

Vítězslav Novák als Tourist

Lenka Křupková

Das Thema meines Beitrags – Vítězslav Novák als Tourist – klingt sicherlich reichlich ungewohnt und fremd im Kontext der Musikwissenschaft. Ich versuche den Kern des Problems meines Textes schrittweise entwickle.



Vítězslav Novák als Tourist

Zu den im Zusammenhang mit Novák am häufigsten behandelten Themen gehört zweifellos seine Beziehung zu der mährischen Volksmusik. Während Zdeněk Nejedlý in seiner im Jahre 1921 herausgegebenen Monografie Novák für eine zu deskriptive ethnographische Schreibweise kritisierte, wird in den meisten anderen Interpretationen die Einbeziehung der Volksmusik in Nováks Kompositionssprache oder in den Bereich der Sujets seiner Werke positiv betrachtet. Vladimír Lébl, Jan Trojan oder Miloš Schnierer untersuchten analytisch konkrete folkloristische Idiome in Nováks Werken und gleichzeitig versuchten sie, Nováks Position in den Traditionen des tschechischen Folklorismus zu benennen oder Nováks Stellenwert in dem europäischen Neofolklorismus des 20. Jahrhunderts zu definieren. Die völkerkundlichen Bestrebungen, die sich für ein Verständnis für die eigenen Quellen der Volkskultur einsetzten, erreichten auch in den tschechischen Ländern, wie in anderen europäischen Kulturen, ihren Höhepunkt in den neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts. Die zeitgenössische Atmosphäre beeinflusste eine ganze Reihe von künstlerischen Persönlichkeiten, die sich der folkloristischen Bewegung aktiv anschlossen oder wenigstens Anregungen aus der Volkskultur in ihr Schaffenswerk einfließen ließen. In diesem Beitrag versuche ich auch, den oft in der Literatur behandelten Folklorismus Nováks typologisch zu bewerten, und zwar auf Grund eines Vergleichs mit einigen weiteren Repräsentanten der durch Folklore inspirierten Kunst in böhmischen Ländern. Der Maler Joža Uprka, der Architekt Dušan Jurkovič und der Komponist Leoš Janáček waren Nováks Zeitgenossen, die auf eine ähnliche Art wie Novák gerade am Ende des 19. Jahrhunderts die Volkskultur für sich entdeckt haben, und zwar vor allem in den mährischen und slowakischen Gebieten. Ich versuche, zuerst ihr Lebens- und Kunstprofil darzulegen und dann Ähnlichkeiten oder Verschiedenheiten zwischen ihren künstlerischen Leistungen herauszuarbeiten.

Joža Uprka (1861–1940) gehört zu einer den Älteren der Generation von Malern der neunziger Jahre des 19. Jahrhunderts. Im Unterschied zu weiteren Repräsentanten dieser Generation geht sein Werk über die Grenzen der traditionellen Gemälddekunst des 19. Jahrhunderts in dem Sinne hinaus, dass er auch in dem zeitgenössischen Impressionismus oder im Jugendstil seine Inspiration findet. Nach seinen Studienjahren an der Akademie in Prag und in München kehrte er in seinen Heimatort in die Mährische Slowakei zurück. Anfang der 90er Jahre des 19. Jahrhunderts reiste der Maler noch nach Paris, mit dem Ziel, moderne künstlerische Richtungen kennen zu lernen. Seine Beziehung zur Volkskunst war tief. Er wuchs in dieser Region auf und im Grunde genommen lebte er das ganze Leben auf die Art und Weise seines Volks. Als Maler, der sich mit den jeweiligen europäischen Trends vertraut gemacht hatte, war er gleichzeitig intensiv darum bemüht, die ländliche Thematik aus dem Bereich einer reinen Volkskunde zu befreien, obwohl er mit dem Realismus seiner Bilder das Ziel verfolgte, sein Werk der breiten Öffentlichkeit nahe zu bringen.¹ Dies ist ihm in seiner Kunst vor allem gerade um die Wende des 19. zum 20. Jahrhunderts gelungen. In seiner späteren Schaffensperiode

¹ Ludmila Jedličková, *Katalog výstavy Joža Uprka* [Katalog der Ausstellung Joža Uprka] (Gottwaldov, 1972), S. 9.

überwog eher das volkskundliche Verhältniss zum Material, das er ursprünglich überwinden wollte. In der erwähnten Zeit konzentrierte er seine gesamte Aufmerksamkeit auf eine sorgfältige Darstellung von Details von Volkstrachten mit dem Ziel, genaue volkskundliche Unterscheidungen festzuhalten.² Anfang der dreißiger Jahre zog Uprka in die Slowakei und hegte dabei die Hoffnung, in diesem Land das Volksleben noch in der Gestalt, wie er es noch bis vor kurzem in der Mährischen Slowakei erleben konnte, zu finden. Er war aber in dem gleichen Maße gezwungen, das äußere Volksmilieu nur bloß zu rekonstruieren, da es das Leben, welches er früher künstlerisch festzuhalten pflegte, nicht mehr gab.³ Man kann feststellen, dass Uprkas Spätwerk sich überraschenderweise dem Frühwerk Janáčeks ähnelt – es geht eher um volkskundliche Aufzeichnungen – als um primäre artifizielle Werke.

Der Vater von Dušan Jurkovič (1868–1947) war ein slowakischer Patriot in Turá Lúka. Jurkovič kam also aus der mährisch-slowakischen Grenzenregion, wo die nationale Erwachung durch das Bewusstsein der Verwandtschaft mit dem tschechischen Volk ernährt wurde. Während seines Studiums an der Staatsgewerbeschule in Wien lernte er den Wiener Historismus kennen. Er machte sich auch mit den Grundlagen der britischen Bewegung Arts and Crafts vertraut, die die moderne Auffassung der Architektur in einer Integration der einheimischen oder volkstümlichen Tradition, aus der handwerklichen Basis kommend, zu finden pflegte.⁴ Durch die damalige europäische Kunstszenen zog sich auch der Gedanke des sogenannten nationalen Gesamtkunstwerks, der in der bildenden Kunst als eine Paraphrase des Wagnerschen Gesamtkunstwerkes in dem Musikdrama aufgenommen wurde.⁵ Die Auffassung des Historismus als Rückkehr zu den Wurzeln, interpretiert als eine Rückkehr zu der Volkstradition, sprach den jungen Jurkovič an. Er war vom reinen Charakter des Volksbauwesens, von seiner historischen Originalität sowie vom Überleben eines Archetyps der slawischen Architektur in Form von Bauholz-Gebäuden überzeugt. Jurkovič war vor allem nach dem Besuch der Jubiläums-Ausstellung in Prag im Jahre 1891, in deren Rahmen tschechische Landhäuser als Konglomerat verschiedener Elemente der tschechischen Volksarchitektur ausgestellt wurden, von der volkstümlichen Bewegung vollkommen beeinflusst. Um während der Tschechisch-Slawischen volkskundlichen Ausstellung in Prag im Jahre 1895 die Komposition eines walachischen Dorfes präsentieren zu können, lebte Jurkovič im Rahmen seiner Vorbereitungen fast ein Jahr in Prag. Zu der damaligen Zeit war Jurkovič auch als Publizist sehr aktiv tätig. Er erklärte in tschechischen sowie ausländischen Zeitschriften und Fachpublikationen, dass auch der Weg zu einer neuen Architektur in der Orientierung auf das ursprüngliche volkstümliche Schaffen möglich ist. Ähnlich wie František Sušil oder František Bartoš, die Volkslieder-Sammlungen publizierten, gab auch Jurkovič mit der Zeit 14 Hefte des Zyklus *Die Arbeit*

² Ebd., S. 10.

³ Ebd., S. 11.

⁴ Dana Bořutová-Debnárová, *Dušan Samo Jurkovič. Osobnosť a dielo* [Dušan Samo Jurkovič. Persönlichkeit und Werk] (Bratislava, 1993), S. 12.

⁵ Ebd., S. 14.

unseres Volkes (in Wien in den Jahren 1905–1913) heraus. Die grundsätzliche Methode der Gebäude, die Jurkovič zur Zeit der Wende des 19. zum 20. Jahrhunderts unter dem Einfluss der genannten Ideen gestaltete, besteht im Prinzip des Zusammenlegens und Kombinierens verschiedener Elemente und Motive des Volksbauwesens, die aus einzelnen Orten der mährischen Walachei und der Slowakei stammen. Es geht also um die Technik der Kombination von abstrahierten typischen Elementen des Volksbauwesens verschiedener Regionen.⁶

Leoš Janáček (1854–1928) verließ seinen Heimatort Hukvaldy schon früh, nämlich mit elf Jahren, und kehrte erst als vierunddreißigjähriger Mann wieder dorthin zurück. Auch wenn man oft in der Geschichte von Janáčeks Leben und Werk diesen Moment seiner Herkunft aus dem Volk, die später seine Hinwendung zur Völkerkunde grundsätzlich beeinflussen sollte, hervorzuheben pflegt, muss man sich der Tatsache bewusst sein, dass er im Unterschied zu Uprka und Jurkovič einen entscheidenden Teil seiner jungen Jahre und seiner künstlerischen Reifung in einem höchst kultivierten, von Volkseinflüssen entfernten, Milieu erlebte. Er lebte nie langfristiger, auch nicht in seinen späteren Lebensjahren, in einem Folkloremilieu, er pflegte lediglich als Feriengast nach Hukvaldy zu kommen. Auch Janáček begann sich unter dem Einfluss einer allgemeinen Begeisterung für die völkerkundliche Bewegung und als musikalischer Mitarbeiter von František Bartoš mit der Volksmusik zu beschäftigen. Seine Entwicklung zu einem Folkloristen wurde auf ähnliche Weise wie bei Jurkovič durch einen Impuls von außen beschleunigt – nämlich durch die Veranstaltung der Jubiläums-Ausstellung in Prag im Jahre 1891, für die er das Ballett *Rákoczi Rákoczi*, oder eher einen ethnographisch nicht ganz reinen Reigen von Volkstänzen und Liedern, schuf. Janáček selbst bezeichnete dieses Werk als das Ergebnis seines bisherigen Studiums. Er drang allerdings erst nach mehreren Jahren der Geländeuntersuchung tiefer in die Volkskultur ein. Auch wenn wir von Vítězslav Novák später die Kritik an Janáček in der Form kennen, dass die Hukvalder Musikanten unvergleichbar schlechtere Musiker seien als diejenigen aus der Mährischen Slowakei oder aus der Slowakei, und dass Janáček „in dem mährischen Volkslied keine unfehlbare Autorität war“,⁷ so spielte doch dessen persönlicher Anteil an dem Sammeln von Liedern, die in den Büchern von František Bartoš erfasst wurden, eine bedeutsame Rolle. Janáčeks Vorwort zu diesen Sammlungen, insbesondere das zu den zweiteiligen *Národní písně moravské v nově nasbírané* [Mährischen Nationalliedern, neue Sammlung] aus den Jahren 1899 und 1901 stellte dann die erste tschechische tatsächlich ethno-musikwissenschaftliche Abhandlung dar, in der auch seine Theorie von Sprechmelodien und Rhythmus dargelegt wurde.

Der Weg von Vítězslav Novák (1870–1949) zur Folklore entwickelte sich anders, als dies bei den oben vorgestellten Persönlichkeiten der Fall war. Novák stammte aus Südböhmen und lebte seit seinen Studien am Konservatorium ununterbrochen in Prag. Die völkerkundlichen Ereignisse der neunziger Jahre, die ihren Höhepunkt mit der Tschechisch-Slawischen volkskundlichen Ausstellung im Jahre 1895 hatten, bewegten ihn nicht.

⁶ Ebd., S. 21.

⁷ Vítězslav Novák, *O sobě a o jiných* [Über sich selbst und über die Anderen] (Prag, 1970), S. 93.

Der junge Komponist bekundete fast ostentativ sein Desinteresse an der gesamten Volkskunst. Zu einer Wende kam es im Jahre 1896, als er auf Veranlassung seines Freundes aus dem Prager Konservatorium, Rudolf Reissig, zum ersten Mal während der Ferien das walachische Velké Karlovice besuchte. Dieser Ort beeinflusste ihn insofern, dass er innerhalb der folgenden zehn Jahren immer einen gewissen Teil seiner Ferien an diesem Ort verbrachte. Da er mehr von der hiesigen Natur und von Land und Leuten als von der Musik selbst gefesselt war, begab er sich dann auch in andere mährische und danach auch slowakische Regionen. Ein Jahr später besuchte er so erstmals auch die Mährische Slowakei und verbrachte hier einige Tage im Haus des Malers Joža Uprka. In demselben Jahr besuchte er auch Janáček in Hukvaldy. Bei seinen sportlich geprägten Ausflügen ins Gebirge führte Novák Geländeuntersuchungen durch, er sprach Ortsansässige an und bat sie um Musikvorführungen. Während Janáček in seiner ethnographischen Phase vor allem von der Aufgabe geleitet war, mit seiner Tätigkeit möglichst viele Volks-Lieder und Tänze zu bewahren, wurde für Novák die Volksmusik von Anfang an vor allem zu einer Quelle der künstlerischen Inspiration. In seiner Bearbeitung der Volkslieder näherte sich Novák am deutlichsten Janáčeks, eventuell auch Bartóks Auffassung. Abgesehen von einem gewissen Maß an kompositorischer Stilisierung gestaltete Novák die Begleitungen für Volkslieder in der Weise, dass sie dem Original-Fiedler- oder Zimbel-Spiel möglichst nahe kamen. Auch wenn die Art der Bearbeitung bei den genannten Komponisten deutlich unterschiedlich ist, und abgesehen von der Tatsache, dass deren Werke sich auch von den romantisch stilisierten Salonbearbeitungen tschechischer Volksmelodien von Bedřich Smetana unterscheiden, so stellen sie doch nur eine weitere Stufe einer im Grunde genommen gleichen Erscheinung dar.

Für Vítězslav Novák bedeutete aber das Kennen Lernen der Folklore vor allem eine Möglichkeit, die melodisch-rhythmische Schicht seiner Kompositionsstruktur zu gestalten, und zwar nicht nur in den Werken der sogenannten mährisch-slowakischen Periode, in der eine Reihe Kompositionen entstand, deren Sujets aus dem Volksmilieu stammten, sondern in seinem ganzen späteren Schaffen. Die Melodik seiner Kompositionen wurde modal gefärbt und im Sinne der Folklore rhythmisiert, er verwendete also Synkopen, Lombard-Rhythmen und Geiger-Zierfigurationen. Im Unterschied zu Bartók oder Janáček, der es, nach der Oper Jenufa, ablehnte, das Volkslied zu zitieren, ließ Novák in seine Kompositionen Zitationen ursprünglicher Volkslieder oder deren Teile einfließen. Novák arbeitete nie mit Methoden, wie sie manche Komponisten des 20. Jahrhunderts verwendeten, die man in der Musikgeschichte als Neofolkloristen zu bezeichnen pflegt. Janáček wie auch Bartók abstrahierten auch danach, nachdem sie die Folklore-Sujetebene ihrer Kompositionen verlassen hatten, von der Volksmusik gewisse melodische, harmonische, rhythmische und weitere Verfahrensweisen, die sie dann in die moderne Kompositionssprache einkomponierten. Diese Methode der Abstraktion, die zum Beispiel in der Architektur, wie es auch im Fall von Jurkovič zu sehen ist, schon am Anfang des 20. Jahrhunderts angewandt wurde, machte sich Novák in seinem Schaffen nie zu eigen.

Béla Bartók und Zoltán Kodály studierten und analysierten während ihrer Reisen durch Europa mit wissenschaftlichem Respekt die Volksmusik mehrerer Nationen. Auf

ähnliche Weise ist auf Grund seiner Bestrebungen auch Leoš Janáček als Folklorist der modernen Zeit zu betrachten. Nováks Wissen auf dem Gebiet der Volksmusik basierte aber nicht auf einer breiteren theoretischen Grundlage. Novák hielt sich während der Ferien in Mähren und in der Slowakei auf, um Abenteuer zu erleben, was er so lange tat, bis es ihm langweilig wurde, bis „mich mein unruhiges Blut ins Ausland verschlug“.⁸ Später verfügte er auch über ausreichende finanzielle Möglichkeiten, die es ihm erlaubten, großzügigere oder exotischere Reisen ins Hochgebirge, ans Meer, auf den Spuren der Geschichte und zu Sehenswürdigkeiten anzutreten. Der Komponist unternahm seine Reisen nicht aus wissenschaftlich geleiteten Interessen, sondern mit dem Ziel, sein Leben mitindrücken und Erlebnissen zu bereichern. Nach der Rückkehr pflegte er seinen Nächsten, also seiner Mutter, seiner Schwester und seinen Freunden, von dem Erlebten zu erzählen. Später erinnerte es dieses in seinen Memoiren:

Es war gerade der erste Eindruck aus einem für mich vollkommen neuen Milieu, der sich mir auf Dauer tief ins Gedächtnis einprägte: interessante Kontakte mit einem gutmütigen Volk, welches so nett mit seiner walachischen Mundart zu sprechen pflegte, die ersten mährischen Lieder, langgezogene Erntelieder, gesungen von Frauen auf Hügeln, oder waghalsige und witzige Lieder in Gasthäusern, die ich von Männern hörte.⁹

Oder an einer anderen Stelle seiner Memoiren gab er an:

Als Rekonvaleszent höre ich einem kurzen Liedchen eines kleinen Gänsemädchens zu, welches unter blühenden Apfelbäumen, deren zierliche rosafarbene Blütenblätter vom zarten Wind auf eine grüne Rasenfläche verweht werden, singt – ich vernehme die weit entfernte Stimme eines Kuckucks am Rande eines Waldes, durchflutet von der angenehmen Frühlingssonne, ich lasse mich von einem leidenschaftlichen Lied eines verliebten Mädchens bezaubern, welches zum klaren, blauen Himmel emporsteigt, ich sehe dem lustigen Tanztreiben der Dorfjugend, begleitet von einem rauschenden Dudelsack und tobenden Geigen, zu.¹⁰

Als Novák während der Ferien im Jahre 1897 keinen Mut fand, zurück nach Velké Karlovice zu kommen, wo er sich ein Jahr zuvor im Verlaufe seines ersten Besuches zum ersten Mal in seinem Leben wirklich verliebt hatte und stattdessen die Zeit bei seinem Vetter in Třebíč verbrachte, beschwerte er sich in einem Brief an seinen Freund Reissig: „Hier geht es mir zwar sehr gut, nur fehlt mir die ganze Romantik und wenn ich mich

⁸ Vítězslav Novák, *O sobě a o jiných* [Über sich selbst und über die Anderen] (Prag, 1970), S. 82.

⁹ „Byl to právě ten první dojem z prostředí zcela mně nového, který se mi trvale vryl v paměť: Zajímavý styk s dobrosrdečným lidem, který ve svém lahodném valašském nářečí tak pěkně dovedl hovořit; první moravské písničky, táhlé žňové, zpívané ženami na kopcích, nebo odvážně žertovné v hospodě, od chlapů poslechnuté.“ *Ebd.*, S. 82.

¹⁰ „Jako rekonvalescent naslouchám zde krátkému popěvku malé husopasky, prozpěvující si pod kvetoucími jabloněmi, jejichž růžové lístečky odvívá lehounký vánek na zelený trávník – naslouchám vzdálenému volání kukačky na pokraji lesa, podřimujícího v milém jarním slunko, naslouchám toužebné písni zamilované divčice, nesoucí se k jasné modré obloze, přihlížím veselému tanečnímu rejci mladé chasy, doprovázenému hučícími gajdami a dovádějícími housličkami.“ *Ebd.*, S. 96.



Vítězslav Novák in den Bergen

an die hohen Berge, an das kalte Wasser erinnere, dann bangt es mir sehr.“¹¹ Und in dem anderen Brief bittet er seinen Freund, für ihn einen günstigen Ferienort ausfindig zu machen: „Ich mache darauf aufmerksam, dass die Landschaft malerisch und gesund sein soll und der Aufenthalt hier angenehm; das Essen soll wenigstens zufriedenstellend sein und die Menschen da mögen etwas häufiger singen als in Karlovice.“¹² Novák sehnte sich nach romantischen Bildern. Musikalische Erlebnisse sind für ihn unerlässlich – um von einem Ort einen umfassenden Eindruck zu gewinnen. Vítězslav Novák entspricht dem Typ eines „Touristen“, wie ihn Zygmunt Baumann beschrieb. Der Tourist pflegt von Zuhause zu solchen Orten aufzubrechen, die sich von seiner eigenen Umgebung sehr unterscheiden, um neue Erfahrungen zu machen, die ganz anders sind, als der eigene

¹¹ „Zde se mám velice dobře, jenže zde schází všechna romantika, vzpomenu-li si na ty vysoké vrchy, na chladnou vodu, stýská se mi nemálo.“ Der Brief von Vítězslav Novák an Rudolf Reissig vom 15. 7. 1897.

¹² „Připomínám, že krajina musí být malebná, zdravá, pobyt příjemný, strava alespoň slušná a lidi tam musí trochu více zpívatí nežli v Karlovicích.“ Der Brief von Vítězslav Novák an Rudolf Reissig vom 22. 6. 1897.

erlebte Alltag.¹³ Novák findet hier „äußerst interessante mährisch-slowakische Typen“.¹⁴ Als ein echter Tourist trat er gegenüber den in der Musiktheorie unausgebildeten einheimischen Musikern ein wenig arrogant auf. Allerdings gegen Entgelt – in Form von einem Glas Schnaps – erwartete er authentische Vorstellungen, Gesang und Instrumentenspiel.¹⁵ Novák verhielt sich während seiner Reise durch Mähren im Kleinen wie ein britischer Gebildeter im großen Maßstab, der im 19. Jahrhundert Orient entdeckte. Ähnlich wie das Interesse am Osten für junge gebildete Westeuropäer zu einer „unwiderstehlichen Leidenschaft“ wurde,¹⁶ wird es für junge Prager Intellektuelle zu einer Sache der Mode, Ostmähren kennen zu lernen. Zivilisierte Besucher aus Prag, also die Besucher aus dem Westen, zeigten oft ihre Überlegenheit gegenüber dem mährischen Orient, dem gegenüber sie einen natürlichen Anspruch zu haben glaubten, genauso wie Europa bis zum Ende des 19. Jahrhunderts den Anspruch erhob, sich gegenüber nicht-europäischen Nationen und Kulturen erhaben zu fühlen.¹⁷ Das Volksmilieu von Mähren leistete gegen diese von außen vorgetragenen Angriffe der Zivilisation vom Landeszentrum keinen Widerstand, genauso wie sich auch der Orient, in den Worten von Edward Said ausgedrückt, nicht dagegen wehrte, „zum orientalischen Westen geformt zu werden“.¹⁸ Praktisch bedeutete dies, dass das dabei entstandene Bild der mährischen Volkskultur ein Konglomerat von Projektionen und Wünschen der Menschen war, die dieses Bild gestalteten und welches nicht immer dem empirisch feststellbaren Zustand entsprechen musste. Es lässt sich nicht abstreiten, dass die Folkloristen Janáček, Kodály oder Bartók ehrlich danach trachteten, durch grundsätzliche Erkenntnisse das zu verstehen, „was offensichtlich eine andere (oder auch alternative und neue) Welt sei“.¹⁹ Vítězslav Novák beschrieb jedoch diese Welt nur von außen, auf die Art eines touristischen Reiseführers oder eines Reiseberichtes. Er verfasste keine fachlichen Studien und konzipierte keine wissenschaftlichen Abhandlungen.

Der Maler Uprka und der Architekt Jurkovič verließen nur kurz, und zwar zum Zweck ihrer Studien, ihr Volksmilieu, mit dem sie immer und anhaltend verbunden blieben. Ihre Rückkehr war übrigens von dauerhaftem Charakter. Bereichert um das Wissen der westlichen Kultur, bauten sie ihr Schaffenswerk auf Fundamenten auf, die ihnen wesentlich vertrauter waren. Anders war es bei Janáček der Fall, der das Folkloremilieu sehr früh verließ. Mehrmaliges späteres Zurückkehren in seine Sommerwohnung in Hukvaldy trug immer einen leichten Hauch einer gewissen Koketterie mit dem Folklore-Milieu eines Künstlers, dessen Wunderlichkeit und Originalität bekannt waren, der aber sonst auf eine ganz bür-

¹³ Zygmunt Baumann, *Úvahy o postmoderní době* [Reflexionen der postmodernen Zeit] (Prag, 1995), S. 50.

¹⁴ Vítězslav Novák, *O sobě a o jiných* [Über sich selbst und über die Anderen] (Prag, 1970), S. 94.

¹⁵ *Ebd.*, S. 98.

¹⁶ Edward W. Said, *Orientalismus. Západní koncepce orientalismu* [Orientalismus. Die westliche Orientalismus-Konzeption] (Prag, 2008), S. 15.

¹⁷ *Ebd.*, S. 17.

¹⁸ *Ebd.*, S. 16.

¹⁹ *Ebd.*, S. 21.

gerliche Art und Weise in der damals überwiegend deutschsprachigen Stadt Brünn lebte und arbeitete. Der Realismus des Volksmilieus war aber dem künstlerischen Naturell Janáčeks sehr nah und schlug sich in seinem musikalisch-dramatischen Schaffen ganz grundsätzlich nieder. Joža Uprka war trotz der Einflüsse der zeitgenössischen Richtungen nicht in der Lage, sich von den Mitteln der romantischen Malerei loszusagen, was besonders für das Ende seines Schaffens gilt. Der Musiker Janáček und der Architekt Jurkovič griffen in ihren Werken Anregungen der Volkskultur mit einer Abstraktionsmethode auf, also mit einer Methode, die für das künstlerische Schaffen des 20. Jahrhunderts typisch war. In diesem Vergleich steht aber Vítězslav Novák mit seiner Art der Arbeit dem Maler Joža Uprka näher. Während Janáček und Jurkovič in der Form der Materialbehandlung das erfüllen, was man meistens als Inhalt des Begriffes Neofolklorismus zu bezeichnen pflegt, wurde Vítězslav Novák nie zu einem Repräsentanten der Neuen Musik, zu der Bartók sowie Janáček zweifellos gehörten. Novák war nie ein echter Folklorist. Die Mittel, mit denen er das Folklore-Material bearbeitet, unterscheiden sich trotz moderner, harmonischer Verfahrensweisen im Prinzip nicht von den Methoden, die die Komponisten des 19. Jahrhunderts beim Umgang mit der Volksmusik üblicherweise nutzten. Novák hält von dem Volk den Abstand eines bloßen Beobachters, eines kurzfristigen Besuchers eines hinsichtlich der Folklore interessanten Bereiches, also eines Touristen, der nach seiner Rückkehr auf seine gewohnte Weise lebt und komponiert. Als Souvenir brachte Novák von diesen Reisen aufgezeichnete Lieder und folkloristische Intonationen mit nach Hause, die er dann in seine Werke implantierte.

Vítězslav Novák as Tourist

Summary

In her paper, the author focuses on the folklorism of Novák in comparison with other Czech artists of the period. At the end of the 19th century, the painter Joža Uprka, the architect Dušan Jurkovič, and the composer Leoš Janáček were also looking for inspiration in the folk art and culture of Moravia and Slovakia. The author presents their biographical profiles and identifies similarities and differences of their artistic techniques.

Vítězslav Novák jako turista

Shrnutí

Ve své studii se autorka pokouší zhodnotit Novákův folklorismus na základě srovnání s několika dalšími představiteli české kultury. Malíř Joža Uprka, architekt Dušan Jurkovič

a skladatel Leoš Janáček byli Novákovi současníci, kteří se podobně jako Novák právě na konci 19. století přimkli k lidové kultuře a to především moravských a slovenských oblastí. Autorka nejprve představuje jejich životní a umělecký profil a poté hledá styčné body či odlišnosti mezi jejich uměleckými přístupy.

Keywords

Vítězslav Novák (1870–1949); Czech folklorism; Joža Uprka (1861–1940); Dušan Jurkovič (1868–1947); Leoš Janáček (1854–1928).

Schlüsselwörter

Vítězslav Novák (1870–1949); Der tschechische Folklorismus; Joža Uprka (1861–1940); Dušan Jurkovič (1868–1947); Leoš Janáček (1854–1928).