

KUNST-, MUSIK- UND THEATER-
WISSENSCHAFT



Vollständige Harmonielehre

Leoš Janáček

übersetzt und kommentiert von Kerstin Lücker

F Frank & Timme

editio Janáček

Leoš Janáček
Vollständige Harmonielehre

Kunst-, Musik- und Theaterwissenschaft, Band 8

Leoš Janáček

Vollständige Harmonielehre

übersetzt und kommentiert
von Kerstin Lücker

T Frank & Timme
Verlag für wissenschaftliche Literatur

editio janáček

Umschlagabbildung:

Illustration aus: Ernst Mach: *Antimetaphysische Vorbemerkungen*, erschienen in:
Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen



Das Projekt wurde durch den Deutsch-Tschechischen Zukunftsfond und die Leoš Janáček Foundation gefördert.

ISBN 978-3-86596-321-5

ISSN 1862-6114

ISBN 978-80-904052-5-7

© Frank & Timme GmbH Verlag für wissenschaftliche Literatur
Berlin 2011. Alle Rechte vorbehalten.

© Editio Janáček, Brno 2011

Das Werk einschließlich aller Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Herstellung durch das atelier eilenberger, Taucha bei Leipzig.

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier.

Textsatz: Christoph Henseler, Kerstin Lücker

Druck: Helbich, s.r.o.

www.frank-timme.de

www.editiojanacek.com

Vorwort

Ein ganzes Jahrhundert trennt die erste Veröffentlichung von Janáčeks *Vollständiger Harmonielehre* (1911, bzw. 1912-1913) von der nun vorliegenden Ausgabe; es war Janáčeks sehnlichster Wunsch, seine Theorie auch nicht tschechischen Lesern zugänglich zu machen und vor allem, sich damit an der Entwicklung der europäischen Musiktheorie, insbesondere der Harmonielehre deutschen Ursprungs zu beteiligen. Vergeblich bemühte er sich um eine Herausgabe bei der Universal Edition in Wien, mit der ihn die „herausgeberische Zusammenarbeit“ von musikalischen Werken verband. Von der Richtigkeit seines theoretischen Ansatzes überzeugt („*Ich glaube, dass mein Weg der richtige ist. Ich fand ihn begründet auch durch W. Wundt physiol. Psychologie.*“ – schreibt Janáček in einem Brief an den Direktor der UE Emil Herzka im Jahr 1920), hält er seine neu aufgelegte und überarbeitete Harmonielehre (Brünn 1920) für ein „*musikwissenschaftliches Werk*“ (ebenda), veranlasst eine Rohübersetzung ins Deutsche (angefertigt von Antonín Váňa), schlägt einen kompetenten Übersetzer vor (den Komponisten und Musikschriftsteller Dr. Rudolf Felber) und hofft, dass auch der Sachverständige des Verlags seinem Werk zustimme („*Es wurde [sic!] mich freuen, wenn Ihr Sachverständiger mir auch Recht geben würde.*“ - ebenda). Das Lektorat war vermutlich nicht günstig (hier ist die Geschichte lückenhaft), und so entschuldigte sich der Verlag höflich.

Nicht nur die Universal Edition Wien, sondern auch das tschechische professionelle Umfeld hatte nicht genug Verständnis für die Aufnahme von Janáčeks Theorie. Immerhin führte er sie im Verlauf seiner Lehrtätigkeit an der Orgelschule in Brünn (1881-1919) und später an der Meisterschule des Staatlichen Konservatoriums (1919-1925) für den Unterricht ein; sie diente als Lehrbuch am Brünner Konservatorium in den Jahren 1920-1922, wurde danach jedoch aus den Lehrplänen entfernt.

Obgleich Janáček überzeugt war, dass er mit seinem Werk Schönberg übertraf („*Ich glaube, dass ich da höher stehe als Schönberg*“ – Brief an Herzka vom Juni 1920), musste er zur Kenntnis nehmen, dass sein in langen Jahren (seit 1881) erdachtes Theoriesystem auch zu Hause keine breitere praktische Anwendung fand.

Das Werk pflegt jedoch häufig klüger zu sein als sein Schöpfer. Nach einem Jahrhundert, in dem wir uns durch eine auch in der Originalsprache schwierige Terminologie gearbeitet haben, können wir Janáček als Theoretiker in manchem doch zustimmen: Dass es möglich ist, den Dominantseptakkord auch auf die von Janáček bereits 1875 vorgeschlagene Weise aufzulösen.

Eva Drlíková,
Direktorin der Leoš Janáček Foundation

Inhaltsverzeichnis

Phänomenologie des Harmonischen – Zur Übersetzung der <i>Vollständigen Harmonielehre</i>	6
Vorwort	7
1 Der Widerstand des Textes gegen seine Übersetzung	12
2 Die Quellen und ihre Rezeption	17
2.1 Janáčeks Texte	18
2.2 Die musiktheoretischen Texte	23
2.3 Die Rezeption	27
2.3.1 Die kommentierten Editionen	31
2.3.2 Kulka: <i>Leoš Janáček's Aesthetic Thinking</i>	35
2.3.3 Beckerman: <i>Janáček as Theorist</i>	38
3 Die Sprache	45
3.1 Der Stil	45
3.2 Der Wortschatz: Das Tschechische im 19. Jahrhundert	48
3.3 Janáčeks Wortbildungen	51
4 Die wissenschaftsgeschichtlichen Voraussetzungen	54
4.1 Wissenschaftshistorische Genealogie	56
4.2 Methodologische Wende	65
4.3 Psychologie – Philosophie – Erkenntnistheorie	69
5 Zwischenschritt: Vorstellung – Empfindung	73
6 Die Lektüre der <i>Vollständigen Harmonielehre</i>	76
6.1 Janáčeks <i>Einleitung</i>	77
6.2 Die direkten Verweise auf Wundt	80
6.3 Die verdeckten Beziehungen zu Herbart	82
6.4 Die psychologische Perspektive	85

6.5	Die Terminologie	91
6.5.1	Verbindungsformen – Verflechtung – empfundener/ nachempfundener Ton – Affektverläufe: Versöhnung, Störung, Verstärkung, Austausch – Entflechtung – rückwirkendes Intervall	92
6.5.2	Zusammenklang	96
6.5.3	Klarheit – Ausfüllung des Bewusstseins – formale Bestimmtheit – begründende Verbindung – Verwechselbarkeit – Verdichtung – Durchdringung – Vielseitigkeit . . .	97
6.5.4	Melodische Dissonanz – Harmonischer Boden – Resultierender Zusammenklang – Bezugszusammenklang – elementarer Zusammenklang – Durchdringungszusammenklang	102
6.5.5	Harmonische Plastik – Plastische Höhe	106
6.5.6	Zeitgestaltung – Zeitgestalt – gleichmäßige Zeitwerte – Zeitschicht – Boden der Zeitgestaltung – resultierende Zeitgestalt – schwer-leicht-Bewegung der Zeitwerte – Takt – Takt mit der größten Spannweite – hemmende Verbindung	107
6.5.7	Lebensstimmung	111
7	Die sprachliche Gestalt der Übersetzung	114
7.1	Das Formale	114
7.2	Der Index	116
7.3	Die Kommentierung der Übersetzung	116
7.4	Die Sprache der Übersetzung	118
	Zeichen und Abkürzungen	121
	Daten zu den im Stammbaum abgebildeten Personen	122
	Literaturverzeichnis	126

Leoš Janáček:	
<i>Vollständige Harmonielehre</i>	139
Einleitung	142

I. Teil

Von den Verbindungen der Zusammenklänge	151
1. Monat. 32 Unterrichtsstunden.	152
2. Monat. 32 Unterrichtsstunden.	174
Die Quartverbindung	174
Die Primverbindung	182
Die Terzverbindung	188
Die Sextverbindung	192
Die stilistisch reine Septim- und Sekundverbindung	200
3. Monat. 27 Unterrichtsstunden.	209
Ableitungen des Dreiklangs	212
Die Sextableitung	213
4. Monat. 24 Unterrichtsstunden.	229
Die Quartsextableitung	237
Die Kadenz im ganz authentischen Schluss	245
Der Dominantvierklang	250
5. Monat. 48 Unterrichtsstunden.	254
Einige Lehrsätze über den Dominantvierklang der V. Stufe in der Primärform	254
Ableitungen des Dominantvierklangs	259
Gewöhnung in der Komposition	268
6. Monat. 48 Unterrichtsstunden.	272
Der Vierklang auf der VII. Stufe in Dur und Moll	275
Die Vielseitigkeit des Zusammenklangs	287
7. Monat. 24 Unterrichtsstunden.	295
8. Monat. 48 Unterrichtsstunden	311
Der Non-, Undezim- und Terzdezimakkord	311
Die Verwechselbarkeit der Zusammenklangsformen	322
Die Vollständigkeit des harmonischen Lebens in der Verflechtung	323
Alterierte Zusammenklänge	326
Die chromatische Tonleiter	332
9. Monat. 48 Unterrichtsstunden.	340
Die Vielseitigkeit des Dominantvierklangs	340
Der hart verminderte Vierklang	342
Die Verbindung von Zusammenklängen, die durch ein Thema gebildet wird	347
Der Orgelpunkt	352

II. Teil

Die Durchdringung der Zusammenklänge

Taktarten	356
10. Monat. 28 Unterrichtsstunden.	357
„Melodische Dissonanzen“	357
Das Gleichmaß der Zeitwerte	362
Die schwer-leicht-Bewegung der Zeitwerte im resultierenden Zusammenklang	363
Vorwegnahme	364
Der Durchgang	366
Der Vorhalt	370
Die Länge (das Tempo) des resultierenden Zusammenklangs . .	376
Die erste Schicht der zeitlichen Wellenbewegung	379
11. und 12. Monat. 32 Unterrichtsstunden.	381
A) Die Durchdringung der Zusammenklänge	381
Taktarten	383
Die Takte $2/4$, $2/8$, $4/8$	385
Der ganz authentische Schluss, gebildet im $2/4$ -Takt	396
Der ganze Takt, C	398
Der Allabreve-Takt	401
13. und 14. Monat. 32 Unterrichtsstunden.	406
$3/4$ -Takete	406
Analyse eines Beispiels des $3/4$ -Taktes vom Typ <i>b</i>)	408
Analyse eines Beispiels vom Typ <i>d</i>)	409
Ein $3/4$ Takt der 2. Schicht	412
Der $3/2$ -Takt	417
Analyse des 5. Taktes	420
Der $3/8$ -Takt	422
Analyse des letzten Taktes	424
Ritardando – stringendo	425
{Die Takte $9/8$, $6/8$, $6/4$ }	427
Der $9/8$ -Takt	428
Der $6/8$ -Takt	432

III. Teil

Hemmende Verbindungen

Entwicklung der Melodie	435
15. und 16. letzter Monat. 34 Unterrichtsstunden	436
Die hemmende Verbindung von Zusammenklängen	436
Die Duole	438
Die harmonische Entwicklung aus dem resultierenden Zusam- menklang	444
Zunahme der Stimmen und melodische Verschränkung	449

Melodische Verschränkung zweier Stimmen	449
Melodische Verschränkung bei Verwendung von drei oder zwei Stimmen	453
Melodische Verschränkung von zeitweise oder ständig zuneh- menden Stimmen	457
Die Loslösung der Taktarten von der typischen zeitgestaltenden Geschichtetheit	463
Ein voller Zusammenklang wird ununterbrochen wiederholt . .	471
Das unterbrochene Wiederholen voller Zusammenklänge. . . .	474
Pausen	475
Unterbrochenes Wiederholen eines Teils eines Akkordes	476
Theorie und Komposition	478
Anhang: Textstellen der 1. Ausgabe	480
Index	512

Phänomenologie des Harmonischen –
Zur Übersetzung der
Vollständigen Harmonielehre

Vorwort

Zu den Mosaiksteinen, aus denen sich jedes Portrait über Leoš Janáček zusammensetzt, zu den Geschichten über Janáčeks tschechischen Patriotismus, die späte Schwärmerei für die fast 40 Jahre jüngere Kamila Stösslová, seine Russophilie oder die Studien über das mährische Volkslied, ist in den letzten Jahren ein weiterer Mosaikstein hinzugekommen: Janáčeks intensive Beschäftigung mit der Psychologie, die sich zu seiner Zeit gerade als selbstständige Wissenschaft etablierte. Seit der 1994 veröffentlichten Studie *Janáček as Theorist* von Michael Beckerman¹ geraten auch Janáčeks musiktheoretische Schriften wieder stärker in den Blick, und in diesem Zusammenhang die Tatsache, dass er sich bei der Formulierung seiner Theorie über Akkorde und ihre Verbindungen auf neuere Erkenntnisse der Psychologie und der Physiologie stützte. In der zweiten Ausgabe der *Vollständigen Harmonielehre* gibt Janáček die *Grundzüge der physiologischen Psychologie* von Wilhelm Wundt als Hauptreferenz an.² Daher gilt die Aufmerksamkeit der Forschung in jüngster Zeit insbesondere seiner Verbindung zu den Arbeiten Wundts, der 1879 das erste Institut für experimentelle Psychologie in Leipzig gründete.³ Es ergab sich also während meiner Vorarbeiten zur Übersetzung der *Vollständigen Harmonielehre* nahezu zwingend, diesen Mosaikstein, genauer, die Bedeutung der Psychologie und Physiologie für Janáčeks Musiktheorie, gründlich zu untersuchen. Dabei habe ich mehrere Überraschungen erlebt.

Die erste Überraschung bestand in der Feststellung, dass Janáčeks Theorie mit der von ihm selbst als Quelle angegebenen physiologisch-psychologischen

¹Michael Beckerman: *Janáček as Theorist*; Stuyvesant NY 1994.

²*Vollständige Harmonielehre*, 2. Ausgabe S. VIII, TW 1 S. 464, hier S. 150. Auch die letzten theoretischen Texte von Janáček (*Vom Verlauf der geistigen Arbeit beim Komponieren* und *Das geistige, psychologische Wesen der musikalischen Vorstellungen* entstanden in direkter Auseinandersetzung mit dem Buch Wundts. Vgl. Leoš Janáček: *O průběhu duševní práce skladatelské* (Über den Verlauf der geistigen Arbeit beim Komponieren); in: *Hlídka* XXXIII/1916, abgedruckt in: MTW 2 145–162, TW 1 S. 435–457, sowie *Myslná psychologická podstata hudebních představ* (Das geistige, psychologische Wesen der musikalischen Vorstellungen); Autograph von 1917, abgedruckt in: MTW 2 S. 163–167, TW 2 S. 133–140.

³Vgl. z.B. den Artikel *Leoš Janáček* von Meinhard Saremba in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, allgemeine Enzyklopädie der Musik; 2., neu bearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil, Bd 9, Kassel 2003.

Arbeit von Wundt keineswegs hinreichend erklärt werden kann. Eine genauere Untersuchung der Stellen, die Janáček erst in der zweiten Ausgabe der *Vollständigen Harmonielehre* mit Verweisen auf Wundt überarbeitet hat, ergab, dass es sich um rein terminologische Anleihen handelt, die auf Janáčeks Theoriemodell überhaupt keinen Einfluss hatten, es allerdings in eine Wundtsche Terminologie einhüllen und den Text damit häufig unverständlicher machen (vgl. dazu Kapitel 6.2). Während also die Arbeiten von Wundt und auch Helmholtz, auf dessen *Lehre von den Tonempfindungen* Janáček ebenfalls Bezug nimmt, nicht halfen, die offensichtlich musiktheoriefremde Terminologie Janáčeks und ihre Bedeutung für seine Theorie zu erklären, hat mich eine eher zufällige Beobachtung auf die Idee gebracht, über die von Janáček erwähnten Autoren hinaus nach weiteren Quellen zu suchen.

Zur Untersuchung von Wahrnehmungsvorgängen misst Wundt Puls und Atemfrequenzen. Janáček dagegen beschreibt in einem kurzen Feuilleton mit dem Titel „Der Weg ins Bewusstsein“ die Selbstbeobachtung einer Hörwahrnehmung ganz auf der Ebene des ihm in der „unmittelbaren Erfahrung Gegebenen“. Seine Analyse ist eine introspektiv operierende, rein begriffliche Schilderung des Wahrnehmungsvorgangs, ohne ‚experimentelle‘ Grundlage (vgl. dazu Kapitel 4, S. 54), und wenngleich Janáček keinerlei philosophische Ambitionen hat, ist dieser kurze Text dennoch eher den Beschreibungen solcher Wahrnehmungsvorgänge vergleichbar, die aus der Schule Brentanos und Husserls hervorgegangen sind, als den physiologischen Untersuchungen Wundts. Ich habe daher versucht, Janáček und die Autoren, die er benennt (Wundt, in den frühen Schriften die Philosophen Josef Durdík und Robert Zimmermann), aber auch Brentano und Husserl im größeren Zusammenhang eines damals in Österreich dominanten Wissenschaftsverständnisses zu sehen, als dessen „Stammvater“ der deutsche Philosoph Johann Friedrich Herbart gilt. Seine „Erben“ sind in einem Stammbaum abgebildet, der es mir ermöglichen sollte, die von mir rekonstruierte Genealogie darzustellen und mich zugleich nicht allzuweit vom Thema zu entfernen (vgl. Kapitel 4.1, S. 57).

Im Fokus des Interesses steht nicht Herbarts Philosophie selbst, sondern ihre Rezeption, und in Bezug auf diese insbesondere deren „psychologischer“ Strang, der für die *Vollständige Harmonielehre* von größerer Bedeutung ist. Hier muss zunächst festgestellt werden: Was sich ein paar Jahrzehnte später in verschiedene Fachrichtungen ausdifferenziert hat, die sich inhaltlich zunehmend in ‚Schulen‘ und institutionell in Lehrstühlen manifestierten, ist in der Zeit vor 1900 noch äußerst diffus. Fast alles, von Herbarts spekulativer Philosophie über die experimentellen Arbeiten Fechners oder Wundts bis hin zur Phänomenologie Brentanos, nennt sich hier „Psychologie“, obwohl es auf zum Teil diametral entgegengesetzten Prämissen beruht. Gemein ist all diesen Richtungen, die unterschiedliche Aspekte von Herbarts Philosophie aufgreifen und ausprägen, dass es sich in allen genannten Fällen um wissenschaftliche Disziplinen handelt, die sich nur einem Teilbereich dessen widmen, was wir heute

unter Psychologie verstehen: der Erforschung der menschlichen Wahrnehmung, als fundamentaler Teil der Erkenntnistheorie.

Die zweite große Überraschung bestand für mich in der Beobachtung, dass Janáčeks Musiktheorie in ihrer Sprache, zum Teil bis in einzelne Formulierungen hinein, Übereinstimmungen mit Herbarts Philosophie aufweist. Dies war nicht unbedingt zu erwarten, da Janáček seine Quellen ja scheinbar offenlegt, indem er auf Autoren wie Zimmermann, Helmholtz und Wundt Bezug nimmt, Herbart selbst jedoch in keiner seiner Schriften erwähnt. Anders, als er mit seinen Verweisen auf Wundt glauben macht, scheint seine Theorie von der Sprache Herbarts und dessen philosophisch-spekulativen Überlegungen jedoch viel stärker geprägt zu sein als von den physiologischen Untersuchungen von Wundt (vgl. insbesondere Kapitel 4.1 und 6.3).

Allerdings haben solche Unterscheidungen zwischen experimenteller, physiologischer (Helmholtz, Wundt) und philosophischer Psychologie (Herbart, Brentano), zwischen denen sich in dieser Zeit ein breites Spektrum verschiedenster Disziplinen herausbildete, Janáček wenig interessiert. Das Nachsehen haben wir, die Rezipienten: es ist schwer, die unterschiedlichen Richtungen zu diesem Zeitpunkt deutlich auseinanderzuhalten, und es scheint abwegig, Janáčeks Theorie über die Verbindung von Akkorden mit philosophischen Methoden in Verbindung zu bringen, die erst in der Folgezeit entstanden. Diese Methoden, die erst später als formalistisch, phänomenologisch oder strukturalistisch bezeichnet werden und die wie Janáčeks Denken aus derselben Strömung der sogenannten „wissenschaftlichen Philosophie in Österreich“ hervorgingen, können jedoch das, was Janáčeks Überlegungen zumindest im Einzelnen interessant macht, besser, schärfer, pointierter beleuchten, als das diffuse Oberlicht des Begriffs „Psychologie“. Das Netzwerk, das es mir ermöglicht, Janáček mit Autoren wie Brentano und Husserl, Fechner oder Mach in einen Zusammenhang zu stellen, dient also vor allem dazu, den terminologisch und inhaltlich schwer zu fassenden Text der *Vollständigen Harmonielehre* in ein anderes Licht zu stellen; es geht mir keineswegs darum, Janáček als Phänomenologen, Strukturalisten oder ähnliches zu identifizieren. Im Titel dieser Einleitung, *Phänomenologie des Harmonischen*, steckt eine gezielte Übertreibung: Er soll die Aufmerksamkeit auf die Wurzeln von Janáčeks Theorie in Herbarts protostrukturalistischer und protophänomenologischer Philosophie lenken. Der Titel dieser Einleitung steht also in einem sehr weit gefassten Sinne für meine Auffassung, dass die interessanten Aspekte von Janáčeks Theorie eher in einem Perspektiven- und Methodenwechsel bestehen, zu dem Janáček durch seine wissenschaftliche Lektüre gelangte und der darin zum Ausdruck kommt, dass er harmonische Phänomene – in erster Linie Akkorde – als *Phänomene des Bewusstseins* von möglichst vielen Seiten, möglichst *vollständig* zu beschreiben und zu klassifizieren versucht – mit Blick auf alle Faktoren, die solche Phänomene bedingen. Paradoxerweise wird dieser Anspruch der *allseitigen Beschreibung* gerade im Titel der *Vollständigen Harmonielehre* am deutlich-

sten, obwohl Janáček ihn – wenn überhaupt – eher in seinen frühen Aufstätzen aus den Jahren 1884–1888 einzulösen versucht.⁴

Mit der Verschiebung des Fokus auf bisher weniger wahrgenommene Quellen soll die von Janáček behauptete Nähe zu Wundts Werk keinesfalls bestritten werden. Natürlich ist Janáčeks Arbeit genauso von der Physiologie beeinflusst, und es gibt verschiedene physiologische Aspekte, die Parallelen zu Wundt aufweisen oder sogar von ihm direkt abgeleitet sind; es geht mir nicht darum, diese Aspekte zu leugnen, sondern den Blick auch auf andere Quellen auszudehnen. Janáček selbst bemerkt, auf eigenem Wege zu denselben Erkenntnissen wie Wundt gelangt zu sein,⁵ ohne Kenntnis der Arbeiten des anderen, und schließlich bildete Herbarts Philosophie auch für Wundts Psychologie eine wichtige Grundlage, so dass solche Parallelen sicher kein Zufall sind. Vor allem aber zeigt die Tatsache, dass Janáček ein zentrales Konzept seiner Theorie, die *Verbindungsformen*, noch in der 1. Ausgabe der Harmonielehre mit einem Terminus bezeichnet, den er den formalen Ästhetiken von Zimmermann und Durdík entnimmt, um diesen dann in der 2. Auflage einfach durch einen Begriff von Wundt zu ersetzen – ohne am Konzept selbst etwas zu verändern – wie willkürlich Janáček mit seinen Quellen verfahren ist, und wie wenig ihn dabei solche „feinen“ Unterschiede wie der zwischen formaler Ästhetik und experimenteller Psychologie kümmerten (vgl. Kapitel 6.2, S. 81).

Die krasse Nachlässigkeit Janáčeks in Bezug auf seine Quellen macht es äußerst schwierig, die methodische Grundlage seiner Überlegungen in den Griff zu bekommen. Ich bin im Verlaufe meiner Übersetzungsarbeit zu der Überzeugung gelangt, dass es sich bei der ‚Psychologie‘ in seiner Theorie um einige ihr implizit eingeschriebene erkenntnistheoretische Prämissen handelt, die ich – mit vielen terminologischen Schwierigkeiten – im Vorfeld meiner Übersetzung zu beschreiben versuche, um auf der Basis solcher Prämissen die wichtigsten Begriffe in Janáčeks Harmonielehre zu erklären (Kapitel 6.4 und 6.5).

Indem Janáček eine wahrnehmungspsychologische Perspektive einnimmt, stellt er durchaus interessante Überlegungen über das Zustandekommen von harmonischen Phänomenen an. Der Versuch, das hörende Subjekt stärker in die Beschreibung von Akkorden und ihre Verbindungen einzubeziehen und so das Objekthafte, aber auch die ‚Objektivität‘ des Gehörten zu relativieren, war damals etwas Neues, und so kommt Janáček im Detail zu Einsichten, die manche Entwicklung des 20. Jahrhunderts vorwegnehmen. Schon ein sehr

⁴Vgl. dazu hier auch Kapitel 2, S. 17 sowie Janáčeks Aufsatz *O trojzvuku* (Vom Dreiklang), in: *Hudební listy* (Musikalische Blätter) Jg. IV, Nr. 1–8, Nov. 1887 – Juni 1888; abgedruckt in MTW 1 S. 129–179 und TW 1 S. 101–172; deutsch in: Metzger/Riehn (Hrsg.): *Leoš Janáček: Die frühen Schriften. 1884–1888. Grundlegung einer Musiktheorie*; übersetzt von Kerstin Lückner, in: *querstand 3. musikalische konzepte*, Frankfurt am Main 2006, S. 93–158.

⁵*Vollständige Harmonielehre*, 2. Ausgabe S. VIII, TW 1 S. 464, hier S. 150.

oberflächlicher Blick belegt dies mit der Tatsache, dass er der zeitlichen Organisation von Klängen gegenüber ihrer harmonischen Struktur größere Aufmerksamkeit widmet, als das in Musiktheorien seiner Zeit der Fall ist. Seine Weigerung, die „psychologischen“ Grundlagen seiner Ideen systematisch einzuführen und zu erklären, hat jedoch zur Folge, dass seine Texte unverständlich und inkohärent erscheinen. Zwar wird manches möglicherweise nachvollziehbarer, wenn man diesen psychologischen Kontext berücksichtigt; die Sprache wie die theoretische Konzeption der Harmonielehre bleiben jedoch auch dann noch äußerst schwierig. Angesichts eines Textes, dessen Unverständlichkeit in der Rezeption sprichwörtlich geworden ist, habe ich mich auf den Versuch beschränkt, zu verstehen, zu erklären, zu deuten und zu übersetzen. Das Ergebnis dieser Arbeit, die vorliegende Übersetzung der *Vollständigen Harmonielehre*, kann die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Janáčeks Theorie nicht leisten, sondern nur die Voraussetzung dafür schaffen. Auf ihrer Grundlage sollte es auch nicht-tschechischsprachigen Lesern möglich sein, Janáčeks Theorie zu rezipieren, zu bewerten und ihr Verhältnis zu seinem Komponieren zu untersuchen.

Dank

Die vorliegende Arbeit wurde im März 2009 als Dissertation von der Philosophischen Fakultät der TU Dresden angenommen.

Für die finanzielle Unterstützung danke ich der Studienstiftung des deutschen Volkes, die mir neben der finanziellen Förderung auch ein sehr wertvolles wissenschaftliches Netzwerk in Form von Doktorandenforen bot. Die letzte Phase meiner Arbeit wurde freundlicherweise von der FAZIT-Stiftung unterstützt. Dank gilt meinem Doktorvater, Herrn Ottenberg, für seine absolute Zuverlässigkeit und Verbindlichkeit, sowie ganz besonders Eva Drlíková von der Janáček-Stiftung und Michael Beckerman, die mich beide sehr freundschaftlich und mit all ihrem Wissen unterstützt haben.

Für unbezahlbare Hilfe bei Textsatz und Layout danke ich Christoph Henseler, für telefonische Musikbeispiele und ihre Experimente über das Hörverhalten von Hunden Almuth Lücker. Ich danke außerdem Meret Krämer, Michael Reudenbach und Christian Kemper für ihre fachlichen Eingebungen, für vieles andere – Gespräche, Korrekturen, Kaffee – danke ich Silke Richter, Catharina Oerke und Jost Eder, Barbara Könczöl, Ute Rösler und Franziska Bopp.

1

Der Widerstand des Textes gegen seine Übersetzung

Der Rechercheanteil von Übersetzungen wird oft unterschätzt; im Hinblick auf den vorliegenden Text, die *Vollständige Harmonielehre* von Leoš Janáček, ist die Situation zudem eine besondere. Der englische Musikwissenschaftler Paul Wingfield beschreibt sie mit den Worten, siebzig Jahre nach Janáčeks Tod herrsche „immer noch weit verbreitete Verwirrung über den Inhalt von Janáčeks ‚theoretischen‘ Schriften“.¹ Wingfields Aussage trifft nicht nur auf die fremdsprachige, sondern auch auf die tschechische Rezeption zu. Allerdings kann hier für diesen Zustand nicht die Tatsache verantwortlich gemacht werden, dass, wie John Tyrrell es formuliert, Janáčeks Worte „in einer schwierigen Sprache begraben sind und sich der Übersetzung widersetzen“². Vielmehr sind sich alle Rezipienten darüber einig, Janáček selbst habe durch die Eigenheiten seiner Sprache die Inhalte seiner Schriften „verdunkelt“ und den Zugang zu seiner Theorie erheblich erschwert.³ Es liegt eine gewisse Ironie darin, dass er seinen ersten musiktheoretischen Artikel 1877 mit den Worten beginnt:

„Uns allen geht es um Wahrheit; wir meiden jegliches Mythologisieren, Poetisieren im Diskurs, in Abhandlungen und Erörterungen

¹„[...] still widespread confusion about the content of Janáček’s ‚theoretical‘ writings“; Paul Wingfield, *Janáček, musical analysis, and Debussy’s „Jeux de vagues“*; in: Paul Wingfield (Hrsg.): *Janáček Studies*, Cambridge 1999, S. 183-273, hier S. 183.

²„[...] his [Janáčeks] words are buried in a difficult language and resist translation.“ John Tyrrell: *Preface*; in: *Janáčeks Uncollected Essays on Music*, hrsg. und übersetzt von Mirka Zemanová, London 1989, S. ix.

³Die Metapher der Dunkelheit verwenden in diesem Zusammenhang Jarmil Burghauser, Karel Steinmetz, John Tyrrell und Antonín Sychra. Vgl. Jarmil Burghauser: *Hudební metrika v Janáčkově teoretickém díle* (Musikalische Metrik in Janáčeks theoretischem Werk); Brünn 1984, S. 138; Karel Steinmetz: *K Janáčkovu pojetí metra a rytmu z doby působení na varhanické škole* (Zu Janáčeks Auffassung von Metrum und Rhythmus in seiner Zeit an der Orgelschule); in: *opus musicum* Nr. 3, Jg. 25/1993, S. 80-81; John Tyrrell: *Janáček: Years of a Life. (1854-1914). The lonely blackbird*; Vol. 1, London 2006, S. 215 sowie Antonín Sychra: *Janáčkův spisovatelský sloh klíč k sémantice jeho hudby* (Janáčeks schriftstellerischer Stil als Schlüssel zur Semantik seiner Musik); in: *Estetika* Nr. 1, Jg. I, 1964, S. 3-30 und Nr. 2, S. 109-125, hier S. 16.

dort, wo in der Hauptsache *Wissenschaftlichkeit*, dieses *klare, übersichtliche, ordentliche*, daher jedoch vielen ‚kühlere‘, *rationalere* Zählen, angemessen ist.“⁴

Und im ersten der folgenden Reihe von Aufsätzen, die er in der eigens von ihm herausgegebenen Zeitschrift *Hudební listy* (Musikalische Blätter) veröffentlichte, heißt es:

„Wir wollen lediglich auf einige Unrichtigkeiten und *Unklarheiten* in der heutigen Musiktheorie hinweisen und sie angelegentlich [...] verbessern.“⁵

Die mit einem „lediglich“ angekündigten frühen Aufsätze sind schnell zu sehr großem Umfang angewachsen. Janáčeks Theorie geriet nicht nur überaus kompliziert, sondern stellenweise so inkonsistent und unverständlich, dass die von allen Rezipienten immer wieder geäußerten Zweifel, ob sich eine Auseinandersetzung mit ihr überhaupt lohne, wohl nie ganz auszuräumen sind. Von Klarheit, Übersichtlichkeit kann hier keine Rede sein. Selbst wo die theoretischen Konstrukte und ihre Terminologie erklärt werden können, bleiben die Texte schwierig. Die Erläuterungen einzelner Begriffe – wie der *sčasovka* – ziehen sich oft über mehrere Sätze oder Absätze hin,⁶ und da die Termini untereinander verwoben sind, bedingen sich ihre Erklärungen oft gegenseitig und setzen einander voraus. Der Leser braucht ein gutes Gedächtnis für das Janáček-Wörterbuch im Kopf, das ihn bei der Lektüre der musiktheoretischen Texte begleiten soll.

Ein Text, der sprachlich dunkel ist, dessen Sinn also, wie es im *Historischen Wörterbuch der Rhetorik* heißt, „nicht offen zutage liegt“, kann nicht einfach übersetzt, sondern muss zunächst durch „den Prozeß der Sinnerschließung“ gedeutet werden.⁷ Grundlage jeder Übersetzung wird daher immer eine Lesart

⁴ „Všem nám jde o pravdu; vystřiháme se všeho bájení, básnění u rozmluv a [v] pojednáních i výkladech, kde hlavně *vědeckost*, ten *jasný, přehledný, uspořádaný*, za tou příčinou však mnohým ‚chladný‘ *rozumový* výčet, na místě býti má.“ Hervorhebungen K.L. Dies ist der erste Satz im ersten von Janáček überhaupt veröffentlichten musiktheoretischen Aufsatz. Leoš Janáček: *Všelijaká objasnění melodická a harmonická* (Allerlei melodische und harmonische Klärungen); in: *Cecilie* IV, Nr. 1 und 3, 1877, S. 1-2 und 19-21, TW 1 S. 1-6.

⁵ „Chceme toliko prostě poukázati na jednotlivé nesprávnosti a nejasnosti v nynější teorii hudební a je příhodně [...] opravit.“ Leoš Janáček, *Statě z teorie hudební* (Aufsätze zur Musiktheorie); in: *Hudební listy* (Musikalische Blätter) 1884–1885, TW 1 S. 7, deutsch in: Metzger/Riehn: *Leoš Janáček: Die frühen Schriften*, S. 19, Hervorhebung K.L.

⁶ Vgl. z.B. Jiří Kulka: *Leoš Janáček's Aesthetic Thinking*; *Rozpravy Československé Akademie Věd, Řada Společenských Věd, Ročník 100 – Sešit 1*, übersetzt von Eva Horová, Prag 1990, S. 23, oder Jiří Fukač: *Janáček and the Dance of "Categories"*; in: Michael Beckerman (Hrsg.): *Janáček and Czech Music*; *Proceedings of The International Conference* (St. Louis, 1988), Stuyvesant, NY 1995, S. 386.

⁷ *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*; Bd 6, hrsg. von Gert Ueding, Tübingen 2003, Eintrag *obscuritas* (Autoren: R. Brandt, J. Fröhlich, K.O. Seidel), S. 358-383, hier S. 358.

sein, die bereits in hohem Maße interpretativ ist. Die Verwendung der Metapher der Dunkelheit hat im Zusammenhang mit schwer- oder unverständlichen Texten Tradition, und sie ist ein gutes Hilfsmittel für eine genauere Bestimmung des Problems. Sprachliche Dunkelheit – als rhetorische Figur – kann intendiert oder unbeabsichtigt sein, sie kann bei der Textproduktion verursacht worden sein oder aber in der Rezeption begründet liegen.⁸ Tatsächlich scheint es neben den textimmanenten Schwierigkeiten auch Probleme in der Rezeption zu geben, die eine von mehreren Ursachen für die Unzugänglichkeit von Janáčeks Texten sind:

Bis 1918 war Janáček österreichischer, in den letzten zehn Jahren seines Lebens tschechischer Staatsbürger; sein Werk entstand in der Zeit der nationalen Desintegration und der Tschechisierung aller Bereiche des öffentlichen, politischen und wissenschaftlichen Lebens in Böhmen und Mähren. Die starken Umwälzungen dieser Zeit, aber auch die politischen Umbrüche nach Janáčeks Tod infolge der beiden Weltkriege, haben in der Retrospektive zu „epistemologischen Hindernissen“⁹ geführt. Aus ihnen ergeben sich Traditionslasten, die den Blick auf seine Theorie zusätzlich beeinträchtigen. Janáčeks Ausbildung fällt in die Zeit, in der die Prager Karlsuniversität in eine tschechische und eine deutsche Universität geteilt wurde (1882). Damals schrieb der spätere Staatspräsident der neugegründeten Tschechoslowakischen Republik, Tomáš Garrigue Masaryk (1850–1937), einen Artikel mit dem Titel *Jak zvelebovati naši literaturu naukovou?* (Wie ist unsere wissenschaftliche Literatur zu verbessern?)¹⁰ – womit er diesen Prozess der Nationalisierung und der Neuentstehung einer *tschechischen* wissenschaftlichen Literatur reflektierte. Masaryk, 1850 in der ostmährischen Kleinstadt Hodonín (Göding) geboren, war zunächst Dozent für Philosophie an der Universität Wien, ehe er als Professor an die neue tschechische Universität in Prag berufen wurde. Dabei musste er selbst das Tschechische erst vollständig erlernen, das er nur aus seiner Kindheit kannte; wie für zahlreiche Intellektuelle seiner Zeit war zunächst das Deutsche die Sprache seiner Bildung und seiner beruflichen Tätigkeit. Die tschechische Intelligenz musste selbst erst vollständig tschechisch werden. Gleichsam am anderen Ende dieses Prozesses fällt 1949 das bekannte Urteil Adornos, der die „exterritoriale“ Kunst Janáčeks nun zu den „agrарischen Gebieten Südosteuropas“¹¹

⁸Ebenda.

⁹„obstacles épistémologiques“, vgl. Gaston Bachelard: *La formation de l'esprit scientifique: Contribution à une Psychoanalyse de la connaissance objective*; Paris 1947, zitiert nach Niklas Luhmann, *Die Gesellschaft der Gesellschaft*; Frankfurt am Main 1997, S. 23.

¹⁰Tomáš Garrigue Masaryk: *Jak zvelebovati naši literaturu naukovou?* (Wie ist unsere wissenschaftliche Literatur zu verbessern?); in: *Athenaeum* II vom 15. Juli 1885, S. 270-275.

¹¹„Wo die Entwicklungstendenz der okzidentalen Musik nicht rein sich durchgesetzt hat, wie in manchen agrарischen Gebieten Südosteuropas, ließ bis in die jüngste Vergangenheit tonales Material ohne Schande noch sich verwenden. Es ist an die exterritoriale, aber in ihrer

rechnet – es ist gewissermaßen die Kehrseite ein und derselben Entwicklung, die nicht nur einen enormen kulturellen Aufschwung alles Tschechischen, sondern eben auch eine endgültige Trennung und Unterscheidung von deutsch und tschechisch brachte.

Mit dem Abstand der Jahrzehnte und ihren historischen Brüchen (1918, 1945, 1968, usw.) wachsen die Verständnisschwierigkeiten zudem durch die Tatsache, dass Janáček die methodischen Grundlagen seiner Theorie aus philosophischen, ästhetischen, psychologischen und physiologischen Erkenntnissen seiner Zeit generierte, die uns heute im Detail nicht mehr gegenwärtig sind. Als Quellen nennt er die Ästhetiken von Robert Zimmermann und Josef Durdík, die Arbeiten von Hermann von Helmholtz und Wilhelm Wundt, die alle in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstanden; sie sind Teil seiner Theorie und müssen in die Rezeption einbezogen werden. Der Kontext dieser Texte war jedoch innerhalb der Philosophie und der Psychologie lange Zeit nicht gut erforscht. Das ändert sich erst seit Beginn der 1990er Jahre: allmählich wird der Raum Wien – Prag – Leipzig wissenschaftsgeschichtlich wiederentdeckt. Seine Autoren vereint die Orientierung an Johann Friedrich Herbart (1776 – 1841), dessen Philosophie im 19. Jahrhundert inhaltlich wie institutionell zum maßgeblichen Leitbild der Wissenschaften zwischen Wien und Leipzig wurde. Meine Recherchen zur Übersetzung der *Vollständigen Harmonielehre* wurden von der These geleitet, dass die methodische Basis in Janáčeks Musiktheorie verständlicher wird vor dem breiteren Hintergrund der wissenschaftlichen Strömung, die ausgehend von Herbart bis ins 20. Jahrhundert hineinreicht und die heute unter dem Schlagwort „wissenschaftliche Philosophie in Österreich“ philosophie- und psychologiehistorisch aufgearbeitet wird.¹² Herbart schuf mit seiner Forderung, eine mathematisch fundierte Psychologie zur Grundlage für alle Wissenschaften zu machen, die Voraussetzung für eine Reihe von Entwicklungen, die erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts ihre Wirkung entfalten, und so war die Schule seiner Anhänger durchaus folgenreich. Von der methodologischen Wende, die in Herbarts Schriften wie auch bei Zimmermann, Durdík und Wundt noch in den Anfängen steckte, führen unmittelbare und mittelbare Entwicklungslinien gleichermaßen zur Psychologie Wundts, der Phänomenologie Franz Brentanos und Edmund Husserls, den Anfängen der Gestaltpsychologie bei Christian Ehrenfels oder etwa zur Weltauffassung des Wiener Kreises um Moritz Schlick.

Konsequenz großartige Kunst Janáčeks zu denken [...].“ Adorno, Th.W.: *Philosophie der Neuen Musik*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1978, S. 41.

¹²Vgl. dazu beispielsweise die Sammelbände Friedrich Stadler/Rudolf Haller (Hrsg.): *Wien – Berlin – Prag. Der Aufstieg der wissenschaftlichen Philosophie*, Wien 1993 sowie Haller, Rudolf (Hrsg.): *Wissenschaftliche Weltauffassung und österreichische Philosophie*, Grazer Philosophische Studien: Internationale Zeitschrift für analytische Philosophie, Vol. 58/59, 2000

Obwohl Janáček Herbart selbst kaum namentlich erwähnt, weist seine Theorie inhaltlich und sprachlich teilweise starke Übereinstimmungen mit dessen Formulierungen auf. Die von ihm in seinen Schriften genannten Quellen (Zimmermann, Durđík, Wundt) tragen also auch deshalb nur begrenzt zum Verständnis der Theorie bei, weil diese nicht lediglich einzelnen Autoren verpflichtet ist und Janáček sich nicht ausschließlich auf eine bestimmte der philosophischen oder psychologischen Richtungen seiner Zeit bezieht, sondern sich in einem grundsätzlicheren Sinne das erkenntnistheoretische Problem zu eigen macht, von dem Herbart und seine Anhänger ausgingen. Grundlage für die Beschreibung harmonischer und rhythmischer Phänomene sind die Hörempfindung und das Hörgeschehen, wie es sich im Bewusstsein vollzieht. Die Begrifflichkeit, mit der Janáček operiert – er spricht von *Vorstellungen*, *Empfindungen*, der *Ausfüllung des Bewusstseins*, usw. –, ist das Instrumentarium der Erkenntnistheorie Herbarts wie der frühen Psychologie Wundts; ihre erkenntnistheoretische und psychologische Herkunft macht es möglich, sie auch im Hinblick auf ihre Verwendung in der *Vollständigen Harmonielehre* genauer zu bestimmen. Interessant ist die Konsequenz, mit der Janáček die Frage nach der Rolle der Wahrnehmung bei der Entstehung von musikalischen oder im engeren Sinne harmonischen Phänomenen berücksichtigt. Vieles, was uns heute selbstverständlich erscheint – die Tatsache, dass, was wir hören, im Bewusstsein entsteht und wesentlich von den Bedingungen der Wahrnehmung und der Vorstrukturiertheit des Bewusstseins abhängig ist – war für ihn damals neu. Darin liegt die vielleicht größte Stärke seines Ansatzes, dass er alles Gehörte prinzipiell als Resultat eines Wahrnehmungsvorgangs zu beschreiben versucht und nicht einfach als etwas gegenständlich Gehörtes. So ist ein akustisches Ereignis nicht grundsätzlich ein ‚musikalisches‘ oder ‚nicht-musikalisches‘, sondern wird erst durch den Hörvorgang, durch das hörende Subjekt, dazu. Die Grenzen zwischen ‚musikalisch‘ und ‚nicht-musikalisch‘ werden im 20. Jahrhundert infolge dieser Auffassung zunehmend in Frage gestellt. In Janáčeks Hörbeobachtungen besteht zur ‚Musik‘ der alltäglichen akustischen Umgebung bereits ein fließender Übergang – etwa, wenn er die ‚Melodie‘ eines plätschernden Brunnens in Noten festhält. Und auch dieser Aspekt seines Schaffens, die Entdeckung der akustischen *Lebenswelt*, die Janáček in hunderten sogenannter Sprechmelodien festzuhalten suchte, passt in den Kontext der „wissenschaftlichen Philosophie in Österreich“.

2

Die Quellen und ihre Rezeption

In Bezug auf die Gesamtheit seiner musiktheoretischen Texte ist Janáčeks *Vollständige Harmonielehre* unvollständig. Sie beinhaltet längst nicht alle Themen, mit denen er sich über einen Zeitraum von gut fünfzig Jahren (ca. 1877–1927) befasst hat. In dieser Harmonielehre, deren zweite Ausgabe von 1920 Janáčeks letzte größere Veröffentlichung zur Musiktheorie darstellt, kombiniert er eine verhältnismäßig konventionelle Aufstellung der üblichen Drei- und Vierklänge, ihrer Umkehrungen und die Einführung von alterierten Tönen mit zum Teil ungewöhnlichen Konzepten, die er von seinen ersten Schriften (1884–1888) an entwickelte. Dabei konzentriert er sich in seiner Musiktheorie im Wesentlichen auf zwei Bereiche: auf Akkorde und ihre Verbindungen sowie auf deren rhythmische Organisation. Sein Ziel ist eine möglichst *vollständige* Beschreibung aller überhaupt möglichen Zusammenklänge und ihrer Verbindungen, und er ist bemüht, alle Faktoren zu berücksichtigen, die bei der Wahrnehmung von harmonischen Phänomenen eine Rolle spielen. In den Texten vor 1900 ist dies insbesondere auch die Klangfarbe, sogar die Verhältnisse des Raumes werden an einer Stelle einbezogen.¹ Nach 1900 wird dann die rhythmische Organisation zunehmend wichtig, für die er eine eigene Terminologie bildet. Dagegen äußert er sich nur in wenigen Aufsätzen zum Kontrapunkt und zur musikalischen Formenlehre.

Der Anlass zu Janáčeks musiktheoretischen Veröffentlichungen scheint, neben einem generellen und intensiven Interesse an Theorie und Wissenschaft, die Unzufriedenheit über den akademischen Theorieunterricht gewesen zu sein. Dabei richtet sich seine Kritik nicht nur gegen normative Ansprüche an das Komponieren, die aus dem dort gelehrtens Tonsatz folgen, sondern auch gegen diesen Tonsatz als Theoriemodell. Er hält die herkömmlichen Regeln nicht für geeignet, alle möglichen und in der Musik längst gültigen Verbindungen von Akkorden in Form von Gesetzen zu beschreiben: eine Regel, die festlegt, dass

¹Leoš Janáček: *O trojzvuku* (Vom Dreiklang); in: *Hudební listy* (Musikalische Blätter) Jg. IV, Nr. 1–8, Brünn 1887–1888, TW 1 S. 101–172, hier S. 111, deutsch in: Metzger/Riehn (Hrsg.): *Leoš Janáček: Die frühen Schriften*, S. 93–158, hier S. 103.

bei der Auflösung eines Dominantseptakkords die Septime abwärts, die Terz aufwärts schreitet, muss alle Verbindungen als Ausnahmen erklären, in denen das nicht der Fall ist. Wie aber können solche Regeln Gesetzmäßigkeit, ja Allgemeingültigkeit beanspruchen, wenn sie zugleich so viele Ausnahmen zulassen müssen?² Das theoretische Lehrgebäude, so stellt er fest, vermag mit solchen Regeln die Realität zeitgenössischer harmonischer Phänomene, also etwa Akkordverbindungen wie sie bei Richard Wagner auftauchen, nicht vollständig zu erfassen.³

2.1 Janáčeks Texte

Gegen akademische Theoriemodelle tritt Janáček bereits mit seinen ersten Artikeln zur Musiktheorie an.⁴ Und er beruft sich kaum auf die Musiktheorien seiner Zeitgenossen, sondern sucht nach anderen Quellen für seine eigene Konzeption, die er in der Physiologie und der Psychologie zu finden glaubt.⁵ Dies

²Leoš Janáček: *Statě z teorie hudební* (Aufsätze zur Musiktheorie); in: *Hudební listy* (Musikalische Blätter) Jg. I, Nr. 5, 1885, TW 1 S. 17, deutsch in: Metzger/Riehn (Hrsg.): *Leoš Janáček: Die frühen Schriften*, S. 25. Vgl. dazu auch eine unveröffentlichte Skizze Janáčeks über seine eigene Ausbildung, übersetzt und abgedruckt in: Theodora Straková (Hrsg.): *Leoš Janáček: Musik des Lebens – Skizzen, Feuilletons, Studien*; Leipzig 1979, S. 27-30 sowie Blažek: *Janáčková hudební teorie* (Janáčeks Musiktheorie); in: MTW 1 S. 21ff.

³Vgl. z.B. über den verminderten Vierklang Leoš Janáček: *Statě z teorie hudební* (Aufsätze zur Musiktheorie); in: *Hudební listy* (Musikalische Blätter) Jg. I, Nr. 6, TW 1 S. 17-19, deutsch in: Metzger/Riehn (Hrsg.): *Leoš Janáček: Die frühen Schriften*, S. 26-27 sowie Straková (Hrsg.): *Musik des Lebens*, S. 28.

⁴Darin folgt er seinem Lehrer František Skuherský, der zu selben Zeit die Musiktheorien von Arthur von Oettingen, Otto Tiersch und Hugo Riemann wegen zu großer Kompliziertheit verurteilt und eine Vereinfachung des Tonsatzes anstrebt. Bereits im Titel von dessen Harmonielehre wird der Anspruch deutlich, dabei modernste harmonische Entwicklungen zu berücksichtigen. Vgl. František Skuherský: *Die Harmonielehre auf wissenschaftlicher Grundlage in ihrer einfachsten Gestalt und mit Bezug auf die reiche Harmonieentfaltung der Gegenwart*; Prag 1885, S. 1-6, tschechische Ausgabe: *Nauka o harmonii na vědeckém základě*; Prag 1885. Vgl. zu Janáčeks Position außerdem *Leoš Janáček: Pohled do života i díla* (Einblick in Leben und Werk); eingerichtet von Adolf Veselý, Brünn 1924, S. 31 sowie Jaroslav Vogel: *Leoš Janáček – Leben und Werk*; deutsch von Pavel Eisner, Prag 1958, S. 75ff. und S. 97-107.

⁵Allerdings verschweigt Janáček insbesondere den großen Einfluss seines Lehrers Skuherský, dessen damals – 1885 – moderne Auffassung, es sei prinzipiell möglich, jeden beliebigen Akkord mit jedem beliebigen anderen Akkord zu verbinden, auch für Janáček zum Grundsatz wurde, ebenso wie Skuherskýs Forderung: „Die Harmonielehre acceptirt die Resultate der Physik und Physiologie als wissenschaftliche Grundlage [...] und sucht sie mit der musikalischen Praxis in vollkommenen Einklang zu bringen [sic!]“. Skuherský: *Die Harmonielehre auf wissenschaftlicher Grundlage*, S. 6. Der Herausgeber der neuesten Ausgabe von Janáčeks theoretischen Schriften, Leoš Faltus, weist darüber hinaus Übereinstimmungen und Abweichungen von Janáčeks Theorie mit seinen tschechischen Lehrern und Zeitgenossen im einzelnen nach. Leoš Faltus: *K Janáčkovu hudebněteoretickému dílu* (Zu Janáčeks musiktheoretischem Werk); in: TW 1 S. xviii-xxiv, deutsch S. lix-lxviii. In der *Vollständigen Harmo-*

mag ein Grund dafür sein, dass es häufig schwierig ist, zwischen musiktheoretischen und nicht-musiktheoretischen Schriften Janáčeks zu unterscheiden: oft schlägt sich das allgemeine Interesse an Fragen der Psychologie und der Physiologie gleichermaßen in den musiktheoretischen wie in den kürzeren, als Feuilletons bezeichneten Texten nieder, die Janáček für die tschechische Tageszeitung *Lidové noviny* (Volkszeitung) und andere Zeitschriften schrieb. Ein Blick auf die verschiedenen Sammelausgaben seiner Texte – die Editionen der musiktheoretischen Schriften von 1968, 1974 und 2007 in jeweils zwei Bänden, zwei tschechisch-deutsche Ausgaben von 1959 und 1979, die einige der sogenannten Feuilletons enthalten, eine zweibändige Ausgabe des ‚Literarischen

nielehre selbst kommen jedoch allein die Bezüge auf Hermann von Helmholtz' akustische Untersuchungen häufiger vor; in der Einleitung gibt es einen einzigen Verweis auf Otakar Hostinský, den bekanntesten tschechischen Theoretiker des 19. Jahrhunderts, und im weiteren Verlauf des Buches einen auf Jan Blahoslav, einen tschechischen Gelehrten aus dem Mittelalter. Noch dünner gestreut sind die Namen von nicht-tschechischen Musiktheoretikern. Hugo Riemann wird in den Aufsätzen aus den Jahren 1884–1888 einmal erwähnt, im Aufsatz *O trojzvuku* (Vom Dreiklang); in: *Hudební listy* (Musikalische Blätter), Jg. IV, Nr. 2, TW 1 S. 116, deutsch in: Metzger/Riehn (Hrsg.): *Leoš Janáček: Die frühen Schriften*, S. 107; und einmal zusammen mit Arthur von Oettingen und Moritz Hauptmann in der *Vollständigen Harmonielehre* (hier S. 325). Dasselbe scheint für Janáčeks Theorieunterricht an der Orgelschule in Brünn zu gelten: nach Aussage eines Schülers hat es auch hier keine Auseinandersetzung mit anderen Theorien gegeben. Vgl. dazu Rudolf Kvasnica: *Erinnerungen an den Lehrer Leoš Janáček*; in: Jakob Knaus (Hrsg.): *Leoš Janáček-Materialien*, Aufsätze zu Leben und Werk, Zürich 1982, S. 65-67, hier S. 65. Angesichts dieser Nichterwähnung von Musiktheoretikern in Janáčeks Musiktheorie fällt es schwer, sein Verhältnis zu ihnen zu bestimmen. Bekannt sind die Namen der Lehrer, bei denen er studiert hat: František Skuherský und František Blažek in Prag (1875), Leo Grill und Oscar Paul in Leipzig (1879), Franz Krenn in Wien (1879/80). Auch kann man aus den in seiner Bibliothek erhaltenen Büchern etwas über den Stand seiner musiktheoretischen Bildung erfahren: hier finden sich die Werke von Hermann von Helmholtz, Otakar Hostinský, die *Instrumentationslehre* von Berlioz sowie die beiden Bücher *Musikalische Dynamik und Agogik* und *Musikalische Syntaxis. Grundriss einer harmonischen Satzbildungslehre* von Hugo Riemann. Darüber hinaus Harmonielehren von Gottfried Rieger, Leopold Heinze, Friedrich Wilhelm Schütze sowie eine in russischer Sprache von Tschaikowsky. Dass und wie Janáček diese Schriften gelesen hat, davon zeugen zahlreiche Randbemerkungen, mit denen er oft sogar Tag und Uhrzeit seines Studiums festgehalten hat. Vgl. dazu Vogel, *Leoš Janáček*, S. 75ff., 98, 104-107; Vladimír Helfert: *Janáček – Čtenář* (Janáček – der Leser); in: ders.: *O Janáčkově* (Über Janáček); Prag 1949, S. 69-75, erstmals erschienen in: *Hudební Rozhledy* (Musikalische Rundschau) IV, Nr. 4-8, Brünn 1928 sowie Jan Racek: *Úvodem* (Zur Einführung); in: MTW 1 S. 9-20. Die Harmonielehre von Schönberg scheint Janáček erst 1920 kennengelernt zu haben. Der Korrespondenz mit der Universal-Edition zufolge muss die zweite Ausgabe seiner eigenen Harmonielehre zwischen Juli und September desselben Jahres erschienen sein; sie war also sicher bereits in Arbeit, als Janáček im Mai Schönbergs Harmonielehre erhielt. In einer Briefkarte vom 16.03.1920 bittet er bei der Universal-Edition (die Universal Edition schrieb sich bis 1955 mit Bindestrich) um ein Exemplar von Schönbergs Harmonielehre. In der Ausgabe, die in seiner Bibliothek erhalten ist, finden sich auf der letzten Seite der Eintrag „16.05.1920“ sowie ein Lieferschein von der UE vom 19.03.1920. Vgl. dazu Ernst Hilmar (hrsg.): *Leoš Janáček – Briefe an die Universal Edition*; Tutzing 1988, S. 143/144 sowie Racek: *Úvodem* (Zur Einführung), S. 14.

Werks' von 2003⁶ – macht schnell deutlich, dass keineswegs immer klar ist, welche Texte als musiktheoretisch, als literarisch oder ethnographisch gelten. Sicher wären zum Beispiel Janáčeks Analysen einzelner Kompositionen, die bisher in keine Edition der musiktheoretischen Texte aufgenommen wurden, im Hinblick auf seine musiktheoretischen Schriften interessant.⁷ Und auch manche seiner Feuilletons sind durchaus aufschlussreich für seine Theorie. So ist es vielleicht kein Zufall, dass das Feuilleton *Der Weg ins Bewusstsein* in die Ausgaben des *Theoretischen Werks* Aufnahme gefunden hat (in beiden Editionen folgt es als letzter Text unmittelbar im Anschluss an die *Vollständige Harmonielehre*), während sich eine Notiz, welche die Herausgeber der Ausgabe von 2007 als Skizze eben diesem Feuilleton zuordnen, im zweiten Band des *Literarischen Werks* findet.⁸ Allerdings schreiben die Herausgeber des *Theoretischen Werks* in der deutschen und englischen Inhaltsangabe zu dem Feuilleton selbst nur einen einzigen Satz, in dem es heißt: „*Der Weg ins Bewusstsein* ist [...] keine theoretische Schrift, vielmehr ein Feuilleton.“⁹ Es bleibt offen, wieso sie diesen Text dennoch dem *Theoretischen Werk* zuordnen und hier unmittelbar an die *Vollständige Harmonielehre* anschließen. Eine Trennung, eine Ordnung nach musiktheoretischen, literarischen oder ethnographischen Aspekten scheint also auf den ersten Blick wenig sinnvoll, weil

⁶Vgl. MTW 1 und 2, TW 1 und 2 sowie Jan Racek (Hrsg.): *Fejetony z Lidových novin* (Feuilletons aus den Lidové noviny); Brno 1958, deutsch: *Feuilletons aus den Lidové noviny*, Leipzig 1959 sowie Straková (Hrsg.): *Musik des Lebens*, und Theodora Straková, Eva Drlíková (Hrsg.): *Janáček, Leoš: Literární dílo – Das literarische Werk*; Brünn 2003.

⁷Darauf verweist John Tyrrell, *Janáček: Years of a Life*, Vol. 1, S. 215-217. Die Zahl solcher Analysen ist allerdings gering – neben den zu vier sinfonischen Dichtungen von Dvořák gibt es lediglich eine zu Debussys *La mer*, die ihrem Umfang nach als Analyse bezeichnet werden kann. Sie wurde als Autograph in die Edition des *Literarischen Werks* (Bd 1-2, S. 269-272, datiert 1.3.1921) aufgenommen, wobei die Herausgeber in der Anmerkung auf S. 272 betonen, diese Analyse gehöre ihrem Inhalt nach zum musiktheoretischen Werk Janáčeks. Auch Wingfield sieht Janáčeks *La mer*-Analyse vor dem Hintergrund seiner musiktheoretischen Konzepte und verbindet beides in einer sehr gründlichen Untersuchung miteinander. Vgl. Wingfield: *Janáček, musical analysis, and Debussy's „Jeux de vagues“*, S. 183-273. Vgl. zur Analyse von *La mer* auch Štědroň, Miloš: *Leoš Janáček a hudba 20. století*; Brno 1998, S. 82-86. Janáčeks Dvořák-Analysen sind abgedruckt in *Musikologie* 5, SNKLHU, Prag 1958, S. 324-59, zwei von ihnen ins Englische übersetzt von Michael Beckerman, in: Beckerman (Hrsg.): *Dvořák and his world*; Princeton 1993, S. 262-276.

⁸Leoš Janáček: *Cesta do vědomí* (Der Weg ins Bewusstsein); in: *Památce E. Babáka* (Dem Gedenken E. Babáks), Brünn 1927, S. 85-88, TW 1 S. 663-665. Vgl. auch die Notiz unter der nicht von Janáček stammenden Überschrift [Čas tóniny] (Die Zeit der Tonart) in: LW 1-2, S. 301. Zu dieser Notiz bemerken die Herausgeber (Anmerkung 3, S. 306): „Dieses Blatt könnte den Torso einer Skizze zum Feuilleton *Der Weg ins Bewusstsein* aus den Jahren 1926–1927 darstellen.“, Übersetzung K.L. Die Notiz gehört zu einer Sammlung von Blättern, die als Autograph unter der Signatur MZM JA, S 59, S 60, unbeziffert und undatiert aufbewahrt sind.

⁹TW 1, S. 698, deutsche Übersetzung von Magdalena Havlová, englisch auf S. 680.

Janáček, wie Wingfield zu Recht bemerkt, „[...] einige Schlüsselideen [...] quer durch Texte unterschiedlicher Art“ entwickelt.¹⁰ Dafür ist *Der Weg ins Bewusstsein* ein gutes Beispiel: in dieser kurzen Selbstbeobachtung darüber, auf welche Weise Geräusche ins Bewusstsein dringen und schließlich – analog dazu – musikalische Ideen im Bewusstsein entstehen, wird die wahrnehmungspsychologische Perspektive deutlich, die Janáček ebenso in seinen musiktheoretischen Texten einnimmt. Umgekehrt ist sein Stil auch in den musiktheoretischen Texten manchmal feuilletonistisch, so wie nicht nur einige der Feuilletons, sondern auch die Volksmusikstudien aufschlussreiche Quellen für die Rekonstruktion von Fragestellungen darstellen, die sein Denken grundsätzlich charakterisieren.

Obwohl also vieles gegen eine Unterscheidung nach verschiedenen Genres in Janáčeks Schriften spricht, scheint es nicht nur angesichts des Materialumfangs notwendig, zu sondieren und zu ordnen. Das *Literarische Werk* und das *Theoretische Werk* umfassen jeweils zwei Bände mit annähernd 1000 Seiten. Auch insgesamt unterscheiden sich die eher spekulativen Überlegungen der kurzen, literarisch stilisierten Feuilletons in Form und Sprache durchaus von den meist längeren Abhandlungen zur Musiktheorie.¹¹ Der wichtigste Grund für eine gesonderte Betrachtung besteht jedoch in den Inhalten, die sich nur in einzelnen Aspekten mit jenen der Feuilletons oder der Volksmusikstudien decken, und dies trotz eines prinzipiellen, einheitlichen Zugriffs Janáčeks auf die Gegenstände seiner Untersuchungen. Die „menschliche Seele“ etwa ist in den Äußerungen über die Sprechmelodien ein Schlüsselbegriff,¹² während

¹⁰Wingfield: *Janáček, musical analysis, and Debussy's „Jeux de vagues“*, S. 184.

¹¹Man vergleiche nur Janáčeks *Einleitung* der *Vollständigen Harmonielehre* (hier S. 142) mit dem Anfang von *Der Weg ins Bewusstsein*:

„Ticho smícháno s polotmou.
V hlavě roje a křížovatky myšlenek.
Bijí na chodbě hodiny.
Čítám čtyři. [...]“.

„Stille vermischt mit Halbdunkel.
Im Kopf Schwärme von sich kreuzenden Gedanken.
Auf dem Gang schlägt die Uhr.
Ich zähle vier. [...]“.

Nicht nur die Sprache, sondern auch ihre Anordnung in Verszeilen stehen für den durchweg literarisierten Charakter solcher Texte, die in verschiedenen Publikationen als Feuilletons gesammelt und ediert werden. Leoš Janáček: *Cesta do vědomí* (Der Weg ins Bewusstsein), S. 85, TW 1 S. 663, Übersetzung K.L.

¹²Die Sprechmelodien sind kurze, musikalisch stilisierte und in Noten festgehaltene Motive, die Janáček Gesprächen „abgehört“ hat, indem er die Intonation von gesprochenen Äußerungen aufzeichnete. Die in der Janáček-Forschung übliche Rede von einer „Theorie“ der Sprechmelodien ist allerdings etwas irreführend – im Vergleich zu der Zahl von hunderten solcher Hörkizzen, die Janáček notierte, gibt es nur relativ wenige Äußerungen, in denen er

sie in den musiktheoretischen Schriften kaum vorkommt. Das mag trivial erscheinen; wo jedoch „metaphysische“ und „emotionale“ Aspekte in Janáčeks Denken sogar im thematisch eng gesteckten Rahmen von Harmonielehre und Tonsatz dingfest gemacht werden, beruht dies auf einem Leseverständnis, das auch in den musiktheoretischen Texten Begriffe wie „Emotion“, „Seele“ und ähnliches vorzufinden behauptet.¹³ Dieses Missverständnis ist kein Zufall, denn das Charaktermerkmal der „Emotionalität“ gehört zu den stärksten Topoi der Janáček-Rezeption, zur These, die Frage nach dem „Zusammenhang von Leben und Musik“ sei eines der Grundmotive für sein Schaffen.¹⁴ Sie gründet auf den Sprechmelodien und der Methode, die alltägliche Umgebung – die Lebenswelt – als eine musikalische wahrzunehmen. Auch seine Feuilletons reflektieren solche Fragen mit dem entsprechenden Vokabular (Leben, Wahrheit, Natur), worin jedoch wohl kein ausschließlich individueller Charakterzug von Janáčeks Denken, sondern eher der Einfluss sogenannter vitalistischer Strömungen dieser Zeit zu sehen ist (in der unter anderem die „Lebensphilosophie“ Henri Bergsons und Wilhelm Diltheys entstanden). Es gibt ‚Musiktheorien‘, wie das an der antiken Sphärenharmonie orientierte Denken von Josef Matthias Hauer, dem metaphysische Aspekte nicht abgesprochen werden können. In Janáčeks musiktheoretischen Schriften spielen diese Dinge jedoch eine untergeordnete Rolle; sie handeln nicht von musikphilosophischen Fragen, sondern von der Aufstellung von Akkorden und ihren Verbindungen.

diese Tätigkeit verbal reflektiert, wie etwa in der folgenden: „Die Sprechmelodie ist eine treue musikalische Darstellung des Menschen in einem Augenblick; sie ist seine Seele und sein ganzes Sein in einer Momentaufnahme.“ („Nápěvek mluvy jest věrným chvilkovým hudebním líčením člověka; jest jeho duše a vši jeho bytostí fotografií okamžiku.“ Leoš Janáček: *Loni a letos* – Letztes Jahr und dieses Jahr), in: *Hlídka* Nr. 22, 1905, abgedruckt in LW 1, S. 337. Vgl. auch (Auswahl) Milena Černohorská: *Nápěvková teorie Leoše Janáčka* (Leoš Janáčeks Theorie der Sprechmelodien), in: *Časopis Moravského Musea*, XLIII (1958), S. 129-144; Jan Racek: *Zur Problematik von Janáčeks Theorie der Sprachmelodie und seiner Kompositionspraxis*, in: *Acta Janáčkiana*, Beiträge vom Internationalen Symposium, Brünn 1965, Brünn 1968, S. 43-45; Leo Spies: *Janáčeks Theorie der Sprachmelodie*, in: *Leoš Janáček a soudobá hudba* (Leoš Janáček und die zeitgenössische Musik), Kongreßbericht, Brünn 1958, S. 281-286; John Tyrrell: *Janáček's speech-melody theory: claims and conclusions*, in: *Colloquium Musik und Wort*, Brünn 1969, Internationales Musikfestival, Brünn 1973, S. 175-182.

¹³„Metaphysische“ Aspekte sieht vor allem Michael Beckerman in Janáčeks Musiktheorie, vgl. Michael Beckerman: *Janáček as Theorist*; Stuyvesant NY 1994, S. 56, 79, 82, 101-102. Zur *Emotion* in der Rezeption von Janáčeks Musiktheorie vgl. hier weiter unten: 5: *Zwischenschritt: Vorstellung – Empfindung*, S. 73.

¹⁴Vgl. den deutschen Titel der Feuilletonsammlung: *Musik des Lebens* (Hrsg. Theodora Straková), den Titel einer Edition der Briefe an Kamila Stösslová: *Hádanka života* (Rätsel des Lebens), hrsg. von Svatava Přibáňová, Brünn 1990. Vgl. dazu auch Jirí Kulka: „his [Janáček's] thinking [...] involves human emotionality and reflects both the psychological and the social life of man.“ Oder: „Even as the smallest musical element, the note must be attached to life.“ Kulka: *Leoš Janáček's Aesthetic Thinking*, S. 30; außerdem Beckerman: *Janáček as Theorist*, S. 100-101, S. 114-115.

2.2 Die musiktheoretischen Texte

Janáček hat zwei Lehrbücher, Harmonielehren für den Theorieunterricht verfasst. Das erste, *O skladbě souzvukův a jejich spojův* (Über die Zusammensetzung der Zusammenklänge und ihrer Verbindungen)¹⁵, erschien 1897. Das zweite, die *Úplná nauka o harmonii* (Vollständige Harmonielehre), erschien 1912 (*Teil 1*) und 1913 (*Teil 2*), eine überarbeitete Ausgabe dieser *Vollständigen Harmonielehre* 1920¹⁶; letztere bildet die Grundlage für den hier vorliegenden übersetzten Text. Beide Bücher sind als Lehrmaterial für den Unterricht an der Brüner Orgelschule konzipiert, und in beiden verfolgt Janáček einen explizit didaktischen Anspruch. Ihnen gegenüber steht eine Reihe von musiktheoretischen Aufsätzen, von denen die meisten in verschiedenen tschechischen Zeitschriften erschienen. Manche dieser Aufsätze stellen Skizzen dar, die die beiden Bücher von 1897 und 1912 bzw. 1920 vorbereiten, manche dagegen sind eigenständige Artikel, deren Themen nicht alle in der Harmonielehre aufgegriffen werden. Darüber hinaus sind zahlreiche Manuskripte erhalten, die nie veröffentlicht wurden.

Die 1968 (Band 1) und 1974 (Band 2) erschienene tschechische Edition *Leoš Janáček: Hudebně teoretické dílo*. (Leoš Janáček: Das musiktheoretische Werk)¹⁷ von Zdeněk Blažek enthält neben den beiden Büchern dreizehn Aufsätze aus den Jahren 1884–1917, darunter zwei, die von Janáček selbst nicht veröffentlicht wurden. Eine Neuedition der musiktheoretischen Texte, *Leoš Janáček: Teoretické dílo*. (Leoš Janáček: Das theoretische Werk), ist 2007 erschienen.¹⁸ Der erste Band umfasst alle Texte, die von Janáček veröffentlicht wurden, während Band 2 unveröffentlichte Manuskripte, Notizen zu Vorlesungen und Fragmente enthält.

Noch zu Lebzeiten des Komponisten fertigte Antonín Váňa von der ersten Ausgabe der *Vollständigen Harmonielehre* eine Rohübersetzung an, die Janáček

¹⁵Leoš Janáček: *O skladbě souzvukův a jejich spojův* (Über die Zusammensetzung der Zusammenklänge und ihrer Verbindungen); Prag 1897. Zdeněk Blažek, der Herausgeber der tschechischen Edition der musiktheoretischen Schriften Janáčeks, bezeichnet dieses Buch als „erste Harmonielehre“, vgl. Blažek, Zdeněk: *Zu einigen Problemen der ersten Harmonielehre Janáčeks*; in: *Sborník prací filosofické fakulty brněnské university* (Arbeitsbuch der Philosophischen Fakultät der Brüner Universität), Reihe H, Brünn 1966, S. 7-23.

¹⁶Leoš Janáček: *Úplná nauka o harmonii* (Vollständige Harmonielehre); Brünn 1912 (*Teil 1*) und 1913 (*Teil 2*), zweite, überarbeitete Ausgabe Brünn 1920.

¹⁷Zdeněk Blažek (Hrsg.): *Leoš Janáček: Hudebně teoretické dílo*. (Leoš Janáček: Das musiktheoretische Werk.); 1. Spisy, studie a dokumenty (1. Schriften, Studien und Dokumente), 2. Studie, *Úplná nauka o harmonii* (Studien, Vollständige Harmonielehre), Prag 1968 und 1974.

¹⁸Leoš Faltus, Eva Drlíková, Svatava Přibáňová, Jiří Zahrádka (Hrsg.): *Leoš Janáček: Teoretické dílo (1877–1927)* (Das theoretische Werk); Bd 1 und 2, Brünn 2007 (2007 ist das angegebene Erscheinungsjahr, Band 1 war im Juni 2008, Band 2 im Januar 2009 erhältlich).