

## VERONIKA JIČÍNSKÁ

### Unmusikalische Musik Kafkas und musikalische Musik Brods: Max Brods Übersetzung des Librettos von Janáčeks *Jenůfa* und Franz Kafkas Kommentar

*Franz Kafkas Äußerungen zu seiner angeblichen Unmusikalität sind in der Kafka-Forschung hinlänglich bekannt. Weniger erforscht ist, wie diese spezifische Unmusikalität mit Kafkas poetologischem Konzept zu vereinen ist. Die Auffassung von Musik in seinen Texten, wie zum Beispiel in Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse, im Schluss des Romanfragments Der Verschollene und in seinen Briefen und Tagebucheintragungen, verdeutlicht, dass er ein ganz anderes Verständnis von Musik hatte als etwa sein musikalischer Freund Max Brod. Vor dem Hintergrund von Brods Übersetzungsarbeit am Libretto von Leoš Janáčeks Jenůfa (Ihre Ziehtochter) und von der Einführung der Oper auf die internationale Szene wird ein Zusammenhang zwischen Musikalität und Kafkas Auffassung von Literatur hergestellt.*

#### 1 Einleitung

In einem Brief an Jaroslav Procházka, der sich mit Brods Übersetzung des Librettos von Leoš Janáčeks Oper *Ihre Ziehtochter* beschäftigte, schrieb Max Brod: „Kafka war völlig unmusikalisch. Er pflegte zu sagen, daß er die Lustige Witwe von Tristan und Isolde nicht unterscheiden könne“ (Brod in ŠRÁMKOVÁ 2009: 84), Franz Kafka bezeichnete sich tatsächlich wiederholt als unmusikalisch. So schrieb er an seine tschechische Freundin Milena Jesenská: „[...] weißt du eigentlich, daß ich vollständig, in meiner Erfahrung nach überhaupt sonst nicht vorkommenden Vollständigkeit unmusikalisch bin?“ (KAFKA 1991: 65) Diese sich selbst herabwürdigende Bemerkung trägt; in einem späteren Brief an Milena greift er das Thema wieder auf und gibt die folgende Erklärung:

Eine gewisse Stärke habe ich, will man sie kurz und klar bezeichnen, so ist es mein Unmusikalisch-Sein. So groß ist sie aber doch nicht, daß ich, wenigstens gleich jetzt weiter schreiben könnte. Irgendeine Flut von Leid und Liebe nimmt mich und trägt mich vom Schreiben fort. (Ebd. 122)

An dieser Stelle wird Kafkas Unmusikalität bzw. die Vollständigkeit dieser seiner Unmusikalität als eine Stärke verstanden, die, ‚wenigstens gleich jetzt‘, im Moment von ‚Leid und Liebe‘ zu Milena, nicht groß genug ist, dass er weiter schreiben könnte. Seine Stärke ist also das Schreiben, und diese Stärke macht genau das Unmusikalisch-Sein aus. Die „überhaupt sonst nicht vorkommende Vollständigkeit“ seiner Unmusikalität ist daher vor allem auf das Schreiben, das heißt auf Kafkas literarisches Schaffen und sein poetologisches Programm, zu beziehen. Die Vollständigkeit der Unmusikalität wird zum Anspruch auf die Vollkommenheit des Schreibens.

Es ist daher bemerkenswert, dass die Äußerungen Kafkas zu seiner Unmusikalität in der gegenwärtigen Kafka-Forschung<sup>1</sup> verhältnismäßig wenig Resonanz gefunden haben, auch wenn Kafka dieses Thema in unterschiedlichen Konstellationen und unter verschiedenen Aspekten immer wieder anspricht, von den frühen Tagebucheinträgen bis zu seinem „poetologischen Testament“ (LUBKOLL 1992: 748) aus dem Jahre 1924, der Erzählung von der ‚unmusikalischen‘ Maus Josefina. Eine der frühen Tagebuchnotizen, die er am 13. Dezember 1911 nach dem Besuch eines Brahms-Konzertes<sup>2</sup> geschrieben hat, bezeugt eine fortlaufende Beschäftigung mit dem Thema Musik:

Das Wesentliche meiner Unmusikalität ist, daß ich Musik nicht zusammenhängend genießen kann, nur hie und da entsteht eine Wirkung in mir und wie selten ist die eine musikalische. Die gehörte Musik zieht natürlich eine Mauer um mich und meine einzige dauernde musikalische Beeinflussung ist die, daß ich so eingesperrt, anders bin als frei. – Solche Ehrerbietung wie vor der Musik gibt es im Publikum vor der Litteratur nicht. (KAFKA 1990, Bd. I: 291)

„Die gehörte Musik“ löse bei Kafka ‚natürlich‘ klaustrophobe Ängste aus. Dies kontrastiert mit der ‚vollständigen Unmusikalität‘ aus den Briefen an Milena, die Ausdruck seiner Schöpferkraft ist. Die eigene, unmusikalische Musik ist offensichtlich von einem radikal anderen Wesen als ‚die gehörte Musik‘ (hier also Brahms) aus der Tagebucheintragung.<sup>3</sup>

---

1 Die meistens stark theorieorientierten Ansätze zu diesem Thema konzentrieren sich überwiegend auf die Analyse der Erzählungen *Forschungen eines Hundes* und *Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse*, oder auf die ‚Stimme‘ in Kafkas Texten. Vgl. dazu NEUMANN 1987, KITTLER 1990, LUBKOLL 1992, ELLISON 1998, MENKE 2000, BOGUE 2003.

2 Zu dem Konzert vgl. den Bericht von Wenzel Ritter von Bělský, der unter der Chiffre Dr. v. B. im *Prager Tagblatt* erschien: Brahms-Abend. Konzert des deutschen Singvereins und des Männergesangvereins. In: *Prager Tagblatt* [Morgenausgabe] Jg. 36, Nr. 345, S. 4 (14.12.1911).

3 Mark Christian Thompson beweist, dass Kafkas ‚andere‘ Musik immer die Präsenz eines

Diese andere Musik Kafkas erklingt in seinen Texten, sei es in Form des wirren Lärms der gegeneinander nicht abgestimmten Trompeten in *Der Verschollene*, sei es ein lautloses Lachen Odradeks in *Die Sorge des Hausvaters*, das sich etwa so anhört, „wie das Rascheln in gefallen Blättern“ (KAFKA 1994: 284), das Rauschen in *Der Bau* (vgl. KURZ 2002), die kakofone Musik der ‚Ausstellungsneger‘<sup>4</sup> oder ein Summen aus der Hörmuschel – eigentlich ein Gesang –, das im *Schloß*-Romanfragment beschrieben wird:

Aus der Hörmuschel kam ein Summen, wie K. es sonst beim Telephonieren nie gehört hatte. Es war, wie wenn sich aus dem Summen zahlloser kindlicher Stimmen – aber auch dieses Summen war keines, sondern war Gesang fernster, allerfernster Stimmen –, wie wenn sich aus diesem Summen in einer geradezu unmöglichen Weise eine einzige hohe, aber starke Stimme bilde, die an das Ohr schlug, so, wie wenn sie fordere, tiefer einzudringen als nur in das armselige Gehör. (KAFKA 2002: 36)

Der Lärm, die kakofone ‚Neger‘-Musik oder ein „Gesang“ aus der Hörmuschel, das „tiefer einzudringen als in das armselige Gehör“ will, scheinen von unterschiedlichem Register zu sein als das Rauschen oder lautloses Lachen, die nicht nur den Bereich des Artikulierten, sondern sogar des Hörbaren verlassen. Doch auch diese wahrhaft unheimlichen und, wie David Ellison sie beschreibt, „selbstdestruktive[n]“ Stimmen einer „idiosynkratischen narrativen Form“ (ELLISON 1998: 197), gehören zu dem Phänomen, das bereits Theodor W. Adorno in seinem *Fragment über Musik und Sprache* beschrieb. Adorno zufolge ist Kafkas Sprache ‚im äußersten Gegensatz‘ zu der dichterischen, die Musik nachahmenden Sprache seiner Zeitgenossen:

---

Kunstwerks ankündigt und er entwickelt ein systematisches, an Kafkas Gesamtwerk anwendbares Konzept (vgl. THOMPSON 2011).

4 Aus der Tagebucheintragung: „Kein Wort fast, daß ich schreibe, paßt zum andren, ich höre, wie sich die Konsonanten blechern aneinanderreiben, und die Vokale singen dazu wie Ausstellungsneger“ (KAFKA 1990: 130). Diese Äußerung kann poetologisch aufgewertet und als positives Urteil über das eigene literarische Schaffen paradoxerweise besonders dann betrachtet werden, wenn die ‚Musik‘ eine unangenehme Kakophonie ist. In Bezug auf den Roman *Der Verschollene* schlussfolgert Mark C. Thompson: „By his own estimation, Kafka’s writing produces a literary text that emits a cacophonous noise, one that clangs as the consonants rub together and the vowels carol like exhibition Negroes performing a minstrel show. Absolutely dissimilar to the music produced by Grete Samsa in *Die Verwandlung*, the clamber Kafka’s prose emits sounds closer in tenor to the noise Gregor Samsa makes when he speaks. As repellent as the “music” in Kafka’s texts sounds, it is no wonder that the task of being an artist in Kafka’s oeuvre is an ostensibly abhorrent one.“ (THOMPSON 2011: 185–186)

Nicht umsonst hat gerade Kafka in einigen denkwürdigen Texten ihr [der Musik; VJ] eine Stelle eingeräumt wie keine Dichtung zuvor. Er verfuhr mit den Bedeutungen der gesprochenen, meinenden Sprache, als wären es die der Musik, abgebrochene Parabeln; im äußersten Gegensatz zur „musikalischen“, musikalische Wirkungen imitierenden und dem musikalischen Ansatz fremden Sprache Swinburnes oder Rilkes. (ADORNO 1978 Bd. 16: 253)

Nach Adorno ist Musik „sprachähnlich“, wobei aber Musik nicht Sprache ist, denn „[w]er Musik wörtlich als Sprache nimmt, den führt sie irre“ (ADORNO 1978 Bd. 16: 251). Der Unterschied liege vor allem darin, dass „das Gesagte von der Musik nicht sich ablösen [läßt]. Sie bildet kein System aus Zeichen.“ (Ebd. 251) Kafkas Verfahren mit den Bedeutungen der „meinenden Sprache“, als wären es die der Musik, führt laut Adorno zu einer Struktur, denn „Intentionen sind ihr [der Musik; VJ] wesentlich, aber nur als intermittierende. [...] Musikalisch sein heißt, die aufblitzenden Intentionen zu innervieren, ohne an sie sich zu verlieren, sondern sie zu bändigen. So bildet sich Musik als Struktur.“ (Ebd. 252–253) Die Intentionen bzw. die Bedeutungen der Musik sind es gerade, die ihre Sprachähnlichkeit und zugleich die Differenz gegenüber der Sprache markieren:

Es waltet eine Dialektik: allenthalben ist sie von Intentionen durchsetzt, und gewiß nicht erst seit dem *stile rappresentativo*, der die Rationalisierung der Musik daran wandte, über ihre Sprachähnlichkeit zu verfügen. Musik ohne alles Meinen, der bloße phänomenale Zusammenhang der Klänge, gleiche akustisch dem Kaleidoskop. Als absolutes Meinen dagegen hörte sie auf, Musik zu sein, und ginge falsch in Sprache über. (Ebd. 252)

Während Adorno die Funktion der sprachlichen Signifikanten in Kafkas Texten zu den Intentionen in der Musik vergleicht, werden, laut Gilles Deleuze und Félix Guattari in *Kafka: Für eine kleine Literatur*, diese Signifikanten bei dem Prager Autor ‚deterritorialisiert‘: Kafka schreibe in dem Dialekt einer Minorität, der das Prager Deutsch ist, und bringt damit die Sprache „langsam und progressiv in die Wüste“. (Deleuze 1976: 48) Analog zur Deterritorialisierung der Literatur und Sprache durch ihr Umfunktionieren zu einer ‚kleinen‘ Literatur bzw. Sprache bei den französischen Poststrukturalisten wird bei Ronald Bogue ebenfalls die Musik zum Vehikel der ‚kleinen Musik‘: „[...] both literature and music have a common function as minor usages of relations of power and as deterritorializations of territorial forces“. (BOGUE 2003: 132) Bagues Vorgehensweise weist, ähnlich wie es bei Deleuze und Guattari der Fall ist, die argumentative Bewegung von dem Territorium auf die Deterritorialisierung

hin auf, wobei erst durch die Deterritorialisierung neue Zusammenhänge und Querverbindungen entstehen können:

As birds sing their territory, so do humans sing or speaks theirs. But the literature and music of a given territory are transfused by relations of power, and to the extent that they are territorial arts, they reinforce the domination of the majority [...] No matter how oppressed a given group may be, a return to its native soil, to the tales and songs of the homeland, remains a return to a major culture and a major usage of language and sound. The minor is essentially homeless, nomadic, vagabond. (Ebd. 131)

Wie war also im Kontext von diesen Überlegungen Franz Kafkas Verhältnis zu der „gehörten“ (,territorialen‘) und der eigenen, „unmusikalischen“ (,deterritorialiserten‘) Musik? Dies kann man ohne einen Einblick in die zeitgenössische Musikszene schwer beurteilen.

## 2 *Jenůfa*: Eine deterritorialisierte Oper

Nicht nur für die Musikinteressierten in Prag um 1900 war eine Begegnung mit dem tschechischen Musikleben unumgänglich. Und wie manche andere deutschsprachige Literaten in Prag dieser Epoche, auch Franz Kafka, der Tschechisch sprach, sah in der tschechischen Kultur ein starkes Potenzial für ästhetische Produktion.

Trotz alledem bedeutete im deutschsprachigen Milieu Prags eine Beschäftigung mit der tschechischen Kultur noch um die Jahrhundertwende ein deutliches Übertreten der durch die deutsch-liberale Tradition gezogenen Grenze. Die Prager Deutschen ignorierten willentlich das tschechische Nationaltheater und das tschechische Kulturleben überhaupt (vgl. SCOTT 2000: 196–197), und auch wenn insbesondere die Musikfreunde die jeweils ‚gegnerischen‘ Theater mehr als nur gelegentlich besuchten, stellte dieses Verhalten doch eher eine Ausnahme als die Regel dar (vgl. COHEN 1981: 131). Den generellen Trend vertraten die deutschen liberalen Zeitungen, die mit herabsetzenden Bemerkungen zur tschechischen Kultur nicht sparten. Sie überboten sich mit akademischen Analysen zu der inhärenten kulturellen Unterlegenheit der Tschechen und der Ableitung der tschechischen Kultur von der deutschen.

1917 wurde in Wien Leoš Janáčeks Oper *Ihre Ziehtochter* (unter dem Titel *Jenůfa*) in das Programm aufgenommen. Seit der triumphierenden Premiere im Mai 1916 im Prager Nationaltheater trat sie ihren Siegeszug auf den internationalen Bühnen an. Die Tatsache, dass *Jenůfa* zuerst in Wien und anschließend in Berlin und New York gespielt wurde, bedeutete nicht nur für

Janáček, sondern auch für die tschechische Musik und Kunst im Allgemeinen einen unerwarteten Durchbruch. Die Verdienste Max Brods, der das Libretto übersetzte und die Aufführung in Prag und Wien durchsetzen half, können in diesem Falle nicht überschätzt werden. Brod unterstützte Janáček oft auch auf andere Weise über längere Zeiträume hinweg; ohne Brod wäre Leoš Janáček erst viele Jahre später zum Weltruhm gelangt, wenn überhaupt. Aber auch zum Prager Erfolg führte ihn ein holpriger Weg. Die ursprünglich für das Prager Nationaltheater geschriebene Oper wurde zunächst zwölf Jahre bloß in Brünn aufgeführt worden, da die Prager Bühne sie wiederholt abgelehnt hatte; 1916 war Janáček schon zweiundsechzig Jahre alt und hatte die Hoffnung auf eine allgemeine Anerkennung seines Werkes beinahe aufgegeben. Der ‚Kampf um Jenůfa‘ ist in der Musikgeschichte hinreichend bekannt<sup>5</sup>, trotzdem sei an dieser Stelle Max Brods Verwunderung darüber zitiert, wie es zu einem solchen Versäumnis gerade bei den musikliebenden Tschechen kommen konnte:

Unter den merkwürdigsten Tatsachen der Kunstgeschichte wird für alle Zeiten dies Faktum von der um zwanzig Jahre verspäteten Entdeckung Janáčeks aufbewahrt bleiben. Es deutet immerhin darauf, dass auch ein so kleines, sich selbst übersehendes Volk wie die Tschechen noch nicht die innere Kraft aufbewahrt hat, in sich selbst Ordnung zu schaffen, das verderbliche Cliquenwesen zu beseitigen und die eigenen schöpferischen Potenzen an die richtigen Stellen zu setzen, obwohl dies (meiner Ansicht nach) einer der wichtigsten nationalen und politischen Arbeiten wäre, sogar wichtiger als die welterschütternde Frage ein- oder doppelsprachiger Straßentafeln. Geschieht solch ein Versäumnis in einem großen Organismus, so ist man eher geneigt, es mit Komplikationen, allzu großer Mannigfaltigkeit und Ausbreitung des Volkslebens zu entschuldigen. Bei einem der Zahl nach geringen Volke, bei dem man so gern für jedes Mitglied eine nahe familiäre Sorgfalt, und namentlich für so unersetzliche Bauelemente wie große Künstler die liebevollste Aufzucht erträumt, fällt einem dann diese allgemeine Blamage des Menschengeschlechts, das sein Bestes nicht zu verwalten weiß, um so schwerer ans Herz. Wie konnte das nur geschehen? fragt man. (BROD 1966: 18–19)

Anfang des Jahres 1918 schrieb Paul Kisch, der Bruder des Journalisten und Schriftstellers Egon Erwin, für die liberale *Deutsche Zeitung Bohemia* einen polemischen Aufsatz zu der Aufführung der Oper in Wien. In dem Text mit dem Titel *Politische Musik*, den Kisch noch während der Vorbereitungsarbeiten verfasste – zwei Monate vor der Wiener Premiere –, sind zahlreiche subtile

---

<sup>5</sup> Aus der Fülle der Fachliteratur zu Janáček und Brod sind zu diesem Thema folgende Studien besonders empfehlenswert: VOGEL 1958, SUSSKIND 1985 und ŠRÁMKOVÁ 2009.

Verunglimpfungen oder gar direkte Beleidigungen eingestreut. Emil Hertzka, Direktor des großen Musikverlags Universal Edition in Wien, Janáčeks Förderer und einer der Initiatoren der Übersetzung des *Jenufa*-Librettos ins Deutsche, und Max Brod werden hier als ‚rührige‘ Unternehmungslustige präsentiert, die Oper wird verhöhnt:

Der rührige Verleger des Musikwerkes verstand es damals, auch Wiener Musikkreise dafür zu interessieren, so daß Kapellmeister und Kritiker zur Aufführung nach Prag kamen. In dem nicht minder rührigen Prager Schriftsteller Max Brod fand er einen gewandten Übersetzer des Librettos, das einer durchgefallenen Tragödie von Gabriela Preiss entnommen war. Vereinigten Bemühungen gelang es, die Wiener Hofoper zur Aufnahme des Werkes zu bewegen, an der um die Aufführung in deutscher Sprache unter dem neuen Titel „Jenufa“ mit einem großen Aufwande [...] vorbereitet wird. (KISCH 1918: 1)

Der Artikel schließt mit einer feurigen Schmäherei gegen die Tschechen, in der die Aufführung von *Jenufa* von dem Autor politisiert wird, indem er wiederum die Tschechen der Politisierung bezichtigt:

Nicht die Deutschen, die Tschechen waren es, die vom Beginne ihres politischen Aufschwungs unermüdlich und mit beispielloser Gehäßigkeit den Kampf gegen die deutsche Kunst nicht nur in Böhmen geführt haben und rastlos bemüht sind, jedes ihrer Kunstwerke zugleich als politische Tat zu werten und zu verwerten. Es ist dem Nationaltheater in Prag gewiß nicht zu verargen, daß es die tschechische Oper und Dramatik in einem Ausmaße pflegt, wie es für die deutsche Kunst manchen deutschen Theatern nur zu wünschen wäre. Aber daß daneben die nicht-deutsche, ja derzeit feindliche Produktion derart zu Worte kommt, daß Übersetzungen aus dem Deutschen daneben einem mit dem natürlichen Verhältnisse im lächerlichen Widerspruche stehenden Bruchteil ausmachen, ist gewiß kein Zufall. So stehen die Dinge in Prag.

Demgegenüber berufen sich die Tschechen und ihre Wiener Hilfsschreiber darauf, daß es deutsche Kreise in Prag ja gewesen sind, die die Aufmerksamkeit auf jenes nun umstrittene Tonwerk gelenkt haben. Da sei nun ein für allemal festgestellt, daß Max Brod und sein Kreis gar nicht deutsch sein will. Die geschmacklose Propaganda, die für deren Tätigkeit als geistige „Manager“ von einigen Genossen der Clique betrieben wird, hat falsche Vorstellungen erweckt, denen nicht entschieden genug widersprochen werden kann. [...]

Für die weitesten Kreise des tschechischen Volkes ist die Aufführung des neuen Musikwerkes in der Wiener Hofoper nur nebenbei eine künstlerische Tat, vor allem eine politische Eroberung. (Ebd. 1)

Aus der zitierten Stelle geht hervor, auf welchem politischen brisanten Boden sich die ÜbersetzerInnen und KulturvermittlerInnen bewegten. Es sollte

jedoch vermerkt werden, dass wie innig auch immer diese VermittlerInnen die tschechische Kultur liebten und förderten, ihre kulturelle Zugehörigkeit immerhin eindeutig Deutsch war. Ihre Rolle für die Integration der tschechischen Moderne in einen breiteren europäischen Kontext war wesentlich, doch sie selbst waren paternalistischer Töne keinesfalls ledig. Viel zu oft misst Max Brod, und auch andere, die tschechischen Genies an den deutschen, vor allem klassischen Schöpfern, wie zum Beispiel in der Beschreibung der epochalen ersten Begegnung Brods mit Janáček:

Ein unbekannter alter Herr steht in meinem Zimmer. Es ist Sonntag, noch ziemlich früh. Noch nicht acht Uhr. Ich habe eben noch tief geschlafen. Träume ich weiter? – Dieser Kopf mit der hohen, schön-gewölbten Stirn, die blitzend-ernsten, offenen, großen Augen, der geschwungene Mund: Das ist Goethes Kopf, wie ihn Stieler gemalt hat, doch hier ins Slawisch-Weichere transponiert ... (BROD 1960: 244–245)

Die kulturelle Vermittlung hatte für die VermittlerInnen nicht nur das Ziel, die tschechische Kultur zu fördern, sondern auch einen Platz für sich selbst, innerhalb der deutschsprachigen Minderheit, zu finden. Scott Spector nennt diesen fiktiven Zufluchtsort treffend einen ‚middle ground‘ und fasst zusammen: „They [die VermittlerInnen; VJ] seemed to bridge the abyss between peoples in Prague into which they themselves had fallen, and at the same time seemed to promise to carve out a space that they could safely occupy as its national poets“ (SPECTOR 2000: 198).

Diese Charakterisierung passt auf Max Brod sehr genau. Janáčeks Opern erwiesen sich für seinen eigenen schöpferischen Impuls als besonders fruchtbar. Brod glaubte durch Janáčeks Werk eine authentische Volkskultur gefunden zu haben<sup>6</sup>, die, wie er nie zu betonen unterlässt, in eine ‚Universalkultur‘ transzendiert. Er behauptete wiederholt, *Jenůfa* sei keine tschechische Nationaloper, sie habe nichts mit nationalen historischen Träumen zu tun wie etwa Smetanas *Dalibor*. *Jenůfa* sei eine menschliche Oper, die unter mährischen Bauern spielt (vgl. BROD 1966: 33). Aber auch dieser Begriff der ‚universalen‘ Musik ist wiederum auf das deutsch-liberale humanistische Verständnis von der Kultur zurückzuführen:

---

6 Vgl. Brods ‚menschlich-politisches Bekenntnis‘, in dem er ‚das Volkshafte‘ der Musik gleichstellt: „Es kann aber nicht gleichgültig lassen, daß ich in der Mitte dieses Volkes aufgewachsen bin und lebe, ja daß es im Grunde das einzige Volk ist, dessen Volkstum ich erlebt habe. [...] Es scheint mir, daß auch meine besondere Liebe zur tschechischen Musik darauf beruht, daß ich mit der Landschaft und mit den Menschen, denen diese Urklänge entspringen, vertraut bin.“ (BROD 1918: 1587)



Der Realismus der Bauernoper mündet in das klare, einfache Symbol zweier guter, wahrhaft guter Seelen. Und seltsam: die Musik, bis dahin von scharfer nationaler Ausprägung (ich nenne Janáček gern einen mährisch-slowakischen Smetana, nur von dunklerer, leidenschaftlicherer, gleichsam südlicher Färbung), die Musik wird hier ganz allgemeine, nur musikalische Musik, die Zwischenstufe zwischen Ethnographie hat sich in den großen Ozean der Humanität ergossen. (BROD 1966: 21–22)

Brod bietet auch ein bestimmtes Bild des Komponisten und seines Werkes: Janáček ist nicht nur Tscheche, er ist Mährer; er ist also doppelt ‚provinzialisiert‘. Dieser paradoxe Charakter von Janáčeks Werken, also ihre Modernität, die – laut Brod – zugleich in der mährischen Heimat Erde tief verwurzelt ist, feiert der Prager Musikfreund als eine wahrhaft bodenständige Volkskultur, die ihren wahren Ausdruck in der höchsten Kunstform, in der Oper, findet. Die doppelte Provinzialisierung Mährens kennzeichnet Brod sogar bei der Beschreibung seiner Reise zu Janáček anlässlich der Uraufführung des *Tagebuchs eines Verschollenen* 1921:

In Brünn lebt er, der größte lebende Komponist der Tschechen, der bedeutendste und eigenartigste Künstler, den sie seit Smetana und Manes [sic] hervorgebracht haben – Leoš Janáček.

Was ist Brünn?

Liegt schon Prag etwas abseits der großen europäischen Kunstzentren, so liegt gar Brünn sogar abseits von Prag. Im alten Österreich betrachtete sich Brünn als eine Vorstadt von Wien. Man fuhr nach Wien in die Oper, zum Schneider, und so fort. Dann kam der Umsturz, mit ihm die gefürchtete Zollgrenze Lundenburg. Von Prag ist Brünn, die Hauptstadt Mährens, Tuchmetropole, zweitgrößte Stadt der Tschechoslowakei, immerhin sieben Schnellzugstunden entfernt. Das stört den Zusammenhang.

Das aber Janáčeks „Tagebuch eines Verschollenen“ in Brünn seine Uraufführung hat, sind mir sieben Schnellzugstunden nicht zuviel. Ich fahre zu Janáček.

Charakteristisch, daß keine der großen tschechischen Zeitungen oder Revuen Prags einen Berichterstatte geschickt hat. Die Prager Künstler sind sehr hochmütig. Sie erkennen Janáčeks Bedeutung allmählich an, man sieht seinen Namen heute schon auf jedem Konzertprogramm von Rang. Aber er gilt doch nur als einer unter den Übrigen. Daß er das Genie schlechthin ist, das heute unter den Tschechen lebt – es ist nicht leicht (zugestanden), einem Mann, der in Brünn wirkt, die Palme zu reichen. (Ebd. 42–43; Hervorhebung im Original)

Die mährische Metropole hatte tatsächlich einen provinziellen Charakter. Das öffentliche Leben in Brünn war in folgedessen im Vergleich zu Prag viel weniger nationalistisch polarisiert, obgleich auch das sich zu Janáčeks Lebzeiten änderte;

Janáček selbst war Chormeister des Philharmonischen Vereins *Umělecká beseda* und weigerte sich, das deutsche Theater in Brünn zu betreten. Nichtsdestoweniger hielt der wesentliche Teil der Bevölkerung zu nichtnationalen Identitätsformen (vgl. WOLFF 2006: 689–690). Den fundamentalen mährischen Provinzialismus kann man als eine dieser Formen betrachten. Da er alles andere war als der Kosmopolitismus, kontrastierte er mit den deutsch-tschechischen nationalen Kämpfen auf eine völlig unterschiedliche Weise.

Von einer vom Nationalismus freien Volkskultur muss Brod sich besonders angesprochen gefühlt haben. Er, der ‚deterritoralisierte‘, urbane Prager Deutsche glaubte in der tschechischen Kultur oder, um genauer zu sein, in der mährischen Oper, einen Ersatz für den Verlust der eigenen Volkskultur gefunden zu haben. Brod gibt an vielen Stellen seiner Texte über Janáček seine Musiktheorie wieder, die nur unschwer zu verstehen ist als eine Aussage über das eigene Kunstverständnis:

Im Anschluß brachte er mir seine vielumstrittene Operntheorie näher als durch hundert dicke Bände ... *Nicht* das wolle er, daß der Komponist aus *wirklich beobachteten* Sprachmotiven *Melodiebrocken lukriere*. Nein, durch die *Fähigkeit*, augenblicklich eine Sprachmelodie zu fixieren, die er gerade vernimmt – diese Übung, dieses Studium verlangt Janáček vom Schaffenden. „Die Komponistenlehre“, sagt er, „wird um ein neues Kapitel bereichert werden müssen. So wie man heute Kontrapunkt, Harmonie, Formen übt und studiert, so muß der junge Opernkomponist auch – gewissermaßen nach der Natur zeichnen lernen. Das Skizzieren realer Sprechmelodien ist gleichsam das *Aktzeichnen der Musik*. [...]“ Ich dachte bei diesen Worten ehrfürchtig der erhabenen Worte, die der Meister *Rodin* in seinen „Kathedralen“ dem baumeisterlichen „Handwerk“ anstimmt. (BROD 1966: 37–38; Hervorhebungen im Original)

In dieser Beschreibung des schöpferischen Prozesses – interessanterweise unter Heranziehung der bildenden Kunst –, genauso wie in der zitierten Stelle über die Transformation der Volks- in eine Universalmusik, sieht Brod die eigenen Kontrastpole, die zugleich den ästhetischen Raum seiner Übersetzung markieren. Es muss vorausgeschickt werden, dass Janáčeks Oper schon ein Transponat eines Dramas war, einer ‚durchgefallenen Tragödie‘ – wie Paul Kisch es spöttisch nannte – Gabriela Preissovás; also eine textuelle Wiedergabe des mährischen Volkslebens. Und Janáček stellte nicht nur in der Oper das mährische Volksleben thematisch dar. Die von ihm entdeckten Wortmelodien, die sich auf seine Musiktheorie stützende, den Rhythmus der tschechischen Sprache, genauer den lachischen Dialekt<sup>7</sup>, nachahmende Deklamation, machen

---

7 Der Dialekt wird in der Region gesprochen, in der Janáček geboren wurde (Hochwald/

die Oper aus – und stellen den Übersetzer vor eine beinahe unlösbare Aufgabe. „Wären mir alle diese Klippen von Anfang an bewußt gewesen, ich hätte die Arbeit kaum begonnen“ (BROD 1966: 34), schreibt Brod.

Die Wiener Uraufführung fand nach zahlreichen Verzögerungen am 16. Februar 1918 statt. Brod und Janáček saßen nebeneinander in der Loge. Bei jedem Fehler auf der Bühne gab Janáček Brod einen Stoß. Bevor der erste Akt vorbei war, musste Brod von Janáček weit weg rücken, weil ihm seine ganze Seite wehtat. In seinen Erinnerungen *Streitbares Leben* schreibt er:

Regie und Aufführungen gingen in die Irre, obwohl man sich mit der Ausstattung viel Mühe genommen und die besten Kräfte (die Jeritzka in der Titelrolle) aufgeboten hatte. Als es zum großen Chorensemble kam (jedes Paar muss im Leiden seine Zeit überstehen), verschleppte der Dirigent das Tempo um das Doppelte. Die Rippenstöße fielen immer dichter. Ein Höhepunkt in dieser Hinsicht war der erste Auftritt der „Küsterin“, auch für diese Rolle hatte man eine vielbewunderte Künstlerin ausersehen, ich glaube, sie sang sonst die Brünhilde. Diese Figur hatte die Textdichterin (Gabriela Preissová) und mit ihr Janáček unmittelbar aus dem mährischen Bauernleben entnommen, eine königliche Gestalt, eine Art Deborah, eine Richterin, zu der das ganze Dorf respektvoll aufblickt und die auch dementsprechend in vollem bäuerlichen [sic!] Sonntagsstaat (es ist Festtag) erscheint, das schöne Spitzentuch in der Hand haltend, nach Landessitte. Man küsst ihr die Hand. Oft hatte mir Janáček erzählt, dass er einst mit Rodin eine Rundfahrt durch Südmähren gemacht hatte, und daß der Bildhauer das adelige vornehme Auftreten dieser Dorfrichterinnen hingerissen bewundert habe. Wie brachte die Wiener Hofoper diesen Typ? Die Küsterin erschien in beschmutztem Arbeitsgewand, quasi „realistisch“ (in Wirklichkeit falsch gesehen), mit der Mistgabel über der Schulter. In diesem Moment sah ich auf Janáček. Sein Gesicht war verzerrt, er weinte. (BROD 1960: 274)

Der Abend war trotzdem ein großer Erfolg. *Jenůfa* betrat die deutschsprachige Welt unter vielen Missverständnissen als eine Vereinigung der tschechischen – genauer mährischen – Musik und des deutschen – genauer Prager Deutschen<sup>8</sup> – Wortes.

---

Hukvaldy). Dazu Max Brod: „Der lachische Dialekt, der in jener Gegend gesprochen wird, ist dadurch charakterisiert, daß alle Vokale ohne Ausnahme kurz sind (eine Aussprache, die Janáček im Gespräch nie ganz verleugnet) und daß der Ton (wohl unter polnischem Einfluß) von der Anfangssilbe, die er in allen tschechischen Worten festhält, manchmal gegen die Wortmitte zurückweicht z. B. *srděčný, přijemný*. Derartige Betonungen haben Janáčeks Vokalwerken öfters den Vorwurf unrichtiger Deklamation eingetragen.“ (BROD 1925: 11)

<sup>8</sup> Mit dem ‚Prager Deutsch‘ wird hier keine spezifische Sprache gemeint, die es in dieser Form nicht gab – wie Marek Nekula es überzeugend zeigte (vgl. NEKULA 2003: 124–186) –,

### 3 Kafkas ‚kleine Musik‘

Franz Kafka war über die Schwierigkeiten bei der Libretto-Übersetzung zu *Jenůfa* ausführlich informiert und verfolgte den Werdegang der Oper bis zu ihrer Aufführung in Wien mit lebhaftem Interesse. Anfang Oktober 1917 erhielt er die Übersetzung von Brod, die ihm sein Freund sofort nach dem Erscheinen zukommen ließ. Einige Tage später schrieb Kafka an Brod:

„Jenůfa“ habe ich bekommen. Das Lesen ist Musik. Der Text und die Musik haben ja das Wesentliche beigebracht. Du aber hast es wie ein Riesenmensch ins Deutsche getragen. Wie hast Du nur die Wiederholungen lebendig gemacht! Soll ich daneben Kleinigkeiten erwähnen? Nur dieses: Kann man vom „Schaffen“ weglaufen? „Siehst du, dann soll man dich lieben?“ Ist das nicht Deutsch, das wir von unseren undeutschen Müttern im Ohre haben? „Mannsverstand“ ins Wasser gefallen ist künstliches Deutsch. Bange Inbrunst“ – gehört das hierher? Zwei Bemerkungen des Richters versteh ich nicht : „Hätt’ ich mir die Zigarre ...“ und „ohne die gelehrten Herren seh’ (steh’?) ich da ...“ „Gerne“ am Schluß stört ein wenig in dieser großen Stelle. – Schönere Liedertexte hätte man erwartet, sie können auch im Tschechischen nicht sehr gut sein. – Den „grinsenden Tod“ hätte ich gern dem Reichenberger<sup>9</sup> überlassen, auch erwähnst Du das Ende des zweiten

---

sondern das, was Deleuze und Guattari eine ‚kleine‘ Sprache nennen. Es handelt sich um eine potentiell subversive Funktion der majoritären Sprache: „Eine kleine oder mindere Literatur ist nicht die Literatur einer kleinen Sprache, sondern die einer Minderheit, die sich einer großen Sprache bedient. Ihr erstes Merkmal ist daher ein starker Deterritorialisierungskoeffizient, der ihre Sprache erfasst.“ (DELEUZE 1976: 24) Zu den Charakteristika des Prager Deutsch als sprachgeschichtliches Phänomen vgl. TROST 1962, TROST 1964, SKÁLA 1967, TROST 1981 und ROBERTSON 2004: 64–66 bzw. 70ff.

9 Die Bemerkung über den Wiener Kapellmeister Hugo Reichenberger bezieht sich auf die heftige Kontroverse Brods mit Reicherberger wegen der Übersetzung des Librettos. Reichenberger wollte nämlich den Text in eine deutsche Mundart, etwa die Tiroler, übertragen, was Brod entschieden ablehnte. Dieses fundamentale Unverständnis des Charakters der Oper seitens Reichenberger wurde noch dadurch verstärkt, dass Brod zugleich mit allen Kräften zu verhindern versuchte, dass *Jenůfa* in einer Art unnatürlichem Deutsch dem deutschsprachigen Publikum vorgestellt wird, in einem ‚Operndeutsch‘, das Reichenberger durchsetzte und das Brod verabscheute (vgl. HORÁČKOVÁ 2007: 30–61 und ŠRÁMKOVÁ 2009: 82–85).

Die angesprochene Textstelle befindet sich im ersten Akt, 8. Szene, Klavierauszug S. 177: Kostelníčka: „Jako by sem smrt’ načuhovala!“ Reichenbergers Übersetzung: „Grad als ob der Tod hätt’ hereingegrinst!“ Brods Übersetzung: „Grad als ob der Tod hergelauert hätt’!“ Nach Horáčková entspreche keiner der deutschen Ausdrücke semantisch Janáčeks ‚načuhovat‘ (Tsch. ‚nakukovat‘/hineingucken). Der Ausdruck in Janáčeks Original ist nicht nur ein Dialektwort, sondern auch durch die Silbe ču- phonetisch gefärbt. Die Silbe wird in emphatischen, die Sinneseindrücke beschreibenden Verben (čučet, čumět, čuchat) verwendet (vgl. HORÁČKOVÁ 2007: 58–59). Brod hat dies an dieser Stelle jedoch in Betracht gezogen:

Aktes als verdorben, aber ich glaube mich zu erinnern, daß diese Stelle Dir besondere Mühe machte und Du, vielleicht nur als Lesart, eine ähnliche Übersetzung im Manuskript hattest. – Sollte nicht eine Vorbemerkung über die Bedeutung der „Küsterin“ gemacht werden? (KAFKA 2005: 343)

Was an diesem Tagebucheintrag jedoch auffällt, ist Kafkas Behauptung, das Lesen sei Musik, der Text und die Musik hätten das Wesentliche beigebracht. Was wird hier genau gemeint?

Im Kontext von Kafkas Unmusikalität muss sich ‚das Wesentliche‘ auf sein poetologisches Programm beziehen. In der bekannten Tagebucheintragung werden seine Unmusikalität und sein Schreiben aneinander gekoppelt; die vollkommene Unmusikalität ist sogar die Voraussetzung der literarischen Produktion:

In mir kann ganz gut eine Konzentration auf das Schreiben hin erkannt werden. Als es in meinem Organismus klar geworden war, daß das Schreiben die ergiebigste Richtung meines Wesens sei, drängte sich alles hin und ließ alle Fähigkeiten leer stehn, die sich auf die Freuden des Geschlechtes, des Essens, des Trinkens, des philosophischen Nachdenkens der Musik zuallererst richteten. Ich magerte nach allen diesen Richtungen ab. (KAFKA 1990, Bd. I: 341)

In seiner Analyse dieser Textstelle behauptet Stanley Corngold, dass Kafka hier die impliziten, namenlosen, bizzaren, asketischen Genüsse, die ihm das Schreiben bietet, den expliziten, gesellschaftlich anerkannten und legitimierten Freuden ‚des Geschlechts, des Essens, des Trinkens‘ kontrastiert, ‚das philosophische Nachdenken der Musik‘<sup>10</sup> eingeschlossen (vgl. CORNGOLD 2004: 8). In Kafkas Text, fährt Corngold fort:

music is not singled out for special renunciation, it is rather the renunciation of ‚des philosophischen Nachdenkens der Musik‘ meaning that either music performs a philosophical reflection or provokes a philosophical reflection or that philosophical reflection takes music for its object and pursues it – for Kafka, writing exists as a refusal of such a reflection. (Ebd. 8)

---

„Ich hatte ‚reingeschnuppert‘, wobei ich den Klang des Tschechischen ‚načuhovala‘ (das ‚u‘) nachahmte. Die wörtliche Übersetzung ist aber ‚lauern‘!“ (RACEK und REKTORYS 1953, Brief vom 24.9.1917; vgl. HORÁČKOVÁ 2007: 59). Die Stelle erschien schließlich als „Draußen steht der Tod, grinst auf mich herein“ übersetzt. Květoslava Horáčková rührt in ihrer Studie an den gleichen Stellen wie Kafka und schlussfolgert, dass Brods Übersetzung trotz aller Engagiertheit manche Fehlgriffe aufweist. Sein eigener literarischer Ehrgeiz habe sich in diesem Falle leider als schädlich erwiesen (vgl. HORÁČKOVÁ 2007: 181).

<sup>10</sup> In einer dekonstruktiven Geste liest Corngold diese Stelle als „philosophical reflection or – or on – music“ (CORNGOLD 2004: 8).

Das bedeutet aber nicht – und Corngold zielt auf eine solche Behauptung keinesfalls ab – dass Kafka sein Schreiben als unmusikalisch im üblichen Sinn des Wortes verstehen würde. Die Tagebuchstelle deutet an, dass in Kafkas Texten ‚Musik‘ sich der philosophischen Reflexion entzieht. Musik ist bei dem Autor kein Objekt – sie kann nie zum Objekt werden –, sondern ein Medium. So steht Kafkas Verständnis von Musik dem Begriff der ‚Musikalität‘ nahe, einer Eigenschaft der ästhetischen Produktion, die den Erfolg oder das Scheitern des Schreibens – die Lesbarkeit – verzeichnet.

#### 4 Musik als ‚Musikalität‘

Adornos Ausführungen zu Musik und Sprache haben noch einen anderen, bisher nicht angesprochenen Aspekt, einen theologischen:

Gegenüber der meinenden Sprache ist Musik eine von ganz anderem Typus. In ihm liegt ihr theologischer Aspekt. Was sie sagt, ist als Erscheinendes bestimmt zugleich und verborgen. Ihre Idee ist die Gestalt des göttlichen Namens. Sie ist entmythologisiertes Gebet, befreit von der Magie des Einwirkens; der wie immer auch vergebliche menschliche Versuch, den Namen selber zu nennen, nicht Bedeutungen mitzuteilen.

Musik zielt auf eine intentionslose Sprache. (ADORNO 1978 Bd. 16: 252)

Damit rückt Adorno ganz nahe dem Konzept der ‚reinen‘, intentionslosen Sprache Walter Benjamins. Benjamin formuliert die ‚reine Sprache‘ und deren göttlichen Ursprung vor allem in dem Aufsatz *Über die Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen* (1916), der eine Vorstufe zu dem Schlüsseltext seiner Theorie der Übersetzung *Die Aufgabe des Übersetzters* (1923) ist. In *Die Aufgabe des Übersetzters* schlussfolgert Benjamin, die reine Sprache sei „nur der Alleheit ihrer [der fremden Sprachen; VJ] einander ergänzenden Intentionen erreichbar [...] Während nämlich alle einzelnen Elemente, die Wörter, Sätze, Zusammenhänge von fremden Sprachen sich ausschließen, ergänzen diese Sprachen sich in ihren Intentionen selbst“ (BENJAMIN 1991 Bd. IV.1: 13–14). Die Intention, die Benjamin Übersetzbarkeit nennt, ist nach dem Kritiker Rodolphe Gasché „an operator of sorts, of difference, and not what one could commonly call an essence“ (GASCHÉ 1986: 90). Die Übersetzbarkeit Benjamins verdeutlicht das gleiche Prinzip wie die Mittelbarkeit in dem früheren Aufsatz *Über die Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*, das man dem medialen Charakter der Sprache bzw. des Kunstwerks angleichen kann (vgl. WOHLFARTH 2001: 90ff.). Übersetzbarkeit wie auch Mittelbarkeit sind strukturelle Merkmale innerhalb des Kunstwerks. Diese Strukturen, die

Eigenschaft des Kunstwerks, deuten auf einen Bereich jenseits des Kunstwerks (die reine Sprache) hin und ermöglichen dadurch eine Befreiung von dessen linguistischer Verstrickung (vgl. GASCHÉ 1986: 98).

Bei Kafka weist seine Auffassung der Musik viele gemeinsame Züge mit dem medialen Charakter der Sprachen auf, wie Benjamin ihn entdeckt. Die Sprachen beziehen sich auf die reine Sprache, die für diesen Charakter – für ihre Mittelbarkeit und Übersetzbarkeit – bürgt. Wenn Kafka sagt, er sei un-musikalisch, meint er es zwar häufig im wörtlichen Sinn. Die zitierten Tagebucheinträge und die Briefstellen zeigen aber, dass eine spezifische, andere Musik sein ästhetisches Projekt bezeichnet. Und mindestens in seinen Bemerkungen zu Brods Übertragung der *Jenůfa* ist ein Übersetzungskonzept ein Teil davon. Das musikalische Wesen dieser Oper wie der linguistische Charakter des Librettos ermöglicht es Kafka, das anzusprechen, was ihn selbst als Künstler interessierte, nämlich das Nicht-Diskursive, das als Musikalität bezeichnet werden kann.<sup>11</sup>

Kafkas Bemerkungen zu Brods Übersetzung lassen sich deshalb als ein außerordentlich einfühlsamer Kommentar zu der Einddeutschung der tschechischen Oper lesen, zugleich aber als eine, zwar diplomatisch ausgedrückte, in ihrer Deutung aber doch höchst ironische Beurteilung der Leistung Brods. Kafkas Ironie wird aber am Ende ins Positive gewendet: Indem Brod einige Stellen des *Jenůfa*-Librettos falsch übersetzte, bewahrte er – wider seine Absicht, doch „wie ein Riesenmesch“ – das „Wesentliche“, den ‚Geist‘, oder, wie Kafka es versteht, die Musikalität dieses Tonwerks.

---

<sup>11</sup> Kafka selbst redet von der Musikalität oft als ‚Wesen‘, ‚wesentlich‘, ‚das Wesentliche‘. In der schon erwähnten Tagebucheintragung zum Brahms-Konzert widmet er seine Aufmerksamkeit der Beschreibung der Zuschauer, die sich wie eine rasch ins Geschriebene übertragene Skizze liest. Sein Konzerterlebnis ist synästhetisch-multimedial: „Gespielt. Tragische Ouvertüre. (Ich höre nur langsame feierliche einmal hier einmal dort ausgeführte Schritte. Lehrreich ist es, den Übergang der Musik zwischen den einzelnen Spielergruppen zu beobachten und mit dem Ohr nachzuprüfen. Die Zerstörung in der Frisur des Dirigenten). Beherzigung von Goethe, Nanie von Schiller Gesang der Parzen, Triumphlied – Die singenden Frauen die oben an der niedrigen Balustrade standen, wie auf einer frühitalienischen Architektur.“ (KAFKA 1990, Bd. I: 291) Auch hier ist der Bezug auf eigenes Schaffen unübersehbar.

## Literaturverzeichnis

- ADORNO, Theodor W. (1978): Gesammelte Schriften. Bd. 16: Musikalische Schriften I-III. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- BENJAMIN, Walter (1991ff.). Gesammelte Schriften. Bd. IV.1: Aufsätze. Essays. Vorträge. Hrsg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- BOGUE, Ronald (2003): *Minority, Territory, Music*. In: *Introduction to the Philosophy of Gilles Deleuze*. Hrsg. v. Jean Khalifa. London/ New York: Continuum, S. 114–132.
- BROD, Max (1918): Ein menschlich-politisches Bekenntnis. Juden, Deutsche, Tschechen. In: *Die neue deutsche Rundschau* Jg. 29, Nr. 2, S. 1580–1593.
- BROD, Max (1925): *Leoš Janáček. Leben und Werk*. Wien: Wiener philharmonischer Verlag.
- BROD, Max (1960): *Streitbares Leben*. München: Kindler.
- BROD, Max (1966): *Prager Sternenhimmel. Musik- und Theatererlebnisse der zwanziger Jahre*. Wien/ Hamburg: Zsolnay.
- COHEN, Gary B. (1981): *The Politics of Ethnic Survival: Germans in Prague, 1861–1914*. Princeton: Princeton University Press.
- CORNGOLD, Stanley (2004): *Kafka and the Philosophy of Music; or, Des Kommas Fehlhilft*. In: *Journal of the Kafka Society in America* Jg. 28, Nr. 1–2/2004, S. 4–16.
- DELEUZE, Gilles/ GUATTARI, Félix (1976): *Kafka. Für eine kleine Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- ELLISON, David R. (1998): *Narrative and Music in Kafka and Blanchot: The „Singing“ of Josefine*. In: *Yale French Studies* Jg. 93, S. 196–218.
- GASCHÉ, Rodolphe (1986): *Saturnine Vision and the Question of Difference: Reflections on Walter Benjamin's Theory of Language*. In: *Studies in 20<sup>th</sup> Century Literature* Jg. 11, Nr. 1/1986, S. 69–90.
- HORÁČKOVÁ, Květoslava (2007): *Janáčkovy opery v překladech Maxe Broda*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění.
- KAFKA, Franz (1990): *Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe: Tagebücher*. Hrsg. v. Jürgen Born, Gerhard Neumann, Malcolm Pasley u. Jost Schillemeit. Frankfurt am Main: Fischer.
- KAFKA, Franz (1991): *Briefe an Milena*. Hrsg. v. Jürgen Born u. Michael Müller. Frankfurt am Main: Fischer.
- KAFKA, Franz (1994): *Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe: Drucke zu Lebzeiten*. Hrsg. v. Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch u. Gerhard Neumann. Frankfurt am Main: Fischer.
- KAFKA, Franz (2002): *Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe: Das Schloß*. Hrsg. v. Malcolm Pasley. Frankfurt am Main: Fischer.
- KAFKA, Franz (2005). *Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe: Briefe 1914–1917*. Hrsg. v. Hans-Gerd Koch. Frankfurt am Main: Fischer.



- KAFKA, Franz/ BROD, Max (1989): Eine Freundschaft. Bd. 2: Briefwechsel. Hrsg. v. Malcolm Pasley. Frankfurt am Main: Fischer.
- KITTLER, Wolf (1990): His Master's Voice: Zur Funktion der Musik im Werk Franz Kafkas. In: Franz Kafka: Schriftverkehr. Hrsg. v. Wolf Kittler u. Gerhard Neumann. Freiburg im Breisgau: Rombach, S. 383–390.
- KISCH, Paul (1918): Politische Musik. In: Deutsche Zeitung Bohemia [Morgenausgabe] Jg. 91, Nr. 32/1918, S. 1.
- KURZ, Gerhard (2002): Das Rauschen der Stille. Annäherungen an Kafkas *Der Bau*. In: Franz Kafka. Zur ethischen und ästhetischen Annäherung. Hrsg. v. Beatrice Sandberg u. Jakob Lothe. Freiburg im Breisgau: Rombach.
- LUBKOLL, Christine (1992): Dies ist kein Pfeifen. Musik und Negation in Franz Kafkas Erzählung *Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse*. In: DVJ Jg. 66, Nr. 4/1992, S. 748–764.
- MENKE, Bettine (2000): Prosopopoiia: Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka. München: Fink.
- NEKULA, Marek (2003): Franz Kafkas Sprachen: „in einem Stockwerk des innern babylonischen Turmes“. Tübingen: Niemeyer.
- NEUMANN, Gerhard (1987): Kafka und die Musik. In: Freiburger Universitätsblätter Nr. 98, S. 9–35.
- PROCHÁZKA, Jaroslav (1965): Brods Übersetzung des Librettos der *Jenůfa* und die Korrekturen Franz Kafkas. In: Operní dílo Leoše Janáčka. Sborník příspěvků z mezinárodního symposia, Brno, říjen 1965. Brno: Moravské muzeum, S. 109–113.
- RACEK, Jan/ REKTORYS, Artuš (Hgg.) (1953): Korespondence Leoše Janáčka s Maxem Brodem. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění.
- ROBERTSON, Ritchie (2004): Fritz Mauthner, the Myth of Prague German, and the Hidden Language of the Jew. In: Brückenschlag zwischen den Disziplinen: Fritz Mauthner als Schriftsteller, Kritiker und Kulturtheoretiker. Hrsg. v. Elisabeth Leinfellner u. Jörg Thunecke. Wuppertal: Arco, S. 63–78.
- SKÁLA, Emil (1966): Das Prager Deutsch. In: Zeitschrift für deutsche Sprache Jg. 22, S. 84–91.
- SPECTOR, Scott (2000): Prague Territories. National Conflict and Cultural Innovation in Franz Kafka's *Fin de Siècle*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- SUSSKIND, Charles (1985): Janáček and Brod. New Haven: Yale University Press.
- ŠRÁMKOVÁ, Barbora (2009): Max Brod und die tschechische Kultur. Wuppertal: Arco.
- THOMPSON, Mark Christian (2011): The Negro Who Disappeared: Race in Kafka's Amerika. In: Violence, Aesthetics, Culture: Germany, 1789–1938. Hrsg. v. Carl Niekerk u. Stefani Engelstein. Amsterdam/ New York: Rodopi, S. 183–198.
- TROST, Pavel (1962). Das späte Prager Deutsch. In: Acta Universitatis Carolinae. Philologica. Germanistica Pragensia Nr. 2, S. 31–39.

- TROST, Pavel (1964). Franz Kafka und das Prager Deutsch. In: Acta Universitatis Carolinae. Philologica. Germanistica Pragensia Nr. 3, S. 29–37.
- TROST, Pavel (1981). Die Mythen vom Prager Deutsch. In: Zeitschrift für deutsche Philologie Jg. 100, Nr. 3, S. 381–390.
- VOGEL, Jaroslav (1958): Leoš Janáček: Leben und Werk. Prag: Artia.
- WOHLFARTH, Irving (2001): Das Medium der Übersetzung. In: Übersetzen: Walter Benjamin. Hrsg. v. Christiaan L. Hart Nibbrig. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- WOLFF, Lawrence (2006): Commentary: The Operatic Tragedy in Central Europe. In: Journal of Interdisciplinary History Jg. 36, Nr. 4, S. 683–695.