

Meinhard Saremba

Leoš Janáček

Zeit – Leben – Werk – Wirkung



Bärenreiter

Kassel · Basel · London · New York · Prag

*»Lassen Sie sich ein bisschen von uns deformieren, Meister;
und man wird Sie lieben.« Es kommt aber der Moment,
da der Meister sich weigert, um diesen Preis geliebt zu sein,
und es vorzieht, gebasst und verstanden zu werden.*

Milan Kundera

*Was ihr Theaterleute euere Tradition nennt,
das ist nichts anderes als euere Bequemlichkeit und Schlamperei.*

Gustav Mahler

INHALT

Vorbemerkung	10
Zeittafel	12

»ZUM BITTEN ZU STOLZ, ZUM FORDERN ZU MACHTLOS«	
Portrait des Künstlers als unbekanntes Wesen	29

1854–1881

DURCH DIE SCHMERZEN NEU GEBOREN

Trügerische Idylle	39
Noch nicht ruhmestrunken	59
In ständig angenehmer Erregung	61
Das Unbehagen an der Tradition – Janáček und der Stil	79

1881–1891

KEINE NORA, KEIN OBLOMOW

Perspektivenwechsel: Zwischen Ehe und Karriere	92
Zwischen den Fronten – Geburtswehen mit <i>Šárka</i>	102
Da gärt und lärmt es in der Partitur	112
»Im Volkslied ist der ganze Mensch« – Janáček als Musikethnologe und Künstler	118

1891–1904

DIE STILLE REVOLUTION

Versuch und Irrtum: <i>Der Anfang einer Romanze</i>	140
»Fleisch gibt's keines, Hund krepieri!« – Studien eines Opernkomponisten ..	145
Seine Tochter, <i>Ihre Stieftochter (Jenufa)</i> und <i>Das Schicksal</i>	156
Musik der Wahrheit? – Janáčeks Slawophilie und das Wesen der Sprachmelodie	177

1904–1915

WIR UND DIE ANDEREN

»Von rohen Mördern erschlagen«	203
Wie wenn Feuer knistert	212
Mystik und Utopie	216
Im Prisma eines dramatischen Geschehens – Janáčeks vokale und instrumentale Dramen	219

1915–1918

DAS TOR ZU LEBEN UND FREIHEIT

ODER DER DURCHBRUCH

Die schöne Arbeit verpfuscht	234
Leoš' Seitensprünge und Zdenkas Selbstmordversuch	243
»Es kommt eine neue Zeit« – <i>Die Ausflüge des Herrn Brouček</i>	253
Ein Blick in die Werkstatt – Janáčeks musikalische Individualität	261

1918–1921

DIE »HOCHFLUT« UND

EIN TRIBUNAL OHNE HAUPTPERSON

Aus der Feder eines Autodidakten?	273
Ein volkstümlicher Klugscheißer	279
Eros und Tod – <i>Katja Kabanowa</i>	287
Und er erklingt doch! – Janáčeks Ästhetik	294

1921–1928

DIE ERTRÄGLICHE LEICHTIGKEIT DES SEINS

Genau wie die Menschen – <i>Die Abenteuer der Füchsin Schlaupfopf</i>	316
Wir sind nur Dinge und Schatten oder <i>Die Sache Makropulos</i>	337
Die Cyrill-Method-Atmosphäre und die <i>Glagolitische Messe</i>	348
Erniedrigte und Beleidigte oder <i>Aus einem Totenhaus</i>	358
»Den Leuten zeigen, wie man mit dem lieben Gott zu reden hat« – Annäherungen an Janáčeks Weltbild	370

DOKUMENTE

Interviews mit Leoš Janáček (1906–1928)	386
-----------------------------------------------	-----

ZUR REZEPTION

Rafael Kubelik: Reden wir nicht über Mozart – reden wir über Janáček	400
Charles Mackerras: Wie man seinen eigenen Mythos erschafft	407
Gerd Albrecht: Schwerste Musik – dennoch kontrollierbar!	416

ANHANG

Schlüssel der zitierten Quellen und Literaturhinweise	423
Anmerkungen	425
Abbildungsnachweis	444
Register der Werke Leoš Janáčeks	445
Personen- und Werkregister	448

DIE ERTRÄGLICHE LEICHTIGKEIT DES SEINS

1921–1928

Genau wie die Menschen: *Die Abenteuer der Füchsin Schlaukopf*

Zu Beginn der zwanziger Jahre kann Janáček gelassen seinen sich langsam mehrenden Ruhm verfolgen. Vor allem deutsche Bühnen nehmen sich seiner Werke an, allen voran Köln mit Otto Klemperer, der schon 1918 *Jenufa* und 1922 *Katja Kabanowa* herausbringt. Berlin folgt 1924 bzw. 1926. Die nächste Oper kommt in Brods Bearbeitung 1927 als *Das schlaue Füchlein* nach Mainz, von den letzten Bühnenwerken wird *Die Sache Makropulos* in deutscher Sprache erstmals 1929 in Frankfurt gegeben, *Aus einem Totenhaus* 1930 in Mannheim und 1931 in Berlin. Die Bedingungen könnten nicht besser sein, denn gerade das Theaterleben der Weimarer Republik gehört zu den lebendigsten und spannendsten Phasen in der Theatergeschichte des 20. Jahrhunderts.

Eine neue Revolution kündigt sich an: Nach dem Ersten Weltkrieg war das zur vielfach ungeliebten Republik gewordene Deutsche Reich in seinen alten Grenzen fast intakt geblieben, das bürgerliche Weltbild dagegen zusammengebrochen. Es herrscht eher geistiger als materieller Notstand. Die Menschen müssen sich an die für viele unbequeme Staatsform der Republik und ihre Demokratie gewöhnen. In dieser Phase versucht man, das fraglich gewordene Alte mit unverbrauchten Inhalten zu füllen. Dafür muss allerdings mit überholten Bühnentraditionen gebrochen und Neuartiges geschaffen werden; es gilt, andere Besucherschichten zu erschließen. »Der neue Typus Mensch, der heute von allen Seiten im Anmarsch ist, erkennt vieles von dem, was den vorangegangenen Generationen wichtig erschien, nicht einmal als Voraussetzung an«, schreibt der Erfolgskomponist Kurt Weill, der wie Janáček in den zwanziger Jahren seine Werke bei der Universal Edition herausbringt. »Daher müssen auch in einer Kunst, die auf eine Darstellung dieses Typus gerichtet ist, die Proportionen zwischen dem Menschen und den Dingen in ihm und um ihn verschoben erscheinen. Doch ergibt dieser neue Typus Mensch, den wir sehen, die Möglichkeit, der Oper wieder große, umfassende, allgemeingültige Stoffe zugrunde zu legen, die nicht mehr private Ideen und Gefühle, sondern größere Zusammenhänge behandeln.«¹

Die Reform der Opernszene besteht in erster Linie in einer Abkehr vom kulinarischen Repräsentationstheater hin zu einer stärkeren Gewichtung der szenisch-dramatischen Aussage. Günstige Voraussetzungen bieten sich durch die in anderen Kunstbereichen um die Jahrhundertwende einsetzende Veränderung der Sehgewohnheiten und der ästhetischen Vorstellungen. Die Oper, das »unmögliche Kunstwerk«, die »Kunst der Widersprüche«, als die sie Oscar Bie 1913 definiert, wird nun in all ihrer Absurdität akzeptiert, und man versucht nicht mehr, durch aufwendigen szenischen Realismus die »Unmöglichkeit« gesungenen (Bühnen-)Lebens zu verdecken. In Ermangelung neuer Werke muss man natürlich vielfach auf das vertraute Repertoire zurückgreifen, jedoch avancieren diese Opern durch ein stark abstrahiertes Bühnenbild und eine ungewohnt realistische Darstellungsweise quasi zu modernen Stücken. Der Regisseur Arthur Maria Rabenalt erinnert sich, dass »gegenüber den Besuchern progressiver Schauspielaufführungen der Opernbesucher beinahe ein Neandertaler« gewesen sei.² Um den – so Rabenalt – »geistigen Stoffwechselvorgang« beim Publikum wieder in Gang zu setzen, erscheine es ratsam, neben Vertrautem auch weniger bekannte traditionelle Opern zu bieten, bei denen die Zuschauer noch nicht auf lieb gewonnene Sehgewohnheiten zurückgreifen können. Hier bilden sich um 1920 die Ursprünge der Handel-Renaissance heraus und zugleich tritt Verdi als bedeutender Musikdramatiker des 19. Jahrhunderts neben Wagner. Nicht zuletzt verlangen Mozarts Opern eine Neubewertung, die unter anderem durch einen Praktiker und Theoretiker wie Ernst Lert gefördert wird, der 1918 mit *Mozart auf dem Theater* ein Standardwerk des modernen musikalischen Regietheaters herausbringt, in dem der dramaturgische Anspruch des Sprechtheaters auf die szenisch vernachlässigte Oper übertragen wird.

Daneben besteht auch Bedarf an Komponisten, die etwas Neues zum Ausdruck bringen, und so bietet die Universal Edition ab 1925 mit einem Jahrbuch ihren Künstlern ein entsprechendes Forum für einen Gedankenaustausch. Janáček beteiligt sich aus unbekannten Gründen nicht daran, während beispielsweise Schönberg, Berg, Krenek, Weill und Wellesz Artikel publizieren. Überhaupt machen sich die Künstler einer neuen Generation Gedanken über das Wesen der modernen Musik und der Oper. »Zu bedauern ist heute allgemein die geringe Beziehung, die in der Musik zwischen dem Produzenten und dem Konsumenten herrscht«, meint beispielsweise Paul Hindemith 1927 in einem Vortrag, »ein Komponist sollte heute nur schreiben, wenn er weiß, für welchen Bedarf er schreibt. Die Zeiten des steten Fürsich-Komponierens sind vielleicht für immer vorbei.«³ Auch Kurt Weill visiert diese Richtung an, vertraut aber zugleich auf das gesellschaftsreformierende Potenzial seiner Kunst. »Die Oper wird einer der wesentlichen Faktoren jener auf allen Gebieten zu beobachtenden Entwicklung sein, in der sich die kommende Liquidation der gesellschaftlichen Künste ankündigt«, überlegt Weill hinsichtlich der »zeitgemäßen Weiterentwicklung der Oper« und kommt zu dem Schluss: »Sie kann sich daher weder in einer ästhetischen Renaissancebewegung, noch in der Darstellung äußerer Aktualitäten erschöpfen, die nur für den engsten Umkreis der Entstehungszeit Geltung besitzen. Sie muß sich vielmehr den Interessengebieten jenes breiten Publikums zu-

wenden, für das die Oper der nächsten Zukunft bestimmt sein müsste, wenn sie überhaupt Existenzberechtigung haben soll.«⁴

Der Zeitzeuge und Regisseur Rabenalt weist jedoch – sich einer gewissen »Blasphemie« bewusst – darauf hin, dass die fortschrittlich gesinnten Theaterleute »moderne, in unserer Zeit entstandene Stücke weniger interessierten als das »Erbgut«. Denn wir fanden es wichtiger, in einer »alten« Oper neue Aussagen zu machen als die zeitgenössische Problematik eines modernen Werkes szenisch zu verdoppeln.«⁵ Für Janáčeks *Jenufa* interessieren sich mit Darmstadt (1925), Essen (1926) und Würzburg (1928) auch einige der avantgardistischen Bühnen, und immerhin erklingt 1931 seine Oper *Aus einem Totenhaus* an jenem Theater, an dem sich die Entwicklungen der jungen Republik bündeln: der Berliner Kroll-Oper. »Ein würdiger Abschluß«, wie der Chefdirigent Otto Klemperer anmerkt, denn bald darauf wird »dieses Theater, das viel weniger als eines der anderen Berliner Häuser kostete, [...] brutal und willkürlich geschlossen, gegen den Willen der Zuhörerschaft«. Klemperer, der noch 1927 die deutsche Erstaufführung der *Sinfonietta* in Wiesbaden und später auch in Berlin in Anwesenheit Janáčeks dirigierte, ist sich sicher, »Kroll wurde nicht aus finanziellen, sondern aus politischen Gründen zugemacht«. ⁶ Bereits bei der deutschen Erstaufführung von *Aus einem Totenhaus* im Dezember 1930 »waren Polizeibeamte in Zivil anwesend, da man erwartete, daß die Nationalsozialisten Skandal machen würden«, heißt es in zeitgenössischen Berichten. »Sie haben es nicht getan. Und sie taten klug daran, denn noch ist Mannheim eine republikanische Stadt.«⁷ Als die Nazis dann schließlich doch das Sagen haben, werden Janáčeks Leistungen – wenige Jahre nach seinem Ableben – weitgehend totgeschwiegen. Die faschistische Musikgeschichtsschreibung reicht nur bis zum »Schöpfer der tschechischen Nationalmusik Friedrich [sic!] Smetana« und »Anton [sic!] Dvořák«, dessen »Neigung zu Übergriffen in das Gebiet der schildernden Tonkunst, dem die fünfte Sinfonie op. 95 mit ihren amerikanischen Reiseeindrücken angehört, allerdings der Komponist später in fünf sinfonischen Dichtungen in einer Weise nachgibt, die seine längst feststehende Eigenart doch mehr verdunkelte als hervorhob«. ⁸ Als Smetanas Konzertzyklus *Mein Vaterland* im besetzten Prag jedoch zum Symbol für die »Erlösung und Befreiung aus den Fesseln der Sklaverei und des Dunkels« erhoben wird, wie ein verwegener Journalist formuliert, kostet den Übermütigen diese Kühnheit Anfang 1945 das Leben. ⁹ Im Deutschen Reich ist Janáček kaum einer Erwähnung wert, wenn auch seine Oper *Jenufa* hin und wieder ins Programm geschmuggelt wird und unter dem Etikett einer »veristischen Oper« überlebt. Auch der Name des jüdischen Übersetzers Max Brod ist von fast allen Programmen getilgt, statt seiner fungiert Schönbergs Schüler und Schwiegersohn Felix Greissle als Bearbeiter. Im Kampf gegen »Entartung« und das »Musikjudentum« kommt es im Extremfall zu heftigen Auseinandersetzungen, wie beispielsweise zwischen dem Intendanten des Stadttheaters in Görlitz und dem Ortsverband der Nationalsozialisten, als das kleine Haus es wagt, 1936 in unmittelbarer Nähe zum tschechischen Nachbarn *Jenufa* aufzuführen. Unglücklicherweise entfaltet sich Janáčeks weltweiter Ruhm in erster Linie durch *ein* Werk, das – wenn man in der Schubladenterminologie traditioneller Musikgeschichts-

schreibung verharret – aus seiner »mittleren Schaffensperiode« stammt. Dabei hatte er längst seine Technik und Stoffwahl über *Jenufa* alias *Ihre Stieftochter* hinaus erweitert.

Während Janáčeks Leben konsolidiert und in so sicheren Bahnen wie nie zuvor verläuft, reift in Europa gleichzeitig die faschistische Bedrohung heran. Nicht nur in Politik und Gesellschaft sind in Deutschland erste Anzeichen dafür vorhanden; auch Künstler schwimmen auf der rechten Welle: Der vaterländisch gesinnte, rechtsnationale und antisemitische Hans Pfitzner geifert in Pamphleten gegen die »Futuristengefahr«, und die Bayreuther Nachlassverwalter eines der einflussreichsten deutschen Kulturgüter hofieren den kommenden deutschen Diktator, während in den Metropolen vorerst noch die Grenzen des Machbaren von den bedeutenden Vertretern der Moderne wie Weill, Berg, Zemlinsky und Hindemith ausgelotet und zuweilen auch überschritten werden dürfen. Im Ursprungsland der Oper hingegen, in Italien, erringen Mussolinis Parteigänger schon 1921 die ersten Wahlerfolge und ein Jahr später die Macht. Der alternde, todkranke Puccini versinkt in Depression, und die anderen italienischen Komponisten arrangieren sich größtenteils mit den Machthabern; bis Ende der dreißiger Jahre wird keiner von ihnen opponieren oder aus Gewissensgründen das Land verlassen.

Bevor auch die Deutschen alles, was man in der Kultur für »entartet« hält, verbieten und ihre Kunsterzeugnisse auf die kümmerlichen Reste der faschistischen Produktion zurechtstutzen, blüht die Kulturszene in einem der kreativsten Jahrzehnte Europas – James Joyce, Arnold Schönberg, Wassily Kandinsky und viele andere eröffnen neue Horizonte, und auch Leoš Janáček gehört zu den schillerndsten Figuren der Avantgarde.

Janáčeks Menschenbild und Weltsicht erhält in dieser Zeit Impulse von unerwarteter Seite. Die Begegnung mit dem Vertreter einer ihm völlig fremden Kultur hinterlässt einen tiefen Eindruck und zeigt erste Spuren in einem umfangreichen Feuilletonbeitrag und einem höchst ungewöhnlichen Chorwerk. Im Sommer 1921 hört Janáček an der Prager Karls-Universität einen Vortrag des indischen Dichters und Philosophen Rabindranath Tagore, der 1913 den Literaturnobelpreis erhalten hatte. Tagore stammte aus einer weniger geachteten Brahmanenfamilie und machte sich seit der Jahrhundertwende mit literarischen und pädagogischen Tätigkeiten einen Namen. Er wandte sich gegen das Kastensystem und gegen den britischen Imperialismus. Bereits 1901 hatte er in Santiniketan eine Schule gegründet, in der er versuchte, indische und europäische Erziehungsmethoden miteinander zu verschmelzen. Sein Ideal ist in erster Linie der Freiheit verpflichtet, »Freiheit von Unwissenheit über die Gesetze des Universums und Freiheit von leidenschaftlichem Vorurteil in unseren Beziehungen zur übrigen menschlichen Welt«. In Tagores humanistischem Ideengut sind zahlreiche Ansatzpunkte, aus denen Janáček Anregungen gewinnen kann. In dem Jahr, in dem Janáček Tagores Lesung in Prag lauscht, stiftet dieser auf dem Gelände seiner ersten Schulgründung eine Universität. Obwohl Tagore aus wohlhabendem Hause stammte, ist er zur Förderung seiner Projekte immer wieder auf die Spenden, die er während seiner Vortagsreisen sammelt, angewiesen; auch das

Geld des Nobelpreises investiert er in seine ehrgeizigen Vorhaben. Tagores literarisches Schaffen wird weltweit zwar in erster Linie in seinen sehr freien englischen Textfassungen bekannt, doch schreibt er eigentlich in Bengali, das in Indien als Dialekt des einfachen Volkes gilt. Gerade der Schmelz dieser Sprache, in der Tagore in Prag rezitiert, fasziniert Janáček. In seinem eigenen Idiom dichtet Tagore nicht nur, er komponiert, rezitiert und schauspielert zugleich. Janáček versucht den Glanz der Originaltexte, mit ihren Binnenreimen, Alliterationen, euphonischen Verbindungen und ihrer sprachmelodischen Pracht in seinen Notizen einzufangen. Er begeistert sich für die musikalische Ausdruckskraft und die Ausstrahlung dieses »Propheten seines Volkes«: »Still trat er ein. Es schien mir, als ob eine weiße, geheiligte Flamme plötzlich über tausend und abertausend Anwesenden erstrahlt«, erinnert sich Janáček. »Er sprach nicht; es klang eher wie Nachtigallengesang, glatt, befreit von aller Rauheit der Mitlaute. Ich hatte schier Lust, in die ersten Verse der gelesenen Gedichte mit einem jauchzenden Akkord einzufallen!«¹⁰

Als sich Janáček jedoch ein Jahr später anschickt, einen Text Tagores zu vertonen, wählt er eine tschechische Übersetzung der Gedichtsammlung *Der Gärtner*. Das im Oktober und November 1922 vollendete fünfminütige Stück *Des Narren Irrfahrt* für Männerstimmen und Sopransolo gehört zu den außergewöhnlichsten Werken der gesamten Chorliteratur. Die Wahl des symbolreichen Textes lässt Janáčeks tiefe Verbundenheit mit Tagores Werten erahnen:

»Seht, ein Narr!

Irrend umher, der Narr, suchte er den Stein der Weisen:

wild und wirr flog sein Haar, ausgebleicht, grau vom Staube;

dürr und hager sein Leib,

fest schloss die Lippen er als Türe seines Herzens,

flammend die Augen wie Schein des Leuchtkäfers, der da sucht sein Liebchen.

Vor ihm schwoll der grenzenlose Ozean.

Schwatzhaft sprachen alle Wellen von dem Reiche heimlicher Schatzkammern,

höhnend verlachend die kindische Torheit,

die ohne Ahnung, was der Rede Sinn.

Schon schwand die Hoffnung ihm, dennoch nicht Ruhe gönnt er sich,

Suchen ward Ziel und Zweck ihm allen Seins,

so wie der Ozean hebt seine Arme himmelan,

so wie die Sterne gehn, schauend stets nach einem Ziele, das unerreichbar –

so auch der arme Narr, der mit verstaubtem Haar ruhelos dahinzog,

suchend den köstlichen, mächt'gen Zauberstein.

Einmal am Weg traf ihn ein Junge vom Land und fragte ihn:

»Sage mir, wie du kamest zu der Goldkette an dem Halse?«

Starr blieb der Alte.

Eine Kette war's von Eisen, und die ward zu Golde!

Er schlug die Stirn sich wund!

Wo, ja wo hat er dies Glück gefunden, ohne es zu wissen?

Er hob immer schon Kiesel am Wege auf,
 und er berührte damit die Kette nur,
 weg warf er den Stein dann, ohne erst nachzuschau'n,
 ob gescheh'n das Wunder war.
 So fand der Narr und ach, verlor den Stein der Weisen!
 Westwärts neigte sich die Sonne schon, golden war rings der Himmel.
 Und der Narr suchte nun fort den Stein, den er verloren hat,
 mit der erloschenen Kraft,
 mit tief gebeugtem Leib,
 das Herz im Staube,
 wie ein Baum, der entwurzelt ward.«

(Übersetzung von Friedrich Adler)

In seinem letzten A-cappella-Stück nähert sich Janáček immer mehr dem Sprechchor. Das frei tonale Werk hat keine vorgezeichnete Tonart und geht mit expressiven Ausbrüchen bis hin zu Schreien, den Kommentaren und dem Gelächter des fragenden Knaben im Sopransolo sowie der polyrhythmischen Struktur bis an die Grenzen der Ausdrucksmöglichkeiten. Es ist thematisch und musikalisch eine der gewagtesten Schöpfungen Janáčeks, da er sich nicht wie bei seinen Bühnenstücken mit einem konventionellen, schwerfälligen Bühnen- und Orchesterapparat arrangieren muss.

Als Janáček Tagores Vortrag besucht, hat er gerade die Partitur zu *Katja Kabanowa* abgeschlossen. Die Vorlage zu seiner nächsten Arbeit kennt er zwar bereits, doch sind die Ideen dazu noch nicht ausgereift. Noch Anfang Januar 1922 schreibt er an Max Brod, in seinem Kopfe sei es »leer wie nach einem Schadenfeuer«. »Ich weiß nicht, in was ich mich verbeißen soll«, klagt Janáček. »Ich bastle an Volksliedern, lese dabei Einstein. Aber für den Ton eignet sich seine Relativität der Zeit und des Raumes nicht. Unsereins lebt nur von Luft und nicht vom Äther. Wir duften nach Erdruch. Aber wir stehen wenigstens auf festem Grund und Boden.«¹¹ Doch kurz nachdem die Arbeit an einer Klavierfassung *Mährischer Volkslieder* abgeschlossen ist, steht ihm sein neues Thema klar vor Augen: eine Tierfabel. Ein Werk, das zur Ursache vieler Missverständnisse, Enttäuschungen und auch der bröckelnden Freundschaft mit Max Brod werden wird. *Príboby lišky Bystroušky* lautet der Originaltitel, und Brod, der mit dem geballten Wissen des naturfremden Literaten glaubt, die Geschichte umarbeiten zu müssen, weckt mit seinem deutschen Titel falsche Erwartungen und schürt unangebrachte Assoziationen. Der gängige Titel *Das schlaue Füchselein* (anfangs wurde auch *Das listige Füchselein* in Erwägung gezogen)¹² trifft auch überhaupt nicht den Inhalt; erst das wörtliche *Die Abenteuer der Füchsin Schlaukopf* verweist auf den dargestellten Überlebenskampf, die dazu erforderliche Lebenstüchtigkeit und die episodenhafte Reihung der Geschehnisse, ja, es sperrt sich geradezu gegen die besonders bei diesem Stück drohende Tendenz zur Verniedlichung und falschen Sentimentalisierung.

Außerdem macht der Originaltitel von vornherein bewusst, dass auch hier die Hauptfigur – analog zu Šárka, der Küsterin und Jenufa, Katja Kabanowa und Elina

Makropulos – weiblich ist: »liška« bedeutet »Füchsin«, die männliche Form lautet »lišák«. Beim Namen der Füchsin (Bystrouška) handelt es sich wahrscheinlich um die substantivierte Diminutivform des Adjektivs »byštry« (scharfsinnig, klug).

Ursprünglich handelte es sich bei den Abenteuern der Füchsin um eine äußerst populäre Fortsetzungsgeschichte, die zwischen dem 7. April und dem 23. Juni 1920 in 51 Folgen in der *Lidové noviny* erschien. Nicht zuletzt die begeisterte Aufnahme bei den Lesern dürfte Janáček davon überzeugt haben, einen geeigneten Stoff gefunden zu haben. Doch erst am 22. Januar 1922 beginnt er mit der Komposition, und bis zum 10. Oktober 1923 arbeitet er ziemlich kontinuierlich die Partitur aus. Im Mai 1922 trifft er sich mit dem Verfasser der Erzählungen, dem Schriftsteller Rudolf Těsnohlídek. Dieser hatte seit 1908 eine Anstellung bei der *Lidové noviny* als Feuilletonist und Gerichtsreporter. Als Těsnohlídek beauftragt wird, Texte zu über zweihundert Federzeichnungen aus der Sammlung des beliebten Malers Stanislav Lolek zu verfassen, sträubt er sich zunächst gegen die aufwendige Arbeit. Doch mit seiner gebündelten Erfahrung als Autor von Romanen, Kinderbüchern und Gedichten macht er sich ans Werk: Aus dem anfangs ungeliebten Auftrag entsteht mit den *Abenteuern der Füchsin Schlaukopf* sein größter Erfolg, der sich später als eine mit Loleks Bildern reichhaltig illustrierte Erzählung sogar zu einem Dauerbrenner in den Buchhandlungen erweist. Der Titel dieses Werkes beruht übrigens auf einem Missverständnis: der Setzer verwechselte den ursprünglichen Namen »Liška Bystronozka« (Füchsin Schnelfuß) mit »Liška Bystrouška« (Füchsin Schlaukopf), was man jedoch beibehielt, um sich große Debatten und Korrekturen zu ersparen. Für Těsnohlídek mag es frustrierend sein, dass ausgerechnet diese scheinbar unbeschwerte Tierfabel und nicht seine anspruchsvollere Lyrik und Prosa in weiten Kreisen Aufmerksamkeit findet, ja 1923 wird das von Publikum und Kritik gepriesene Werk sogar mit dem Staatspreis ausgezeichnet. »Die »Füchsin Schlaukopf« hatte in der Zeitung ihre Streiche gespielt. Ich habe keine Ahnung, warum sie die Leute so sehr mochten«, schreibt ihr literarischer Vater. Als sich schließlich Janáček an ihn wendet mit der Anfrage, die Erzählung zu einer Oper umzugestalten, hält er dieses gesteigerte Interesse zunächst für einen Scherz. »Ich war verblüfft und hatte den Eindruck, dass mich letzten Endes jemand zum Narren halten wollte«, ist seine erste Reaktion. »Dann erhielt ich an einem Frühlingstag vor zwei Jahren eine schriftliche Einladung von Meister Janáček. Mir war das Herz schwerer als der Füchsin Schlaukopf, als sie in der Kammer bei der »zabíjačka« (dem Schlachtfest) ertappt wurde. Ich fasste allen Mut zusammen und ging zu ihm. Es war ein Tag im Mai, an dem der Gesang der Vögel über die Straßen Brünns klang, über den Dächern und unter dem Himmelszelt, wie irgendwo auf der Wiese an der Svitava. Leoš Janáček erwartete mich im kleinen Garten des Konservatoriums. Er saß zwischen den Sträuchern, tausende kleiner Blüten über seinem Haupt, und dieses war ebenso weiß und erschien mir als die größte dieser Blüten. Er lächelte und ich erkannte sofort, dass dies jenes Lächeln sei, welches uns das Leben als goldene Medaille für Tapferkeit vor dem Feinde verleiht. Für Tapferkeit angesichts von Trauer, Erniedrigung und Zorn. In diesem Augenblick glaubte ich, die Füchsin Schlaukopf sitze gezähmt und völlig

unterjocht von des Menschen Freundlichkeit in dem kleinen Gärtchen und schleiche sich ungesehen heran, um zu unseren Füßen zu sitzen und unsere Ränke zu belauschen. Janáček sagte einige Worte über die Erzählung und geriet dann ins Plaudern über seine Wälder dort im Walachischen, die ich nicht kenne, sprach von seinen Studien des Vogelgezwitschers und ich merkte, dass es ihm gelungen ist, das Glück des Lächelns kennen zu lernen.«¹³

Doch so anmutig Těsnohlídeks Reminiszenzen und seine Tiererzählung auch erscheinen mögen, der Verfasser nimmt ein tragisches Ende: Bereits seine erste Ehefrau hatte Selbstmord begangen, und im Januar 1928 scheidet der zu schweren Depressionen neigende, erst sechsundvierzigjährige Těsnohlídek freiwillig aus dem Leben, woraufhin sich auch seine dritte Frau Olga umbringt. Die Janáček sind schockiert. »[Am 12. Januar saß Leoš] am Frühstückstisch und las seine heiß geliebte *Lidové noviny*«, erinnert sich Zdenka. »Plötzlich raschelte die Zeitung in seiner Hand. ›Těsnohlídek ist tot‹, stieß er erregt hervor. ›Das ist doch nicht möglich! Es sei denn, er hat selbst dafür gesorgt.‹ ›Ja, er hat sich erschossen.‹ Dieser gütige, liebenswerte Dichter, dessen Verse wir in der *Lidové noviny* so gerne gelesen hatten, ein guter Mensch, der der Natur und den unbeachtet gebliebenen Armen so viel Liebe entgegenbrachte, der die schöne Sitte des Weihnachtsbaumes auf den Plätzen der Städte in unser Land gebracht hatte und der für meinen Mann und mich vor allem auch der Verfasser der *Füchsin Schlaukopf* war. [Dieses Werk] hatte uns den Těsnohlídeks näher gebracht. Oft saßen wir mit ihnen in einem Café. Ich mochte beide; sie war stets elegant, schlank, eine redselige, angenehme Gefährtin. Als mir mein Mann von Těsnohlídeks Tod erzählte, dachte ich viel darüber nach, wie sie es wohl aufnehmen würde. Ich war entsetzlich aufgewühlt, als mein Mann später von der Post mit der Mitteilung heimkehrte, dass auch sie tot war. Mit scheinbarer Ruhe hatte sie die Nachricht vom Tod ihres Mannes aufgenommen; dann sah sie zu, dass sie allein sein konnte, und brachte sich mit Gas um. Zur Beerdigung ging ich allein, mein Mann war schon wieder unterwegs nach Hukvaldy.«¹⁴

Im Gegensatz zur aufgewühlten Zdenka scheint Janáček die schreckliche Nachricht gelassener hinzunehmen und den Tod mittlerweile als natürlichen Teil des Lebens zu akzeptieren. »Sie wissen es, daß meine Motive aus der Erde wachsen, aus den Tieren, aus den Menschen – daß sie mit allem verknüpft sind, was ist«, schreibt Janáček an Brod. Die Auseinandersetzung mit Tagores religionsphilosophischen Ideen von den unterschiedlichen Wesensstufen alles Lebendigen, in dem sich die Menschen von anderen Lebewesen eben lediglich durch einen anderen Grad des Bewusstseins unterscheiden, sowie Janáčeks pädagogisches und aufklärerisches Ideal, das im Geiste Herders die Tiere als »des Menschen ältere Brüder« betrachtet, werden zur Grundlage eines Weltverstehens, das für seine Tieroper eine entscheidende Rolle spielt. Die von Janáček in *Die Abenteuer der Füchsin Schlaukopf* ursprünglich skizzierten Rollen-Entsprechungen von Tieren und Menschen (z.B. »Specht – Schulmeister« oder »Schulmeister – Fuchs«) sind für ihn bei der endgültigen Umsetzung schließlich bedeutungslos und dürften eher mit praktischen Erwägungen – der Besetzung verschiedener Partien mit einem Darsteller – zusammenhängen.