

Theresa Steinacker

Störung – Versöhnung – Ruhe. Leoš Janáčeks theoretische Schriften zur Funktionsweise von Akkordverbindungen und die kompositorische Praxis am Beispiel der *Jenůfa*

In der Rezeption des Schaffens, vor allem der Opern, Leoš Janáčeks ist bei näherer Betrachtung eine bemerkenswerte Lücke erkennbar: Während seine Opern auf den europäischen Musiktheaterbühnen derzeit einen festen Platz im Repertoire haben, sind detaillierte Analysen seiner Werke weiterhin vergleichsweise selten anzutreffen. Gelegentlich wird dies damit begründet, dass seine Musik so ›einfach‹ und nachvollziehbar sei, dass eine bloße Beschreibung redundant sei, am drastischsten wohl in der Formulierung von Robin Holloway:

»That he remains resistant to analysis one discovers when banging one's head against his music in vain. He lays his materials and his processes, however eccentric, so squarely and clearly that there is nothing that cannot be followed, and description or unknitting seems more than usually futile.«¹

Nähert man sich den Opern doch im Hinblick auf eine musikalische Analyse, so wird häufig eine allgemein dramaturgisch-textgebundene Perspektive oder die Verarbeitung von Sprechmelodien als Ausgangspunkt gewählt. Letztere wird wiederum Ansatzpunkt für die Beschreibung der kleinteiligen Motivarbeit, die als typisch für seinen Opernstil angesehen wird und in der »Reihung kleinster motivischer Partikel zu einem klingenden Psychogramm« heranwächst.² Eine explizit ausgeformte »Theorie der Sprechmelodien« gibt es jedoch bei Janáček nicht – ebenso wurde schon verschiedentlich darauf hingewiesen, dass die Verwendung von Sprechmelodien den Erfolg der Opern außerhalb tsche-

- 1 Robin Holloway: Expressive sources and resources in Janáček's musical language, in: *Janáček Studies*, hg. von Paul Wingfield, Cambridge 1999, S. 1–17, hier S. 11. Holloway vergleicht Janáčeks musikalischen Ausdruck außerdem mit dem Vorgehen eines Autors, der nur in Kursive oder Kapitälchen schreibt (ebd., S. 12).
- 2 Peter Revers: Verismus, Realismus und Exotismus, in: *Musiktheater im 20. Jahrhundert*, hg. von Siegfried Mauser, Laaber 2002 (Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 14), S. 97–102, hier insb. S. 100. Zu Analysen mit sprechmelodischen Ansätzen vgl. auch Jaroslav Jiránek: Die Sprechintonation als Quelle der vokalen Musik von Leoš Janáček, in: *Stimme und Wort in der Musik des 20. Jahrhunderts*, hg. von Hartmut Krones, Wien/Köln/Weimar 2001 (Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis. Sonderreihe: Symposion zu Wien modern, Bd. 1), S. 45–55; Miloš Štědroň: Direct Discourse and Speech Melody in Janáček's Operas, in: *Janáček Studies*, hg. von Paul Wingfield, Cambridge 1999, S. 79–108. Eine eher textgebundene Analyse findet sich beispielsweise bei Michael Ewans: *Janáček's Tragic Operas*, Bloomington/London 1977; zu Analysen der motivischen Arbeit siehe unter anderem Dietmar Ströbel: *Motiv und Figur in den Kompositionen der Jenůfa-Werkgruppe Leoš Janáčeks. Untersuchungen zum Prozeß der kompositorischen Individuation bei Janáček*, München/Salzburg 1975 (Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft, Bd. 6).

chischsprachiger Gebiete nur sehr bedingt erklären kann.³ Harmonische Prozesse werden in Analysen im Normalfall ausgeklammert, da gängige harmonische Analysemethoden, die auf die Rückbindung an eine zentrale Tonart rekurren, nur selten greifen. Die Suche nach einer Tonika oder nach regelhaften Akkordfortschreitungen bleibt bei Janáčeks Musik zumeist erfolglos – dennoch sind harmonische Bezüge hörbar vorhanden.

Auf der anderen Seite wird häufig an Janáčeks Musik gerühmt, dass die Handlungen und Beweggründe seiner Bühnenfiguren auf eine Weise musikalisch abgebildet würden, die die Figuren besonders plastisch, besonders greifbar erscheinen ließen. Dem Komponisten wird ein tiefes psychologisches Einfühlungsvermögen, eine ›humane‹ Sicht auf seine Figuren attestiert – bis hin zu der Behauptung, dass sich auch ein nicht-tschechischsprachiges Publikum in seinen Opern stets gut zurechtfinde, die Ebene des eigentlichen Textes für das Verständnis der Handlung also nicht zwingend vonnöten sei.⁴ Diese Beobachtungen wurden bisher beinahe ausschließlich mit dem Verweis auf seine Motivarbeit und die Verwendung von Sprechmelodien beschrieben, doch es ist – wie schon angedeutet – fraglich, ob die vielgerühmte Wirkung auf das Publikum ausschließlich mit Blick auf die Einbindung von Sprechmelodien erklärt werden kann.⁵ Es scheint ein Nebeneinander zu herrschen zwischen dem ›zu Einfachen‹ (wie von Holloway konstatiert) und dem ›zu Komplexen‹ (der vermuteten psychologischen Nachvollziehbarkeit der Figuren, die im Einzelnen nur schwer nachweisbar ist), das sich einer musikalischen Analyse zunächst verweigert.

Im Folgenden soll daher ein Ansatz zur Diskussion gestellt werden, der neue Sichtweisen für die Analyse von Janáčeks Opern verspricht. Ausgangspunkt ist die Einbeziehung seiner eigenen theoretischen Schriften wie auch des theoretisch-kulturwissenschaftlichen Hintergrunds, der sich in Janáčeks musiktheoretischen Schriften äußert. Die analytische Auseinandersetzung mit seinen Werken wurde mindestens zum Teil auch durch Janáčeks Äußerungen gegen eine – aus seiner Sicht – praxisfremde und neuerungsfeindliche Musiktheorie erschwert: Seine äußerst kritische Haltung gegenüber dem akademischen Betrieb wie auch die Tatsache, dass Janáček sich als Studienabbrecher und Querdenker durchaus inszenierte, verstärkten diese Tendenz noch. Als weitere Schwierigkeit kommt hinzu, dass das Tschechische sich in dieser Zeit gerade erst als Wissenschaftssprache etablierte und daher oft – durchaus nicht nur bei Janáček –

3 Vgl. beispielsweise Derek Katz: *Janáček beyond the borders*, Rochester 2009.

4 Vgl. Jiránek: Die Sprechintonation als Quelle der vokalen Musik von Leoš Janáček, S. 45.

5 Der Begriff der Wirkung beziehungsweise Wirksamkeit ist hier und im Folgenden bewusst denotativ verwendet; in Janáčeks theoretischen Darlegungen gründet die Wirksamkeit stets in der Hörwahrnehmung.

terminologische Uneindeutigkeit herrscht. Bei einem Autor wie Janáček, dessen theoretische Texte auch Muttersprachlern lange als unverständlich galten, war dies der Rezeption besonders abträglich. Erst jüngst hat Kerstin Lücker Janáček in der europäischen Wissenschaftsgeschichte seiner Zeit neu verortet und das lange vorherrschende Bild des »feurigen Romantikers« als unpassend identifiziert. Auch dies macht eine neue Auseinandersetzung mit Janáčeks theoretischen Schriften notwendig.⁶

Bei einem Komponisten, dessen Auseinandersetzung mit dem Stand der Wissenschaften seiner Zeit Ausgangspunkt für die eigenen theoretischen Überzeugungen war, der zudem die Grundlagen seiner Musiktheorie zu einem Zeitpunkt formulierte, der weit vor seinen »progressiven« Kompositionen lag, liegt die Vermutung nahe, dass seine theoretischen Standpunkte in die Kompositionsprozesse eingeflossen sind und somit deren Betrachtung für die musikalische Analyse seiner Werke fruchtbar gemacht werden kann.⁷ Dieses Vorgehen zielt nicht darauf ab, einer Genieästhetik zu folgen, indem die Äußerungen des Komponisten als Universalschlüssel für die Auseinandersetzung mit seinen Werken gesehen werden; vielmehr soll die Frage aufgeworfen werden, ob eine Engführung von Janáčeks theoretischen Schriften mit seinen Kompositionen fruchtbare Ergebnisse zeitigen kann. Denn auch das Denken und Schreiben des Komponisten sind Ausdruck einer bestimmten Weltanschauung, gehören zu einem historischen Kontext, mit dem auch mindestens Teile seines Publikums vertraut waren. Zunächst werden im Folgenden die Grundzüge von Janáčeks theoretischen Standpunkten skizziert; im Anschluss daran wird ein mögliches analytisches Vorgehen anhand einer Szene der Oper *Jenůfa* erprobt.

Janáčeks erste musiktheoretische Veröffentlichungen datieren bereits aus dem Jahr 1877; die ersten umfangreicheren Schriften, auf die im Folgenden Bezug genommen wird, entstanden zwischen 1884 und 1888.⁸ Bereits in diesen wird deutlich, dass er die

6 Kerstin Lücker: Phänomenologie des Harmonischen – Zur Übersetzung der Vollständigen Harmonielehre, in: Leoš Janáček: *Vollständige Harmonielehre*, übers. und komm. von Kerstin Lücker, Berlin 2011, S. 7–138, hier S. 75. Vgl. außerdem Leoš Janáček: *Die frühen Schriften 1884–1888. Grundlegung einer Musiktheorie*, übers. und komm. von Kerstin Lücker, Frankfurt a. M./Basel 2006 (Querstand. Musikalische Konzepte, Bd. 3). Auch Derek Katz sowie Tiina Vainiomäki setzen sich für eine historische Kontextualisierung ein: Katz: *Janáček beyond the borders*; Tiina Vainiomäki: *The musical realism of Leoš Janáček. From Speech Melody to a Theory of Composition*, Helsinki 2012.

7 Vgl. Kerstin Lücker: Einleitung zu Janáček: *Die frühen Schriften*, S. 15.

8 Diese erschienen erstmals auf Deutsch in: Janáček: *Die frühen Schriften*. Da Janáčeks *Vollständige Harmonielehre* erst nach der Uraufführung der *Jenůfa* fertiggestellt wurde, wird sie für die folgenden Ausführungen nicht herangezogen. Bestimmte Themen wie seine Ausführungen zur Bedeutung der Zeitgestaltung (»časování«, worunter er die Verbindung von rhythmischer und harmonischer Bewegung versteht) sind in den frühen Texten noch nicht explizit formuliert und werden daher ausgespart, auch wenn vermutet werden kann, dass sie sein Denken und Schreiben bereits beeinflussten.

Musiktheorie immer an der zeitgenössischen Musik maß, aber auch an den aktuellen Wissenschaftsdiskursen. Janáček verlangte von der Musiktheorie, sich gegenüber den Diskussionen und Methoden, die in Philosophie, Ästhetik oder auch der noch jungen Psychologie entwickelt wurden, zu öffnen: Wahrnehmung – und damit auch das musikalische Hören – sollte erkenntnisphilosophisch und wahrnehmungspsychologisch beschrieben und teils sogar durch mathematische Beschreibungen nachvollziehbar gemacht werden.

Diese von ihm immer wieder geäußerten Ansichten rekurrieren auf Fragestellungen, die in den geisteswissenschaftlichen Diskursen seiner Zeit äußerst aktuell waren und die ihm unter anderem bei seinem Lehrer František Skuherský vermittelt wurden.⁹ Ausgehend von der Philosophie Johann Friedrich Herbarts gab es zahlreiche Bemühungen, naturwissenschaftliche Methoden in die geisteswissenschaftliche Forschung einzubeziehen. Die Neuheit des Ansatzes bestand darin, dass Herbart zum Ziel hatte, eine Psychologie als Grundlagendisziplin für die Beschreibung von Vorgängen im menschlichen Bewusstsein zu etablieren, an der sich auch philosophische Untersuchungen messen lassen mussten. Die exakte Beschreibbarkeit und der Objektivitätsanspruch des naturwissenschaftlich geprägten Experiments hielten Einzug in die Geisteswissenschaften; auch begann ein wahrer Siegeszug der Mathematik als Hilfswissenschaft.

In der Weiterentwicklung von Herbarts Ansätzen bemühte sich beispielsweise Wilhelm Wundt darum, messbare Vorgänge wie die Stärke eines Reizes mit den subjektiven, im Bewusstsein ablaufenden Prozessen wie der Bewertung, Einordnung et cetera der eintreffenden, zunächst neutralen Reize zu verbinden. Sein Ziel war es, die Vorgänge im menschlichen Bewusstsein erfassbar und wissenschaftlich beschreibbar zu machen.¹⁰ Es ging dabei auch darum, Theorien zu entwickeln, die so umfassend wie möglich angewendet werden konnten: Wundt befasste sich dezidiert auch mit musikalischen Belangen, so der Wirkung rhythmischer Figuren, aber auch dem harmonischen Hören.

Angeregt von diesen wahrnehmungspsychologischen und erkenntnistheoretischen Ansätzen, grenzte Janáček sich von den Regeln der Harmonielehre, wie er sie in seinen Studienjahren in Wien, Prag und Leipzig vermittelt bekommen hatte, ab und entwickelte eine eigene Kategorie für die Wirksamkeit von Akkordverbindungen, die er als Rückbeziehungen bezeichnete und erstmals 1885 in einem Aufsatz unter dem Titel »Von der

9 Vgl. Lücker: *Phänomenologie des Harmonischen*, S. 18.

10 Im Bemühen um eine möglichst objektive Beschreibung dieser Vorgänge entstehen – aus heutiger Sicht – fragwürdige Formelsammlungen, die vor der Einbeziehung logarithmischer Funktionen und der Berechnung von Reizwerten auf mehrere Nachkommastellen nicht zurückschrecken; vgl. Wilhelm Wundt: *Grundzüge der physiologischen Psychologie*, Leipzig 1874, zum Beispiel S. 306, 425 et passim.

vollendeten Vorstellung des Zweiklangs« formulierte.¹¹ Die Rückbeziehung ist ein Vorgang, der im Bewusstsein des Hörers beim Hören zweier aufeinanderfolgender Akkorde stattfindet und ausgehend vom Grundton des zweiten Akkords Verbindungen zu jedem Ton des ersten herstellt. Diese Verbindungen können – je nachdem, welche Intervallschritte zwischen ihnen entstehen – dissonante, konsonante oder (hinsichtlich des Konsonanzgrads) gleichbleibende Fortschreitungen sein, woraus Janáček die prinzipiellen Bewegungsrichtungen der Störung, Versöhnung und Ruhe ableitet. Die Begriffe, die Janáček hierfür wählt, sind stark metaphorisch aufgeladen (vor allem derjenige der Versöhnung) und scheinen in einem offenen Widerspruch zu seinen dezidiert nicht-metaphysischen Ansätzen zu stehen. Sie sind allerdings in ihrer Unschärfe weder für Janáček noch für diese Zeit untypisch; so bezeichnet er beispielsweise Akkorde manchmal mit dem aus dem Deutschen entlehnten Begriff »akord«, manchmal aber auch als »souzvuk« (wörtlich »Zusammenklang«), ohne dass er die damit einhergehenden terminologischen Differenzen benennen würde. Die deutschen Begriffe der Störung, Versöhnung und Ruhe sind Lückers ebenso fundierter wie genauer Übersetzung entnommen, ohne dass an dieser Stelle eine ausführliche Begriffsdiskussion geleistet werden könnte.¹²

Die zugrundeliegende Annahme für Janáčeks musiktheoretisches Denken ist, dass Zusammenhänge – und in einem zweiten Schritt: Bewertungen – zwischen Klängen erst dann hergestellt werden können, wenn diese durch zeitliche Aufeinanderfolge im Bewusstsein des Hörers miteinander in Beziehung treten. Das wichtigste Kriterium für die Wirkung von Akkordfolgen sind die so formulierten Rückbeziehungen; ein den Akkorden inhärentes Streben zur Auflösung lehnt er ab. Dies bedeutet auch, dass die harmonische Dissonanz bei Janáček aufgewertet wird: Er sieht sie nicht bloß als relative Qualität zur Konsonanz, in die sie münden soll, sondern als eigenständige ästhetische Kategorie, die der harmonischen Konsonanz gleichberechtigt gegenübersteht. Entscheidend für die Wirkung zweier aufeinanderfolgender Akkorde sind die horizontal entstehenden Intervallverhältnisse, die in den Rückbeziehungen ausgedrückt und wahrgenommen werden. Hier wird auch seine Konzentration auf den melodischen Verlauf deutlich: Janáčeks musikalisches Denken ist eher horizontal als vertikal geprägt, weswegen er die Notwendigkeit der Auflösung von Dissonanzen, die er in harmonischer Hinsicht als nicht mehr zwangsläufig ansieht, für horizontale Verbindungen durchaus bejaht.¹³

Janáček schafft mit den Rückbeziehungen eine Kategorie zur Beurteilung von Akkordverbindungen, die tonale Gebundenheit und die regelhafte Auflösung von Akkor-

11 Janáček: *Die frühen Schriften*, S. 36–65. Bereits am Titel des Aufsatzes wird der Bezug auf Herbart und seine Nachfolger erkennbar, da »Vorstellung« ein zentraler Begriff der Herbart'schen Philosophie ist.

12 Ebd., S. 44 f.

13 Ebd., S. 20.

den von sich weist zugunsten einer Kategorie musikalischer Logik, die ihren Ausgangspunkt in der Hörwahrnehmung nehmen soll. Dementsprechend treten zu den Rückbeziehungen weitere Aspekte hinzu, die die Wahrnehmung der Rückbeziehungen beeinflussen können: Dynamik, Klangfarbe, Lage sowie Kombinationen derselben. Durch die Veränderung einzelner oder mehrerer Parameter können – bei gleichbleibender Intervallstruktur – der Konsonanzgrad eines Akkords wie auch die hörbaren Zusammenhänge zwischen Akkorden verändert werden. So kann ein Akkord durch einen Wechsel der Lage, der Instrumentierung, der Lage der Akkordtöne in den beteiligten Instrumenten, der Dynamik et cetera eine völlig andere klangliche Wirkung erzeugen: Wie bei Wundt wird die Hörwahrnehmung gegenüber dem Notentext aufgewertet; bei Janáček wird sie sogar ein entscheidendes Kriterium für musikalische Wirkung.¹⁴ Dies wird vor allem relevant, wenn eigentlich versöhnende Bewegungen der Rückbeziehungen durch Lage und Instrumentation so stark verschleiert werden, dass sie als solche nicht mehr wahrgenommen werden – umgekehrt kann auch eine störende Bewegung durch Stimmführung und Instrumentation ausgleichend geglättet werden. Auf die Schwierigkeit, dies in theoretische (und analytische) Überlegungen einzubeziehen, verweist Janáček selbst: »Wir empfinden zwar die einzelnen dieser Schattierungen, aber es ist schwer, bisher sogar unmöglich, sie alle durch die Notation, ja sogar durch das Wort einzufangen. Von dieser Seite ist auch die Theorie unvollständig.«¹⁵

Das dezidiert metaphysikkritische Erfassen der umgebenden Welt, wie es prominent bei Herbart und Wundt, aber auch bei Gustav Theodor Fechner, Hermann von Helmholtz und anderen Autoren anzutreffen ist, ist eine Grundfeste von Janáčeks musiktheoretischen Schriften. Eine Analyse, die nun Janáčeks theoretische Ausführungen auf seine Musik beziehen will, muss neben den Rückbeziehungen auch die genannten, zum Teil über den Notentext hinausgehenden Aspekte einbeziehen, ohne dabei allgemeine Aussagen zur Struktur oder zum Bau der Akkorde außer Acht zu lassen.

Anhand einer Szene aus *Jenůfa* wird an dieser Stelle ein methodisches Vorgehen erprobt, indem für die Darstellung harmonischer Vorgänge die Rückbeziehungen hinzugezogen werden. *Jenůfa* nimmt in der Reihe von Janáčeks Opern eine besondere Stellung ein – sie gilt als erste Oper seines späten, reifen Stils, mit dem er die Musikwelt eroberte in einem Alter, in dem die meisten Kollegen wohl eher an den verdienten Ruhestand denken. Betrachtet wird eine Schlüsselszene der Oper, welche die Küsterin in einem entscheidenden Moment zeigt: Die Szene, in der sie sich dazu entschließt, Jenůfas uneheliches Kind zu töten, um diese vor der gesellschaftlichen Ächtung zu retten.

¹⁴ Ebd., S. 113 (auch Anm. 84) und S. 103. Auch Wundt hat auf die Bedeutung der Klangfarbe für die klangliche Wirkung hingewiesen; vgl. Wundt: *Grundzüge der physiologischen Psychologie*, S. 359.

¹⁵ Janáček: *Die frühen Schriften*, S. 103.

Die Küsterin befindet sich in einer emotionalen Extremsituation, deren musikalische Gestaltung im Folgenden behandelt wird.

Der Titel *Jenůfa*, unter dem die Oper weltweit bekannt ist, gibt ein verkürztes Bild von der Personenkonstellation, die dem dramatischen Geschehen zugrunde liegt: Im Mittelpunkt stehen Jenůfa und ihre Stiefmutter, die Küsterin. Beide sind gleichermaßen am Fortgang der Handlung beteiligt, die Konflikte entzündet sich letztlich an und zwischen diesen beiden Figuren.¹⁶

Die fünfte Szene des zweiten Aktes markiert einen entscheidenden Kulminationspunkt: Nach dem vergeblichen Versuch, den Kindsvater Števa zur Wahrnehmung seiner Familienpflichten zu bewegen, und der missglückten Szene mit Laca, dem gegenüber sie sich zu der Lüge hat hinreißen lassen, das Kind sei gestorben, damit er sich doch bereit erklärt, Jenůfa zu heiraten, ist die Küsterin nun allein und muss entscheiden, wie sie mit der Situation umgeht. Denn die latente Hoffnung, dass nun alles besser würde, hängt aus ihrer Sicht an einem entscheidenden Punkt: Das Kind lebt »und denkt nicht daran zu sterben«. ¹⁷ Wie also geht sie nun damit um, dass sie sich von Lacas Reaktion auf die Existenz des Kindes so hat unter Druck setzen lassen, dass sich ihr eigener heimlicher Wunsch, das Kind wäre gestorben, in Worten Bahn gebrochen hat – dass nun dieser essentielle Widerspruch zwischen Wunsch und Realität sie zum Handeln zu zwingen scheint? Am Ende dieser Szene stürzt sie mit Jenůfas Kind aus dem Haus, um es zu töten. Doch wie stellt Janáček diese Entwicklung dar – wie zeichnet er in einer so kurzen Szene die Vorgänge im Geist einer Frau, die sich in diesem Moment von einer respektierten Autorität der Dorfgemeinschaft zur Kindsmörderin wandelt?

Für die folgende Analyse wird zunächst der Beginn der Szene genauer in den Blick genommen, um im Anschluss die weitere Gestaltung – und vermutete ›Entwicklung‹ der psychischen Verfassung der Küsterin – zu verfolgen. Die Szene lässt sich in vier kurze, musikalisch klar getrennte Abschnitte gliedern, die eng an die im Text dargestellte psychische Verfassung der Küsterin gekoppelt sind. Um einen Überblick über die Szene zu geben, sei hier zunächst der Text mit wörtlicher Übersetzung wiedergegeben.¹⁸

¹⁶ Im tschechischen Originaltitel *Její pastorkyňe* (deutsch meist Ihre Ziehtochter, wobei das Wort »pastorkyňe« im Tschechischen eine nicht leibliche Tochter bezeichnet, jedoch zwischen Stief- und Ziehtochter nicht unterschieden wird) wird die Konstellation deutlicher. Auch Janáček stand der Betitelung »Jenůfa« kritisch gegenüber: »Das heißt ja gar nichts diese Marthe – Maria – Julien – Jenůfa!« Leoš Janáček: *Briefe an die Universal Edition*, hg. von Ernst Hilmar, Tutzing 1988, S. 64.

¹⁷ So die Worte der Küsterin in Akt II, Szene 2.

¹⁸ Der Text dieser Szene ist hier der Übersicht halber vollständig wiedergegeben, also einschließlich aller – für die Verständlichkeit eigentlich nicht notwendiger – Wiederholungen. Die Gliederung des Textes in vier Abschnitte ist durch Leerzeilen dargestellt; die Übersetzung stammt von der Autorin.

Co chvíle ... co chvíle ... a já si mám zatím přejít celou věčnost, celé spasení? Což kdybych raděj dítě někam zavezla? Ne ... ne ... Jen ono je na překážku a hanbou pro celý život! Já bych tím jí život vykoupila ...	Ein Moment ... ein Moment ... und ich soll dafür die ganze Ewigkeit, die Erlösung aufgeben? Wie, wenn ich das Kind lieber woandershin brächte? Nein ... nein ... Allein es ist im Weg und eine Schande fürs ganze Leben! Ich würde ihr dadurch das Leben erkaufen ...
A Pánbůh, on to nejlépe ví, jak to všechno stojí, a Pánbůh, on to nejlépe ví, jak to všechno stojí, jak to všechno stojí.	Und der Herrgott, er weiß das am besten, wie es um alles steht, Und der Herrgott, er weiß das am besten, wie es um alles steht, wie es um alles steht.
Já Pánubohu chlapce zanesu ... Bude to kratší a lehčí! Do jara, než ledy odejdou, památky nebude. K Pánubohu dojde, dokud to ničeho neví a k Pánubohu dojde, dokud to ničeho neví ...	Ich bringe den Jungen zum Herrgott ... So wird es kürzer und leichter! Bis zum Frühling, wenn erst das Eis schmilzt, wird sich niemand mehr erinnern. Zum Herrgott kommt es, noch bevor es irgendetwas weiß, zum Herrgott kommt es, noch bevor es irgendetwas weiß ...
To by se na mne, na Jenůfu sesypali! To by se na mne, na Jenůfu sesypali! Vidíte ji, vidíte ji, vidíte ji, Kostelničku! Z hřichu vzešel, věru i Števova bídná duša!	Wie sie sich auf mich, auf Jenůfa stürzen würden! Wie sie sich auf mich, auf Jenůfa stürzen würden! Seht sie an, seht sie an, seht sie an, die Küsterin! Aus der Sünde ging er hervor [der Sohn Jenůfas], ganz wie Števas miserable Seele!

Der mentale Prozess, den die Küsterin durchläuft, ließe sich – formuliert als Abfolge mehrerer Stationen – wie folgt zusammenfassen: Das Erwägen der misslichen Lage und die Identifikation des Kindes als des einzigen Störfaktors (Abschnitt 1); die Versicherung des Beistands und Abgabe der moralischen Verantwortung an eine höhere Instanz außerhalb der menschlichen Gemeinschaft (Abschnitt 2); die Entscheidung, das eigene Handeln zu entäußern und die Verharmlosung der geplanten Tat (das Kind »zum Herrgott bringen«, Abschnitt 3) sowie schließlich – im Text etwas nachgestellt wirkend – die Vorstellung der Reaktionen der eigenen gesellschaftlichen Referenzgruppe und Rückbindung an die höhere moralische Instanz (»aus der Sünde ging er hervor«). Welche kompositorischen Mittel Janáček einsetzt, um diese Vorgänge hörbar zu machen, soll im Folgenden beschrieben werden.

Eingeleitet wird die Szene durch ein kurzes, nur vier Achtel umfassendes Motiv der hohen Streicher (erste und zweite Violinen, Violen). Dieses Motiv erklingt zweimal, bevor die Küsterin einsetzt, und prägt den ersten Abschnitt der Szene maßgeblich. Bevor nun die harmonische Faktur betrachtet wird, sei auf zwei Besonderheiten der rhythmischen Anlage dieser Szene hingewiesen: Auffällig ist, dass die Stimme der Küsterin die ganze Szene hindurch in einer anderen Taktart notiert ist als die Orchesterstimmen (12/8-Takt beziehungsweise 4/4-Takt). Der Grundpuls des Orchesters und der Küsterin ist derselbe

– es gibt vier unterschiedlich schwere Schläge, die jedoch in der Stimme der Küsterin in drei, im Orchester in zwei Achtelnoten unterteilt sind. Dies führt zu subtilen Verschiebungen, da immer eine der beiden Aufteilungen als die aktuell ›richtige‹ gehört wird, gegen die die andere sich absetzt. Es kommt zwar selten zu tatsächlichen rhythmischen Querständen, doch ein grundlegendes Gefühl rhythmischer Unbeständigkeit dominiert die Szene. Das einleitende, rein instrumentale Motiv wiederum ist in zwei einzelnen 2/4-Takten der Szene vorangestellt, bevor im Orchester ein 4/4-Takt vorgeschrieben ist. Warum Janáček diese Notation wählt, ist nicht endgültig zu klären. Möglicherweise ist dies als weitgefassete Spielanweisung zu verstehen: dass dieses Motiv in Gruppen zu je zwei Vierteln anzusehen ist und sich nicht den Betonungen in einem 4/4-Takt unterordnen soll, dass also in diesem Motiv nur zwischen leichten und schweren Zeiten unterschieden wird und keine mittelschwere Zeit existiert, die hingegen im 4/4-Takt vorhanden ist. Dann könnte diese Notation darauf hindeuten, dass beispielsweise in Takt 5 der Szene, wenn das Motiv zweimal aufeinanderfolgend im 4/4-Takt erklingt, kein Betonungsunterschied zwischen den jeweils ersten Achtelnoten der Motivgruppen zu hören sein soll.¹⁹

Largo (♩ = 69)

Viol. I
Viol. II
Vle.

pp
pp
pp

NOTENBEISPIEL 1
Leoš Janáček: Jenůfa,
Akt II, Szene 5,
Takt 1–2

Das rhythmische Gleichmaß der tremolierenden Streicher, die mit jeder Achtelnote in mindestens einer Stimme eine horizontale Bewegung erzeugen, führt dazu, dass die Hörwahrnehmung sich bei diesem Motiv ganz auf die Veränderungen der Tonhöhen konzentriert. Die Verteilung auf nur drei Stimmen mit äußerst ähnlicher Obertonstruktur und beinahe identischer Klangfarbe macht dabei weniger den horizontalen Verlauf der Einzelstimmen erkennbar, sondern rückt vielmehr die Abfolge der entstehenden Akkorde in den Vordergrund: Die harmonische Bewegung erscheint als die präsenteste. Dieses Motiv eignet sich daher besonders für eine Untersuchung hinsichtlich der Rück-

19 Ein in Bezug auf die Notation ähnliches Vorgehen findet sich beispielsweise im dritten Stück des Klavierzyklus »Po za rostlém chodníčku« (»Auf verwachsenem Pfade«), dort ist ein einzelner 1/8-Takt dem folgenden 2/4-Metrum vorangestellt; vgl. Dietmar Ströbel: Motiv und Figur in den Kompositionen der Jenůfa-Werkgruppe Leoš Janáčeks, S. 38 f.

beziehungen. Die folgende Tabelle gibt einen Überblick über einen Motivdurchlauf (Takt 1 entspricht Akkord 1–4) sowie den Übergang vom letzten Akkord zum ersten der folgenden Gruppe (Takt 2), um auch die Vermittlung bei der Wiederholung des Motivs darzustellen, da dieses ja nur beim ersten Mal aus dem vermeintlichen Nichts einsetzt. Erfasst sind Zusammensetzung und Struktur der Akkorde, die Verteilung der Akkordtöne auf die Stimmen sowie der jeweilige tiefste Ton, um auch allgemeinere Aussagen (beispielsweise über die Stabilität) zu treffen. In der letzten Zeile werden die Rückbeziehungen der einzelnen Akkordtöne des vorhergehenden Akkords zum Grundton des aktuellen dargestellt.

TABELLE 1 Stimmverläufe und Akkordfolgen im Motiv des Szenenbeginns

	Akkord 1	Akkord 2	Akkord 3	Akkord 4	Akkord 1
Akkordtöne ²⁰	des"	des"	b'	es"	des"
	b'	b'	f'	b'	b'
	f'	fes'	des'	ges'	f'
Akkordstruktur/ Funktion des Basstons	b-Moll/Quinte	vermindert (Grundton b) ²¹ / verminderte Quinte	b-Moll/Terz	es-Moll/Terz	b-Moll/Quinte
Rückbeziehungen ²²		3 → 3 (R) 1 → 1 (R) 5 → b5 (S)	b3 → 1 b1 → 5 b5 → 3 (V _{fern})	5 → 1 (V) 2 → 5 (V _{fern}) 7 → 3 (V _{fern})	4 → 3 (V) 1 → 1 (R) 6 → 5 (V)

Das Motiv pendelt – tonal betrachtet – zwischen b-Moll und es-Moll, das im vierten Akkord auftritt. Jedoch wird in den ersten drei Akkorden b-Moll nicht als stabile »Reihe« etabliert;²³ Auf den zweiten Akkord wird die Quinte in den Violon erniedrigt, sodass für diese eine Achtel ein verminderter Akkord über b entsteht. Hier entsteht in den Rückbeziehungen eine Störung durch die Violon, während die beiden Violinstimmen in Ruhe

- 20 Die Akkordtöne sind in Partiturreihenfolge von oben nach unten (1. Violinen – 2. Violinen – Violon) angegeben; gleiches gilt für die Rückbeziehungen.
- 21 Da dieser Akkord von zwei b-Moll-Akkorden umgeben ist, wird die verminderte Quinte fes' hier zunächst als Verschärfung des Akkords interpretiert, die den tonalen Kontext nicht wesentlich verändert; so wird b' weiterhin als Grundton angenommen.
- 22 Die verwendeten Abkürzungen bedeuten: R = Ruhe (Intervall bleibt gleich), V = Versöhnung (Auflösung in die nächstliegende Konsonanz), V_{fern} = Versöhnung, aber Auflösung nicht in die nächstliegende Konsonanz, sondern in ein anderes konsonantes Intervall zum Grundton, S = Störung (= dissonante Fortschreitung). Nicht explizit bezeichnet sind konsonante Tonwechsel innerhalb eines Akkordes. Da der erste Motivdurchlauf dargestellt wird, ist diese Zelle beim ersten Akkord leer.
- 23 Als Reihe bezeichnet Janáček eine Tonart, die ein tonales Zentrum durch stete Wiederholung einer Stufe ausprägt; vgl. Janáček: Die frühen Schriften, S. 91.

geführt werden. Die Rückkehr nach b-Moll im nächsten Akkord wird dadurch verdeutlicht, dass nicht die verminderte Quinte in den Violinen wieder zum Ursprungsintervall zurückgeführt wird – was die nächstliegende Auflösung wäre –, sondern alle Stimmen abwärts in den nächsten Akkordton springen: Die Auflösung wird durch eine andere Stimme übernommen (in diesem Fall durch die zweiten Violinen). Auch der Übergang zum vierten und letzten Dreiklang geschieht nicht auf dem nächstliegenden melodischen Weg: In der ersten Violine könnte b' als Akkordton beibehalten werden, in den zweiten Violinen läge der Halbtonschritt f'–ges' nahe, in den Violinen des–es'. Dies wäre nach den Rückbeziehungen die am versöhnendsten wirkende Verbindung der beiden Akkorde. Jedoch scheint eine Versöhnung in den Rückbeziehungen an dieser Stelle nicht das Ziel zu sein, daher werden die Stimmen nicht schrittweise in den nächsten Akkord geführt, sondern springen in den jeweils nächstliegenden höheren Akkordton. Die Rückkehr zum ersten Akkord des Motivs bei der Wiederholung wird hingegen merklich ausgleichender vollzogen, da nur versöhnende oder ruhende Rückbeziehungen entstehen, die in allen Stimmen durch die kleinstmöglichen Schritte zu den nächsten Akkordtönen erzeugt werden. Weiterhin ist auffällig, dass keiner der Akkorde in Grundstellung auftritt, also die konventionell stabilste Akkordlage in dieser Motivgruppe nicht vorkommt. Einzig die Violinen vollziehen auf jeden neuen Schlag einen Tonwechsel; da sie jedoch die tiefste Stimme sind, wird der Eindruck einer Destabilisierung hier unterstrichen. Die gemeinsame Bewegungsrichtung der Stimmen auf den dritten (Abwärtssprung) und vierten (Aufwärtssprung) Akkord sowie die gemeinsame stufenweise Abwärtsbewegung der Außenstimmen bei der Rückkehr zum Motivbeginn wirken vermittelnd, auch wenn kadenzelle harmonische Fortschreitungen durch das Fehlen leittonartiger Wendungen hier nicht anzutreffen sind. Ein tonales Zentrum im Sinne einer gefestigten Tonart wird nicht etabliert, obwohl mit dem Tonraum b–es ein vergleichsweise stabiler Rahmen gegeben ist. Auftretende Dissonanzen werden nicht in den Stimmen aufgelöst, in denen sie eingeführt werden; Töne, die aufeinanderfolgenden Akkorden gemeinsam sind, nicht in den jeweiligen Stimmen beibehalten, sondern von einer anderen übernommen. In vertikaler wie horizontaler Struktur dieses Motivs halten sich Gemeinsames (Bewegungsrichtung, Stimmverteilung, Instrumentierung) und Trennendes gewissermaßen die Waage, was eine eher kreisende denn ›logisch‹-fortschreitende Bewegung suggeriert.

Ein weiterer Blick auf die Rückbeziehungen bestätigt diesen Eindruck: Beim zweiten Akkord ist die Störung in den Violinen sehr präsent; die Versöhnung im dritten Akkord wird durch die beschriebenen Sprünge in die nächstliegenden Akkordtöne verunklart, ebenso die versöhnenden Rückbeziehungen des letzten Akkords durch die Auflösung nicht in die zu erwartende nächstliegende Konsonanz. Die am stärksten versöhnenden Rückbeziehungen sind beim Übergang vom letzten Akkord zum ersten des folgenden

Durchlaufs zu finden, also in der Rückkehr an den Anfang. Das Motiv scheint die kreisende Bewegung um ein Zentrum zu illustrieren, das noch nicht greifbar ist. Fast wirkt es, als würde das instrumentale Motiv das gedankliche Kreisen der Küsterin darstellen: Auffällig ist, dass bei ihrem Einsatz das Motiv zunächst pausiert und jeweils erst nach ihren beiden »Co chvíla«-Einwürfen wieder anhebt (Takt 3 beziehungsweise 5), ihre Worte gleichsam eine Semantisierung des Motivs erzeugen. Der Einsatz der Küsterin erfolgt gleichzeitig mit dem letzten Ton des Motivs und auf dem zuletzt erklingenden Ton der ersten Violinen, der zugleich Spitzenton des Motivs ist – die Gesangslinie schält sich wie organisch aus dem instrumentalen Motiv hervor und kehrt auch wieder dorthin zurück.

Für die ersten Momente der Szene bleiben Stimme und Streicher streng getrennt. Die Trennung wird erst aufgehoben, wenn die Küsterin erstmals erwägt, die »Ewigkeit« aufs Spiel zu setzen.²⁴ In der Folge tritt ein weiteres Motiv hinzu – nachdem die Möglichkeit verworfen wurde, das Kind zu verstecken, um sich keines schlimmeren Verbrechens schuldig zu machen –, welches sich in Instrumentierung und Dynamik deutlich vom bisher Gehörten abhebt, während es tonal und rhythmisch eng an das erste beschriebene Motiv gekoppelt ist: Jeweils auf dem letzten Akkord des Streichermotivs treten die hohen Holzbläser und tiefen Streicher hinzu und verharren im Forte beziehungsweise Fortissimo in repetierenden Sechzehnteln auf einem Akkord. Die scheinbar ruhige, tastende Motivik des Szenenbeginns wird hier in ein erstes eruptives Moment geführt, wenn die Küsterin sich vergewissert, dass das Kind das einzige ist, was dem Glück ihrer Stieftochter im Wege steht. Der Kindsmord ist noch nicht explizit, doch bereits angedeutet.

Beide Motive – das des harmonischen Kreisens und das des harmonischen Einhaltens – treten bis zum Ende des ersten Abschnitts dreimal gemeinsam auf. In der vierten Wiederholung aber erklingt nur noch das Motiv des Szenenbeginns, das sich immer weiter nach oben schraubt, den Ambitus erweitert und größere Tonräume erschließt, bevor es schließlich in den nächsten Abschnitt mündet.

Der zweite Textabschnitt formuliert nur eine einzige, mehrfach wiederholte Aussage: dass der Herr »es besser wisse«. Wie zu Szenenbeginn erschließt erst der Blick auf die textliche Leerstelle den Hintergrund des Textes. Denn die Eliminierung des Kindes, die im ersten Abschnitt nur dadurch angedeutet ist, dass die Küsterin »dafür die ganze Ewigkeit [...] aufgeben« würde, findet ein Äquivalent in der Formulierung, dass der Herr »es besser wisse« – man ergänze: was recht und rechtens sei. Das Zutrauen und die Ruhe, welche die Küsterin aus dieser Überzeugung zieht, äußern sich musikalisch in einer im Vergleich zum ersten Szenenabschnitt auffälligen harmonischen und metrischen Klar-

24 Der Begriff der Ewigkeit ist hier als Chiffre für das himmlische Nachleben zu verstehen, der durch ein Verbrechen dieser Schwere unerreichbar würde.

heit: Ein in Viertelnoten pulsierender Orgelpunkt auf As wirkt gleichzeitig als tonales wie auch als rhythmisches Fundament, über dem sich erstmals eine längere zusammenhängende Phrase in der Stimme entwickelt; im Unterschied zum häufig von Pausen durchbrochenen ersten Abschnitt wird der Text dieses Abschnitts ohne größere Unterbrechungen vorgetragen. Das Streichermotiv, das zu diesem Abschnitt hingeleitet hatte, bleibt in der Harfe erhalten, die motivische Konstanz verdeutlicht dem Hörer, dass es sich trotz des musikalisch deutlich anders gelagerten Ausdrucks noch um denselben gedanklichen Vorgang handelt. Jeweils auf dem Wort »Pánbûh« (»Herrgott«) herrscht in den Orchesterstimmen schließlich kurze harmonische Eindeutigkeit in Form eines zweifelsfrei identifizierbaren, nicht mit Dissonanzen angereicherten Akkords (b-Moll beziehungsweise Ges-Dur), der mit ausschließlich versöhnenden oder ruhenden Rückbeziehungen erreicht wird.

Die Küsterin scheint sich über die Wiederholung einer für sie unumstößlichen Tatsache Mut zuzusprechen. Die Wiederholung des letzten Halbsatzes (»wie es um alles steht«) löst auch im Orchester ein bis dahin in dieser Szene unbekanntes harmonisches und melodisches Verharren über mehrere Takte hinweg aus: Im Zusammenwirken mit einer rhythmischen Verdichtung und Verunklarung – bis hin zu dem Punkt, an dem weder die metrisch schweren Zeiten der Takte noch die Unterteilung der Viertelnoten in Zwei- oder Dreiwertigkeit mehr klar identifizierbar sind – und einem gleichzeitigen Crescendo und Accelerando wird am Abschnittsende in kürzester Zeit große Spannung aufgebaut, deren Entladung für den kommenden Abschnitt angenommen wird. Der Entschluss der Küsterin, das Kind tatsächlich zu töten, scheint unmittelbar bevorzustehen.

Der dritte Abschnitt beginnt zwar mit der formulierten Entscheidung, das Kind »zum Herrgott zu bringen«, doch musikalisch herrscht nicht die Eindeutigkeit, die damit einhergehend erwartbar gewesen wäre. Der Orgelpunkt ist weiterhin vorhanden, seine Stellung als tonales Fundament jedoch dadurch relativiert, dass er anfangs in Terzen pendelt, statt einen Ton als Zentrum zu etablieren. Erst als die Küsterin ihre Gewissheit zum Ausdruck bringt, dass dem Kind kein Schaden zugefügt werde, da sie es offenbar nicht als Wesen mit einem Bewusstsein ansieht, erinnert die Gesangslinie mit der Wiederaufnahme der »Pánbûh«-Linie des vorhergehenden Abschnitts an den ersten melodisch und harmonisch stabilen Moment dieser Szene. In diesem Moment erklingt b-Moll, das im tonal nun erneut stabilen Orgelpunkt über eine kadenzartige II-V-I-Fortschreitung über g, c und F erreicht wurde; die Wendung ist jedoch dadurch unterlaufen, dass das F in den Bässen nicht der Grundton der erwarteten I. Stufe, sondern die Quinte des darüberliegenden b-Moll-Akkords ist. Die Phrase wird wiederholt, nun aber in es-Moll (angereichert mit der kleinen Septime), was wiederum als Ausgangspunkt einer kadenzartigen Fortschreitung inszeniert wird: Zu diesem tritt für den Schlag einer Viertel

ein As-Dur-Septakkord hinzu, was in einer kurzen, aber sehr dichten harmonischen Schichtung mit den Tönen *as-c-es-ges / es-ges-b-des* resultiert.²⁵ Auf die folgende Viertel wird schließlich – harmonisch durchaus plausibel – Des-Dur erreicht, das in allen Stimmen über versöhnende oder ruhende Rückbeziehungen angesteuert wird. Erneut ist Stabilität dort anzutreffen, wo die Küsterin klare moralische Wahrheiten zu sehen meint und die Konsequenzen ihres Handelns abgeben kann.

Für den direkt anschließenden letzten Szenenabschnitt werden der Orchestersatz zunächst schlagartig ausgedünnt und die bisher bekannten motivischen und harmonischen Gebiete verlassen. Ohne in einen harmonischen Kontext eingebettet zu sein, erklingen zwei neue Motive – ein Fanfarenmotiv in den Blechbläsern sowie ein sekundweise absteigendes Motiv, das bis zum Ende der Szene präsent bleibt und in kürzester Zeit beinahe alle Orchesterstimmen erfasst. Letzteres ist textlich verbunden mit der Vorstellung der Küsterin, wie die Dorfgemeinschaft auf Jenůfas uneheliches Kind reagieren würde. Harmonische Verbindungen sind zunächst nicht mehr erkennbar; tonale Bezüge auf Einzeltöne (wie im Fanfarenmotiv) oder einfachste Tonfolgen reduziert. Die Küsterin fällt in einen wie besinnungslosen Taumel, als sie sich die gesellschaftliche Ächtung vorstellt.

Um ihre nervliche Verfassung ist es endgültig geschehen, als sie sich vorstellt, wie die Dorfbewohner »Kostelničku« (»Küsterin«) rufen, wenn die Schande ihrer Stieftochter bekannt wird. Dass es sich dabei nicht um ihren Namen handelt – denn mit ihrem eigentlichen Namen Petrona wird sie in der ganzen Oper nicht ein einziges Mal angesprochen –, sondern um ihre gesellschaftliche Stellung, ihren Titel, verdeutlicht abermals die soziale Fixierung der Figur. Ihr Schrei »Kostelničku«, der in extrem hoher Lage das absteigende Motiv des Abschnittsbeginns aufgreift, veranlasst einen neuerlichen Wandel im Orchestersatz: Zunächst wird über mehrere Takte hinweg ihr Schrei wiederholt, als würde das Orchester ihren Ausruf fortsetzen, die Stimmen der Dorfgemeinschaft ineinanderstürzen, bevor ein es-Moll-Akkord ebenso unvermittelt erreicht wird, wie Des-Dur vor Beginn dieses Abschnitts verlassen wurde. Die Szene endet schließlich in A-Dur, was mit tonartgebundenen harmonischen Analysemiteln schwer vermittelbar ist: Die Grundtöne der Akkorde liegen im Tritonusabstand zueinander, können aus einem kadenzial-funktionellen harmonischen Hören nur über weite harmonische Wege miteinander verbunden werden.²⁶ Doch die Rückbeziehungen zwischen den beiden Akkorden

25 In seiner Harmonielehre bezeichnet Janáček die Technik des Übereinanderschichtens zweier unabhängiger Akkorde als »Durchdringung«; vgl. Janáček: *Vollständige Harmonielehre*, S. 381–383.

26 Akkorde im Tritonusabstand scheinen bei Janáček dort Verwendung zu finden, wo Figuren emotionale Extremsituationen erleben: Ein Schwanken zwischen As-Dur und e-Moll ist beispielsweise in *Kát'a Kabanová* anzutreffen, als Kát'a sich Boris hingibt und damit die moralische Schuld auf sich lädt, die sie am Ende der Oper in den Freitod gehen lässt (Akt II, Szene 2); vgl. Wilfried Mellers:

sind ausschließlich versöhnend. Während die Küsterin mit dem Säugling aus dem Haus stürzt, wird im Orchester mit Beginn der direkt anschließenden folgenden Szene die Rückkehr nach es-Moll vollzogen (über die bereits einsetzende Solovioline hinweg, die Jenůfas Szene einleitet) – erneut ausschließlich mit versöhnenden Rückbeziehungen.²⁷

Die Neuerschließung und Kontextualisierung von Janáčeks musiktheoretischen Schriften ließe noch zahlreiche weitere Ansätze für andere als die bisher gewählten Analysemethoden zu. Selbstverständlich sind die hier formulierten Überlegungen und Beobachtungen nur als erster Schritt anzusehen, an den sich umfassendere analytische Untersuchungen anschließen müssen. Doch gerade an den Akkordverbindungen zu Beginn und Ende der Szene können die Rückbeziehungen helfen, ein Analysemodell für die verwendeten harmonischen Verbindungen zu entwerfen, die über eine tonartgebundene Harmonik hinausgehen – und einen Anhaltspunkt geben, weshalb diese Akkordverbindungen als stärker zusammenhängend gehört werden können, als gängige Analysemethoden zunächst vermuten lassen würden. Die Zusammenführung von Janáčeks motivischer Arbeit mit einer harmonischen Analyse macht in dieser Szene deutlich, wie hier eine musikalische Stringenz entsteht, die im Ineinandergreifen von Text und Musik erkennbar macht, dass der Entschluss zum Kindsmord im höchst eigenen moralischen Universum der Küsterin nicht nur eine folgerichtige, sondern auch eine notwendige Konsequenz ihrer momentanen Situation darstellt. Die Küsterin befindet sich in dieser Szene im Zustand lähmender Erregung, die sich harmonisch zum ersten Mal dann löst, wenn sie den Herrn nicht nur als Rechtfertigung, sondern auch als aufnehmende Instanz für das Kind erkennt, das es dort besser hat als bei einer sündigen Mutter. Janáček verwendet dafür eine Reihe musikalischer Mittel, die die Zwangslage der Küsterin nachvollziehbar und das Fortschreiten ihrer Gedanken erkennbar zu machen scheinen. Im Wechsel von harmonischer und rhythmischer Unklarheit und Entschiedenheit wird dem Zuhörer der Eindruck vermittelt, die Vorgänge in der Bühnenfigur nachvollziehen zu können, ohne dass jedoch die Schwere ihrer Tat gemildert würde.

Synopsis. Innocence and Guilt in *Kát'a Kabanová*, in: Leoš Janáček. *Kát'a Kabanová*, hg. von John Tyrrell, Cambridge u. a. 1982 (Cambridge Opera Handbooks), S. 70–90, hier S. 81.

²⁷ Auch motivisch sind zu Beginn der folgenden Szene noch deutlich hörbare Bezüge auf die Szene der Küsterin erkennbar, vgl. beispielsweise die Takte 6–10, in denen das Motiv der hohen Streicher, das auf beschriebene Weise mit der gedanklichen Welt der Küsterin verbunden zu sein scheint, erkennbar wird.

Inhalt

Vorwort 7

MUSIK IN BEWEGUNG

Stephanie Schroedter Listening in Motion and Listening to Motion.
The Concept of Kinaesthetic Listening Exemplified by Dance
Compositions of the Meyerbeer Era 13

Marian Smith Processions in French Grand Opéra 43

Carlo Caballero Dance and Lyric Reunited. Fauré's *Pénélope* and
the Changing Role of Ballet in French Opera 51

Rachana Vajjhala Belle Époque Bacchanals. Badet, Duncan,
and the Problem of "Natural" Beauty 65

Stephanie Jordan Re-Visioning Nineteenth-Century Music Through Ballet.
The Work of Sir Frederick Ashton 76

THEATER-BILDER

Anette Schaffer Die Evokation von Bildern.
Zum ikonischen Kontext von Meyerbeers *Le Prophète* 87

Roman Brotbeck Politische Pathos-Gesten des Königs der Franzosen 102

Gabriela Cruz Théophile Gautier's Spectacular Song 111

Delphine Vincent "Den Propheten der neuen Welt".
Is Meyerbeer's style cinematic? 119

ZEIT-RÄUME

Laura Moeckli Frenzied Momentum in *Les Huguenots* and *Le Prophète* 133

Anselm Gerhard Zeitraffer und subjektive ›Gehörspunkte‹.
Die Dynamisierung der Zeitwahrnehmung in Meyerbeers Pariser Opern 147

Sarah Hibberd "Stranded in the Present".
Temporal Expression in *Robert le diable* 156

Theresa Steinacker Störung – Versöhnung – Ruhe. Leoš Janáček's theoretische
Schriften zur Funktionsweise von Akkordverbindungen und die
kompositorische Praxis am Beispiel der *Jenůfa* 169

MEYERBEER IM KONTEXT

- Sieghart Döhring** Meyerbeers Verdi-Rezeption 185
- Andreas Münzmay** Chor-Individuen. Anmerkungen zur
›realistisch‹ bewegten Chordramaturgie in *Les Huguenots* und *Le Prophète* 198
- Livio Marcaletti** Visible Vocality. Ornamentation, Interpretation,
and Expressivity in 19th-Century German and French Singing Manuals 221
- Arnold Jacobshagen** Staging Grand Opéra – Historically Informed? 241

INTERVIEW

- Florian Reichert im Interview mit Kai Köpp** »Veraltet« oder einfach »anders«?
Vom Umgang mit historischen Darstellungsformen in
der aktuellen Schauspielausbildung 263

- Namen-, Werk- und Ortsregister** 275
- Die Autorinnen und Autoren der Beiträge** 286

BILD UND BEWEGUNG IM MUSIKTHEATER
Interdisziplinäre Studien im Umfeld der Grand opéra
IMAGE AND MOVEMENT IN MUSIC THEATRE
Interdisciplinary Studies around Grand Opéra •
Herausgegeben von Roman Brotbeck, Laura Moeckli,
Anette Schaffer und Stephanie Schroedter unter
redaktioneller Mitarbeit von Daniel Allenbach

MUSIKFORSCHUNG DER
HOCHSCHULE DER KÜNSTE BERN

Herausgegeben von Martin Skamletz
und Thomas Gartmann

Band 9



Dieses Buch ist im März 2018 in erster Auflage in der Edition Argus in Schliengen/Markgräflerland erschienen. Gestaltet und gesetzt wurde es im Verlag aus der *Seria* und der *SeriaSans*, die von Martin Majoor im Jahre 2000 gezeichnet wurden. Gedruckt wurde es auf *Alster*, einem holzfreien, säurefreien, chlorfreien und alterungsbeständigen Werkdruckpapier der Firma Geese in Hamburg. Ebenfalls aus Hamburg, von Igepa, stammt das Vorsatzpapier *Caribic cherry. Rives Tradition*, ein Recyclingpapier mit leichter Filznarbung, das für den Bezug des Umschlags verwendet wurde, stellt die Papierfabrik Arjo Wiggins in Issy-les-Moulineaux bei Paris her. Das Kapitalband mit rot-schwarzer Raupe lieferte die Firma Dr. Günther Kast aus Sonthofen im Oberallgäu, die auf technische Gewebe und Spezialfasererzeugnisse spezialisiert ist. Gedruckt und gebunden wurde das Buch von der Firma Bookstation im bayerischen Anzing. Im Internet finden Sie Informationen über das gesamte Verlagsprogramm unter www.editionargus.de. Zum Forschungsschwerpunkt Interpretation der Hochschule der Künste Bern finden Sie Informationen unter www.hkb.bfh.ch/interpretation und www.hkb-interpretation.ch. Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

© Edition Argus, Schliengen 2018. Printed in Germany ISBN 978-3-931264-89-5