

Leoš Janáček. Die frühen Schriften 1884–1888.

Grundlegung einer einer Musiktheorie, Frankfurt [u.a.] (Stroemfeld Verlag) 2006

O bwohl dieser Band lediglich einen ersten Eindruck von etwas Größerem geben soll, gelingt hier mehr als ein Aperitif. Kerstin Lückers ambitionierte Auseinandersetzung mit dem Theoretiker Leoš Janáček ist angesichts der allgemeinen Wertschätzung und Aufführungsfrequenz seiner Werke und der klischeehaften Bekanntheit seiner Notizen zur Sprachrhythmik überfällig. Durch gründliche Kommentare markiert Lückers Kernpositionen, welche die Ausgangsbasis jeder zukünftigen Janáček-Analyse sein sollten. Denn gewiss mangelt es noch immer an ausreichend vielfältigen Mitteln zur fundierten Erklärung der Logik von Janáčeks Tonsatz, der in einer Zeit entstand, als kein Akkord für sich genommen oder mit Bezug auf ein Lehrbuch richtig oder falsch war, sondern erst im konkreten Kontext (vertikal wie horizontal, semantisch wie funktional) seinen Wahrheitsgehalt offenbarte.

Der Leser wird auf die noch ausbleibende kommentierte Übersetzung der »Vollständigen Harmonielehre« (1912) neugierig gemacht. Im Vorwort erweckt Lückers indessen den Eindruck, als ob sie sich für das vorgelegte Fragment des theoretischen Schaffens von Janáček entschuldigen müsste. Deutlich über einen gängigen Hinweis auf einen noch zu erwartenden Fortsetzungsband hinaus geht nämlich die Auskunft, wonach die nun vorliegenden Übersetzungen noch nicht das »geistige Prag« der 1880er Jahre ausreichend berücksichtigten. Bereits in diesem Präludium gelingt ihr aber etwas außerordentlich Wertvolles. Der Leser erkennt zwangsläufig, wie wichtig die Befreiung der tschechischen Terminologie von griechischen, lateinischen, italienischen, französischen und deutschen Vorlagen war. Das u. a. in Prag einsetzende Infrage-

stellen der tradierten Musikterminologie hatte zwar mit mehr oder minder gesundem Nationalismus im Ausbildungswesen zu tun, aber diese Grundhaltung bedeutete keineswegs nur eine realpolitisch instrumentalisierte Häme den deutschsprachigen Machthabern gegenüber, sondern auch tatsächliche Neuerfindung, Innovation und (um 1880 sicher längst fällige) Kulturkritik des Abendlandes.

Theodor W. Adorno bezeichnete diese Qualität Janáčeks (wie übrigens auch Bartóks) in seiner »Philosophie der Neuen Musik« als »exterritorial«. So sollte eine der Schönberg-Schule ähnliche Kulturkritik, aber »von Außen«, gelingen. Adorno erkannte auch, dass die Kritik bei Janáček ein »System« bildete. Diesem System geht Lückers als Prozess nach, indem sie auch akademische und andere Bezüge weit außerhalb des musiktheoretischen Diskurses punktuell nachweist. Denn (darauf legt sie besonderen Wert) Janáčeks Denken darf nicht vorschnell zusammengefasst und komprimiert werden. Vielmehr soll die »Grundlegung« (anstelle von Grundlagen) seiner Konzepte auch dann nachvollzogen werden, wenn dadurch der Eindruck von fehlender Stringenz des Denkens entsteht. Auch kleinere »Denkfehler« des Komponisten sind letztlich Indizien für Innovationspotential.

Das zeitgemäße und in vielen Gebieten Europas um 1880 regionaltypische Bemühen um eine neue Terminologie in der jeweiligen Landessprache impliziert Weiterentwicklung und radikale Loslösung von inzwischen nicht mehr bewussten Komponenten des tradierten Wortschatzes. Und wie wir wissen, hat Tradition mit Verrat zu tun. Ähnliche Prozesse haben deutschsprachige Musikbuchautoren auf der Basis älterer Terminologie bereits im 18. Jahrhundert angestoßen. Auch amerikanische Musikwissenschaftler setzten sich mit Heinrich Schenkers, Hugo Riemanns und Ernst Kurths Begriffen auseinander und gründeten dabei neue Schulen des Denkens. Bisher wurde der innovative Beitrag »kleinerer« Sprachen (gelegentlich ohne Zweifel auch kulturkolonialistisch beeinflusst) kaum untersucht. Lückers Arbeit beginnt die Korrektur dieses Umstands an einem überzeugenden Beispiel.



Faszinierend ist etwa Janáčeks Begriff »souzvuk« (»Zusammenklang« o. ä.) als Versuch, das allzu gängige Fremdwort »Akkord« zu vermeiden. Bereits in seinem frühen Aufsatz »Die harmonische Terzverbindung« in den sog. »Musikalischen Blättern« (Jg. I, Nr. 3 vom 27. Dezember 1884), wo der Begriff vorkommt, erkennt Kerstin Lücker etwas, was vielen Analytikern auch ohne Kenntnis der Schriften Janáčeks aufgefallen ist: »Es ist möglich, daß Janáček damit der neuen Konzeption von Akkordverbindungen auch in terminologischer Hinsicht zu entsprechen versucht. Janáčeks harmonisches Denken ist stärker am horizontalen Verlauf denn an vertikal und funktionsharmonisch gedachten Akkorden orientiert; der »Zusammenklang« ist also, im Gegensatz zum Akkord, ein linear gewonnenes Ereignis. Darüber hinaus schwingt im Begriff des Zusammenklangs mit, daß es sich beim Akkord bereits um ein Zusammengesetztes handelt, dessen einzelne Bestandteile bei der Verbindung von Akkorden in Wechselwirkung miteinander treten.« (S. 19) Auch Janáčeks Begriff »melodický poměr« (»melodische Relation«) wertet die von Lücker so genannte »horizontale Achse« in der Musik auf. Konsequenterweise setzt sich Janáček auch mit melodischen Gestaltprinzipien auseinander. In »Ein Wort über den Kontrapunkt« argumentiert er zugunsten des Worts »opora« (»Stütze«) als Ersatz für »Kontrapunkt«, um dem Phänomen

ein modernes Gewand zu verleihen. »Eine Partitur würde ich mit einem hervorragenden Gemälde vergleichen: ein Gedanke spricht aus vielen Gruppen unterschiedlichster Gestalten, jedes Gesicht hat jedoch einen eigenen Ausdruck.« (S. 159) Für Janáčeks eigene Partituren gilt diese Metapher von Klang und Linie allemal.

Empfindlich reagiert Lücker auf Veröffentlichungen von Zdeněk Blažek, Michael Beckerman und (insbesondere natürlich) Meinhard Saremba. Es ist aber das gemeinsame Schicksal der Musikwissenschaftler, die sich mit nicht ganz unbekanntem, aber in der Fachwelt randständig behandeltem Komponisten auseinandersetzen, dass bereits viel und unter publizistischem Zeitdruck geschrieben wurde, was es nun zu korrigieren gilt. Knappe Beispiele reichen auch hier zur Legitimation der neuen Studie.

Von kleineren orthographischen Problemen bei tschechischen Sonderzeichen und von einem unruhigen Gesamtlayout abgesehen, liegt ein schöner Band einer neuen Reihe vor, die hinsichtlich ihrer Fortsetzung zuversichtlich stimmt. Das luxuriös glänzende Papier ergibt ein bei 162 Seiten enormes Gewicht von 490 g, was aber angesichts des eher spartanischen Umschlages nicht vor Gesamtverschleiß des Quellenbandes mit Nachschlagewerkqualitäten (wenngleich ohne Index etc.) schützt. Auch über das ungewöhnlich hohe Format dürften die Leser geteilter Meinung sein. [Tomi Mäkelä]

Jan Assmann: Die Zauberflöte – Oper und Mysterium

München [u.a.] (Carl Hanser Verlag) 2005

Jan Assmanns Untersuchung »Die Zauberflöte – Oper und Mysterium« gehört mit Sicherheit nicht nur zu den spannendsten Beiträgen, die im zeitlichen Umfeld des Mozart-Jahres geschrieben wurden, sondern auch zu den profundesten. Assmann ist ein renommierter Wissenschaftler und ein exzellenter Denker, der in seinem Buch eine Reihe von unglaublich spannenden Bezügen entdeckte und das bei einem Werk, das sicherlich zu den am besten untersuchten Opern der Musikgeschichte gehört. Lautete der Titel des Bandes Nr. 3 der »Musik-Konzepte« noch »Die Zauberflöte – ein Machwerk?« und

bezog sich damit auf Hegels bekannte Äußerung, so geht Jan Assmann von einem anderen Blickwinkel aus, nämlich demjenigen, der von dem oben erwähnten Titel unterschlagen wird. Hegel schwärmte auch von jenem Surplus, das aus dem Miteinander von der Bedeutungsoffenheit des Textes und den semantisch freien Kreisen der Musik entsteht.

Assmann konzentriert sich auf drei Komplexe: 1. Das Ägyptenbild der Zauberflöte, 2. Die Freimaurerei und 3. Die Vorstellung der damaligen Zeit von den antiken Mysterien. Er erkennt in der Zauberflöte als organisierendes Prinzip eine Denkstruktur,