

Leoš Janáček und die Erste und Zweite Wiener Schule

Ein Beitrag zur Stilkritik seines instrumentalen Spätwerks

VON REINHARD GERLACH, GÖTTINGEN

Janáček hat sich sowohl zu Beethoven wie zu Schönberg geäußert. Während der annähernd zwanzigjährige das späte *cis*-moll-Streichquartett Beethovens zutiefst bewunderte, tadelte der dreiundsiebzigjährige Janáček an der *Missa solennis* den Mangel an unmittelbarer Natur¹; an Schönbergs *Serenade* op. 24 fand er auszusetzen: Der Komponist „hielt sich in seiner *Serenade* . . . nur an das Wiener Mandolin- und Gitarre[n]-Geklimper . . . — und deshalb rochen diese Werke nur nach Gasthaus, und ihre Heiterkeit erstarb“. Stattdessen empfahl er: „Sucht den Grund der Fröhlichkeit in der Gefühlsstärke“²! Diese Äußerungen, so bezeichnend für Janáčeks Persönlichkeit sie sein mögen, gewähren gleichwohl keinen Aufschluß über das komplizierte Verhältnis Janáčeks zur Tradition wie zur zeitgenössischen Moderne. Es einer eingehenden Betrachtung zu unterziehen, hat schon vor Jahren Jan Racek gefordert, als er bemerkte: „Janáčeks künstlerische Erscheinung wurde bisher vielfach buchstäblich abgelöst vom musikalischen Weltgeschehen gedeutet, und so kam es auch zu starken Verzeichnungen seiner künstlerischen Bedeutung und Stellung innerhalb der europäischen Musik“³.

Die vorliegende Studie behandelt Kompositionen Janáčeks, die jener Gattung zugehören, deren eigengesetzliche Struktur die meiste Durchsicht zu gewähren verspricht auf die Beziehungen zur Vergangenheit, zur Klassik, und zur Gegenwart, zur Neuen Musik: seine Streichquartette⁴. Sie setzt sich zum Ziel, vor dem Hintergrund der beiden Wiener Schulen die spezifische Kompositionsart dieser Werke besonders unter dem Aspekt der *F o r m* zu würdigen.

Für Janáčeks Rolle innerhalb der Tradition des Streichquartetts ist nicht unwesentlich, daß ihm — wie in seinem der Bühne gewidmeten so auch in seinem orchestralen und kammermusikalischen Schaffen und darum nicht weniger in seinen beiden Streichquartetten — „die stürmische Inspiration . . . wichtiger“ war, „als konsequente und organische satztechnische Arbeit“⁵. Damit hat er sich zu eben dieser Tradition eklatant in Widerspruch gesetzt; — warum, das sei mit einem Rückblick auf die Geschichte des Streichquartetts begründet.

Es ist Haydn gewesen, der das Streichquartett vom Quartettdivertimento der Vorklassik geschieden hat, indem er es zum Arbeitsfeld bestimmte, auf dem es ihm dann zuerst gelang, das auszuformen, was wir den „klassischen“ Stil nennen.

¹ Vgl. J. Vogel, *Leoš Janáček. Leben und Werk*, Kassel—Prag 1958, S. 31 und S. 459.

² Vgl. L. Janáček, Feuilletons aus den „*Lidove Noviny*“ ausgewählt, erweitert, mit Beiträgen und Anmerkungen versehen v. J. Racek, im Auftrage der Deutschen Akademie der Künste hrsg. v. L. Spies, Leipzig 1959, S. 140/141.

³ J. Racek, *Der Dramatiker Janáček*, in: Deutsches Jb. d. Mw. V (= JbP LII), 1961, S. 37. J. Racek kam der Aufforderung selbst nach und veröffentlichte: *Leoš Janáčeks Stellung in der tschechischen und in der Weltmusik*, in: Leoš Janáček, Leipzig 1962, S. 184—198; und: *Leoš Janáčeks und Béla Bartóks Bedeutung in der Weltmusik*, in: *Studia musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, T. V, Budapest 1963, S. 501—513. Veröffentlichungen in tschechischer Sprache konnten leider nicht berücksichtigt werden.

⁴ Dazu lagen mir vor: H. Hollander, *Leoš Janáček und das Streichquartett*, in: *Österreichische Musikzeitschrift* XVII, 1962, S. 130—133 ders., *Die thematischen Metamorphosen in Janáčeks zweitem Streichquartett*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* CXXVII, 1966, S. 95—98.

⁵ J. Racek, *Leoš Janáček*, in: MGG, Bd. VI, 1957, Sp. 1692.

Er ist gekennzeichnet durch die Versöhnung des Volkstümlichen und Kunstvollen, von Homophonie und Liedhaftigkeit mit Polyphonie und strenger Stimmigkeit⁶ und bildet das Endresultat eines langwierigen Stilisierungsprozesses, in dessen Verlauf neue Techniken des musikalischen Satzes entwickelt worden waren. Diese sind das „obligate Akkompagnement“, der „durchbrochene“ Satz und vor allem die thematische Arbeit⁷, letztere ein Verfahren, den Fortgang eines Stückes von einem Thema her zusammenhängend zu gestalten, indem die aus ihm zu schöpfende Substanz in Form von Motiven „ohne Beimischung vieler Nebengedanken“ den Prozeduren des Entwickelns, Fortspinnens, Variierens und Kontrapunktierens unterzogen wird⁸.

Mozart, der die Verbindlichkeit der neuen Norm in der Streichquartettkomposition anerkannt hat, indem er sich dem durch Haydns opus 33 erhobenen Gattungsanspruch stellte, gestand, daß seine sechs Quartette op. 10 „*il frutto di una lunga, e laboriosa fatica*“ wären. Beethoven knüpfte an die durch Haydn und Mozart gegebenen Muster an, entzog aber die Gattung dann durch Konzentration der technischen Ansprüche und Vertiefung des musikalischen Inhalts dem musizierenden Liebhaber, an den sie sich bisher gewandt hatte, und schuf mit seinem opus 59 das Konzertquartett, das vom Hörer hingebungsvolle Versenkung in seine klangliche Struktur erwartet. Die sechs Spätwerke dulden vollends nur noch den esoterischen Kreis von Kennern um sich, der den exzeptionellen Anforderungen gewachsen ist, die sie durch die Verrätselung ihrer Form und die Vergeistigung ihres Gehaltes an das Verständnis stellen⁹.

Die Geschichte des Streichquartetts seit seinem Entstehen bis zum Ausgang der Klassik kennzeichnet Folgerichtigkeit: Probleme formaler, satztechnischer und inhaltlicher Art werden aufgegriffen, verfolgt und beharrlich der Lösung entgegengetrieben; sein Nachleben im 19. Jahrhundert erscheint hingegen zunächst wie eine unzusammenhängende Reihe von Versuchen, die Gattung unter Umgehung der letzten sechs Streichquartette Beethovens weiterzuführen. Schuberts, Mendelssohns und Schumanns Quartettkompositionen kommen daher für die Entwicklungsgeschichte auch nur in zweiter Linie in Betracht, denn den Streichquartettstil wirklich zu modifizieren, gelang erst Brahms. Die drei Quartette, die seiner strengen Selbstkritik standhielten, zeigen die Tendenz zur Intensivierung der thematischen Arbeit und zur Ausbreitung der Durchführung über den ganzen Satz und wurden darin richtungweisend für die moderne Quartettkomposition.

Wenn das Streichquartett im Zeitalter der Klassik und Romantik — von der Sonderentwicklung des freilich kurzlebigen „Quatuor concertant“ in Frankreich

⁶ Vgl. L. Finscher, *Das klassische Streichquartett und seine Grundlegung durch Joseph Haydn*, Habil.-Schrift Saarbrücken 1967; Friedrich Blume, *Joseph Haydns künstlerische Persönlichkeit in seinen Streichquartetten*, in: JbP XXXVII, 1931, S. 24—48; Nachdruck mit Ergänzungen, in: *Syntagma Musicologicum. Gesammelte Reden und Aufsätze*, Kassel 1963, S. 526—551 u. 899—900.

⁷ Vgl. A. Sandberger, *Zur Geschichte des Haydn'schen Streichquartetts*, in: *Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte*, München 1921, S. 224—265.

⁸ Vgl. Riemann Musiklexikon, Bd. III, Sachteil begonnen v. W. Gurlitt, fortgeführt u. hrg. v. H. H. Eggebrecht, Mainz 12/1967, Artikel: *Thematische Arbeit*, S. 951—952.

⁹ Schon mit Bezug auf sein opus 95 betonte Beethoven: „*The Quartett is written for a small circle of connoisseurs and is never to be performed in public.*“ Brief Beethovens an Sir George Smart vom 25. [?] 1816. Zit. bei L. Finscher, *Das klassische Streichquartett* . . . , a. a. O., S. 399. Zur Geschichte des Streichquartetts vgl. vor allem L. Finscher, *Streichquartett*, in: MGG XII, 1965, Sp. 1559—1594, dessen Darstellung wir wesentliche Gesichtspunkte verdanken.

abgesehen — vor allem eine spezifisch österreichisch-deutsche Angelegenheit war, so, weil ihm allein hier seine außerordentliche satztechnische Subtilität und sein verinnerlichter, das intime Bekenntnis einschließender Gehalt zuteil geworden ist. Durch die seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erstarkenden nationalen Schulen Europas, die sich mit den etablierten Gattungen auf ihre Weise auseinandersetzen, erlebte auch die Gattung Streichquartett eine Nachblüte. Die Streichquartette Janáčeks stehen — wie jede Quartettkomposition — in der Nachfolge der Klassik und müssen es sich gefallen lassen, mit deren Hervorbringungen in Konkurrenz gesehen zu werden, haben jedoch auch ihre eigenen Vorgänger in den Streichquartetten Smetanas und Dvořáks, denen sie innerhalb der tschechischen nationalen Tradition bei aller Selbständigkeit in verschiedenem Sinn verpflichtet sind¹⁰.

Smetana beschritt mit dem ersten seiner zwei Streichquartette einen neuen Weg; er komponierte es nach einem Programm, was den Stil dieses Werkes ganz wesentlich geprägt hat: Form und Satztechnik verbinden es weniger mit der Streichquartett-Tradition als mit der der sinfonischen Tondichtung, deren Rhapsodik es teilt. Das bahnbrechend Neuartige des Werkes ist, daß es die Esoterik der Gattung als extreme Subjektivität begriff. Andererseits verstand es sich als musikalisches Denkmal für die tschechische nationale Kunstmusik, deren Auferstehung im Schlußsatz selbst Vorwurf der Komposition war¹¹.

Wenn aber Smetana erst spät auf Janáček als Quartettkomponisten Einfluß gewann und dies speziell durch die Thematik seines Programm-Quartetts, nämlich die Behandlung des Biographisch-Intimen, — indessen er durch den Geist dieses Werkes subtiler und nachhaltiger schon viel früher eingewirkt haben muß: finden wir doch hier bereits die kühne Ineinssetzung des Individuellen mit einem Allgemeinen freilich in einem mehr handgreiflichen Sinn, als dann für Janáček bezeichnend wurde, — so hat Dvořák vor allem den jungen noch suchenden Musiker aufs tiefste beeindruckt und zur Nachfolge gereizt, ihm aber auch zur entscheidenden Selbstbesinnung verholfen. Janáčeks Selbstfindung hängt ursächlich mit dem Verlust von Geborgenheit in Tradition zusammen, an der unmittelbar teilzuhaben er in seiner Leipziger und Wiener Studienzeit alles darangesetzt hatte¹². Diese Tradition konnte er in Dvořáks Werk und Person selbst noch in vorbildlicher Weise verkörpert sehen. Anders als Smetana, der von der „Neudeutschen Schule“ geprägt war, stand Dvořák im Banne der Wiener Klassik auch dann noch und vielleicht erst recht, als er sich dem Einfluß von Brahms zu öffnen begonnen hatte. Von diesem in Fragen der Kompositionstechnik beraten¹³ und zugleich wohlwollend in seinem Bestreben gefördert, die Tonsprache der Wiener Klassik mit einem spezifisch tschechischen Idiom zu durchsetzen, ist Dvořák gerade auf dem Gebiet des Streichquartetts eine Assimilation gelungen, durch die er ein Repräsentant sowohl der österreichisch-deutschen wie der tschechischen Musikkultur wurde. Seine Quartett-Musik ist auf der Grundlage der Wiener klassischen Kompositionstechnik eine zugleich individuelle, nationale und europäische. Die

¹⁰ Vgl. dazu auch J. Racek, *Leoš Janáček in der Tradition der tschechischen Musik. Zum 30. Todestag des Meisters am 12. August*, in: Musik und Gesellschaft VIII, 1958, S. 463–470 u. 512–515.

¹¹ Sein zweites Quartett hat Smetana keinem ausdrücklichen Programm mehr unterstellt.

¹² Vgl. dazu J. Vogel, *Leoš Janáček . . . a. n. O.*; und H. Hollander, *Leoš Janáček. Leben und Werk*, Zürich 1964. Beide Werke dienen uns als Quelle für alle biographischen Details.

¹³ Vgl. O. Sourek, *Antonín Dvořák. Werkanalysen II. Kammermusik*, Prag 2/1955, S. 88.

harmonische Lösung Dvořáks, dem Janáček in enger Freundschaft verbunden war, galt dem Jüngeren als das erstrebenswerte Ideal; doch erlaubte die in Dvořáks Geist komponierte Musik ihm keine individuelle Aussage. Angesichts dieser Tatsache muß Janáček eine tiefe existentielle Unsicherheit erfaßt haben, — wie sonst wäre seine rückhaltlose Anlehnung an den dreizehn Jahre Älteren zu erklären, die bis zu dem eigenartigen Versuch, in dessen Existenz einzugehen, geführt hat¹⁴? Was ihm weiterhalf, kann nichts anderes gewesen sein als die Einsicht, daß nicht die Tradition, daß seine blutsmäßige Abstammung allein das ihm zustehende Erbe bildete: In ihm selbst überkreuzte sich das höchst Individuelle, das er als geborener Künstler auszusprechen sich berufen fühlte, mit einem Allgemeinen, ihn vollkommener als alle Tradition mit der Menschheit Einenden, das trotz Smetana und Dvořák seiner Selbst noch nicht inne geworden war und darum erkannt werden wollte; es war sein Slaventum. Als Janáček sich 1888 in Verbindung mit František Bartoš in die lachischen und walachischen Dörfer begab, um die Volkskunst zu studieren, führte der Weg zugleich zur Erkenntnis seines Ich¹⁵.

Janáček hat — wie Smetana — zwei Streichquartette veröffentlicht. Sie stammen aus der Zeit seiner Reife: das erste ist im Jahre 1923 entstanden, das zweite im Jahre 1928. Sie sind beide viersätzig, entsprechen aber keineswegs im zyklischen Aufbau den klassisch-romantischen Vorbildern, sondern zeigen eine jeweils besondere Satzfolge, deren Konzeption als Zyklus bereits das Zeichen der Originalität trägt. Originale Erfindung sind dann aber vollends die Sätze für sich, insofern als kein in der Quartett-Tradition ausgebildetes Gliederungsschema auf sie zutrifft. Nicht als ob es in ihnen keine „ersten“, keine „zweiten“ Themen zu finden gäbe; aber gerade die wesentlichen Kategorien sind offensichtlich außer Kraft gesetzt, die nämlich, die diese Themen zu denen beispielsweise eines Sonatensatzes machen würden, der harmonischen Perspektive, der motivischen Verknüpfung, der Entwicklung, der Vermittlung, wodurch sich Haupt- und Seitensatz, Einleitung, Überleitung und Schluß konstituieren. Die einzelnen Teile der Sätze folgen übergangslos aufeinander und sind oft durch Pausen oder Zäsurstriche voneinander abgesetzt. Jede Art von Durchführung unterbleibt, thematische Arbeit gibt es nicht. Gerade thematische Arbeit aber sicherte die gleichmäßige Beteiligung aller vier Stimmen an der Satzgestaltung des Streichquartetts. Wo sie wie in Janáčeks Quartetten fehlt, ist das Prinzip strikter Stimmigkeit so gut wie undurchführbar. Bleibt also schier nichts, worin sich in traditionellem Sinn eine wohldurchdachte, mit Besonnenheit ausgearbeitete Streichquartettkomposition manifestieren würde, so stellen Janáčeks Quartettwerke in ihrer radikalen Andersartigkeit um so nachdrücklicher das Problem der Form zur Diskussion.

Janáčeks Musik artikuliert einerseits das Neue, unverhofft Andersartige und beharrt andererseits mit Hartnäckigkeit auf Demselben. Auf eine Vermittlung zwischen Beidem versteht sie sich nicht. Ihr Geschäft bildet nicht die Motivierung (das eine geht aus dem anderen hervor, dieses bedingt jenes), sondern die Konstatierung (das ist so, so ist es). Da sie aber in ihrem Lakonismus nicht unbeirrbar

¹⁴ Vgl. dazu H. Hollander, *Leoš Janáček . . .*, a. a. O., S. 45, und J. Vogel, *Leoš Janáček . . .*, a. a. O., S. 87.

¹⁵ Vgl. J. Vogel, *Leoš Janáček . . .*, a. a. O., S. 135 ff.

ist — was zweifellos für sie spricht — gerät sie unversehens in Zwangslagen. Dann sollen mechanische Wiederholungen dem musikalischen Gedanken, der Behauptung geblieben ist, zu eben jener Geltung verhelfen, die der Formulierung eines Komponisten, der thematisch arbeitet, also motiviert, zwanglos, ja gleichsam unwillkürlich zukommt. Die Praxis dieses Vorgehens kennt bei Janáček folgende Möglichkeiten: neben der bloßen, oft mehrfachen Wiederholung, teils auf gleicher, teils auf erhöhter bzw. erniedrigter Stufe, die durch veränderte Klangfarbe modifizierte Wiederholung, die harmonisch, melodisch und seltener die rhythmisch variierte Wiederholung. Mehrfache Wiederholungen können suggestiv wirken und eine Stimmung heraufbeschwören, in deren Dichte das Bewußtsein erlischt. Aus der Trance heraus aber gelingt dann die Integration. Höchst aufschlußreich ist in diesem Zusammenhang zu erfahren, wie Janáček den Arbeitsvorgang des Komponierens einzuleiten gewohnt war. L. Kundera berichtet: Aus Janáčeks Gartenhäuschen „erklang den ganzen Vormittag das Klavier . . . Janáček hämmerte dort so laut, als es überhaupt möglich war, und zumeist bei ständig gehobenem Pedal, mit den Fingern immer wieder ein und dasselbe Motiv von ein paar Tönen aus dem Klavier hervor, . . . Er wiederholte das Motiv mehrere Male rundum, entweder in unveränderter Gestalt oder zuweilen mit einer kleinen Abänderung. Aus der Verve, mit der er spielte, war herauszufühlen, wie stark er von dem Gehaltsinhalt des Motivs erregt und hingerissen wurde . . . Bei diesem Beginnen komponierte er nicht — er wollte sich nur durch das ständige Wiederholen eines kleinen Motivs 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“¹⁶. Der Ergänzung bedürftig bleibt dieser Bericht freilich durch einen, der beschrieb, wie Einstimmung auf diese Weise auch mißlang, — wovon in Janáčeks Musik Wiederholungen, die zur Desintegration führen, beredt Zeugnis ablegen.

Einen Ansatz für die Erörterung des Formproblems in den Streichquartetten Janáčeks bieten die Programme, die den beiden Werken des Komponisten zugrunde liegen.

Der Untertitel des zweiten Quartetts „Intime Briefe“ verweist, daran hat Janáček selbst keinen Zweifel gelassen, auf sein Liebesverhältnis mit Kamilla Štösslóvá¹⁷; er suggeriert, die vier Sätze dieses Quartetts als Bekenntnisse dieser Liebe zu hören, gliedert gleichsam in vier Kapitel, von deren Inhalt Janáček offenbar durchaus genaue Vorstellungen hatte. Er schrieb in Briefen an die Geliebte: „Unser Leben wird darin sein . . . Die erste Nummer habe ich in Hukvaldy gemacht. Der Eindruck, als ich Dich zum erstenmal sah!“ Mit Bezug auf den zweiten Satz: „ . . . in Tönen meine allersüßeste Sehnsucht . . . Ich ringe mit ihr. Sie bleibt Siegerin. Du bringst ein Kind zur Welt. Welches Lebensschicksal hätte wohl dieser Sohn? Welches Du? So, wie Du bist, mit Tränen in Lachen verfallen: so klingt es.“ Über den dritten Satz: „Heut ist mir die Nummer gelungen ‚Als die Erde bebte‘. Sie wird die beste sein.“ Vom vierten Satz heißt es zuerst: „ — es wird gleichsam die

¹⁶ Zit. bei J. Vogel, Leoš Janáček . . . a. a. O., S. 42.

¹⁷ Der ursprüngliche Titel des Werkes lautete „Liebesbriefe“. Es sollte auch die Viola d'amore(!) anstelle der Viola Verwendung finden. Vgl. J. Ruis, Vorwort zur Taschenpartiturausgabe von Leoš Janáček, II. Streichquartett. Intime Briefe, Prag 1966.

Angst um Dich sein.“, dann: „... es wird nicht in Angst um mein schönes Wiesel ausklingen, sondern in großer Sehnsucht und gleichsam in ihrer Erfüllung“¹⁸.

Etwa das Gleiche wie der Untertitel des zweiten Quartetts leistet zum Verständnis der Musik die im Autograph des ersten Streichquartetts sich findende Bemerkung: „Auf Anregung von L. N. Tolstois Kreutzerersonate“¹⁹. Andeutungen darüber, welche Abschnitte der Erzählung den vier Sätzen zum Vorwurf gedient haben, gibt es von Janáček nicht. In einer brieflichen Mitteilung beschränkte er sich darauf, das Gefühlsklima zu umschreiben, indem er anmerkte, ihm habe bei Abfassung des Werkes „die unglückliche, gepeinigte, geschlagene Frau“ vorgeschwebt²⁰.

Man muß davon ablassen, handgreifliche Bezüge zwischen den Äußerungen Janáčeks und seinen Streichquartetten entdecken zu wollen, um zu erkennen, welche Bedeutung seinen Hinweisen tatsächlich zukommt. Die Radikalität im Verzicht auf vermittelnde Kategorien und die Unschuld, mit der auf Außermusikalisches verwiesen wird, signalisieren dasselbe, den Primat der *I n t e n t i o n* gegenüber dem Intendierten, dem ästhetischen Gebilde, dessen Ansprüchen sich der Komponist verweigern zu müssen glaubte in des Höheren Namen. Diesem, der Intention nämlich, korrespondiert im Bereich des Musikalischen der *E i n f a l l*. Seine Bedeutung für die Kompositionen Janáčeks kann gar nicht überschätzt werden. Höhepunkte auch in Janáčeks Quartetten, die — gemessen am Standard der traditionellen Streichquartettkomposition — unfertig erscheinen, weil in ihnen Musik Gestaltung erst sucht, nicht schon gefunden hat, stellen die in ihnen ohne alle Vorbereitung eintretenden Momente einer traumhaften Überklarheit dar. Sie werden als Entrückung aus dem Zustand der Desintegration erfahren, in dem die Musik befangen ist, sei es, daß sie monomanisch stets dasselbe wiederholt oder daß sie das stets Andersartige in Gestalt unversöhnter Kontraste einläßt. Augenblicksweise ist die Fremdheit des Klanges aufgehoben: „Mit seinem Wesen deckt er sich mit dem meinen in einem vorüberhuschenden Daseinsaugenblick“²¹. Jener Moment ist der den Einfall hervorbringende der Inspiration, dessen verklärte Abbilder wie den gesamten Entstehungsprozeß die Musik Janáčeks wiedergibt. Sie verstärken freilich noch die von fehlenden Vermittlungen, Motivierungen bedingte *A l o g i k*, aber sie überstrahlen auch das Nichtige: „In jeder Kreatur ein Funke Gottes“²².

Die Sache, um die es sich handelt, ist von Janáček selbst das „Rätsel der zentralen Veranlassung“ der Komposition genannt worden. Es läßt sich — wie er versicherte — „am Ton aufdecken“, „solange er unbewußt ist“. Auf die Frage, wo es einen solchen Ton gibt, war er bereit zu antworten: „Der Ton im Stadium der Unbewußtheit ist in der Sprache“²³. Nach Janáčeks eigenen Bekenntnissen galt ihm die Musik als

¹⁸ Zit. nach J. Vogel, *Leoš Janáček* . . . , a. a. O., S. 472.

¹⁹ Vgl. R. Smetana, Vorwort zur Taschenpartiturausgabe von Leoš Janáček, I. Streichquartett, Prag 1960.

²⁰ Brief an Kamilla Stösslová v. 14. 10. 1924, zit. v. R. Smetana, Vorwort zur Taschenpartiturausgabe von Leoš Janáček, I. Streichquartett, Prag 1960, S. XI.

²¹ Zit. v. J. Vogel, *Leoš Janáček* . . . , a. a. O., S. 14.

²² Der Satz kann als Motto Janáčeks für seine letzte Oper *Aus einem Totenhaus* nach Dostojewski gelten; zit. nach H. Hollander, *Leoš Janáček* . . . , a. a. O., S. 144.

²³ Aus dem Feuilleton *Anfang eines Romans* in: Leoš Janáček, Feuilleton aus den „*Lidové Noviny*“ ausgewählt, erweitert, mit Beiträgen und Anmerkungen versehen v. J. Racek, im Auftrage der Deutschen Akademie der Künste hrsg. v. Leo Spies, Leipzig 1959, S. 60.

die Sprache des „Herzens“, das sich in ihr unmittelbar als „Leben“ mitteilt: „Der Akkord ist für mich ein belebtes Wesen . . . Ich weiß, daß mein Herz sich zusammenkrampft, wenn ich ihn niederschreibe . . . Was kümmert mich das geborgte Beiwort schön, unschön“²⁴. Mit seinem Komponieren war es ihm in erster Linie darum zu tun, der Wahrheit des Lebens Ausdruck zu geben. Nach seiner eigenen Erfahrung aber hat nicht jede Komposition an ihr teil; dem Routinier, der mit leichter Hand das formal Glatte produziert, bleibt sie auf immer verborgen. Janáčeks empfindliches Gehör führte ihn jedoch — wie er selbst rückblickend sagte — auf die „rechte Spur“²⁵. Er studierte den Tonfall seiner Mitmenschen, wenn sie in alltäglichen Redewendungen sich ergingen, und hielt ihn in Notenzeichen fest. Dabei machte er die Feststellung, daß dieser Tonfall je nach der Stimmung, von der der Sprechende beherrscht war, wechselte: In ihm spiegelte sich das Spiel der Gefühle. Darauf gründete er die Theorie, daß im Tonfall des Tschechischen das Lautwerden der Seele des tschechischen Menschen zu vernehmen sei. Die Sprechmelodie, als melodische Gestalt ihrer selbst unbewußt, bildet einen „untrügliehen Widerhall des menschlichen Innenlebens“²⁶.

Janáčeks Aufzeichnungen von Sprechmelodien, deren er zahllose niederschrieb, sind Stilisierungen, bei denen fixe, oft länger festgehaltene Tonhöhen anstelle von gleitenden Übergängen getreten sind. Seine Sammlungen versah er mit Aufzeichnungen auch über Ort und Umstände, wo er die Sprechmelodien aufgespürt hatte. Wurden sie dafür vorgesehen, einer Komposition als Material zu dienen, mußten sie sich meist eine Überformung gefallen lassen.

Doch auch solchen Melodien, die schon bewußt gestaltet sind, konnte Janáček — vor allem dann, wenn sie ihm durch Volksmusikanten nahegebracht wurden — den „Widerhall des menschlichen Innenlebens“ abhören. In den Volksliedern der Bauern seiner mährischen Heimat erkannte er „Musik der Wahrheit“²⁷, als er sah: „Mit Anmut und durchfühler Innigkeit singen sie ihre Lieder, Begeisterung im Blick!“ und feststellte, hier sei der Ton „nicht nur ein glatter Klang aus dem Instrument, . . .“ — nein, „Vor Wonne bröckelt er, vor Sehnsucht und Hoffnung dehnt er sich; . . . Er erhebt sich zu den Sternen. Ist mit allem verbunden . . .“²⁸. Reiner, unverstellter Ausdruck wie die Sprechmelodie — wenn auch schon auf der Stufe wirklichen Bewußtseins — ist ihm das tschechische Volkslied mit der Inbrunst seiner Wiedergabe wie sie ein „lebendiger Ausschnitt aus der ganzen Seele . . .“²⁹. Volkslieder als fertige Kompositionen hat Janáček nur sehr selten in seine Werke aufgenommen. Er achtete sie als fremdes Eigentum. Stattdessen stilisierte er seine Erfindungen nach ihnen und verlieh seinen Themen die charakteristischen melodischen Eigentümlichkeiten, die auf ihrer Modalität beruhen. Auch seine Harmonik empfing von dort her einige ihrer Charakteristika:

²⁴ Zit. nach J. Vogel, *Leoš Janáček* . . . , a. a. O., S. 14.

²⁵ Der Titel eines Feuilletons, das sich mit dem Tonfall der Rede befaßt, lautet: *Auf der rechten Spur*, in: Leoš Janáček, Feuilletons . . . , a. a. O., S. 62.

²⁶ Leoš Janáček, Feuilletons . . . , a. a. O., S. 170.

²⁷ Titel eines Feuilletons von Leoš Janáček, das von seiner Begegnung mit mährisch-slowakischer Volksmusik berichtet. In: Leoš Janáček, Feuilletons . . . , a. a. O., S. 47—51.

²⁸ Leoš Janáček, Feuilletons . . . , a. a. O., S. 171—172.

²⁹ Ebd., S. 172.

II. Strqu., IV, Takt 1 ff.

Allegro $\text{♩} = 112$

I. Strqu., I, Takt 121 ff.

In den Kreis der der Wahrheit in Tönen Teilhaftigen bezog sich der Komponist Janáček selbstverständlich mit ein, betonte er doch: „*Es gibt keine Grenze zwischen Volks- und Kunstmusik, es gibt nur einen Grenzstein in der Entwicklung*“. Er sah eine Stufenfolge vom Unbewußten der Sprechmelodie über das Halbbewußte des Volksliedes zur Helle des bewußt gestalteten künstlerischen Gebildes vorgezeichnet, die — indem man „wächst“ — zu durchschreiten sei³⁰. Aber die mit Janáčeks Worten angesprochene Harmonie zwischen kollektivem Überich und individueller Existenz ist nicht immer eine Eigentümlichkeit jener Realität gewesen, die der Komponist schaffend erfuhr. Sie schwebte ihm vielmehr als deren Idealzustand vor, — vielleicht, daß sie herzustellen überhaupt die „zentrale Veranlassung“ seines Komponierens gebildet hat. Jedenfalls hat man von Janáček ein Bekenntnis, worauf es ihm beim Anhören von Volksmusik ankam: „*Ich reinige mir so mein musikalisches Denken*“³¹. Es ist in dem Aufsatz enthalten, der sich unter dem Titel *Musik der Wahrheit* mit der Volksmusik seiner walachischen Heimat befaßte. Als das „Unreine“, das jene Harmonie verdarb und das als „lügenhaft“³² ausgeschieden werden mußte, geben sich die Denkgewohnheiten des am Leipziger und Wiener Konservatorium Erzogenen zu erkennen. Leider ist uns Janáčeks frühes, von ihm selbst nicht gezähltes Streichquartett aus seiner Wiener Konservatoriumszeit nicht bekannt³³. Sicherlich ist es, nicht nur nach den Maßstäben seiner damaligen Lehrer, musterhaft ge-

³⁰ Vgl. dazu das Feuilleton *Die Note*, in: Leoš Janáček, Feuilletons . . . , a. a. O., S. 170—176, in dem Janáček eine Zusammenfassung seiner Gedanken über Volks- und Kunstmusik gab; besonders S. 175.

³¹ Leoš Janáček, Feuilletons . . . , a. a. O., S. 49.

³² Vgl. dazu das Feuilleton *Musik der Wahrheit*, in: Leoš Janáček, Feuilletons . . . , S. 47—51; besonders S. 51.

³³ Vgl. J. Vogel, *Leoš Janáček* . . . , a. a. O., S. 105; das Werk gilt als verschollen.

wesen³⁴. Mit dieser Eigenschaft würde es einen idealen Hintergrund abgeben haben, vor dem sich die Satzweise der reifen zwei Streichquartette Janáčeks als zugleich kunstlos original und kunstvoll primitiv abgehoben hätte. Denn die „Reinigung“ seines „musikalischen Denkens“ war für Janáček gleichbedeutend mit der Abstoßung des Kunstfertigen. Sprach er doch vom Kontrapunkt — mag er ihn auch bei Dvořák gelegentlich bewundert haben³⁵ — dann, wenn es ihm darum ging, die eigene Position zu bezeichnen, herablassend und verachtungsvoll als von besonders armseliger Tonspielerei³⁶.

Verarbeitungsweisen in Janáčeks zwei Streichquartetten sind: Harmonisieren eines Themas in parallelen Terzen, Sexten, Quartsextakkorden, auch unter Verwendung von akkordfremden Zusatznoten:

II. Strqu., II, Takt 12–13



Charakterisieren eines Themas durch eine im Hintergrund stehende Harmonie oder einen grundierenden Ostinato aus zerlegten Akkorden — seien es Drei-, Vier-, Fünf- und Sechsklänge oder Quartenakkorde —, durch Orgelpunkte, Tremolie oder Triller:

II. Strqu., I, Takt 33



³⁴ Vgl. dazu J. Vogel, *Leoš Janáček* . . . a. a. O., S. 106. Janáček erreichte wegen seines damaligen „zu akademischen“ Komponierens nicht einmal die Zulassung zum Wettbewerb des Wiener Konservatoriums, als dessen Schüler er mit seiner zweiten Violinsonate konkurrieren wollte. Sie ist ebenso wie seine erste Violinsonate verschollen.

³⁵ Janáček gab dieser Bewunderung wie folgt Ausdruck: „Ich bin überzeugt, daß die Partituren des Herrn Dvořák kontrapunktische Meisterwerke sind. Er begnügt sich . . . nicht mit dem klaren, interessanten harmonischen Fundament, mit einem Motiv: es treten hier gleichzeitig zwei, drei bis fünf markante Motive auf. Ich möchte die Partituren mit einem ausgezeichneten Gemälde vergleichen: ein Gedanke spricht aus vielen Gruppen verschiedenster Gestalten, jedes Gesicht hat seinen besonderen Charakter . . .“ Zit. nach H. Hollander, *Leoš Janáček in seiner Beziehung zu Smetana und Dvořák*, in: *NZfM CXIX*, 1958, S. 142. Bezeichnend ist an der Charakteristik, die Janáček gibt, die Betonung des Zuständlichen, Malerischen von Dvořáks Polyphonie.

³⁶ „Von Tonspielereien sind die kontrapunktischen besonders armselig“, urteilte Janáček in dem Artikel *Des Spielmanns Kind*, *Hudební revue VII*, 1914, S. 205; zit. bei J. Vogel, *Leoš Janáček* . . . a. a. O., S. 23–24.

II. Strqu., II, Takt 49

Imitieren, zweistimmig in engem zeitlichen Abstand und im Intervall der Oktave über kurze Strecken; kurzes zweistimmiges Im-Kanon-Führen:

I. Strqu., III, Takt 1 ff.

Kombinieren zweier Themen zu gleichzeitigem Erklingen: siehe Beispiel S. 29. Variieren durch Vergrößern oder Verkleinern der Notenwerte eines Motivs, seiner Intervalle, seiner Ausdehnung; Variieren durch Uminstrumentieren oder Vertauschen der Lage:

II. Strqu., III, Takt 1, 116, 127

Verbindungen aller dieser Verarbeitungsweisen kommen vor. Bezeichnend ist, daß die Verarbeitungsweisen des Fortspinnens und Entwickelns in der Aufzählung fehlen. Mit den angeführten jedoch ist es nicht möglich, einheitliche dynamische Formen größeren Umfangs zu gestalten. Die benannten Verarbeitungsweisen ermöglichen allein die Miniatur, in der die Musik zum *Zustand* gerinnt. Die frühe Klavier- und Kammermusik Janáčeks ist deutlich miniaturistisch. Über ihre Dimensionen strebte der späte Janáček hinaus. Die Ausdehnung aber eines Satzes vom gewohnten Umfang eines Sonatentallegro erreichte der Komponist Janáček nur addi-

tiv, durch Reihung von verschieden strukturierten kontrastierenden Abschnitten. Mittel des Kontrasts sind in den Streichquartetten über den Wechsel der Verarbeitungstechnik hinaus Wechsel des Rhythmus bzw. des Metrums oder unvermittelter Tempowechsel; Wechsel des harmonischen Systems z. B. von modaler Harmonik zu Pentatonik, Ganztonleiterharmonik oder Quartenharmoneik; Wechsel der Klangfarbe z. B. von naturale zu sul ponticello, von arco zu pizzicato; Wechsel in der strukturellen Fügung z. B. von locker zu dicht:

II. Strqu., II, Takte 157 ff., 163 ff., 181 ff.

The musical score is for the second string quartet, measures 157-181. It is divided into two systems. The first system begins with a tempo marking of [Presto ♩ = 88] and a key signature of one sharp (F#). The music is marked with a forte dynamic (f). A section of the score is marked with a mezzo-forte dynamic (mf) and the instruction 'rubato'. The second system begins with a tempo marking of [Vivo ♩ = 80] and a key signature of two flats (Bb). The music is marked with a fortissimo dynamic (ff) and includes the instruction 'espress.'. The score features various rhythmic patterns, including triplets, and dynamic markings such as ppp (pianissimo) in the lower staves.

Für sein abschnittsweises, auf vermittelnde Techniken verzichtendes Komponieren ist Janáčeks künstlerisches Ethos verantwortlich, das ihn verpflichtete, die „reine“ Wahrheit – empfangen als Offenbarung der Trance, der Begeisterung – zum Ertönen zu bringen, rücksichtslos aufrichtig zu sein, auf alles Beschönigende zu verzichten. Hat ihm dies den Bekenntnischarakter seiner Musik eingetragen,

so auch deren besondere Fragilität, — steht sein Werk doch unter der permanenten Bedrohung durch Auflösung, Zerfall seiner Form. Denn die Absage an alle in und seit der Klassik entwickelte Kompositionstechnik, mit deren Hilfe zwischen der Inspiration, dem erhöhten Augenblick einer imaginativen Vergegenwärtigung des Ganzen, und der erst noch zu bewältigenden zeitlichen Ausdehnung eben dieses Ganzen in der Realität, dem Werk, dessen Erarbeitung zwar Einschränkung, Verzicht bedeutet, aber nur so lange, bis am Ende des Arbeitsprozesses durch geglückte bruchlose Vermittlung jener Moment reproduzierbar geworden ist, ein dauerhafter Konnex hergestellt werden konnte, hat ihren Preis. Wer ist nicht bereit, dem Komponisten, der sich selbst heroisch den kategorischen Imperativ gab: „*Deine Kompositionen schaffe allein*“³⁷! Bewunderung zu zollen, — aber: Während klassische Musik alle Details determiniert, „läßt . . . [Janáčeks Musik] . . . alles offen, — wie, wann und ob überhaupt der Flug gelinge“, der sie ans Ziel bringt³⁸. Sie entwickelt nicht, sie leitet nicht ab. Und weil ihr darum nicht gegeben ist vorzusehen, sie gleichsam blind sich ihrer Bewegung überläßt, sind ihre Charaktere dem Zufall ausgeliefert. Dies hat in einem Augenblick intuitiver Hellsicht Janáček selbst klar erfaßt, wenn er — über der Arbeit an seiner Oper nach Dostojewskis *Tagebuch aus einem Totenhaus* — sich von ihren Gestalten notierte: „*Diese prachtvollen guten Menschen, — plötzlich kommt etwas über sie . . . und sie müssen leiden. Sie büßen es ab . . .*“³⁹. Damit ist genau bezeichnet, was seinen qualitativ meist hochwertigen Themen im Verlaufe der Komposition widerfahren kann; immer bleiben sie in eine katastrophenschwangere Atmosphäre eingetaucht.

Die große Faszination, die von Janáčeks Streichquartetten ausgeht, beruht einerseits auf der Brüchigkeit der Struktur, die alle Schrecknisse, aber auch Seligkeiten des Entstehungsprozesses konserviert — er ist das Werk, das Werk ist nicht sein Resultat! —, beruht auf der Unvorhersehbarkeit des Ablaufes, wovon jene katastrophenschwangere Atmosphäre herrührt, beruht andererseits aber auch auf einem ganz spezifischen Janáčekschen Impetus, der erzeugt wird vom rhythmischen Gefälle, von der Kadenz der einzelnen aufeinanderfolgenden Zustände und einander entgegenstehenden Kontraste, der Abbrüche und Neuanfänge. Dieses Gefälle aber ist das Mittel, durch das es Janáček versteht, sich selbst zuvorzukommen, seinem dem Primitivismus zuneigenden, auf Abschaffung der ästhetischen Normen gerichteten Wahrheitsbestreben in einer Art, die sich dem Hörer als wahrhaft dramatisch darbietet, dennoch Form — als welche sich in der Zeitkunst Musik allemal der Rhythmus im weitesten Sinn erweist —, dennoch zwingende künstlerische Gestaltung zu geben. Das Charakteristikum dieses Rhythmus in den Streichquartetten bildet seine Heftigkeit, das plötzliche Umschlagen der Stimmung, der unvermittelte Wechsel des Zustandes, der sich in annähernd regelmäßigen Abständen wiederholt. Wo dieser Rhythmus sich durchsetzt, die kontrastierenden

³⁷ Leoš Janáček, *Feuilletons . . .*, a. a. O., S. 160.

³⁸ Peter Gülke, *Versuch zur Ästhetik der Musik Leoš Janáčeks*, in: Deutsches Jahrb. der Musikwissenschaft XII, 1967, S. 14. Das Manuskript dieses Aufsatzes wurde mir durch die Freundlichkeit des Verfassers gerade zu dem Zeitpunkt zugänglich gemacht, als die Niederschrift der vorliegenden Studie begann. Die Lektüre zeigte, daß eine gemeinsame Ausgangsbasis wegen der weitgehenden Übereinstimmung in den Befunden — trotz überwiegend verschiedener Studienobjekte — gegeben war. Bei der Formulierung der eigenen Untersuchungsergebnisse konnte und wollte ich Ähnlichkeiten nicht aus dem Weg gehen. Dessen eingedenk möchte ich an dieser Stelle Herrn Dr. Gülke in herzlicher Verbundenheit danken.

³⁹ Zit. bei H. Hollander, *Leoš Janáček . . .*, a. a. O., S. 123.

Abschnitte in ihn einschwingen, verlieren die Zustände ihre beklemmende Willkür, weicht die „Ungewißheit über den weiteren Verlauf“, — „eine wichtige Signatur der Musik Janáčeks“⁴⁰ — und die Zuversicht greift Platz, daß es ihr bestimmt sei, in einem Schwunge — während die Gegensätze, einander einholend, zusammenfallen — zur Einheit zu finden.

Zu erkunden, welche Position die Streichquartette Janáčeks innerhalb der Quartettproduktion der zeitgenössischen Moderne, speziell der Zweiten Wiener Schule, einnehmen, erfordert, das Terrain, auf dem sich die Entwicklung des modernen Streichquartetts vollzog, insgesamt im Blickfeld zu haben.

Nach Brahms, dessen Leistung auf dem Gebiet der Kammermusik als Inaugurierung des „panthematischen Verfahrens“⁴¹ zu bestimmen ist, gibt es bis zu Max Regers sechs Streichquartetten kein bedeutendes Quartettcorpus. Regers Quartett-Oeuvre blieb in seiner Wirkung auf den deutschen Sprachraum beschränkt und fand nur in Paul Hindemiths Streichquartettschaffen eine Fortsetzung. Auch Debussys einziges Streichquartett — ebenso wie das es ihm nahestehenden Ravel — ist nicht schulebildend gewesen. Für Janáček hat Jan Ráček die Bedeutung Debussys betont. Er wies auf die „naken melodischen, motivischen und satztechnischen Übereinstimmungen“ hin, wie sie „zwischen ihm [d. i. Janáček] und Debussy vorhanden sind“, und erwähnte dabei mit Nachdruck gerade das Streichquartett des Franzosen⁴². Mit Janáčeks Streichquartetten im besonderen aber hat es außer in ein paar Äußerlichkeiten kaum etwas zu tun. Eine gewisse Gemeinsamkeit bieten die Kurzgliedrigkeit der Thematik, die — im Sinne Hugo Riemanns „unlogische“ — Abfolge der Harmonien, die Benützung der Ganztonleiter und des figurierten Orgelpunkts. Darüber hinaus kennen Janáčeks Quartette aber weder die monothematische Verknüpfung der vier Sätze nach dem von César Franck ins Streichquartett eingeführten „principe cyclique“ eines durch alle Sätze variierten Hauptthemas noch den eigentümlich artifiziellen Klang, der als „kunstvoll paradoxe Übertragung von Farben, sei es der Orchesterpalette, sei es des Klaviers auf die vier Solostreicher“⁴³ zustande kam. Nähme man gar eine Beziehung zwischen der auf den Einfall gegründeten, abschnittsweise komponierten alogischen Kontrastform der Streichquartette Janáčeks und der auf der „statischen Juxtaposition von Klangflächen“ beruhenden Form der Quartettkomposition Debussys an, so verböte sich solche Sicht doch, weil das Trennende das Verbindende überwiegt. Es liegt in der Weise, wie die kontrastierenden Teile aufeinandertreffen: Janáčeks Art ist es, absichtsvoll unvermittelt und schroff zu kontrastieren, Debussys, mittels kontinuierlicher Übergänge zu verschmelzen. Debussy gehört nach Bartók zu den „drei Klassikern“: Nach Bach, der „in den letzten hohen Sinn des Kontrapunkts“ einweihete, und Beethoven, der „die Entwicklungsform offenbarte“, hat er „den Sinn für die Akkorde“ wiederhergestellt⁴⁴.

40 P. Gülke, *Versuch . . .*, a. a. O., S. 14.

41 Th. W. Adorno, *Kammermusik*, in: Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen, Frankfurt am Main 1962, S. 108.

42 Vgl. J. Ráček, *Der Dramatiker Janáček*, a. a. O., S. 49. Ráček betont den Einfluß Debussys vor allem auf die Partitur der Oper *Das schlaue Füchslein*, die Janáček von 1921 bis 1923 komponiert hat.

43 Th. W. Adorno, *Kammermusik*, in: Einleitung in die Musiksoziologie . . . a. a. O., S. 100.

44 Zit. nach W. Pütz, *Studien zum Streichquartettschaffen bei Hindemith, Bartók, Schönberg und Webern*, Regensburg 1968 (= Kölner Beiträge zur Musikforschung, Bd. XXXVI), S. 196.

Wenn trotz Bartóks bekannter zentraler Bedeutung für die Geschichte des modernen Streichquartetts⁴⁵ nicht dessen Quartette, sondern die Arnold Schönbergs als Zeugnisse der Entwicklung der Gattung im 20. Jahrhundert herangezogen werden, dann, weil dessen Musik wie keine andere „aus der großen Kammermusik des spezifischen, vom Wiener Klassizismus geprägten Stils hervorgetreten“ ist; denn Schönberg insbesondere „wurzelt in der Polyphonie des Streichquartetts“⁴⁶.

Gerade Schönbergs fünf Streichquartette, deren Entstehungsdaten sich über sein ganzes Leben verteilen, aber eine Lücke von zwanzig entscheidungsvollen Jahren lassen⁴⁷, legen davon Zeugnis ab, daß ihr Autor sich als Glied einer Entwicklungskette verstand. In erster Linie sah er sich als Vollstrecker von Intentionen, die in der Tradition seit der Wiener Klassik zum Ausdruck gekommen waren, und erst in zweiter Linie und in eben dem Maße, als es ihm gelang, diese Intentionen zu verwirklichen, als Initiator einer Neuen Musik.

Das I. Streichquartett in *d*-moll exponiert das Problem von Einheit und Mannigfaltigkeit, das — seit Haydn es zuerst ernsthaft aufgeworfen hatte — im Streichquartett stets aktuell geblieben ist, als das zentrale im künftigen Schaffen Schönbergs. Die selbstgestellte Aufgabe, die vier Satzcharaktere des traditionellen Quartett-Zyklus in einen Großsatz zu integrieren, löste Schönberg, indem er das „Wagnerische“ Streben nach „harmonischen Neuerungen“ zu seinem eigenen machte und zugleich „die Brahmsische Forderung panthematischen Verfahrens“⁴⁸ verwirklichte; es entstand ein kontrapunktischer Satz, in dem jedes Thema mit jedem anderen zahllose Verbindungen in teils gerader, teils vergrößerter, verkleinerter oder gespiegelter Form eingeht.

Die II. Streichquartett in *fis*-moll, viersätzig, steht im Zeichen des Übergangs zur Atonalität. In den ersten beiden Sätzen wird die Tonalität durch das Auskomponieren selbständiger chromatischer Nebenstufen mittels dichter Polyphonie zum Äußersten angespannt. Das in ihnen exponierte thematische Material erlebt seine eigentliche Durchführung im dritten Satz; er bietet in Form von Variationen außerdem eine Vertonung des — von einer hinzutretenden Singstimme vorzutragenden — Gedichts *Litanei* von Stefan George und bahnt zugleich bei gesteigerter Expressivität den Übergang zur Atonalität an. Im atonalen Schluß-Satz, einer von jedem Formschema befreiten Komposition auf das Gedicht *Entrückung* von George, überläßt sich die Musik ohne Rückhalt dem Ausdruck des Erlebnisses einer absolut neuen Klangwelt.

Während der mit dem II. Streichquartett eingeleiteten Periode freier Atonalität schrumpft die äußere Dimension der Kompositionen, die jetzt „Stücke“ heißen und manchmal nur wenige Takte umfassen. Es war Schönbergs *Maxime*, „schon einmal Gesagtes ist nicht mehr sagenwert“, oder positiv: nur das Noch-nicht-Gesagte ist sagenwert⁴⁹, die ihm gebot, auf jede Art von Wiederholung zu verzichten. Sie

⁴⁵ In seiner Studie *Leoš Janáčeks und Béla Bartóks Bedeutung in der Weltmusik*, a. a. O., ist J. Racek auf die Streichquartette beider nicht eingegangen.

⁴⁶ Th. W. Adorno, *Kammermusik*, in: Einleitung in die Musiksoziologie . . . , a. a. O., S. 108.

⁴⁷ Schönberg veröffentlichte nur vier Streichquartette: Nr. 1 als op. 7, im Jahr 1905 entstanden, Nr. 2 als op. 10, entstanden 1907/08, Nr. 3 als op. 30, entstanden 1927, und Nr. 4 als op. 37, entstanden 1936; aus dem Nachlaß ersieht: Streichquartett ohne op.-Zahl, entstanden 1897.

⁴⁸ Th. W. Adorno, *Kammermusik*, in: Einleitung in die Musiksoziologie . . . , a. a. O., S. 108.

⁴⁹ Vgl. Hans Heinz Stuckenschmidt, *Arnold Schönbergs musikalischer Expressionismus*, in: *Der deutsche Expressionismus. Formen und Gestalten*, hrsg. v. H. Steffen, Göttingen 1965, S. 257 u. 265.

resultierte aus dem Streben nach absoluter Wahrhaftigkeit: „Kunst soll nicht schmücken, sie soll wahr sein“⁵⁰. Die Musik verschmähte nicht nur alle Schönheit, sie folgte auch keinem anderen Gesetz mehr als allein dem Impuls, der aus der „inneren Natur“ kommt⁵¹, und wurde damit zum Protokoll der reinen unstilisierten Expression. Das Athematische bildet ihre Signatur: Alles in ihr — aus der „Tiefe des Unbewußten“ empordrängend⁵² — ist neu, anders, einmalig; ihr Formgesetz ist der Kontrast; die Zeit kennt sie nur als punktuelles Da.

Wo sich in freier Atonalität Kompositionen größerer zeitlicher Ausdehnung realisieren, war ihr Umfang durch die Anlehnung an einen Text mitbedingt⁵³. — Der musikalische Expressionismus, weil wesentlich antikünstlerisch, werkfeindlich, scheint Schönberg offensichtlich die Möglichkeit einer Komposition für die Streichquartettbesetzung nicht eröffnet zu haben. Denn erst nach der Erfindung der Methode der „Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen“ war auch wieder die Zeit für Werke vom traditionellen Umfang eines Streichquartetts gekommen. Die Erklärung dafür bietet der Gebrauch, den Schönberg von der Zwölf-tonreihe machte: Er sah in ihr das Mittel, „Einheit und Ordnung“ zu stiften, und das Material, das thematische Charaktere barg. Mit ihr zu komponieren, konnte für Schönberg daher auch heißen: wieder thematisch arbeiten⁵⁴.

Schönbergs III. und IV. Streichquartett verbinden den extrem gesteigerten Ausdruck der atonalen Periode mit strengster Konstruktion. Die Musik folgt noch immer dem aus der „inneren Natur“ kommenden Impuls. Aber die während der Periode freier Atonalität in Momente der Expression dissoziierte Zeit ist es nicht mehr: Das auf die Satzgestaltung angewandte Prinzip der „entwickelnden Variation“, — „Nachhall . . . der motivisch-thematischen Arbeit“⁵⁵ —, gestattet, Modelle zu identifizieren und den Prozeß ihrer Bearbeitung zu durchschauen. Daher kann der Ablauf wieder Konsequenz in sich tragen: Die Musik kennt von neuem Gegenwart zwischen Vergangenheit und Zukunft. Freilich sind sie ihr gleich gültig, denn in ihrem Ablauf steht jeder Takt in gleicher Weise einem idealen Zentrum nah, der Reihe; sie ist als „unifying idea“⁵⁶ allgegenwärtig: Von ihr wird sowohl die Vertikale, der Zusammenklang, wie die Horizontale, die Melodie, bestimmt. Wer sich an ihre Ferse heftet, unterscheidet folglich keine untergeordneten Abschnitte, keine Überleitungen mehr⁵⁷.

Zwischen dem Streichquartettschaffen Schönbergs und Janáčeks gibt es keine Beziehungen. Gerade Schönbergs Begriff des Streichquartetts — in dem die Forderung nach thematischer Arbeit wesentlich enthalten ist — wirkt neben Janáčeks Auffassung traditionsgebunden; aus ihm aber nahm Schönberg die Kraft zum Durchbruch von epochaler Tragweite; denn „der Zwang, jede Note thematisch

⁵⁰ Vgl. Th. W. Adorno, *Philosophie der Neuen Musik*, Frankfurt am Main 2/1958, S. 45.

⁵¹ Vgl. K. v. Fischer, *Moderne Musik*, in: *Moderne Literatur, Malerei und Musik. Drei Entwürfe zu einer Begegnung zwischen Glaube und Kunst*, Zürich/Stuttgart 1963, S. 350.

⁵² Ebd., S. 352.

⁵³ Vgl. A. Webern, *Der Weg zur neuen Musik*, hrsg. v. W. Reich, Wien 1960, S. 57/58 u. S. 60.

⁵⁴ Vgl. dazu R. Stephan, *Neue Musik*, Göttingen 1958 (= Kleine Vandenhoeck-Reihe 11), S. 55–60.

⁵⁵ Th. W. Adorno, *Kammermusik*, in: *Einleitung in die Musiksoziologie . . . a. a. O.*, S. 100.

⁵⁶ A. Schönberg, in: N. Slonimsky, *Music since 1900*, New York 3/1949, S. 680.

⁵⁷ Haupt- und Nebensache sind gleichwohl in Schönbergs Partituren durch spezielle Zeichen aus der Textur hervorgehoben; indem sie auf die Existenz jenes zwischen den Extremen vermittelnden Prinzips der „entwickelnden Variation“ verweisen, dienen sie der Faßlichkeit einer Musik, in der die Totale im punktuellen Da gedacht werden will.

zu legitimieren, war der eigentliche Motor zur Entwicklung der Reihentechnik . . .“ und das „Verfahren einer ‚Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen‘ stellt direkt eine Verabsolutierung der thematischen Beziehungen dar“⁵⁸. So gab paradoxerweise das Streichquartett — wie es Schönberg verstand — den Nährboden ab, auf dem das Neue gedieh. Näher kamen sich beide eigentlich nur während Schönbergs Periode der freien Atonalität, in der Schönberg auf thematische Konstruktion verzichtete, aber auch kein Streichquartett schrieb.

Ähnlich wie beim expressionistischen Schönberg standen sich in Janáček Künstlertum und Antikünstlertum einander negierend, aber produktiv, gegenüber und bewirkten eine strenge Sachlichkeit. Mit der Berufung auf „Wahrheit“, die jeder Komposition eignen müsse, wurde von beiden der schöne Schein, das Schmückende in der Komposition verachtet, die Musik auf das Wesentliche reduziert. Freilich ist der Reduktionsprozeß und sein Resultat unvergleichbar: Während er bei Schönberg im inkommensurablen Klang geendet hat, führte er bei Janáček zur Volksmusik und Sprechmelodie als Urelementen. Man hat seine Musik darum „exterritorial“⁵⁹ genannt. Gleichwohl erlaubt die Sprödigkeit des Quartettklanges bei Janáček — Ergebnis seines Verzichts auf füllende Mittelstimmen und Korrektiv für sein Komponieren mit tonalem Material —, seine Streichquartette in die Nähe der skelettierten frei atonalen Kompositionen Schönbergs zu rücken. Im Vergleich wird deutlich: Ihre Form, die als alogische Kontrastform zu bestimmen war, ist wie die jener wesentlich dem Gesetz der sich im Impuls äußernden „inneren Natur“ unterstellt und gerinnt in Abhängigkeit vom Einfall zu einer Reihe von Zuständen, deren Unvorhersehbarkeit — wie bei jenen — den Zeitverlauf charakterisiert. Daher unterscheidet sie von ihnen nur oberflächlich, daß sie an der Emanzipation der Dissonanz nicht teilhaben. Wie sehr sie trotzdem der Periode posttonalen Komponierens zugehören, erweist sich daran, daß ihnen, obwohl sie tonales Material verwenden, die eigentliche tonale Tektonik abgeht. Mögen sie in Teilaspekten immerhin anachronistisch sein, dennoch partizipieren Janáčeks Streichquartette an der Entwicklung zur Neuen Musik, enthalten sie doch, eingelassen in ihre befremdend kahle Faktur, geradezu ein Kryptogramm des musikalischen Expressionismus.

⁵⁸ R. Stephan, *Neue Musik*, a. a. O., S. 55.

⁵⁹ Vgl. Th. W. Adorno, *Philosophie der Neuen Musik*, a. a. O., S. 40, Anmerkung 3.