußte, warum er sich in einem solchen Zustand befand... Dieser Zustand trieb ihn zu gewissen Taten, [...]“.]

B. Primärquellen 1. Streichquartett

An dieser Stelle sind die Primärquellen zum 1. *Streichquartett* nochmals kompakt und leicht zugänglich gemacht. Die konkreten Beschreibungen des Materials mit entsprechenden Bildern enthalten alle wichtigen Eckdaten für eine erste Einschätzung und ermöglichen einen groben Überblick.

Der bibliografische Katalog von Simeone, Tyrell, Němcová (1997) vermerkt zum 1. *Streichquartett* folgendes Material unter der Kategorie Manuskript:

- 3 Skizzen, undatiert: JA Sign. A 49.312, A 7.443, A 52.718
- Autograf, datiert 28./30. Oktober und 7. November 1923: JA A 7.443
- 2 autorisierte Abschriften von Vacláv Sedláček (Fotokopie): JA Sign. A 52.970
- 2 Stimmenabschriften, unvollendet, Sedláček und J.K. [Jaroslav Kuhánek]: JA Sign. A 52.970
- Abschrift des Celloparts von Sedláček für das Mährische Quartett: JA Sign. A 52.719
- Kopie der Sedláček-Abschrift von Josef Kohout (datiert 26. 9. 1924) im Besitz von H. Richard Kozderka, Brünn

Ich möchte darauf hinweisen, dass hier nur die Skizzen, das Autograf und eine Abschrift von Sedláček näher beschrieben sind. Die zwei Stimmenabschriften (JA Sign. A 52.970), die Abschrift des Celloparts von Sedláček für das Mährische Quartett (JA Sign. A 52.719) sowie die Kopie der Sedláček-Abschrift von Josef Kohout (datiert 26. 9. 1924) im Besitz von H. Richard Kozderka (Brünn) sind im Folgenden nicht näher beschrieben.

Hinzu kommt jedoch das überlieferte Material des verschollenen *Klaviertrios*. Simeone, Tyrell und Němcová (1997) haben im bibliografischen Katalog folgende Skizzen vermerkt:

- Skizze, undatiert, Rückseite einer Skizze von der Kantate *Na Soláni čarták* (Die Schenke in den Bergen): JA Sign. A 30.392
- Skizze, datiert 1. 8. 1914, im Klaviertrio Format, aus dem 4. Satz der *Violinsonate*: JA Sign. A 33.826

Im Folgenden ist nur die Skizze auf der Rückseite von der Kantate *Na Soláni čarták* (JA Sign. A 30.392) näher beschrieben, da diese Bezüge zum 1. *Streichquartett* aufweist.

Zusammenfassend findet sich in diesem Anhang folgende Quellen zum 1. *Streichquartett* und *Klaviertrio* näher beschrieben.

- 206** Skizzen 1. Streichquartett
207 JA Sign. A 7.443
209 JA Sign. A 52.718
- 210** Entwurf 1. Streichquartett
211 JA Sign. A 49.312
- 214** Autograf 1. Streichquartett
214 JA Sign. A 7.443
215 Verso
219 Recto
- 222** Abschrift 1. Streichquartett
223 JA Sign. A 52.970
- 226** Skizze zum Klaviertrio
227 JA Sign. A 30.392

Skizze

A 7.443

Standort: Mährisches Landesmuseum, Leoš-Janáček-Archiv Brünn (JA)

Signatur: A 7.443

Überlieferung: Teil des *staré sbírkové fondy*: Original

Qualifizierung: Skizze, Entwurf, Manuskript, Abschrift

Datierung: Undatiert (Paul Wingfield schätzt diese in seinem Artikel *Janáček's 'Lost' Kreutzer Sonata* als die älteste Skizze)

Umfang: 1 Blatt

Maße: 13,1 × 25 cm (Höhe variiert um 7 mm, weil Papierstück nicht gerade zugeschnitten)

Beschreibung/Kommentar: Die Skizze ist beidseitig beschriftet; das Papier ist braun und stark, vergleichbar mit Packpapier; Notenlinien sind mit Hand gezeichnet; 2 handschriftliche Schichten (schwarze Tinte und violettfarbener Buntstift); die verwendete Tinte verrinnt aufgrund der Saugfähigkeit des Papiers, der violettfarbene Buntstift wird nur für ein zweitaktiges Motiv verwendet; Janáček notiert einstimmige, zweistimmige und dreistimmige Motive; die Handschrift ist wüst; das heißt: einzelne Notengruppierungen sind so dicht notiert, dass es schwer ist, die Notenwerte zu entziffern; Janáček selbst schreibt über einzelne Noten deren Bezeichnung;

Verso: zwei 2-taktigen zweistimmige Motive und ein 2-taktiges einstimmiges Violamotiv; Recto: gesamte dreistimmige Motiventwicklung (12 Takte) mit IV überschrieben und ein dreistimmiges Motiv (6 Takte) mit *allegro* titulierte.

Bezüge: Es zeigen sich Bezüge zu den Kroměříž-Skizzen (Sign. A 49.312) und zum 4. Satz des Autografs (Sign. A 7.443). Siehe Kapitel 7.2.2.1, S. 144 ; Kapitel 7.2.2.2, S. 145 und Kapitel 7.2.2.3, S. 147.

Literatur: WINGFIELD, PAUL: Janáček's 'Lost' Kreutzer Sonata. In: *Journal of the Royal Musical Association* CXII (1987), Nr. 2, S. 245 f.



Bsp. Quellen/1 a
Skizze A 7.443 Verso



Bsp. Quellen/1 b
Skizze A 7.443 Recto

Skizze

A 52.718

Standort: Mährisches Landesmuseum, Leoš-Janáček-Archiv Brünn (JA)

Signatur: A 52.718

Überlieferung: Teil des *staré sbírkové fondy*: Original

Qualifizierung: Skizze, Entwurf, Manuskript, Abschrift

Datierung: Undatiert

Umfang: 1 Blatt

Maße: 31,6 × 28 cm

Beschreibung/Kommentar: Die Skizze ist auf dünnes braunes Papier in der Qualität von Pauspapier notiert; Notenlinien von Hand gezogen; einseitig beschrieben mit jeweils fünf 3-taktigen zweistimmigen Motiven; auch hier, wie in der Skizze A 7.443, werden musikalische Gedanken festgehalten, meist schon über mehrere Takte hinweg, und mehrstimmig notiert.

Bezüge: —

Literatur: —



Bsp. Quellen/2
Skizze A 52.718

Entwurf

A 49.312

Standort: Mährisches Landesmuseum, Leoš-Janáček-Archiv Brünn (JA)

Signatur: A 49.312

Überlieferung: Musikarchiv Schloss Kroměříž, Privatbesitz František Ondruška:
Original

Qualifizierung: Skizze, Entwurf, Manuskript, Abschrift

Datierung: Undatiert

Umfang: 12 lose Blätter

Maße: 21,7 × 35,5 cm (Blätter mit Ziffer 4 und 5); 12,5 × 37,3 cm (Blätter mit Ziffer 14 und 15); 16,0 × 44,5 cm (Blätter mit Ziffer 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13 und 14); die einzelnen Maße variieren aufgrund des ungleichmäßigen Zuschnitts per Hand bis zu 5 mm.

Beschreibung/Kommentar: Es gibt kein Titel- oder ein mit der Nummer 1 versehenes Blatt; das erste Blatt ist beschriftet mit den Ziffern 2 und 3, auf der Rückseite mit der Nummer 5; hinzu kommt ein einseitig beschriebenes Blatt, mit der 4 beziffert; die Notenlinien sind per Hand gezogen, die Motive zwei- oder dreistimmig notiert; die ersten beiden Blätter sind aus dickem, braunen, kartonartigen Papier; eine neue Papierqualität zeigt sich von Seite 6–15; ab Seite 6 sind die Motive auf dünnem braunen Papier notiert; die Notenlinien sind von Hand rastriert; Blätter nur einseitig beschriftet; Verbesserungen mit Bleistift oder oberhalb der jeweiligen Note durch alphabetische Ausbesserung; die ersten Motive auf Seite 2 bis 5 sind skizzenhaft notiert und nur zwei- bis dreistimmig angelegt; ab Seite 6 erfolgt die Notierung im vierstimmigen Satz und die Motive sind ausgereifter; die Kroměříž-Skizzen beinhalten zwei Stadien der kompositorischen Arbeit; die ersten beiden Blätter erinnern durch die Art und Weise der Anlage an Skizzen von Janáček, während mit Seite 6 eine neue Qualität sichtbar wird: Handrastrierung, vierstimmiger Satz; längere Verläufe sind notiert; die Schrift ist lesbarer; dadurch wirken die Seiten 6–14 schon mehr als Entwurf, weniger als Skizze.

Bezüge: Es gibt Bezüge innerhalb des Materials selbst: so finden sich Motive der Seiten 2, 3 oder 4 in späterer Folge auf Seite 11 oder 14 wieder; Bezug zwischen der Skizze A 7.443: einzelne Motive sind nahezu identisch; Josef Bek verweist schon in seinem Artikel *Neznámý fragment Janáčkova kvarteta* (Unbekanntes Fragment Janáčeks Quartett) auf den Bezug zum 2. Satz des 1. Streichquartetts. Siehe Kapitel 7.2.2.2, S. 145 und Kapitel 7.2.2.3, S. 147.

Literatur: BEK, JOSEF: *Neznámý fragment Janáčkova kvarteta* (Unbekanntes Fragment Janáčeks Quartett). In: *Slezský sborník* 58 (1960), S. 374–378.



Bsp. Quellen/3 a
Skizze A 49.312, S. 2/3

The image shows a page of handwritten musical notation for a string quartet. The page is divided into two systems of staves. The top system consists of four staves, and the bottom system also consists of four staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. A red number '157' is written in the top left corner. There are some handwritten annotations in black ink, including a '4' at the bottom left and a 'Ca' at the bottom center. A circular stamp is visible in the bottom right corner, containing the text 'FOTODUPLICATION' and 'MUSIKALISCHES INSTITUT WÜRZBURG'. The paper is aged and shows some wear.

Bsp. Quellen/3 b
Skizze A 49.312, S. 4



Bsp. Quellen/3 c
Skizze A 49.312, S. 12

Autograf

A 7.443 Verso

Standort: Mährisches Landesmuseum, Leoš-Janáček-Archiv Brünn (JA)

Signatur: A 7.443

Überlieferung: Teil des *staré sbírkové fondy*; Original

Qualifizierung: Skizze, Entwurf, Manuskript, Abschrift

Datierung: 13. 10. – 28. 10. 1923

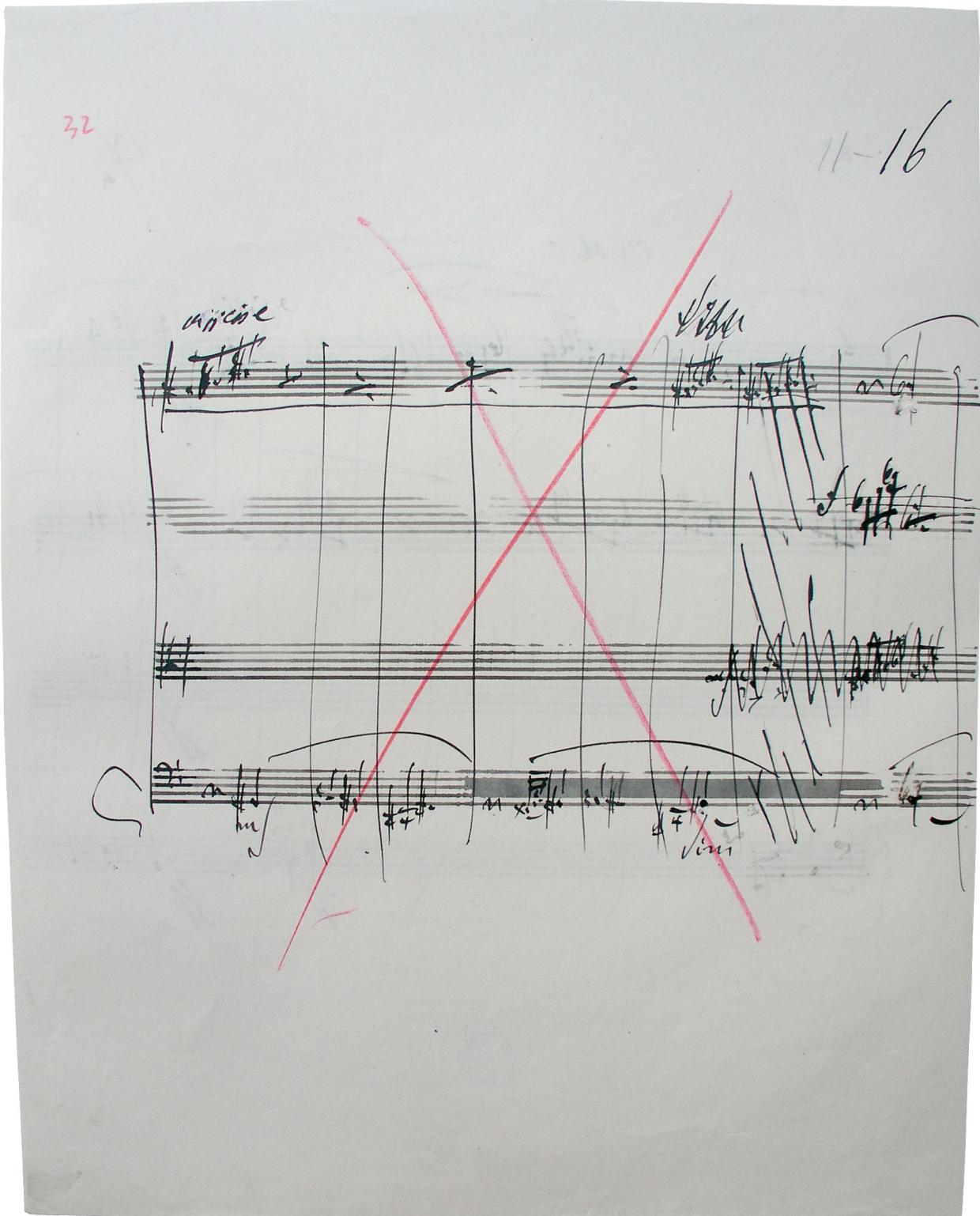
Umfang: 1. Satz: 5 Blätter; 2. Satz: 14 Blätter; 3. Satz: 6 Blätter; 4. Satz: 23 Blätter

Maße: 290 × 230 mm

Beschreibung/Kommentar: Die Versos des Manuskripts dokumentieren eine Vorstufe zum eigentlichen Autograf, welches auf den Rectos zu finden ist; aus diesem Grund ist diese frühere Version nicht gesamt überliefert; die meisten Seiten sind mit rotem Buntstift in Form eines X durchgestrichen; die Papierqualität ist identisch mit A 7.443 recto; die Papierbögen sind zu einzelnen Blättern auseinandergerissen und per Hand rastriert; gewöhnlich befindet sich eine Kolonne pro Seite; es gibt aber auch Abweichungen, indem Verbesserungen oder neue Einfälle als zweites System unten angefügt sind; die Versos erscheinen ordentlich für Entwurfsseiten und enthalten im ersten, zweiten und vierten Satz wenig Korrekturen, während die Versos des dritten Satzes vom Schriftbild her an die Skizzen erinnern: mehrmalige Durchstreichungen einzelner Passagen, zwei verschiedene Systeme auf einer Seite, Einschübe und unleserliche Schrift.

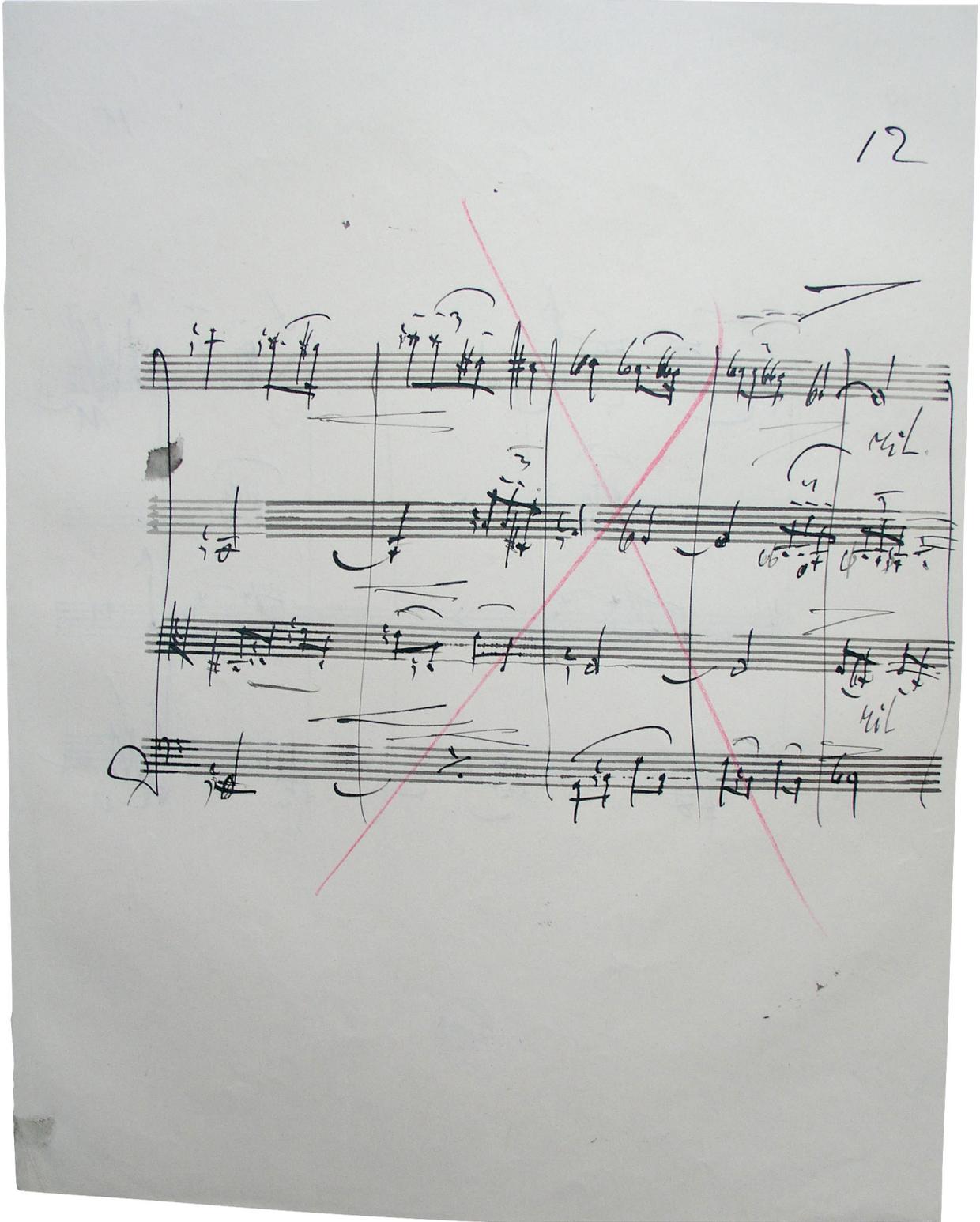
Bezüge: Die Versos münden fast ausschließlich in die spätere Version A 7.443 Recto. Siehe Kapitel 7.2.2.4, S. 149.

Literatur: JANÁČEK, LEOŠ / FALTUS, LEOŠ (Hrsg.); ŠTĚDRŮŇ, MILOŠ (Hrsg.): Smyčcový kvartet č. 1 : Z podnětu Tolstého „Kreutzerovy sonáty“ (Streichquartett Nr. 1 : Angeregt durch die „Kreutzer-sonate“ von Tolstoj). In: *Souborné kritické vydání děl Leoše Janáčka* (Kritische Gesamtausgabe der Werke von Leoš Janáček). Řada E, Svazek 3 (Reihe E, Band 3). Prag : Bärenreiter 2000.



Bsp. Quellen/4 b
Autograf Verso A 7.443,
2. Satz: S. 11-16

12



Bsp. Quellen/4 c
Autograf Verso A 7.443,
1. Satz: S. 12

Autograf

A 7.443 Recto

Standort: Mährisches Landesmuseum, Leoš-Janáček-Archiv Brünn (JA)

Signatur: A 7.443

Überlieferungsform: Teil des *staré sbírkové fondy*; Original

Qualifizierung: Skizze, Manuskript, Abschrift

Datierung: 30.10.–7.11.1923

Umfang: 1. Satz: 21 Blätter; 2. Satz: 28 Blätter; 3. Satz: 23 Blätter; 4. Satz: 39 einzelne Blätter

Maße: 290 × 230 mm

Beschreibung/Kommentar: Das Titelblatt lautet: Věnováno „Českému kvartetu“ / Kvartet / Z podnětu L. N. Tolstého „Kreutzerovy sonáty“ / složil / Leoš Janáček / 30. x. 1923. (Gewidmet dem „Böhmischen Quartett“ / Quartett / Angeregt durch L. N. Tolstoj's „Kreutzer-sonate“ / komponiert / Leoš Janáček / 30. x. 1923); auf einem kartonartigen Papier beschrieben, hebt sich das erste Blatt mit der Titelangabe von den anderen verwendeten Blättern ab; letztere sind von mittelstarker Qualität, bereits rasiert; einzeln von Doppelbögen stammend, weisen sie eine Abrisskante auf und sind nach der Restaurierung leicht gelblich gefärbt; gewöhnlich befindet sich eine Kolonne pro Seite; die Nummerierung entspricht nicht immer der Anzahl der Blätter; Grund dafür ist entweder das Zusammenziehen mehrerer Nummern auf einem Blatt (z. B.: 16–19) oder im Gegenteil das Verteilen einer einzigen Nummer auf mehrere Blätter (z. B.: 12a, 12b usw.); hinzu kommt, dass die Nummerierung, welche pro Satz gilt, mit schwarzer Tinte festgehalten ist, während die Ziffern links oben die Blätter des ganzen Werkes zählen und mit rotem Buntstift notiert sind; mehr als diese zwei Schreibwerkzeuge, schwarze Tinte und roter Buntstift, sind im Autograf nicht dokumentiert; die Rectos weisen kaum Verbesserungen auf und dienen als Anhaltspunkt für Abschrift und die Druckvorlage.

Bezüge: Die Rectos sind die Endversion des Materials; Ideen aus den Skizzen A 7.443 und A 49.312 sowie den Versos des Autografs werden teils in den Rectos verarbeitet. Siehe Kapitel 7.2.2.4, S. 149.

Literatur: JANÁČEK, LEOŠ / FALTUS, LEOŠ (Hrsg.); ŠTĚDRŮŇ, MILOŠ (Hrsg.): Smyčcový kvartet č. 1 : Z podnětu Tolstého „Kreutzerovy sonáty“ (Streichquartett Nr. 1 : Angeregt durch die „Kreutzer-sonate“ von Tolstoj). In: *Souborné kritické vydání děl Leoše Janáčka* (Kritische Gesamtausgabe der Werke von Leoš Janáčeks). Řada E, Svazek 3 (Reihe E, Band 3). Prag : Bärenreiter 2000.

76

15

*Adagio
espress.*

Fin mosso ♩ = 138

27

LIBRARY ARCHIVE TEM
MUSEUM
MUSEUM

Bsp. Quellen/5 a
Autograf Recto A 7.443,
4. Satz: S. 15

32

11-16

31

ARHIV ZEM. V. BRNO

Bsp. Quellen/5 b
Autograf Recto A 7.443,
2. Satz: S. 11-16

26

5

accel ~~tra~~ *meno mosso*

1 2 3 4 5 6 7 8

9 10 11 12 13 14

15 16

ARHIV ZEM. M. SLOV. BRNO 1952

Bsp. Quellen/5 c
Autograf Recto A 7.443,
2. Satz: S. 5

Abschrift

A 52.719 a, b

Standort: Mährisches Landesmuseum, Leoš-Janáček-Archiv Brunn (JA)

Signatur: A 52.719 a, b (lt. bibliografischen Katalog von Simeone, Tyrell, Němcová (1997): Sign. A 52.970)

Überlieferungsform: Fotokopie; aufbewahrt zusammen mit den Stimmen zum 2. Streichquartett

Qualifizierung: Skizze, Entwurf, Manuskript, Abschrift

Datierung: Datiert wie Autograf; Titelblatt: 30. 10. 1923, letzte Seite: 7. 11. 1923

Umfang: 42 nummerierte Seiten

Maße: DIN A4

Beschreibung/Kommentar: Im bibliografischen Werkkatalog sind zwei autorisierte Abschriften des Kopisten Sedláček sowie zwei nicht komplette Stimmenabschriften vermerkt; das Material war im Leoš-Janáček-Archiv des Mährischen Landesmuseums (Brunn) als Fotokopie unter der Signatur JA A 52.719 a, b zugänglich; die Abschrift diente als Vorlage zur ersten Druckausgabe des Werkes im Jahr 1925 durch den Hudební matice *Umělecká beseda* (Kunstverein *Umělecká beseda*) in Prag; die autorisierte Abschrift von Vacláv Sedláček wurde auf Notenpapier mit 16 Notensystemen mit vorgedruckten Notenschlüsseln für Streichquartett vorgenommen; es finden sich mit Bleistift eingetragene Ergänzungen von Josef Suk, der das Werk für den Druck revidiert hatte; für den Musikwissenschaftler und Musiker Milan Škampa stellt diese Abschrift die authentische Hauptquelle dar; die Abschrift im Vergleich zum überlieferten Autograf (A 7.443) weist nur kleine Veränderungen im Bereich Harmonik oder Dynamik auf: an einigen Stellen wird dem Akkord noch eine Stimme hinzugefügt, ein Bindebogen anders gesetzt oder aus dem forte des Autografis wird in der Abschrift ein fortissimo.

Bezüge: —

Literatur: JANÁČEK, LEOŠ / FALTUS, LEOŠ (Hrsg.); ŠTĚDRŮŇ, MILOŠ (Hrsg.): *Smyčcový kvartet č. 1 : Z podnětu Tolstého „Kreutzerovy sonáty“* (Streichquartett Nr. 1 : Angeregt durch die „Kreutzerersonate“ von Tolstoj). In: *Souborné kritické vydání děl Leoše Janáčka* (Kritische Gesamtausgabe der Werke von Leoš Janáčeks). Řada E, Svazek 3 (Reihe E, Band 3). Prag : Bärenreiter 2000
JANÁČEK, LEOŠ / ŠKAMPA, MILAN (Hrsg.): *I. smyčcový kvartet : Z podnětu Tolstého Kreutzerovy sonáty* (1. Streichquartett : Angeregt durch die Kreutzerersonate von Tolstoj). Prag : Supraphon, 1975.

Handwritten musical score for string quartet, measures 28-31. The score is written on four staves. Measure 28 is marked with a red '8' and contains the instruction *crese:*. Measure 29 is marked with a red '9' and contains the instruction *Tempo I* with a note *meno mosso* and *piu forte*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *ff*, *at.*, *pp*, *pb.*, and *p*. There are also some handwritten annotations and a signature 'EP' at the bottom right.

Bsp. Quellen/6 a
Abschrift A 52.970,
3. Satz: S. 28

The image displays a handwritten musical score for the first string quartet by Leoš Janáček. It consists of four systems of staves, each containing three parts (likely Violin I, Violin II, and Viola/Cello). The score is written in a cursive, handwritten style. The first system is marked with a circled number '6' in the top left corner. The tempo and mood markings are 'Adagio' and 'espr.' (espressivo) for the first part, and 'Piu mosso' with a tempo marking of 138 for the second part. The second system features several triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes). The third system includes the instruction 'arco' (arco) and 'pizz.' (pizzicato). The fourth system shows a red cross symbol on the left margin and a circled number '3' below the staff. A handwritten signature or initials are visible in the bottom right corner of the page.

Bsp. Quellen/6 b
Abschrift A 52.970,
4. Satz: S. 35

13 -

ritard.

ritard.

ritard. meno mosso

cresc.

ritard.

ritard. molto

13

Bsp. Quellen/6 c
Abschrift A 52.970,
2. Satz: S. 13

Klaviertrio

Skizzen

A 30.392

Standort: Mährisches Landesmuseum, Leoš-Janáček-Archiv Brünn (JA)

Signatur: A 30.392

Überlieferungsform: im Original

Qualifizierung: Skizze, Entwurf, Manuskript, Abschrift

Datierung: Undatiert

Umfang: 1 Blatt

Maße: 206 x 170 mm

Beschreibung/Kommentar: Es finden sich zwei Systeme auf dem Blatt; die Notenlinien sind von Hand rastriert; das Blatt ist auf der Hälfte geknickt; die Skizze ist dreistimmig angelegt und die Stimmen werden von Janáček als Violine, Cello und Klavier bezeichnet; die Streichung eines Taktes dokumentiert eine kleine Verbesserung; die Skizze wird ausschließlich dem Klaviertrio zugeordnet und ist im Aufsatz *Janáček's 'Lost' Kreutzer Sonata* des britischen Musikwissenschaftlers Paul Wingfield näher beschrieben; die einzelne überlieferte Seite befand sich auf einer Verso-Seite im Manuskript für die Kantate *Na Soláni čarták* (Die Schenke in den Bergen) und wurde in den 60er Jahren vom Musikwissenschaftler John Tyrell entdeckt; in der Kritischen Gesamtausgabe wird sie als *zlomek skici* (Bruchstück einer Skizze) bezeichnet; aufgrund der fehlenden Bezifferung des Blattes wird vermutet, dass die von Tyrell gefundene Skizze weder einem vollendeten Manuskript entstammt, noch Teil eines Entwurfs ist; dennoch ist das Material dieser Skizze von Janáček im 1. Streichquartett verwendet worden.

Bezüge: Es zeigen sich Bezüge zum 3. Satz des 1. *Streichquartetts*. Siehe Kapitel 7.2.2.5, S. 156.

Literatur: JANÁČEK, LEOŠ / HANUŠ, JAN (Hrsg.); ŠTĚDRŮŇ, MILOŠ (Hrsg.): *Na Soláni čarták pro mužský sbor a orchestr* (1911, 1920) (Die Schenke in den Bergen für Männerchor und Orchester). In: *Souborné kritické vydání děl Leoše Janáčka* (Kritische Gesamtausgabe der Werke von Leoš Janáček). Řada B, Svazek 3 (Reihe B, Band 3), Prag : Bärenreiter, 1981, S. 59.

WINGFIELD, PAUL: Janáček's 'Lost' Kreutzer Sonata. In: *Journal of the Royal Musical Association* CXII (1987), Nr. 2, S. 240.

Handwritten musical score for string quartet, page 14. The score is divided into two systems. The first system has four staves: the top staff is unlabeled, the second is labeled 'Celli', the third is labeled 'Vcl.', and the fourth is labeled 'Vcl.'. The second system has three staves. The notation is dense and includes various rhythmic values and accidentals. There are some ink stains on the left side of the page.

Bsp. Quellen/7
Skizze A 30.392

C. Věc Makropulos: Notizen zum Klaviertrio

Das Autograf der Oper *Věc Makropulos* (Die Sache Makropulos) enthält eine Rückseite (verso), die mit *III* titulierte ist und drei Zitate in russisch und tschechischer Sprache aus der *Kreutzerersonate* von Lew Tolstoj enthält. Die einzelne Seite ist unter der Signatur: A 33 913 im *Leoš Janáček-Archiv* (Abkürzung: JA) der Musikabteilung des Mährischen Landesmuseums Brünn archiviert.

Die Janáčekforschung ordnet dieses Dokument dem nicht überlieferten *Klaviertrio* zu. Die Überschrift *III* lässt vermuten, dass die dort vermerkten Zitate Hinweis auf die inhaltliche Ausrichtung des 3. Satz des *Klaviertrios* geben.

Die Textstellen bilden einen Rahmen um die Mordszene aus der Erzählung. Der erste notierte Satz zeigt die Ankunft des eifersüchtigen Ehemanns und wie dieser seine Ehefrau beim Musizieren mit dem Geiger und Rivalen ertappt. Die zweite festgehaltene Textstelle: „Komm zu dir! Was willst du?“ stammt von der Ehefrau kurz bevor sie von ihrem Ehemann erstochen wird. Und auch das dritte notierte Zitat lässt das Opfer zu Wort kommen. „Wozu das alles?“ sind die letzten Worte der Sterbenden.

481615
500-

III

- Чувств сапогу - и надрыв
чувств моих, и вопли омбропету
гверб. -

" А мы вонте изгугурабаму -
Оно у нас! Мо мти? Чмо
ер ма боу?! Гуреро нт мз,
гуреро, клатков!" (скуп. 129-131)

" Зармур все это боуо? Зармур?"

Учал jsem boty a prvokradal jsem setidlo
a nic mi stálo v ruce!

" Heali jime "

Vzpamatuj se! Co ty? Co stebou?!
neni nicého, ničeho!"

Proč se to všechno stalo? Proč jen?



Bsp. Věc/1
Verso des Autografs der
Oper Věc Makropulos
(Die Sache Makropulos)
A 33 913.

Die Transkription

III

— снял сапоги — И подкрavшись тихо, я вдруг отворил дверь —

„А мы вот музицировали — “

Опомнись! Что ты? Что с тобой?! Ничего нет, ничего, ничего, Клянусь!“ (сmp. 129–131)

„Зачем все это было? Зачем?“

Sňal jsem boty a podkrádal jsem se ticho a náhle otevrel dveře!

„Hráli jsme — “

Vzpamatuj se! Co ty? Co stebou?! Není ničeho, ničeho!“ —

Proč se to všechno stalo? Proč jen?

Die Übersetzung

III

— Ich zog die Stiefel aus — Und schlich leise und öffnete plötzlich die Tür —

„Wir haben ein wenig musiziert —“

Komm zu dir! Was willst du? Was ist dir? Es ist nichts, nichts, nichts; ich schwöre!
(siehe 129–131)

Wozu das alles? Wozu?

IV. Nachweise

Nachweis Kapiteleingangszitate

1. Kapitel: „Inspiration is the hidden cause.“ Aus: HARVEY, JONATHAN: *Music and Inspiration* / DOWNES, MICHAEL (edited). London: Faber & Faber, 1999, S. x
2. Kapitel: „Einfall ist jener Augenblick, in dem die Sterne vom Himmel zu fallen scheinen.“ „Rodí bezpečnost nápadu, onu chvíli, kdy jakby hvězdy s nebes padaly.“ Aus: JANÁČEK, LEOŠ: *Pohled do života a díla* (Ein Blick auf das Leben und Werk) / VESELÝ, ADOLF (Hrsg.). Prag: Fr. Borový, 1924, S. 100 ; dtsh. in: JANÁČEK, LEOŠ: *Musik des Lebens: Skizzen, Feuilletons, Studien* / STRAKOVÁ, THEODORA (Hrsg.); GRUNA, JAN (Übers.). Leipzig: Reclam, 1979, S. 68
3. Kapitel: „Solange ich die Lebensstimmung nicht kenne, weiß ich nicht, woher die Komposition kommt.“ „= dokud nevím a neznám (životní nálada), odkud vzniká skladba.“ Aus: Janáčeks Buchausgabe: Signatur JK 41, S. 160 l: letzte Seite; mit schwarzer Tinte geschrieben
4. Kapitel: „Es ist nicht so, daß Werk um Werk entsteht: immer wachsen mehrere nebeneinander.“ „Ne, že by se dílo po díle vyvíjelo: vyrůstá jich vždy několik zároveň.“ Aus: JANÁČEK, LEOŠ: *Pohled do života a díla* (Ein Blick auf das Leben und Werk) / Veselý, Adolf (Hrsg.). Prag: Fr. Borový, 1924, S. 99 ; dtsh. in: JANÁČEK, LEOŠ: *Musik des Lebens: Skizzen, Feuilletons, Studien* / STRAKOVÁ, THEODORA (Hrsg.); GRUNA, JAN (Übers.). Leipzig: Reclam, 1979, S. 67
5. Kapitel: „Schaffen heißt: zweimal leben.“ von Albert Camus ; zitiert nach: DOBBERSTEIN, MARCEL: *Die Psychologie der musikalischen Komposition: Umwelt-Person-Werkschaffen*. Köln: Verlag Dohr, 1994, S. 75
6. Kapitel: „ Und ich sage, daß der reine Ton gar nichts bedeutet, solange er nicht im Leben, im Blut, in der Umwelt steckt.“ Aus: Brief von Leoš Janáček an Max Brod (2. August 1924) ; zitiert nach: RACEK, JAN (Hrsg.): *Leoš Janáček*. Leipzig: Reclam, 1971, S. 142
7. Kapitel: „Musikalisches Schaffen ist Denken wie jedes andere Denken.“ „Tvoření hudební je myšlením jako každé myšlení.“ Aus: JANÁČEK, LEOŠ: *Pohled do*

života a díla (Ein Blick auf das Leben und Werk) / Veselý, Adolf (Hrsg.). Prag: Fr. Borový, 1924, S. 93 ; dtsh. in: JANÁČEK, LEOŠ: *Musik des Lebens: Skizzen, Feuilletons, Studien* / STRAKOVÁ, THEODORA (Hrsg.); GRUNA, JAN (Übers.). Leipzig: Reclam, 1979, S. 63

8. Kapitel: „Eine Komposition zu schreiben ist Kunst!“ „Uměním jest napsat svou skladbu.“ Aus: JANÁČEK, LEOŠ: *O průběhu duševní práce skladatelské* (Über den Verlauf der geistigen Arbeit eines Komponisten). In: Hlídka 33/1 (1916) ; zit. nach: MTW 2, S. 153 ; TW 1, S. 445.

Bildnachweise

Die hier verwendeten Autografe und Skizzen befinden sich im Leoš-Janáček-Archiv (JA) der Musikabteilung des Mährischen Landesmuseums Brünn. Moravské zemské muzeum – Oddělení dějin hudby, Smetanová ulice 14, CZ-60200 Brno

Bsp. III/1: Melodieauszug des tschechischen Volkslieds *Měl sem já milenku*.

Zitiert nach: JANÁČEK, LEOŠ; VÁŠA, PAVEL: *Moravské písně milostné I*. Praha : Orbis, 1930, S. 30

Bsp. III/2a: Ebda.

Bsp. III/2b: Leoš Janáček: 1. Streichquartett. 1. Satz, VI 1, T. 1–2

Zitiert nach: JANÁČEK, LEOŠ: *Smyčcový kvartet č. 1 : Z podnětu Tolstého „Kreuzerovy sonáty“* (Streichquartett Nr. 1 : Angeregt durch die „Kreuzersonate“ von Tolstoj)/FALTUS, LEOŠ (Hrsg.) ; ŠTĚDRŮŇ, MILOŠ (Hrsg.). In: *Souborné kritické vydání děl Leoše Janáčka (Kritische Gesamtausgabe der Werke von Leoš Janáček)*. Řada E, Svazek 3 (Reihe E, Band 3). Prag : Bärenreiter 2000, S. 1

Bsp. III/3: Ludwig van Beethoven: Violinsonate in A-Dur, Nr. 9, op. 47, Kreuzersonate. 1. Satz, T. 91–98.

Zitiert nach: BEETHOVEN, LUDWIG VAN: *Werke für Klavier und Violine II / BRANDENBURG, SIEGHARD* (Hrsg.). In: *Beethoven Werke / Beethoven-Archiv Bonn* (Hrsg.) ; SCHMIDT-GÖRG, JOSEPH (Ltg.). Abteilung V, Band 2. München : G. Henle Verlag 1974, S. 87

Bsp. III/4: Leoš Janáček: 1. Streichquartett. 3. Satz, VI 1, T. 1–2

Zitiert nach: JANÁČEK, LEOŠ: *Smyčcový kvartet č. 1 : Z podnětu Tolstého „Kreuzerovy sonáty“* (Streichquartett Nr. 1 : Angeregt durch die „Kreuzersonate“ von Tolstoj)/FALTUS, LEOŠ (Hrsg.) ; ŠTĚDRŮŇ, MILOŠ (Hrsg.). In: *Souborné kritické vydání děl Leoše Janáčka (Kritische Gesamtausgabe der Werke von Leoš Janáček)*. Řada E, Svazek 3 (Reihe E, Band 3). Prag : Bärenreiter 2000, S. 22

Bsp. VI/1: Grafik zum kompositorischen Schaffensverlauf

Aus: JANÁČEK, LEOŠ: *O průběhu duševní práce skladatelské* (Über den Verlauf der geistigen Arbeit eines Komponisten). In: MTW 2, S. 145 ; TW 1, S. 435

Bsp. VI/2a+b: Von Janáček notierte Motive im Aufsatz *Sedm havranů* (Sieben Raben).

Zitiert nach: LW 1, S. 515 f

Bsp. VII/1: Autograf (A 7.443): 4. Satz, S. 32 Verso

Bsp. VII/2a: Ludwig van Beethoven: Violinsonate in A-Dur, Nr. 9, op. 47, Kreutzeronate. 1. Satz, T. 91–98.

Zitiert nach: BEETHOVEN, LUDWIG VAN: Werke für Klavier und Violine II / BRANDENBURG, SIEGHARD (Hrsg.). In: Beethoven Werke / Beethoven-Archiv Bonn (Hrsg.) ; SCHMIDT-GÖRG, JOSEPH (Ltg.). Abteilung V, Band 2. München : G. Henle Verlag 1974, S. 87

Bsp. VII/2b: Janáčeks Klaviertrioskizze transkribiert von Paul Wingfield, T. 8–13.

Zitiert nach: WINGFIELD, PAUL: Janáček's 'Lost' Kreutzer Sonata. In: *Journal of the Royal Musical Association CXII* (1987), Nr. 2, S. 240

Bsp. VII/3: Skizze aus Kroměříž (A 49.312): Seite 8

Bsp. VII/4: Autograf (A 7.443): 3. Satz, S. 13 Verso

Bsp. VII/5: Autograf (A 7.443): 2. Satz, S. 19 Verso

Bsp. VII/6a: Autograf (A 7.443): 2. Satz, S. 7 Verso

Bsp. VII/6b: Autograf (A 7.443): 2. Satz, S. 7 Recto

Bsp. VII/7a: Autograf (A 7.443): 4. Satz, S. 14-19 Verso

Bsp. VII/7b: Autograf (A 7.443): 4. Satz, S. 14 Recto

Bsp. VII/8a: Skizze aus Kroměříž (A 49.312): Seite 3, VI 1, T. 1–2

Bsp. VII/8b: Skizze aus Kroměříž (A 49.312): Seite 14, Vla, T. 3–4

Bsp. VII/9a: Skizze aus Kroměříž (A 49.312): Seite 4, VI 2, T. 1

Bsp. VII/9b: Skizze aus Kroměříž (A 49.312): Seite 4, Vc, T. 4

Bsp. VII/9c: Skizze aus Kroměříž (A 49.312): Seite 12, VI 2, T. 5–8

Bsp. VII/10a: Skizzenausschnitt (A 7.443)

Bsp. VII/10b: Skizze aus Kroměříž (A 49.312): Seite 2

Bsp. VII/10c: Skizze aus Kroměříž (A 49.312): Seite 11

Bsp. VII/11a: Skizze aus Kroměříž (A 49.312): Seite 12, VI 2, T. 5–9

Bsp. VII/11b: Autograf (A 7.443): 2. Satz, S. 5 Recto, VI 2, T. 1–5

Bsp. VII/12a: Skizze aus Kroměříž (A 49.312): Seite 14, Vla, T. 3–6

Bsp. VII/12b: Autograf (A 7.443): 2. Satz, S. 20-25 Recto, Vla, T. 1–4

Bsp. VII/13a: Skizze aus Kroměříž (A 49.312): Seite 4, VI 1, T. 6

Bsp. VII/13b: Autograf (A 7.443): 2. Satz, S. 13 Verso, VI 1, T. 1

Bsp. VII/14a: Skizzenausschnitt (A 7.443)

Bsp. VII/14b: Autograf (A 7.443): 4. Satz, S. 15 Recto, T. 3

Bsp. VII/15a: Autograf (A 7.443): 2. Satz, S. 11-16 Verso, Vc, T. 1–6

Bsp. VII/15b: Autograf (A 7.443): 2. Satz, S. 11-16 Recto, Vc, T. 1–6

- Bsp. VII/16a: Autograf (A 7.443): 4. Satz, S. 20 Verso
Bsp. VII/16b: Autograf (A 7.443): 4. Satz, S. 16 Recto
Bsp. VII/17a: Skizze aus Kroměříž (A 49.312): Seite 12, Vla, T. 12–15
Bsp. VII/17b: Autograf (A 7.443): 1. Satz, S. 9 Verso, Vla, T. 2–5
Bsp. VII/17c: Autograf (A 7.443): 2. Satz, S. 5, Vla letzten 2 Takte und S. 6 ersten 2 Takte
Bsp. VII/18a: Skizze aus Kroměříž (A 49.312): Seite 4, Vl 1, Vc, T. 4
Bsp. VII/18b: Autograf (A 7.443): 1. Satz, S. 12 Verso, Vl 1, Vc, T. 3–4
Bsp. VII/19a: Autograf (A 7.443): 2. Satz, S. 14 Verso, Vc, T. 4–5
Bsp. VII/19b: Autograf (A 7.443): 4. Satz, S. 9 Recto, Vl 1, T. 4–5
Bsp. VII/20a: Autograf (A 7.443): 2. Satz, S. 5 Verso
Bsp. VII/20b: Autograf (A 7.443): 4. Satz, S. 6 Verso
Bsp. VII/21a: Klaviertrioskizze von Paul Wingfield transkribiert, T. 8–13.
Zitiert nach: WINGFIELD, PAUL: Janáček's 'Lost' Kreutzer Sonata. In: *Journal of the Royal Musical Association CXII* (1987), Nr. 2, S. 240
Bsp. VII/21b: Leoš Janáček: 1. Streichquartett. 3. Satz, Vl 1, T. 27–28
Zitiert nach: JANÁČEK, LEOŠ: Smyčcový kvartet č. 1 : Z podnětu Tolstého „Kreutzerovy sonáty“ (Streichquartett Nr. 1 : Angeregt durch die „Kreutzer-sonate“ von Tolstoj)/FALTUS, LEOŠ (Hrsg.) ; ŠTĚDRŮ, MILOŠ (Hrsg.). In: *Souborné kritické vydání děl Leoše Janáčka (Kritische Gesamtausgabe der Werke von Leoš Janáček)*. Řada E, Svazek 3 (Reihe E, Band 3). Prag : Bärenreiter 2000, S. 24
Bsp. VII/22a+b: Von Janáček notierte Motive im Aufsatz Sedm havranů (Sieben Raben).
Zitiert nach: LW 1, S. 515 f

V. Literaturverzeichnis

Ich möchte an dieser Stelle darauf hinweisen, dass Sie hier neben der im Text verwendeten Literatur nur eine kleine Auswahl relevanter Bücher und Aufsätze finden.

Die Gliederung erfolgt alphabetisch. Abkürzungen (S. 271), Sekundärliteratur (S. 272), die von Janáček verfassten Aufsätze, Bücher und Briefe als Primärliteratur (S. 285), sowie Noteneditionen (S. 289) und die verwendeten Lexikonartikel (S. 289) sind der Nutzerfreundlichkeit wegen extra angeführt.

Abkürzungen

[] = Ergänzungen und Kommentare der Autorin

JK 41 = Buchausgabe von Leoš Janáček: *Die Kreuzersonate* von Lew Tolstoj. Leoš Janáček-Archiv in der Musikabteilung des Mährischen Landesmuseums, Brünn (Oddělení dějin hudby – Moravské zemské muzeum, Brno), Signatur JK 41.

LW 1: JANÁČEK, LEOŠ: *Literární dílo (Literarisches Werk)* / STRAKOVÁ, THEODORA (Hrsg.); DRLÍKOVÁ, EVA (Hrsg.). Reihe I, Band 1-1: Fejetony, studie, kritiky, recenze, glosy, přednášky, proslovy, sylaby a skici (Feuilletons, Studien, Rezensionen, Glossen, Vorlesungen, Reden, Syllaben und Skizzen). Brno: Editio Janáček, 2003

LW 2: JANÁČEK, LEOŠ: *Literární dílo (Literarisches Werk)* / STRAKOVÁ, THEODORA (Hrsg.); DRLÍKOVÁ, EVA (Hrsg.). Reihe I, Band 1-2: Články, studie, koncepty, sylaby, zlomky, neúplné skici, excerptce, membra disjecta, autorizované opisy (Artikel, Studien, Konzepte und Entwürfe, Bruchteile, unvollständige Skizzen, Exzerpte, Membra disjecta, autorisierte Mitschriften). Brno: Editio Janáček, 2003

MTW 2: JANÁČEK, LEOŠ: *Hudebně teoretické dílo 2 (Das musiktheoretische Werk 2): Studie, Úplná nauka o harmonii (Studien, Vollständige Harmonielehre)* / BLAŽEK, ZDENĚK (Hrsg.). Praha: Editio Supraphon, 1974 (Janáčkův Archiv: Dokumenty a studie o životě a díle Leoše Janáčka 2, Bd. 3 / Janáčeks Archiv: Dokumente und Studien zum Leben und Werk Leoš Janáčeks Reihe 2, Bd. 3)

- TW 1:** JANÁČEK, LEOŠ: *Teoretické dílo (Das theoretische Werk)* / FALTUS, LEOŠ (Hrsg.); PŘIBÁŇOVÁ, SVATAVA (Hrsg.); DRLÍKOVÁ, EVA (Hrsg.); ZAHŘÁDKA, JIŘÍ (Hrsg.). Reihe I, Band 2-1: Články, studie, přednášky, koncepty, zlomky, skici, svědectví (Artikel, Studien, Vorlesungen, Konzepte, Bruchteile, Skizzen, Zeugnisse). Brno: Editio Janáček, 2007
- TW 2:** JANÁČEK, LEOŠ: *Teoretické dílo (Das theoretische Werk)* / FALTUS, LEOŠ (Hrsg.); PŘIBÁŇOVÁ, SVATAVA (Hrsg.); DRLÍKOVÁ, EVA (Hrsg.). Reihe I, Band 2-2: Články, studie, přednášky, koncepty, zlomky, skici, svědectví (Artikel, Studien, Vorlesungen, Konzepte, Bruchteile, Skizzen, Zeugnisse). Brno: Editio Janáček, 2007–2008

Sekundärliteratur

A

- ABELL, ARTHUR M.: *Gespräche mit berühmten Komponisten über die Entstehung ihrer unsterblichen Werke, Inspiration und Genius*. Eschwege: Schroeder, 1973
- ALBET, MONSERRAT; STOCKHAUSEN, KARLHEINZ: *Moderne Musik: Von den Regeln der Klassik zum freien Experiment*. Reinbek b. H.: Rowohlt, 1977
- ALLIHN, INGEBORG (Hrsg.): *Kammermusikführer*. Stuttgart: Metzler, 1998
- ANDREAS, REINHARD: Kreativität. In: BRUHN, HERBERT (Hrsg.); OERTER, ROLF (Hrsg.); RÖSING, HELMUT (Hrsg.): *Musikpsychologie: Ein Handbuch*. Reinbek: Rowohlt, 1997, S. 520–529

B

- BAHLE, JULIUS: *Der musikalische Schaffensprozeß: Psychologie der schöpferischen Erlebnis- und Antriebsformen*. 3. unveränderte Auflage. Hemmenhofen: Kulturpsychologischer Verlag, 1981
- BAHLE, JULIUS: *Eingebung und Tat im musikalischen Schaffen: Ein Beitrag zur Psychologie der Entwicklungs- und Schaffensgesetze schöpferischer Menschen*. Leipzig: Hirzel Verlag, 1939
- BECKERMAN, MICHAEL: *Janáček as theorist*. Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1994
- BEHNE, KLAUS-ERNST: Singen und Würfeln: Zur Psychologie kreativer musikalischer Prozesse. In: DANUSER, HERMANN (Hrsg.); KATZENBERGER, GÜNTER (Hrsg.): *Vom Einfall zum Kunstwerk: Der Kompositionsprozeß in der Musik des 20. Jahrhunderts*. Laaber: Laaber, 1993 (Publikation der Hochschule für Musik und Theater Hannover 4), S. 309–330
- BEK, JOSEF: Neznámý fragment Janáčkova kvarteta (Unbekanntes Fragment Janáčeks Quartett). In: *Slezský sborník* 58 (1960), S. 374–378

- BROD, MAX: *Leoš Janáček: Leben und Werk*. Wien: Wiener Philharmonischer Verlag, 1925
- BROD, MAX: Sprache wird Musik: Drei Notate. In: METZGER, HEINZ-KLAUS (Hrsg.); RIEHN, RAINER (Hrsg.): *Leoš Janáček*. München: Edition Text und Kritik, 1979 (Musik-Konzepte 7), S. 41–42
- BRUHN, HERBERT (Hrsg.) ; OERTER, ROLF (Hrsg.) ; RÖSING, HELMUT (Hrsg.): *Musikpsychologie : Ein Handbuch*. Reinbek : Rowohlt, 1997
- BRUHN, HERBERT ; RÖSING, HELMUT: Komposition. In: BRUHN, HERBERT (Hrsg.) ; OERTER, ROLF (Hrsg.) ; RÖSING, HELMUT (Hrsg.): *Musikpsychologie : Ein Handbuch*. Reinbek : Rowohlt, 1997, S. 514–520
- BURJANEK, JOSEF: Janáček psycholog. In: *Časopis program* (1948), Nr. 12–13, S. 367–368
- BUSONI, FERRUCCIO: *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*. Frankfurt a. M. : Suhrkamp, 1974
- C**
- CHÁVEZ, CARLOS: *Musical Thought*. Cambridge: Harvard University press, 1961
- CHLUBNA, OSVALD: O kompozičním Myšlení Leoše Janáčka. (Über das kompositorische Denken von Leoš Janáček). In: *Hudební Rozhledy* 24 (1971), Nr. 3, S. 121–126
- Č**
- ČERNOHORSKÁ, MILENA: Význam nápěvků pro Janáčkovu operní tvorbu. (Die Bedeutung der Sprechmelodien für Janáčeks Opernschaffen). In: JIRÁNEK, JAROSLAV (Hrsg.); KRÁSEK, BOHUMIL (Red.): *Leoš Janáček a soudobá hudba (Mezinárodní hudebně vědecký kongres Brno 1958)*. Praha: Panton, 1963, S. 77–79
- D**
- DANUSER, HERMANN: Explizite und faktische musikalische Poetik bei Gustav Mahler. In: DANUSER, HERMANN (Hrsg.); KATZENBERGER, GÜNTER (Hrsg.): *Vom Einfall zum Kunstwerk: Der Kompositionsprozeß in der Musik des 20. Jahrhunderts*. Laaber: Laaber, 1993 (Publikation der Hochschule für Musik und Theater Hannover 4), S. 88–102
- DANUSER, HERMANN: Inspiration, Rationalität, Zufall: Über musikalische Poetik im 20. Jahrhundert. In: DANUSER, HERMANN (Hrsg.); KATZENBERGER, GÜNTER (Hrsg.): *Vom Einfall zum Kunstwerk: Der Kompositionsprozeß in der Musik des 20. Jahrhunderts*. Laaber: Laaber, 1993 (Publikation der Hochschule für Musik und Theater Hannover 4), S. 11–22
- DANUSER, HERMANN (Hrsg.); KATZENBERGER, GÜNTER (Hrsg.): *Vom Einfall zum Kunstwerk: Der Kompositionsprozeß in der Musik des 20. Jahrhunderts*. Laaber: Laaber, 1993 (Publikation der Hochschule für Musik und Theater Hannover 4)

DOBBERSTEIN, MARCEL: *Die Psychologie der musikalischen Komposition:*

Umwelt – Person – Werkschaffen. Köln: Verlag Dohr, 1994

DUCHESNEAU, LOUISE: *The Voice of the Muse: A Study of the role of Inspiration in Musical Composition.* Frankfurt a. M.: Peter Lang Verlag, 1986 (Europäische Hochschulschriften Reihe 26/Vol. 9)

F

FALTUS, LEOŠ: Bemerkungen zu Leoš Janáčeks musiktheoretischem Werk. In:

JANÁČEK, LEOŠ: *Teoretické dílo (Das theoretische Werk)* / FALTUS, LEOŠ (Hrsg.); PŘIBÁŇOVÁ, SVATAVA (Hrsg.); DRLÍKOVÁ, EVA (Hrsg.); ZAHŘÁDKA, JIŘÍ (Hrsg.). Reihe I, Band 2-1: Články, studie, přednášky, koncepty, zlomky, skici, svědectví (Artikel, Studien, Vorlesungen, Konzepte, Bruchteile, Skizzen, Zeugnisse). Brno: Editio Janáček, 2007, S. lix–lxxx

FLOROS, CONSTANTIN: Publizitäre und private Botschaften in der Musik.

In: GRUBER, GERNOT (Hrsg.); MAUSER, SIEGFRIED (Hrsg.): *Musikalische Hermeneutik im Entwurf: Thesen und Diskussionen.* Laaber: Laaber, 1994, S. 117–130

FLOROS, CONSTANTIN: Das esoterische Programm der „lyrischen Suite“ von Alban Berg: Semantische Analyse. In: *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 1* (1975), S. 101–145

FUKAČ, J.: K podnětnosti sémantické hudební analýzy děl Leoše Janáčka. In: *Zprávy Společnosti Leoše Janáčka 3* (1984), S. 6–12

FUKAČ, J.: Zur Frage der Stil-Bedeutung der Sprachmotive Leoš Janáčeks. In: ČESKÁ HUDEBNÍ SPOLEČNOST (Hrsg.); SPOLEČNOST LEOŠE JANÁČKA (Hrsg.): *Acta Janáčkiana I.* Brno: Moravské museum, 1968, S. 49–54

G

GABRIEL, MANFRED: Komponieren als soziales Handeln zwischen Geschichtsphilosophie und Geschmack: Eine Erklärungsskizze.

In: BUSCHMANN, ARNO (Hrsg.): *Jahrbuch der Universität Salzburg 1989–1991.* Salzburg: Verlag Roman Kovar, 1993, S. 281–290

GARDAVSKÝ, ČENĚK: Janáček a psychologie hudební tvorby (Janáček und die Psychologie des Musikschaffens). In: JIRÁNEK, JAROSLAV (Hrsg.); KRÁSEK, BOHUMIL (Red.): *Leoš Janáček a soudobá hudba (Mezinárodní hudebně vědecký kongres Brno 1958).* Praha: Panton, 1963, S. 98–104

GERLACH, REINHARD: Leoš Janáček und die Erste und Zweite Wiener Schule: Ein Beitrag zur Stilistik seines instrumentalen Spätwerks. In: *Die Musikforschung 24* (1971), S. 19–34

GOLDSCHMIDT, HARRY: Nochmals: Janáček und Strawinski (Diskussionsbeitrag).

In: JIRÁNEK, JAROSLAV (Hrsg.); KRÁSEK, BOHUMIL (Red.): *Leoš Janáček a*

- soudobá hudba (Mezinárodní hudebně vědecký kongres Brno 1958)*. Praha: Panton, 1963, S. 111–114
- GRAF, MAX: Die innere Werkstatt des Musikers. In: OBERHOFF, BERND (Hrsg.): *Psychoanalyse und Musik: Eine Bestandsaufnahme*. Gießen: Imago Psychosozial-Verlag, 2002, S. 29–46
- GUILFORD, PAUL J.: Creativity. In: *American Psychologist* 5 (1950), S. 444–454
- GUILFORD, PAUL J.: *Persönlichkeit: Logik, Methodik und Ergebnisse ihrer quantitativen Erforschung*. Weinheim: Beltz, 1971
- GÜLKE, PETER: Protokolle des schöpferischen Prozesses: Zur Musik von Leoš Janáček. In: *Neue Zeitschrift für Musik* 134 (1973), Heft 7, S. 407–498 und in: *Neue Zeitschrift für Musik* 134 (1973), Heft 8, S. 498–503
- GÜLKE, PETER: Versuch zur Ästhetik der Musik Leoš Janáčeks. In: METZGER, HEINZ-KLAUS (Hrsg.); RIEHN, RAINER (Hrsg.): *Leoš Janáček*. München: Edition Text und Kritik, 1979 (Musik-Konzepte 7), S. 5–39
- H**
- HAESLER, LUDWIG: Psychoanalyse und Musik. In: OBERHOFF, BERND (Hrsg.): *Psychoanalyse und Musik: Eine Bestandsaufnahme*. Gießen: Imago Psychosozial-Verlag, 2002, S. 389–419
- HANSLICK, EDUARD: *Vom Musikalisch Schönen: Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*. Unveränd. reprografischer Nachdruck der 1. Aufl. 1854. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1991
- HARVEY, JONATHAN: *Music and Inspiration* / DOWNES, Michael (edited). London: Faber & Faber, 1999
- HÁBA, ALOIS: Janáčkovo pojetí harmonie. (Janáčeks Auffassung der Harmonie). In: JIRÁNEK, JAROSLAV (Hrsg.); KRÁSEK, BOHUMIL (Red.): *Leoš Janáček a soudobá hudba (Mezinárodní hudebně vědecký kongres Brno 1958)*. Praha: Panton, 1963, S. 121–122
- HEGEL, GEORG W. F.; BUBNER, RÜDIGER (Hrsg.): *Vorlesungen über die Ästhetik: Erster und zweiter Teil*. Stuttgart: Reclam, 1971
- HIRSBRUNNER, THEO: Janáčeks erstes Streichquartett: Absolut-musikalische und musikdramatische Aspekte. In: HIRSBRUNNER, THEO: *Von Richard Wagner bis Pierre Boulez: Essays*. Anif b. Salzburg: Verlag Müller-Speiser, 1997, S. 165–170
- HOLLAND, DIETER: Kompositionsbegriff und Motivtechnik in Janáčeks Streichquartetten. In: METZGER, HEINZ-KLAUS (Hrsg.); RIEHN, RAINER (Hrsg.): *Leoš Janáček*. München: Edition Text und Kritik, 1979 (Musik-Konzepte 7), S. 67–74
- HOLLANDER, HANS: *Leoš Janáček: his life and work*. London, New York: J. Calder St. Martin's Press, 1963
- HOLLANDER, HANS: Leoš Janáček und das Streichquartett. In: *ÖMZ* (1962), S. 130–

HONOLKA, KURT: *Leoš Janáček: Sein Leben – Sein Werk – Seine Zeit*. Stuttgart: Belser, 1982

J

JANÁČKOVÁ, ZDENKA: *Paměti: Zdenka Janáčková – můj život* (Andenken: Zdenka Janáčková – mein Leben) / TRKANOVÁ, MARIE (Hrsg.). Brno: Šimon Ryšavý, 1998

JANÁČKOVÁ, ZDENKA: *Mein Leben (Můj život)* / VYSLOUŽILOVÁ, VĚRA (Übers.). In: LEOŠ JANÁČEK-GESELLSCHAFT (Hrsg.): *Mitteilungsblatt 75* (2000), Nr. 1 und *Mitteilungsblatt 92* (2005), Nr. 2

JESTREMSKI, MAGRET: *Hugo Wolf – Skizzen und Fragmente: Untersuchungen zur Arbeitsweise*. Hildesheim: Olms Verlag, 2002 (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 25)

JIRÁNEK, JAROSLAV: Janáčeks Klavierkompositionen vom Standpunkt ihres dramatischen Charakters: Versuch einer semantischen Analyse. In: *Archiv für Musikwissenschaft 39*, Nr. 3 (1982), S. 179–197

JIRÁNEK, JAROSLAV: Janáčková Estetika: K padesátému výročí úmrtí skladatele. (Janáčeks Ästhetik: Zum 50. Todestag des Komponisten) In: *Estetika: Časopis pro estetiku a teorii umění 15* (1978), Nr. 4, S. 193–209

JIRÁNEK, JAROSLAV: The Conflict between Reality and its Living in the Work of Leoš Janáček. In: BECKERMAN, MICHAEL; BAUER, GLEN: *Janáček and czech music: Proceeding of the International Conference Saint Louis 1988*. Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1995, S. 365–388

JOSEPHSON, NORS S.: Conflicting Polarities and their Resolution in the Music of Leoš Janáček. In: *Časopis Moravského muzea: Vědy společenské 65* (1980), S. 141–148

JUSLIN, PATRIK N.; LAUKKA, PETRI: Communication of emotions in vocal expression and music performance: Different channels, same code? In: *Psychological Bulletin 129* (2003), Nr. 5, S. 770–814

K

KADERAVEK, MILAN ROBERT: *Stilistic Aspects of the Late Chamber Music of Leoš Janáček: An Analytic Study*. Illinois, University, Dissertation 1970. Ann Arbor: Michigan, 1971

KARBUSICKY, VLADIMIR: *Grundriss der musikalischen Semantik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1986

KARBUSICKY, VLADIMIR: *Sinn und Bedeutung in der Musik: Texte zur Entwicklung des musiksemiotischen Denkens*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1990

- KARBUSICKY, VLADIMÍR: The Experience of the Indexical Sign: Jakobson and the Semiotic Phonology of Leoš Janáček. In: *American Journal of Semiotics* 2 (1983), Nr. 3, S. 35–58
- KNAUS, JAKOB (Red.); LEOŠ JANÁČEK-GESELLSCHAFT (Hrsg): *Leoš Janáček – Materialien: Aufsätze zu Leben und Werk*. Zürich: Leoš Janáček-Gesellschaft, 1982
- KULKA, JIŘI: *Leoš Janáček's Aesthetic Thinking*. Praha: Academia Nakladatelství Československé akademie věd, 1990 (Rozpravy československé Akademie věd, Řada společenských věd 100/1)
- KUNA, MILAN: Dramaturgie Tempo: K interpretaci druhé věty Janáčkova I. Smyčcového kvarteta. (Interpretation des 2. Satzes des 1. Streichquartetts von Leoš Janáček) In: *Hudební Věda* 15 (1978), Nr. 4, S. 340–357; In: *Hudební Věda* 16 (1979), Nr. 1, S. 43–67
- KUNA, MILAN: Interpreting Janáček's first string quartet: A quantitative analysis of the first movement. In: *Hudební Věda* 14 (1977), Nr. 2, S. 99–144
- KUNDERA, LUDVIK: Zu den Fragen der Interpretation von Janáčeks Werk. In: ČESKÁ HUDEBNÍ SPOLEČNOST (Hrsg.); SPOLEČNOST LEOŠE JANÁČKA (Hrsg.): *Acta Janáčkiana I*. Brno: Moravské museum, 1968, S. 141–144
- KRONES, HARTMUT: Leoš Janáčeks Studienaufenthalt in Wien. In: *ÖMZ* 34 (1984), S. 657–661

L

- LIGETI, GYÖRGY: Zustände, Ereignisse, Wandlungen. In: *Melos: Jahrbuch für zeitgenössische Musik* 5 (1967), S. 165–169
- LIGETI, GYÖRGY: Fragen und Antworten von mir selbst. In: *Melos: Jahrbuch für zeitgenössische Musik* 12 (1971), S. 509–516
- LISZT, FRANZ: Berlioz und seine Haroldsymphonie (4. Teil). In: *Neue Zeitschrift für Musik* 43/I (1855), Nr. 8, S. 77–84
- LÜCKER, KERSTIN: Phänomenologie des Harmonischen: Zur Übersetzung der Vollständigen Harmonielehre. In: JANÁČEK, LEOŠ: *Vollständige Harmonielehre: Übersetzt und kommentiert von Kerstin Lücker / LÜCKER, KERSTIN (Übers.)*. Berlin: Frank & Timme, 2011 und Brno: Editio Janáček, 2011 (Kunst-, Musik- und Theaterwissenschaft, Band 8), S. 6–120

M

- MACEK, PETR (Hrsg.); FILOZOFICKÁ FAKULTA MU BRNO (Veranst.): *Colloquium Probleme der Modalität: Leoš Janáček heute und morgen*. (Musikwissenschaftliche Kolloquien der Internationalen Musikfestspiele in Brno 1988), Bd. 23. Brno: Masarykova univerzita, 1994

- MELNIKOVA, MARINA: Interpretace Dostojevského textu v libretu pslední Janáčkovy opery (The interpretation of Dostojevskys text in the libretto of Janáčeks last opera). In: *Hudební Věda* 23 (1986), S. 43–55
- MELNIKOVA-STEJSKALOVÁ, MARINA: Janáčková sbírka ruských nápěvků mluvy. (Janáčeks Sammlung der russischen Sprechmelodien). In: *Hudební Věda* 34 (1997), S. 333–357
- MITCHELL, SANDRA: *Komplexitäten : Warum wir erst anfangen, die Welt zu verstehen*. Frankfurt a. M. : Suhrkamp, 2008 (edition unseld I)
- DE LA MOTTE-HABER, HELGA (Hrsg.): *Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft. Bd. 1: Musikästhetik*. Laaber : Laaber, 2004
- DE LA MOTTE-HABER, HELGA (Hrsg.); RÖTTER, GÜNTHER (Hrsg.): *Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft. Bd. 3: Musikpsychologie*. Laaber : Laaber, 2005
- METZGER, HEINZ-KLAUS (Hrsg.); RIEHN, RAINER (Hrsg.): *Leoš Janáček*. München : Edition Text und Kritik, 1979 (Musik-Konzepte 7)

N

- NASS, MARTIN L.: Hören und Inspiration im Prozess des Komponierens von Musik. In: OBERHOFF, BERND (Hrsg.): *Psychoanalyse und Musik: Eine Bestandsaufnahme*. Gießen: Imago Psychosozial-Verlag, 2002, S. 233–250
- NATTIEZ, JEAN-JACQUES; MION, PHILIPPE; THOMAS, JEAN-CHRISTOPHE: *L'envers d'une oeuvre: De Natura Sonorum de Bernard Parmegiani*. Paris: Editions Buchet/Chastel, 1982 (Bibliothèque de Recherche musicale)
- NATTIEZ, JEAN-JACQUES: Problèmes de la poïétique en sémiologie musicale: quelques réflexions à propos du „De Natura Sonorum“ de Bernard Parmegiani. In: NATTIEZ, JEAN-JACQUES; MION, PHILIPPE; THOMAS, JEAN-CHRISTOPHE: *L'envers d'une oeuvre: De Natura Sonorum de Bernard Parmegiani*. Paris: Editions Buchet/Chastel, 1982 (Bibliothèque de Recherche musicale), S. 167–171
- NEUMANN, PETER HORST: Mythen der Inspiration aus den Gründerjahren der neuen Musik. In: DANUSER, HERMANN (Hrsg.); KATZENBERGER, GÜNTHER (Hrsg.): *Vom Einfall zum Kunstwerk: Der Kompositionsprozeß in der Musik des 20. Jahrhunderts*. Laaber : Laaber, 1993 (Publikation der Hochschule für Musik und Theater Hannover 4), S. 331–342
- NĚMCOVÁ, ALENA: Janáčková houslová sonáta: Geneze díla. In: *Časopis Moravského musea v Brně III* (1967), S. 289–299
- NOVAK, JOHN K.: *The Programmatic Orchestral Works of Leoš Janáček: Their Style And Their Musical and Extramusical Content*. Texas at Austin, University, Dissertation, 1994

O

OBERHOFF, BERND (Hrsg.): *Psychoanalyse und Musik: Eine Bestandsaufnahme*.
Gießen: Imago Psychosozial-Verlag, 2002

P

PEČMAN, RUDOLF (Hrsg.): *Colloquium Leoš Janáček et musica Europaea*
(*Internationales Musikfestival in Brno von 28. 9.–6. 10. 1968*). Brno: Mezinárodní
hudební festival, 1970

PEČMAN, RUDOLF (Hrsg.): *Leoš Janáček a dnešek (Colloquium Leoš Janáček ac*
Tempora Nostra in Brno 2.–5. 10. 1978). Brno: Janáčkova Společnost, 1983

PEČMAN, RUDOLF: Disjunkce estetických názorů a skladebného díla Leoše Janáčka.
In: *Opus musicum 10* (1978), Nr. 5–6, S. 175–178

PEČMAN, RUDOLF: Zur traditionellen Orientierung Janáčeks frühen
Violinkompositionen. In: *Sborník prací filozofické fakulty Brněnské Univerzity 35*
(1986), Nr. 21, S. 31–40

PEČMAN, RUDOLF: Janáčeks Beziehung zu der Wissenschaft und Ästhetik. In:
PEČMAN, RUDOLF (Hrsg.): *Leoš Janáček a dnešek (Colloquium Leoš Janáček*
ac Tempora Nostra in Brno 2.–5. 10. 1978). Brno: Janáčkova Společnost, 1983,
S. 123–128

PEŠAT, ZDENĚK: Leoš Janáček's Feuilletons and Czech Literatur. In: ČESKÁ
HUDEBNÍ SPOLEČNOST (Hrsg.); SPOLEČNOST LEOŠE JANÁČKA (Hrsg.): *Acta*
Janáčkiana III. Brno: Moravské museum, 1988

POLJAKOVA, LJUDMILA: Janáček und die russische Kultur. In: ČESKÁ HUDEBNÍ
SPOLEČNOST (Hrsg.); SPOLEČNOST LEOŠE JANÁČKA (Hrsg.): *Acta Janáčkiana I*.
Brno: Moravské museum, 1968, S. 78–79

PIEPER, JOSEF: *Begeisterung und göttlicher Wahnsinn: Über den Platonischen Dialog*
Phaidros. München: Kösel Verlag, 1962

PLATON: *Ion*. Stuttgart: Reclam, 1988

PROCHÁZKOVÁ, JARMILA: On the Genesis of Janáček's First String Quartet.
In: MACEK, PETR (Hrsg.); FILOZOFICKÁ FAKULTA MU BRNO (Veranst.):
Colloquium Probleme der Modalität: Leoš Janáček heute und morgen.
(*Musikwissenschaftliche Kolloquien der Internationalen Musikfestspiele in Brno*
1988), Bd. 23. Brno: Masarykova univerzita, 1994, S. 229–232

R

RACEK, JAN (Hrsg.): *Leoš Janáček*. Leipzig: Reclam, 1971

RACEK, JAN: Leoš Janáčeks Kompositionsprinzip in seinem Spätwerk. In: *Die*
Musikforschung 29 (1976), S. 177–187

RACEK, JAN: Zur Problematik von Janáčeks Theorie der Sprachmelodie und seiner
Kompositionspraxis. In: ČESKÁ HUDEBNÍ SPOLEČNOST (Hrsg.); SPOLEČNOST

- LEOŠE JANÁČKA (Hrsg.): *Acta Janáčkiana I*. Brno: Moravské museum, 1968, S. 43–45
- RACEK, JAN (Hrsg.): *Korespondence Leoše Janáčka s Artušem Rektorysem*. Prag: Hudební Matice Umělecké besedy, 1934
- RAUCHFLEISCH, UDO: Psychoanalytische Betrachtungen zur musikalischen Kreativität. In: OBERHOFF, BERND (Hrsg.): *Psychoanalyse und Musik: Eine Bestandsaufnahme*. Gießen: Imago Psychosozial-Verlag, 2002, S. 333–361
- RATHGEBER, ELKE: Monologe zu Viert: Janáčeks Selbstdramatisierung in den Streichquartetten. In: ANGERER, MANFRED (Hrsg.); OTTNER, CARMEN (Hrsg.); RATHGEBER, EIKE (Hrsg.); SCHMIDL, STEFAN (Red.): *Musikalische Gesprächskultur: Das Streichquartett im habsburgischen Vielvölkerstaat: Symposion 25.–27. April 2002*. Wien: Doblinger, 2006 (Beiträge der Österreichischen Gesellschaft für Musik 12), S.108–113
- REVERS, PETER: Sprachcharakter und Zeitgestalt: Aspekte der Gattung Streichquartett. In: *ÖMZ 51* (1996), Nr. 4, S. 231–242
- RIETHMÜLLER, ALBRECHT (Hrsg.): *Sprache und Musik: Perspektiven einer Beziehung*. Laaber: Laaber, 1999 (Spektrum der Musik, Band 5)
- RÖTTER, GÜNTHER: Musik und Emotion: Musik als psychoaktive Substanz – Musikalischer Ausdruck – Neue experimentelle Ästhetik – Emotionstheorien – Funktionale Musik. In: DE LA MOTTE-HABER, HELGA (Hrsg.); RÖTTER, GÜNTHER (Hrsg.): *Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft. Bd. 3: Musikpsychologie*. Laaber: Laaber, 2005, S. 268–338
- RUFER, JOSEF: *Bekenntnisse und Erkenntnisse: Komponisten über ihr Werk. Leicht veränderte und erweiterte Fassung*. Frankfurt a. M. u. a.: Propyläen Verlag, 1979
- S**
- SAREMBA, MEINHARD: *Leoš Janáček: Zeit – Leben – Werk – Wirkung*. Kassel: Bärenreiter, 2001
- SARKISJAN, SVETLANA: Some Remarks on Janáčeks String Quartets. In: MACEK, PETR (Hrsg.); FILOZOFICKÁ FAKULTA MU, BRNO (Veranst.): *Colloquium Probleme der Modalität: Leoš Janáček heute und morgen. (Musikwissenschaftliche Kolloquien der Internationalen Musikfestspiele in Brno 1988)*. Bd. 23. Brno: Masarykova univerzita, 1994, S. 187–192
- SAXNER, MARION: Die Entdeckung der „inneren Stimme“ und die expressive Kultur. In: DE LA MOTTE-HABER, HELGA (Hrsg.): *Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft. Bd. 1: Musikästhetik*. Laaber: Laaber, 2004, S. 300–329
- SCHERER, KLAUS R.: *Vokale Kommunikation: Nonverbale Aspekte des Sprachverhaltens*. Weinheim und Basel: Beltz, 1982
- SCHUBERT, GISELHER: „Vision“ und „Materialisation“: Zum Kompositionsprozeß bei Hindemith. In: DANUSER, HERMANN (Hrsg.); KATZENBERGER, GÜNTER (Hrsg.): *Vom Einfall zum Kunstwerk: Der Kompositionsprozeß in der Musik des*

20. *Jahrhunderts*. Laaber: Laaber, 1993 (Publikation der Hochschule für Musik und Theater Hannover 4), S. 219–242
- SERAUKY, WALTER: Vorläufer in der europäischen Musikgeschichte und Musikästhetik zu Janáčeks Sprachmelodien. In: JIRÁNEK, JAROSLAV (Hrsg.); KRÁSEK, BOHUMIL (Red.): *Leoš Janáček a soudobá hudba (Mezinárodní hudebně vědecký kongres Brno 1958)*. Praha: Panton, 1963, S. 267–271
- SIMEONE, NIGEL; TYRRELL, JOHN; NĚMCOVÁ, ALENA: *Janáček's works: A catalogue of the music and writings of Leoš Janáček / Catalogue of writings by Theodora Straková*. Oxford: Clarendon Press, 1997
- SIMEONE, NIGEL: *The First Editions of Leoš Janáček: A Bibliographical Catalogue with Reproductions of Title Pages*. Tutzing: H. Schneider Verlag, 1991
- SKOUMAL, ZDENĚK D.: *Structure in the late instrumental music of Leoš Janáček*. New York, City University, Dissertation, 1992. Ann Arbor: Michigan, 1992
- SMOLKA, JAROSLAV: Příspěvek k poznání vnitřního řádu Janáčkovy melodiky a tematické práce. (Ein Beitrag zur Erkenntnis der inneren Ordnungen der Melodik und thematischen Arbeit Leoš Janáčeks). In: JIRÁNEK, JAROSLAV (Hrsg.); KRÁSEK, BOHUMIL (Red.): *Leoš Janáček a soudobá hudba (Mezinárodní hudebně vědecký kongres Brno 1958)*. Praha: Panton, 1963, S. 275–277
- SPECK, Christian: Bild und Symbol im Märchen für Violoncello und Piano von Leoš Janáček. In: DUBOWY, NORBERT (Hrsg.); MEYER-ELLER, SÖREN (Hrsg.): *Bockholdt, Rudolf (Festschrift für)*. Pfaffenhofen: Ludwig Verlag, 1990, S. 389–412
- SPIES, LEO: Janáčeks Theorie der Sprachmelodie – ein Instrument des Naturstudiums – nicht eine Kompositionsmethode. In: JIRÁNEK, JAROSLAV (Hrsg.); KRÁSEK, BOHUMIL (Red.): *Leoš Janáček a soudobá hudba (Mezinárodní hudebně vědecký kongres Brno 1958)*. Praha: Panton, 1963, S. 281–286
- STEINMETZ, K.: Sčasování. In: *Hudební Věda 34* (1997), S. 100–115
- STELTNER, ULRICH: Tolstojs „Kreutzer-sonate“ : Über Kunst und Sexualität. In: STELTNER, ULRICH; ZWIENER, ULRICH; KLEINERTZ, RAINER; BERG, MICHAEL: *Europäisches Ereignis „Kreutzer-sonate“: Beethoven – Tolstoj – Janáček*. Jena und Erlangen: Palm & Enke, 2003 (Schriften des Collegium Europaeum Jenense, Band 30), S. 48-64
- STELTNER, ULRICH; ZWIENER, ULRICH; KLEINERTZ, RAINER; BERG, MICHAEL: *Europäisches Ereignis „Kreutzer-sonate“: Beethoven – Tolstoj – Janáček*. Jena und Erlangen: Palm & Enke, 2003 (Schriften des Collegium Europaeum Jenense, Band 30)
- STREIBL, MIRIJAM: Die Macht der Inspiration: Die Kreutzer-sonate von L. N. Tolstoj als Schlüssel zu Leoš Janáčeks 1. Streichquartett. In: *Hudební Věda 42* (2005), Nr. 1, S. 49–62
- STREIBL, MIRIJAM: „Musikalisches Schaffen ist Denken wie jedes andere Denken.“ Leoš Janáček als Musikforscher und seine Sicht auf den Schaffensprozess.

- In: JESSULAT, ARIANE (Hrsg.); LEHMANN, ANDREAS C. (Hrsg.); WÜNSCH, CHRISTOPH (Hrsg.): *Kreativität – Struktur und Emotion*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2013, S. 465–471
- STRAKOVÁ, THEODORA: Neznáme nástrojové skladby Leoše Janáčka (Janáčeks unbekanntes Instrumentalwerke). In: *Časopis Matice moravské XLIV* (1959), S. 1963–1978
- STUCKENSCHMIDT, HANS-HEINZ: Leoš Janáčeks Ästhetik und seine Stellung in der Weltmusik. In: *Sborník prací Filozofické fakulty Brněnské univerzity 14* (1965), Nr. F9, S. 303–307
- STÜRZBECHER, URSULA: *Werkstattgespräche mit Komponisten*. Köln: Musikverlag Gerig, 1971
- SYCHRA, ANTONÍN: Janáčekův spisovatelství slohu: Klíč sémantice jeho hudby. In: *Estetika: Časopis pro estetiku a teorii umění 1* (1964), Nr. 1, S. 3–30; *Estetika: Časopis pro estetiku a teorii umění 1* (1964), Nr. 2, S. 109–125
- SYCHRA, ANTONÍN: K Janáčekové tematické práci (Über Janáčeks thematische Arbeit). In: *Hudební rozhledy 23* (1970), Nr. 1, S. 14–20
- SYCHRA, ANTONÍN: Janáčkovy názory na programní hudbu. (Janáčeks Meinung zur Programm-Musik). In: *Acta Universitatis Carolinae: Philosophica et historica 2, Studia Aesthetica III* (1980), S. 119–131
- SYCHRA, ANTONIN: Vztah hudby a slova jako jeden z nezávažnějších problémů Janáčkovy slohu. (Beziehung zwischen Musik und Wort als eins der wichtigsten Probleme des Stils Janáčeks). In: JIRÁNEK, JAROSLAV (Hrsg.); KRÁSEK, BOHUMIL (Red.): *Leoš Janáček a soudobá hudba (Mezinárodní hudebně vědecký kongres Brno 1958)*. Praha: Panton, 1963, S. 298–310
- SYCHRA, ANTONIN: Zum semantischen Charakter von Janáčeks thematischer Arbeit. In: ČESKÁ HUDEBNÍ SPOLEČNOST (Hrsg.); SPOLEČNOST LEOŠE JANÁČKA (Hrsg.): *Acta Janáčkiana I*. Brno: Moravské museum, 1968, S. 28–31
- Š
- ŠTĚDRŮ, BOHUMÍR: K inspiraci Janáčkových Listů důvěrných (Die Inspirationen für das 2. Streichquartett „Intime Briefe“). In: JIRÁNEK, JAROSLAV (Hrsg.); KRÁSEK, BOHUMIL (Red.): *Leoš Janáček a soudobá hudba (Mezinárodní hudebně vědecký kongres Brno 1958)*. Praha: Panton, 1963, S. 312–316
- ŠTĚDRŮ, BOHUMÍR (Hrsg.): *Leoš Janáček in Briefen und Erinnerungen*. Prag: Artia, 1955
- ŠTĚDRŮ, BOHUMÍR: Leoš Janáček und Ludwig van Beethoven. In: BROCKHAUS, HEINZ ALFRED (Hrsg.); ALLIHN, INGEBORG (Mitarb.); SCHIBELT, GISELA (Mitarb.): *Bericht über den Internationalen Beethoven-Kongress: 10.–12. Dezember 1970 in Berlin*. Berlin: Verlag Neue Musik, 1971, S. 125–130

- ŠTĚDRŮN, BOHUMÍR: Zu Janáčeks Sprachmelodien. In: ČESKÁ HUDEBNÍ SPOLEČNOST (Hrsg.); SPOLEČNOST LEOŠE JANÁČKA (Hrsg.): *Acta Janáčkiana I*. Brno: Moravské museum, 1968, S. 46–48
- ŠTĚDRŮN, MILOŠ: Janáček und der Expressionismus. In: LEOS JANÁČEK-GESELLSCHAFT (Hrsg.); KNAUS, JAKOB (Red.): *Leos Janáček – Materialien: Aufsätze zu Leben und Werk*. Zürich 1982, S. 90–113
- ŠTĚDRŮN, MILOŠ: Leoš Janáček und die zweite Wiener Schule. In: ČESKÁ HUDEBNÍ SPOLEČNOST (Hrsg.); SPOLEČNOST LEOŠE JANÁČKA (Hrsg.): *Acta Janáčkiana I*. Brno: Moravské museum, 1968, S. 55–59

T

- TAUSKY, VILEM (Hrsg.); TAUSKY, MARGARET (Hrsg): *Janáček: Leaves from his Life*. New York/London: Taplinger Pub.Co./Kahn & Averill, 1982
- TOLSTOJ, LEW: *Die Kreutzerersonate* / LUTHER, ARTHUR (Übers.). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1984 (Insel Taschenbuch 763)
- TYRRELL, JOHN: Janáček and the Speech-Melody Myth. In: *Musical Times* 111 (1970), Nr. 1530, S. 793–796. Deutsche Übersetzung von EDUARD HERZOG in: *Janáček Mitteilungen* 2 (1971), Nr. 4, Zürich: Leoš Janáček-Gesellschaft, 1971, S. 1–6

V

- VANCEA, ZENO: Janáček und die führenden Komponisten der südosteuropäischen Schulen: Bartók, Enescu, Kodály. In: JIRÁNEK, JAROSLAV (Hrsg.); KRÁSEK, BOHUMIL (Red.): *Leoš Janáček a soudobá hudba (Mezinárodní hudebně vědecký kongres Brno 1958)*. Praha: Panton, 1963, S. 330–338
- VOGEL, JAROSLAV / EISNER, PAVEL (dtsh. Fassung): *Leoš Janáček: Leben und Werk*, Prag: Artia, 1958
- VOLEK, JAROSLAV: Originalität als semantischer Faktor in der Musik von Leoš Janáček. In: PEČMAN, RUDOLF (Hrsg.): *Hudba slovanských národů a její vliv na evropskou hudební kultur (Huděbněvědné sympozium Brno 1978)*. Brno: Česká hudební společnost, 1981, S. 127–136
- VOLEK, JAROSLAV: Živelná dialektika a její klady i nedostatky v teoretických názorech Leoše Janáčka. (Die elementare Dialektik und ihre Vor- und Nachteile in den theoretischen Ansichten Leoš Janáčeks). In: JIRÁNEK, JAROSLAV (Hrsg.); KRÁSEK, BOHUMIL (Red.): *Leoš Janáček a soudobá hudba (Mezinárodní hudebně vědecký kongres Brno 1958)*. Praha: Panton, 1963, S. 352–358
- VRBA, PŘEMYSL: Janáčková první cesta do Ruska roku 1896. (Janáčeks erste Russlandreise im Jahr 1896). In: *Slezský sborník: Acta silesiaca* 57 (1959), Nr. 17, S. 464–472
- VRBA, PŘEMYSL: Janáčková ruská knihovna (Janáčeks russische Bibliothek). In: *Slezský sborník: Acta silesiaca* 60 (1962), Nr. 2, S. 242–249

- VRBA, PŘEMYSL: Ruský kroužek v Brně a Leoš Janáček. (Der russische Zirkel in Brünn und Leoš Janáček). In: *Slezský sborník: Acta silesiaca* 58 (1960), S. 71–85
- VYSLOUŽIL, JIŘÍ: *Leoš Janáček*. Brno: Leoš Janáček-Gesellschaft, 1978
- VYSLOUŽIL, JIŘÍ: *Leoš Janáček: Für Sie porträtiert*. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1981
- VYSLOUŽIL, JIŘÍ: The Style and musical Poetics of Leoš Janáček. In: ČESKÁ HUDEBNÍ SPOLEČNOST (Hrsg.); SPOLEČNOST LEOŠE JANÁČKA (Hrsg.): *Acta Janáčkiana III*. Brno: Moravské museum, 1988, S. 5–10
- VYSLOUŽIL, JIŘÍ: Zur Bedeutung der Prosa bei Leoš Janáček. In: *Sborník prací Filozofické fakulty Brněnské Univerzity* 25 (1986), Nr. 21, S. 73–84

W

- WAGNEROVÁ, ALENA (Hrsg.); ŠRAMKOVÁ, BARBORA (Hrsg.): *Smetana, Dvořák, Janáček – Musikerbriefe*. München: DVA Deutsche Verlagsanstalt, 2003
- WALLAS, GRAHAM: *The Art of Thought*. London: Cape, 1926
- VON WEBER, CARL MARIA: Tönkünstlers Leben: Fragmente eines Kunstromans (1819). In: VON WEBER, CARL MARIA / LAUX, KARL (Hrsg.): *Kunstansichten: Ausgewählte Schriften*. 2. Aufl. Leipzig: Reclam, 1975, S. 26–86
- WEHNERT, MARTIN: Zur syntaktischen-semantischen Korrelation in den Streichquartetten Leoš Janáčeks. In: *Deutsches Jahrbuch für Musikwissenschaft* 18 (1973–77), S. 185–194
- WINGFIELD, PAUL: Janáček's 'Lost' Kreutzer Sonata. In: *Journal of the Royal Musical Association CXII* (1987), Nr. 2, S. 228–256
- WINGFIELD, PAUL (Hrsg.): *Janáček Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999
- WÖRNER, KARL HEINRICH: Natur, Liebe und Tod bei Janáček. In: PEČMAN, RUDOLF (Hrsg.): *Colloquium Leoš Janáček et musica Europaea (Internationales Musikfestival in Brno von 28. 9.–6. 10. 1968)*. Brno: Mezinárodní hudební festival, 1970, S. 159–170
- WUNDT, WILHELM: *Grundzüge der physiologischen Psychologie*. Leipzig: Engelmann, 1874

Z

- ZIMMERMANN, REINER: Leoš Janáček; 1. Streichquartett. In: ALLIHN, INGEBORG (Hrsg.): *Kammermusikführer*. Stuttgart: Metzler, 1998, S. 320–325
- ZWEIG, STEFAN: Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens. In: ZWEIG, STEFAN / BECK, KNUT (Hrsg.): *Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens: Essays*. Frankfurt a. M.: Fischer Verlag, 1984, S. 348–371

Primärliteratur

Briefwechsel

- JANÁČEK, LEOŠ: *Intime Briefe 1879/80 aus Leipzig und Wien / kommentiert und ergänzt von Jakob Knaus*. Zürich: Leoš Janáček-Gesellschaft, 1985
- JANÁČEK, LEOŠ; STÖSSLÓVÁ, KAMILA; TYRELL, JOHN (Hrsg.): *Intimate Letters: Leoš Janáček's to Kamila Stösslová*. London, Boston: Faber & Faber, 1994
- JANÁČEK, LEOŠ; PŘIBÁŇOVÁ, SVATAVA (Hrsg.): *Hádanka života: Dopisy Leoše Janáčka Kamile Stösslové (Rätsel des Lebens: Briefe Leoš Janáček's an Kamila Stösslová)*. Brno: Opus musicum, 1990

Feuilleton

Sammlungen

- JANÁČEK, LEOŠ: *Literární dílo (Literarisches Werk) / STRAKOVÁ, THEODORA* (Hrsg.); DRLÍKOVÁ, EVA (Hrsg.). Reihe I, Band 1-1: Fejetony, studie, kritiky, recenze, glosy, přednášky, proslovy, sylaby a skici (Feuilletons, Studien, Rezensionen, Glossen, Vorlesungen, Reden, Syllaben und Skizzen). Brno: Editio Janáček, 2003
- JANÁČEK, LEOŠ: *Leoš Janáček: Feuilletons aus den „Lidové noviny“ / RACEK, JAN* (Hrsg.). Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1959
- JANÁČEK, LEOŠ: *Musik des Lebens: Skizzen, Feuilletons, Studien / STRAKOVÁ, THEODORA* (Hrsg.); GRUNA, JAN (Übers.). Leipzig: Reclam, 1979
- JANÁČEK, LEOŠ: *Janáček's uncollected essays on music / ZEMANOVÁ, MIRKA* (Hrsg.). London: Marion Boyars Publisher, 1989
- JANÁČEK, LEOŠ: *Pohled do života a díla (Ein Blick auf das Leben und Werk) / VESELÝ, ADOLF* (Hrsg.). Prag: Fr. Borový, 1924

Einzelnachweise der Originale

- JANÁČEK, LEOŠ: Loni a letos (Letztes Jahr und dieses Jahr). In: *Hlídka* 22 (1905), Nr. 3, S. 201–211
- JANÁČEK, LEOŠ: Jaro (Frühling). In: *Lidové noviny* 20 (6. 4. 1912), Nr. 14
- JANÁČEK, LEOŠ: Šumařovo dítě (Spielmanns Kind). In: *Hudební revue* 7 (1914), Nr. 4/5, S. 203–205
- JANÁČEK, LEOŠ: Okolo „Její pastorkyně“ (Um „Ihre Ziehtochter“ = „Jenufa“). In: *Hudební revue* 9 (04/1916), Nr. 7, S. 245–249
- JANÁČEK, LEOŠ: Ticho (Stille). In: *Lidové noviny* 27 (26. 8. 1919), Nr. 236

- JANÁČEK, LEOŠ: Úvodní slovo k otevření konzervatoře hudby v Brně (Einführende Worte zur Eröffnung des Brünner Musikkonservatoriums). In: *Lidové noviny* 27 (7. 10. 1919), Nr. 278
- JANÁČEK, LEOŠ: Otázky a odpovědi (Fragen und Antworten). In: *Lidové noviny* 30 (5. 2. 1922), Nr. 64
- JANÁČEK, LEOŠ: A la polka (A la polka). In: *Lidové noviny* 30 (13. 6. 1922), Nr. 292
- JANÁČEK, LEOŠ: Kohoutek (Das Hähnchen). In: *Lidové noviny* 30 (20. 10. 1922), Nr. 527
- JANÁČEK, LEOŠ: Sedm havranů (Sieben Raben). In: *Lidové noviny* 30 (30. 11. 1922), Nr. 600
- JANÁČEK, LEOŠ: Scestí (Irrweg). In: *Listy Hudební matice* 4 (15. 10. 1924), Nr. 1/2, S. 1–4
- JANÁČEK, LEOŠ: *Spondeo ac polliceor!* (Promotionsansprache am 28. 1. 1925). Brno: Oldřich Pazdírek, 1925
- JANÁČEK, LEOŠ: Projev Leoše Janáčka na slovanosti pořadané Školou pro slovanská studia v Londýně dne 4. května 1926 (Leoš Janáček's Rede auf der von der Londoner Schule für Slawistische Studien veranstaltete Feier am 4. Mai 1926). In: *Listy Hudební matice* 5 (25. 5. 1926), Nr. 7–8, S. 264–265
- JANÁČEK, LEOŠ: Moře, země (Meer, Land). In: *Lidové noviny* 34 (13. 6. 1926), Nr. 297
- JANÁČEK, LEOŠ: Nota: Na paměť Fr. Bartoše (Note: František Bartoš zum Gedenken). In: *Lidové noviny* 34 (28. 7. 1926), Nr. 375
- JANÁČEK, LEOŠ: Cesta do vědomí: Památce prof. dr. Edvarda Babáka (Der Weg ins Bewusstsein: Dem Gedenken Prof. Dr. Edvard Babáks). In: *Památce E. Babáka*. Brno: Společnost pro výzkum dítěte a péči o dítě, 1927, S. 85–88
- JANÁČEK, LEOŠ: K čemu se priznávám (Wozu ich mich bekenne). In: *Lidové noviny* 35 (13. 2. 1927), Nr. 78
- JANÁČEK, LEOŠ: Was uns Beethoven heute bedeutet: Antwort auf die Umfrage „Über den Einfluss Beethovens auf die Musikmoderne“. In: *Die literarische Welt* (26. 3. 1927)
- JANÁČEK, LEOŠ: Wie denken Sie über die zeitgemäße Weiterentwicklung der Oper? (20. April 1927). In: *Blätter der Staatsoper und der Städtischen Oper*, Berlin 1927
- JANÁČEK, LEOŠ: Smráká se (Es dämmert). In: *Venkov* 23 (5. 2. 1928), Nr. 31
- JANÁČEK, LEOŠ: Interview pro časopis Literární svět (Interviewtext für die Zeitschrift Literární svět). In: *Literární svět* 1 (8. 3. 1928), Nr. 12
- JANÁČEK, LEOŠ: Jak napadly myšlenky (Wie die Einfälle kamen). In: *Opus musicum* (1974), Nr. 5/6, S. 199–202

Theoretische Texte

Sammlungen

JANÁČEK, LEOŠ: *Hudebně teoretické dílo 2 (Das musiktheoretische Werk 2): Studie, Úplná nauka o harmonii* / BLAŽEK, ZDENĚK (Hrsg.). Praha: Editio Supraphon, 1974 (Janáčkův Archiv: Dokumenty a studie o životě a díle Leoše Janáčka 2, Bd. 3 / Janáčeks Archiv: Dokumente und Studien zum Leben und Werk Leoš Janáčeks Reihe 2, Bd. 3)

JANÁČEK, LEOŠ: *Teoretické dílo (Das theoretische Werk)* / FALTUS, LEOŠ (Hrsg.); PŘIBÁŇOVÁ, SVATAVA (Hrsg.); DRLÍKOVÁ, EVA (Hrsg.); ZAHŘÁDKA, JIŘÍ (Hrsg.). Reihe I, Band 2-1: Články, studie, přednášky, koncepty, zlomky, skici, svědectví (Artikel, Studien, Vorlesungen, Konzepte, Bruchteile, Skizzen, Zeugnisse). Brno: Editio Janáček, 2007

JANÁČEK, LEOŠ: *Teoretické dílo (Das theoretische Werk)* / FALTUS, LEOŠ (Hrsg.); PŘIBÁŇOVÁ, SVATAVA (Hrsg.); DRLÍKOVÁ, EVA (Hrsg.). Reihe I, Band 2-2: Články, studie, přednášky, koncepty, zlomky, skici, svědectví (Artikel, Studien, Vorlesungen, Konzepte, Bruchteile, Skizzen, Zeugnisse). Brno: Editio Janáček, 2007–2008

JANÁČEK, LEOŠ: *Sprechmelodien* / BROD, MAX (Übers.). In: METZGER, HEINZ-KLAUS (Hrsg.); RIEHN, RAINER (Hrsg.): *Leoš Janáček*. München: Edition Text und Kritik, 1979. (Musik-Konzepte 7), S. 42–67

JANÁČEK, LEOŠ: *Vollständige Harmonielehre: Übersetzt und kommentiert von Kerstin Lücker* / LÜCKER, KERSTIN (Übers.). Berlin: Frank & Timme, 2011 und Brno: Editio Janáček, 2011 (Kunst-, Musik- und Theaterwissenschaft, Band 8)

Einzelnachweise

JANÁČEK, LEOŠ: O průběhu duševní práce skladatelské (Über den Verlauf der geistigen Arbeit eines Komponisten). In: *Hlídka* 33 (1916), Nr. 1, S. 33–38; Nr. 2, S. 103–108; Nr. 3, S. 189–218; abgedruckt in: MTW 2, S. 145–162; TW 1, S. 435–457; dtsch. in: Leoš-Janáček-GESELLSCHAFT (Hrsg.); VYSLOUŽILOVÁ, VĚRA (Übers.): *Mitteilungsblatt* (2007) 94/Nr. 1, 95/Nr. 2, 96/Nr. 3

JANÁČEK, LEOŠ: *Myslná, psychologická podstata hudebních představ (Das psychologische, sinneseigene Wesen musikalischer Vorstellungen)*. Autograf von 1917 (unveröffentlicht); abgedruckt in: MTW 2, S. 163–167; TW 2, S. 133–140; dtsch. in: Leoš-Janáček-GESELLSCHAFT (Hrsg.); VYSLOUŽILOVÁ, VĚRA (Übers.): *Mitteilungsblatt* 96 (2007), Nr. 3.

JANÁČEK, LEOŠ: *Bedřich Smetana o formách hudebních (Bedřich Smetana über musikalische Formen)*. In: *Hudební listy* 3 (Musikalische Blätter), Nr. 1/3, (Oktober und November 1886); abgedruckt in: MTW 1, S. 99–103, TW 1, S. 59–65

Das 1. Streichquartett von Leoš Janáček

Volksliedsammlung

JANÁČEK, LEOŠ; VÁŠA, PAVEL: *Moravské písně milostné I.* Praha: Orbis, 1930

Noteneditionen

- JANÁČEK, LEOŠ; ŠKAMPA, MILAN (Hrsg.): *I. smyčcový kvartet z podnětu Tolstého Kreutzerovy sonáty (1. Streichquartett angeregt durch Tolstoj's Kreutzer-sonate)*. Praha: Supraphon, 1975
- JANÁČEK, LEOŠ; FALTUS, LEOŠ (Hrsg.); ŠTĚDRŮ, MILOŠ (Hrsg.): Smyčcový kvartet č. 1: Z podnětu Tolstého „Kreutzerovy sonáty“ (Streichquartett Nr. 1: Angeregt durch die „Kreutzer-sonate“ von Tolstoj). In: *Souborné kritické vydání děl Leoše Janáčka (Kritische Gesamtausgabe der Werke von Leoš Janáček)*. Řada E, Svazek 3 (Reihe E, Band 3). Prag: Bärenreiter 2000
- JANÁČEK, LEOŠ; KREJČÍ, JAN (Hrsg.); NĚMCOVÁ, ALENA (Hrsg.): Skladby pro housle a klavír (Violinsonate). In: *Souborné kritické vydání děl Leoše Janáčka (Kritische Gesamtausgabe der Werke von Leoš Janáček)*. Řada E, Svazek 1 (Reihe E, Band 1). Prag: Bärenreiter 1988
- JANÁČEK, LEOŠ; HANUŠ, JAN (Hrsg.); ŠTĚDRŮ, MILOŠ (Hrsg.): Na Soláni čarták pro mužský sbor a orchestr (1911, 1920) (Die Schenke in den Bergen für Männerchor und Orchester (1911, 1920)). In: *Souborné kritické vydání děl Leoše Janáčka (Kritische Gesamtausgabe der Werke von Leoš Janáček)*. Řada B, Svazek 3 (Reihe B, Band 3). Prag: Bärenreiter, 1981

Lexika

- „Absolute Musik“. In: BLUME, FRIEDRICH (Begr.); FINSCHER, LUDWIG (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Sachteil 1, 2. neubearb. Aufl., Kassel u. a. 1994, Sp. 16.
- „Komposition“. In: BLUME, FRIEDRICH (Begr.); FINSCHER, LUDWIG (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Sachteil 7, 2. neubearb. Aufl., Kassel u. a. 1997, Sp. 544.
- „Programm-Musik“. In: BLUME, FRIEDRICH (Begr.); FINSCHER, LUDWIG (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Sachteil 7, 2. neubearb. Aufl., Kassel u. a. 1997, Sp. 1825.

