Zeitschrift: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 6-7 (1986-1987)

Artikel: Ernst Kurth (1886-1946) : Persönlichkeit, Lehrer und Musikdenker

Autor: Fischer, Kurt von

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-835356

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Ernst Kurth (1886–1946): Persönlichkeit, Lehrer und Musikdenker

KURT VON FISCHER

Ernst Kurth lebte in einer eigenen Welt: in einer Welt der Stille, Intuition, Imagination und Natur, abgesondert vom grossen Musik- und Wissenschaftsbetrieb. Zumindest seit seiner Übersiedlung in die Schweiz (1912) sind nur wenige äussere, sein Leben bestimmende Ereignisse zu verzeichnen. Umso intensiver waren seine Arbeit als Denker und Ausdeuter von Musik sowie sein äusserst fruchtbares Wirken und seine Ausstrahlung als Lehrer. Ehrgeiz und Streben nach Ruhm waren ihm fremd. Mehrere Berufungen an deutsche Universitäten lehnte er ab; Porträtfotografien von sich publizieren zu lassen, verbat er sich. Umso eindrucksvoller aber war es, Kurth in seinen Vorlesungen und Übungen zu erleben. Die Faszination seiner Persönlichkeit übertrug sich auf alle Hörer. So ist es denn auch für die, die ihn kannten, schwer, Kurths musikwissenschaftliches Oeuvre von der Person losgelöst zu betrachten.

I. Biographie und Persönlichkeit

Ernst Kurth wurde am 1. Juni 1886 in Wien als Sohn eines aus Prag stammenden Juweliers geboren[1]. Schon als Knabe zog er das Leben in der freien Natur dem in der Grossstadt vor. Seine Liebe galt insbesondere den Schmetterlingen, die er auch in späteren Jahren eifrig sammelte. Nach dem Besuch des Maximiliangymnasiums schrieb sich Kurth im Herbst 1904 als Student der Musikwissenschaft der Universität Wien bei Guido Adler ein. Daneben belegte er Philosophie- und Geschichtsvorlesungen und vervollkommnete sein Klavierspiel bei Robert Gund. Zu dieser Zeit lernte Kurth durch die Vermittlung von Adler Gustav Mahler kennen, dessen Aufführungen von Werken Wagners und Bruckners den jungen Studenten fesselten. 1908 promovierte Kurth bei Adler mit der Arbeit *Der Stil der opera seria von Gluck bis zum Orfeo;* Stil und Oper: zwei Themenkreise, die Kurth bis an sein Lebensende beschäftigen sollten. Eine später geplante Geschichte der Oper blieb freilich unausgeführtes Projekt.

Mahlers Rat folgend begab sich Kurth nach Abschluss seines Universitätsstudiums als Korrepetitor und Dirigent nach Deutschland. Doch befriedigte den allen äusseren Auftritten Abholden diese Tätigkeit nicht. Ihn interessierte vielmehr eine Wirksamkeit auf pädagogischem Gebiet in einem kleineren Kreis von Gleichgesinnten. So begab er sich im Februar 1911 als Lehrer an die damals wegen ihrer neuartigen musisch-humanistischen Lehrmethoden berühmte Freie Schul-

1 Für Einzelheiten zu Kurths Biographie und Werk vgl. die grundlegende Monographie samt umfassender Bibliographie von L. A. Rothfarb, *Ernst Kurth as Theorist and Analyst,* Dissertation Yale University, 1985. Vgl. auch K. v. Fischer, «In Memoriam Ernst Kurth», *Der Musik-Almanach,* hrsg. von Viktor Schwarz, München 1948, 228–252.

gemeinde von Wickersdorf, wo der mit Kurth wesensverwandte August Halm wirkte. Dort auf «dieser Kulturinsel sondergleichen in der einsamen Höhe des Thüringerwaldes» wurden vor allem die Werke von Bach, Beethoven und Bruckner gepflegt[2]; die Werke von Brahms und andere Musik des späten 19. Jahrhunderts waren verboten! Kurths Vorbehalte gegenüber Brahms, insbesondere dessen Deutschem Requiem, und gegenüber dem Komponisten (nicht dem Dirigenten und Musiker) Mahler mögen dort ihren Ausgangspunkt genommen haben. Die in Wickersdorf gelehrte, in enger Verbindung mit praktischer Musik stehende Ästhetik hat Kurth geprägt.

1912 bewarb sich Kurth um eine Lehrstelle an der Universität Bern, wo er sich mit seiner Arbeit *Die Voraussetzungen der theoretischen Harmonik und der tonalen Darstellungssysteme* habilitierte. Hier begann er sogleich eine intensive Lehrtätigkeit zu entwickeln und eine Seminarbibliothek aufzubauen. Was Kurth damals an der Universität Bern vorfand, war einzig ein Riemann-Musiklexikon. Innert weniger Jahre entstand eine Kurths alleiniger Initiative und Energie zu verdankende umfangreiche musikhistorische und -theoretische Bibliothek sowie später auch eine Diskothek. Schon im Wintersemester 1913/14 erfolgte die Gründung eines Collegium musicum, das Kurth bis an sein Lebensende in enger Verbindung mit seiner Vorlesungs- und Seminartätigkeit fortführte. 1917 erschienen seine nicht nur in der musikwissenschaftlichen Welt, sondern auch bei einigen Komponisten wie Ernst Křenek, Ernst Toch, Ermanno Wolf-Ferrari und wohl auch bei Paul Hindemith grosse Beachtung findenden *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*[3]. Die Reaktionen auf diese Publikation waren freilich nicht nur positiv: Während Ernst Bücken und Paul Bekker die Schrift lebhaft begrüssten, übten Jacques Handschin und Hugo Riemann scharfe Kritik. Vier Jahre nach den *Grundlagen* folgte eine mit einer auf den Erkenntnissen dieses Werkes beruhenden Einleitung versehene Ausgabe von Bachs Solosonaten und -suiten für Violine und Violoncello.

Auf Grund seiner Publikationen und Lehrerfolge wurde Kurth 1920 zum Extraordinarius und 1923 zum Ordinarius befördert. Damit war die Musikwissenschaft als Hauptfach an der Universität Bern endgültig etabliert. In erstaunlich dichter Folge erschienen Kurths weitere grossen Werke: *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan* (1920), *Bruckner* (2 Bände, 1925) und *Musikpsychologie* (1931). So war es denn auch nicht verwunderlich, dass in den zwanziger Jahren mehrere ehrenvolle Berufungen an Kurth ergingen: Berlin, Frankfurt, Köln und München[4]. Ein Glück für ihn, der einige Jahre später so sehr unter der politischen Situation in Deutschland litt, dass er keines dieser Angebote angenommen hat. Seine Sache war es überdies nicht, unter grossstädtischen Verhältnissen und in überfüllten Hörsälen zu lehren. Seine Welt war der kleine und intime Vortragsraum mit Studenten und Auditoren, denen er sich persönlich verbunden fühlte. Aber auch in Volkshochschulkursen und -vorträgen

2 Vgl. E. Kurth, «Die Schulmusik und ihre Reform», *SMZ* LXX (1930), 297ff.

3 Die erste Auflage erschien in Bern unter dem Titel *Einführung in Stil und Technik von Bachs melodischer Polyphonie.* Zum Einfluss dieses Werkes auf zeitgenössische Komponisten vgl. die *Conclusion* von Rothfarbs oben in Anm. 1 genannten Arbeit.

4 Vgl. Rothfarb, 35/36.

in der näheren und weiteren Umgebung von Bern fand Kurth eine aufnahmefreudige und begeisterte Hörerschaft.

1917 hatte Kurth Marie-Louise Herren aus Mühleberg (Bern, 1892–1987) geheiratet. Mit ihr, die ihn stets treu umsorgte, und mit seinem 1920 geborenen Sohn Hans übersiedelte er fünf Jahre später nach Spiez am Thunersee, wo er bis 1936 wohnte. Dort fand er die für seine Arbeit so wichtige Ruhe. Die wunderbare Umgebung gestattete ihm tägliche Spaziergänge im nahegelegenen Wald.

Oft arbeitete er, seinen Ideen und Intuitionen folgend, im Freien und immer wieder schöpfte er, der tief Religiöse, sich mit Schütz, Bach und Bruckner im christlichen Glauben eins Wissende, Kraft nicht nur aus der Natur, sondern auch aus dem fast täglichen Spiel des Wohltemperierten Klaviers. Grosse Sympathie bezeugte Kurth für die demokratischen Strukturen der Schweiz, deren Bürger er 1941 wurde. Dem öffentlichen Konzertleben, das er in seinen ersten Berner Jahren als Musik- und Konzertrezensent verfolgt hatte, blieb er nun völlig fern. Er bevorzugte es, selbst oder mit Freunden und Mitgliedern seines Collegium musicum zu musizieren. Dieses unmittelbare und persönliche, durch das innere und äussere Ohr vermittelte psycho-ästhetische Erleben von Musik als einer geistig-seelischen Kraft spiegelt sich nicht zuletzt in der *Romantischen Harmonik* und in der Bruckner-Monographie, die zu grossen Teilen auf einer zwischen zwei Lärchen befestigten Bank im Garten von Kurths Spiezer Wohnung entstand: Vor sich einen Tisch mit Schreibzeug und neben sich das Schmetterlingsnetz, so arbeitete Kurth oft. Auf diese Weise erklären sich auch die mit Ausnahme der *Musikpsychologie* spärlichen bibliographischen Hinweise in Kurths Büchern. Nicht philologische Auseinandersetzungen, sondern von andern Meinungen unabhängiges Hören und analytische Reflexion bestimmten sein musikalisches Denken, Lehren und Schreiben. Am 2. Juli 1946, einen Monat nach seinem 60. Geburtstag hielt Kurth seine letzte Vorlesung. Lange sprach er damals über Franz Schuberts Ende: Zufall oder intuitive Ahnung? Nach einer schweren Hirnentzündung starb er am 2. August desselben Jahres.

II. Der Lehrer

Überblickt man die Titel von Kurths Vorlesungen und Übungen so fällt auf, dass schon im ersten Semester seiner Berner Tätigkeit (1912/13) die Namen Bach und Wagner erscheinen: *Die Instrumentalformen J. S. Bachs* und *R. Wagners «Parsifal»*. Dazu traten von Anfang an Übungen in Harmonielehre und Kontrapunkt. Mit diesen Themen hat sich Kurth über Jahrzehnte lehrend beschäftigt. 1918 findet sich zum erstenmal der Name Bruckner *(Anton Bruckner als Symphoniker)* und ein Jahr später erscheinen gleich zwei Vorlesungen zu musikpsychologischen Fragen: *Die musikalische Romantik in ihrer psychologischen und historischen Entwicklung* und *Grundzüge der musikalischen Symbolik und Stilpsychologie.* Es erübrigt sich wohl zu sagen, dass auch in den nicht eigens dieser Thematik gewidmeten Vorlesungen musikpsychologische Gesichtspunkte stets eine bedeutsame Rolle gespielt haben. Vorlesungen und Übungen zu Beethoven, Schubert und Wolf begegneten seit 1918/19 im Vorlesungsverzeichnis; der Name Schütz taucht zum erstenmal 1924 auf. Daneben finden sich stets auch musikge-

schichtliche Überblicksvorlesungen und einzelnen Gattungen gewidmete Themen, deren Inhalte vom Mittelalter bis ins frühe 20. Jahrhundert führen. Ein Novum bedeuteten die sich auf die reichen Bestände einer dem musikwissenschaftlichen Seminar geschenkten Sammlung stützenden Kurse der Jahre 1938/39 über die russische Musik des 19. Jahrhunderts mit Einschluss des von Kurth hochgeschätzten Alexander Skrjabin.

Im Vordergrund der meisten Lehrveranstaltungen standen Fragen, die sich mit dem Wandel von Stil- und Formprinzipien befassten. Hier brachte Kurth sowohl historische wie auch geistesgeschichtliche Komponenten ins Spiel. Satztechnik und Form waren für ihn keine starren Grössen oder gar Schemata, sondern lebendige, sich stets wandelnde und erneuernde Organismen. Philologische und textkritische Probleme interessierten Kurth erst in zweiter Linie. Terminologische Formulierungen, etwa in der Harmonielehre die verschiedenen schulmässigen Bezeichnungen von Septakkorden, traten für ihn gegenüber den funktionalen Leittonbezügen der betreffenden Akkorde in den Hintergrund; nie hörte ich von ihm z.B. den Terminus «übermässiger Quintsextakkord». Die Kontrapunktlehre nahm ihren Ausgangspunkt nicht beim Fuxschen System, sondern bei der an Bachs Musik beobachteten Linearität der einzelnen Melodiezüge wie sie in den *Grundlagen des linearen Kontrapunkts* dargelegt sind.

Kurths von künstlerischer Intuition bestimmte Vortragsart war faszinierend. Im Vordergrund stand stets das in erster Linie als absolute Grösse verstandene musikalische Kunstwerk. Kurth dozierte am Klavier sitzend, um so das Gesagte auch gleich tönend illustrieren zu können. Vor sich hatte er stenographische Notizen und die zur Diskussion stehende Musik. Neben Schallplatten, die ihm vor allem in seinen letzten Jahren zugleich zur Entlastung seines durch eine parkinsonsche Schüttellähmung erschwerten Klavierspiels dienten, erklangen manche symphonischen Werke unter der Mitwirkung von Studenten und Auditoren vierhändig. Wenn auch Kurths Arbeitsweise primär von gedanklich schöpferischen, allem Schematismus aus dem Wege gehenden Impulsen bestimmt war, so bedeutete dies niemals verschwommenes Plaudern über Musik. Seine Formulierungskunst war beeindruckend. Aber auch von seinen Schülern verlangte er Klarheit und stilistische Korrektheit. Im Unterricht erwies er sich als vorzüglicher Pädagoge, der bezüglich Darstellung und Formulierung hohe Anforderungen stellte. Kurths Denk- und Arbeitsweise hat sich nicht zuletzt auch in den von ihm betreuten Dissertationen niedergeschlagen, die in der Reihe *Berner Veröffentlichungen zur Musikforschung* erschienen sind. Seinen Studenten war Kurth nicht nur Lehrer, sondern auch Berater und Freund.

In besonderer Weise kam Kurths Persönlichkeit in dem ihm vor allem am Herzen liegenden Collegium musicum zur Geltung. Hier wurde, ohne konzertreife Perfektion anzustreben, praktische Musik betrieben; es wurde zwar auch geübt, oft aber auch vom Blatt gesungen. Das Repertoire umfasste Werke der damals, zumindest in Bernischen Landen, meist noch nicht oder doch wenig bekannten Zeit des 16. bis 19. Jahrhunderts. Gepflegt wurde etwa die englische Musik der Elisabethanischen Zeit bis hinauf zu Purcell, Werke von Gabrieli, Praetorius, Monteverdi, aber auch von Bach und Bruckner. Von Kurths Collegium musicum gingen bedeutende Impulse aus für die Aufführung älterer Musik. Besuchten doch zahlreiche Lehrer und spätere Chordirigenten diese wöchentlichen Übun-

gen, die damit ihre Früchte weit über Bern hinaustrugen. Manche ehemalige Teilnehmer des Universitäts-Collegiums gründeten eigene Collegia, in denen, von Kurth angeregt, ein von der grossen Heerstrasse abliegendes Repertoire erarbeitet wurde.

III. Der Musikdenker

In seiner umfassenden Arbeit über Ernst Kurth geht der Amerikaner Lee Rothfarb sorgfältig den geistesgeschichtlichen Hintergründen von Kurths Welt- und Musikanschauungen nach[5]. Beziehungen ergeben sich hier zunächst zur Philosophie Arthur Schopenhauers, dessen *Die Welt als Wille und Vorstellung* in Kurths Wagner- und insbesondere Tristanverständnis der *Romantischen Harmonik* seine Spuren hinterlassen hat. Verwandtschaften in der Betrachtungsweise von Kunst lassen sich auch in Wilhelm Diltheys Konzept der Geisteswissenschaften erkennen. Ferner hat Christian von Ehrenfels mit seiner Gestaltpsychologie und -philosophie auf Kurth eingewirkt. Als eine Art von Wegbereiter für Kurths Musikdenken werden von Rothfarb überdies Henri Bergson und Theodor Lipps genannt. Zwei weitere Persönlichkeiten, mit denen Kurth in direktem persönlichem Kontakt stand und mit denen er sich auch kritisch auseinandersetzte, waren sein Lehrer Guido Adler und sein Vorgänger in Wickersdorf, August Halm. Adler war es, der mit seiner als Stilgeschichte verstandenen Musikgeschichte Kurth zweifellos beeinflusst hat. Ähnlich wie er hat auch Adler Musik als eine Art von lebendigem Organismus verstanden. Dass Kurths *Voraussetzungen der theoretischen Harmonik* in Wickersdorf entstanden sind, und dass Halm sich intensiv mit Bruckners Werken (*Die Symphonien A. Bruckners,* 1913) auseinandergesetzt hat, lässt auf eine enge Beziehung der beiden Musikdenker schliessen.

In einem letzten Teil dieses Porträts sei nun noch auf Kurths wissenschaftliche Publikationen eingegangen. Dies soll mit Kurths eigenen Worten geschehen. Hat er doch einen Manuskript-Entwurf[6] hinterlassen, der hier zum ersten Mal veröffentlicht wird und in welchem er, vermutlich in den späten zwanziger Jahren, eine Zusammenfassung der ihm jeweils wichtigsten Thesen und Gedanken gibt. Einzig zu der 1931 veröffentlichten *Musikpsychologie* fehlen entsprechende Ausführungen. Die folgenden Texte sollen zugleich auch ein Bild von den Kurth eigenen Formulierungen vermitteln.

*

«Die Voraussetzungen der theoretischen Harmonik» (Bern, 1913)

Studie über die Grenzen von Phänomen und Hypothese im Unterbau aller Musiktheorie. Hierbei sind die bisherigen Theorien der Musik und ihrer tonalen Darstellungssysteme nach ihren teilweise unausgesprochenen Grundhypothesen

5 Vgl. Rothfarb, 43ff., sowie neuestens H. P. Rösler, *Die psychologischen Voraussetzungen der Musiktheorie Ernst Kurths,* Hamburg 1986.

6 Das Originalmanuskript befindet sich im Besitz der Nachkommen von Ernst Kurth in Muri bei Bern.

kritisch untersucht. Insbesondere die Systeme Sechters und Riemanns als Grundlagen der neueren Theorie werden einander gegenübergestellt. Hierbei tritt bei manchen Erscheinungen (Akkordbau, Dissonanz, Dur–Moll-Prinzip u.a.) der energetische Grundzug der Musik und seine bisher übergangene Bedeutung für die Theorie hervor. Hierin wie überhaupt im synthetischen Teil ist diese Schrift durch die späteren Arbeiten des Verfassers überholt.

«Grundlagen des linearen Kontrapunkts (Bachs melodische Polyphonie)»
(1917, II. Aufl. 1920, Max Hesse Verlag, Berlin)

Aufbau einer völlig neuen Kontrapunkttheorie, die von der melodischen Linie als Einheit und Ursprung ihren Ausgang nimmt. Hierbei ist eine lineare Mehrstimmigkeit als Grundriss durchgeführt, welcher die harmonische Satzanlage von anderer Seite entgegendringt, um sich mit ihr zu vereinen, durchgängig in sie einzuschweben und sie zu durchdringen, nicht aber zu verdrängen. Harmonik und Linearität sind als die Grundelemente der Satztechnik [einander] gegenübergestellt; soll ihr stetiges und untrennbares Ineinandergreifen beherrscht sein, so muss daher eine von Grund auf lineare Satzanlage gewonnen werden und sich mit der harmonischen Schicht vereinen; pädagogisch und systematisch, aber auch aus historischen Wurzeln tritt [sie] der Harmonielehre (als Ergänzung vom andern Extrem aus) gegenüber.

Grundlage ist eine neue Theorie der melodischen Linie; indem Melodik als strömende Kraft erfasst wird, liegt der Kernpunkt der neuen Lehre darin, das Melodische nicht mehr als Summe von Tönen sondern als Einheit zu erkennen, welche die Töne auswirft. Diese Einheit, ein psychischer Energievorgang, bestimmt aber nicht bloss die Tonreihe, sondern ihre Rhythmik und das gesamte Spiel ihrer Innendynamik sowie ihre harmonischen Spannungen. Rhythmik und Harmonik erfahren hierbei (in weiterem Ausbau der Ideen aus der früheren Schrift) eine neuartige Fundierung auf energetischer Grundlage. Von dieser werden auch die Raum- und Materieempfindungen in der Musik abgeleitet. Indem damit die melodische Linie als ursprünglicher Kraftvorgang gefasst wird, ergeben sich Grundriss und Forderungen der Kontrapunktik neu. Ihre bisherige Theorie wird systematisch wie auch ihrer historischen Entwicklung nach kritisch beleuchtet, und ihre inneren Widersprüche ergeben sich aus der mangelnden Erkenntnis von der (bis zu gewissem Grade) selbstbestehenden und primären Bedeutung des Melodischen.

Nach dieser theoretischen Grundlegung (S. 1–146) wird der praktische Aufbau der linearen Kontrapunktik gleich am Bachschen Vorbild als ihrer höchsten Ausprägung durchgeführt. Dadurch verbinden sich im weiteren Hauptteile des Buches breite neuartige stilistisch-technische Studien mit den theoretischen. Bachs melodischer Stil wird auch historisch sowie im Vergleich mit dem klassischen dargestellt; seine ganzen Strukturgrundzüge und die formale Entwicklungstechnik werden ausgeführt, die «Scheinpolyphonie» der einstimmigen Linie erstmalig und eingehend nachgewiesen.

Von der Melodik aus wird die mehrstimmig-lineare Polyphonie formal und stilistisch entwickelt, die Technik der Linienverknüpfung selbst für den Kontrapunkt als das Negativ der harmonischen Technik durchgeführt und von diesem

Gegenextrem aus überall dem tonalen und harmonischen Satz entgegengeleitet; alle technischen Teildarlegungen, für die sich durchwegs neue Gesichtspunkte ergeben mussten, halten diesen Grundzug fest.

«Die Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan»
(1920, II. Aufl. 1922, Max Hesse Verlag, Berlin)

Historischer und systematischer Grundriss gehen Hand in Hand. Ersterer rollt die Entwicklung der Harmonik von zirka 1800–1900 auf, er weist aber für alle Erscheinungen auch die älteren historischen Voraussetzungen nach; hierbei ist Wagners Klangstil im «Tristan» als Querschnitt durch den intensivsten romantischen Musikcharakter in den Mittelpunkt gerückt. Die systematische Entwicklung der harmonischen Erscheinungen führt hierbei das (in den früheren Arbeiten des Verfassers gewonnene) energetische Prinzip von den einfachsten Urerscheinungen (Akkord, Kadenz) bis in die kompliziertesten Verästelungen durch. Historische wie systematische Darstellung gehen hierbei von einer geschichtspsychologischen Erfassung der Romantik aus, welche in ihren Grundspannungen genau jene energetischen Vorgänge vorentwickelt enthält, die einheitlich in der Harmonik zur Entfaltung kommen. Durchgängig ist nachgewiesen, dass kein einziges Merkmal sogar der Hochromantik an sich wirklich neu ist, dass hingegen die charakteristische Verdichtung gewisser, von je in der Musik schlummernden Grundzüge den neuartigen Charakter ausmacht, zu dem sich der romantische Klangstil unabgrenzbar und allmählich aus dem klassichen entfaltet.

Aus den vorangestellten theoretischen und historisch-psychologischen Grundlagen (I. Abschn.) ist somit die romantische Harmonik nach folgenden Hauptgrundzügen dargestellt: Der Akkord in seiner Entwicklung vom Dreiklang bis zur Alteration, die Wandlungen der inneren Dynamik des Klanges und seine Symbolik (II. Abschn.). Die Entwicklung von der Kadenz bis zum Alterationsstil des «Tristan», zugleich mit der neuen Farbentechnik der Klangverschleierung, Klangschattierung und erhöhten Farbentönungen (III. Abschn.). Die klanglichen Entwicklungslinien, von der Veränderung der Klangstruktur über die typischen neuen Verbindungsformen bis zur inneren Farbenzersetzung der romantischen Harmonik (IV. Abschn.). Die tonalen Entwicklungslinien als harmonische Weitungswege und melodische Durchbrechungswege (V. Abschn.). Impressionistische Züge als künstlerische wie als technische Erscheinungen (VI. Abschn.). Die unendliche Melodie, ihre Technik und Psychologie wie ihr inniger Zusammenhang mit der romantischen Harmonie- und Formentwicklung (VII. Abschn.).

«Bruckner», 2 Bde. (1925, Max Hesse Verlag, Berlin)

Enthält zugleich mit dem besonderen Stoff sehr viel Grundsätzliches, das teilweise als Weiterentwicklung der in den früheren Büchern durchgeführten Prinzipien zu gelten hat und überhaupt zu einer neuen Betrachtungsart der Musik führt. Infolgedessen weicht auch die ganze Anlage des Buches vom gewohnten Zuschnitt der Biographien ab. Das Prinzip der dynamischen Musikauffassung ist hier namentlich auf die Formprobleme übertragen, die in den Mittelpunkt

gerückt werden. Ihnen ist ein Abschnitt «Gestalt und Umwelt» vorausgestellt, der zunächst aus neuen, weiten Geschichtsperspektiven Bruckners historische Stellung kennzeichnet und hieraus seine eigenartige Zwitterstellung zur Romantik ableitet, deren Geschichte gleichfalls in neuartiger Weise aufgerollt ist. Bruckner selbst ist als Mystiker-Typus erfasst, und von diesem Grundzug aus erfährt sein Lebensweg wie auch der «Charakter und Widerschein» eine einheitliche, vom Bisherigen grossenteils abweichende Darstellung; dann aber ist jener historisch-psychologische Grundzug auch das Leitmotiv der gesamten weiteren, der künstlerischen Betrachtung.

Ihren grundlegenden Hauptteil bildet der Abschnitt über die «Formdynamik» (S. 231–596). Die musikalischen Formerscheinungen werden in Weiterbildung der Energientheorie als dynamische Vorgänge erklärt, der Formbegriff als «Bezwingung der Kraft durch Raum und Zeit» definiert. Von ihm aus erklären sich auch die im weiteren Sinne als formal zu bezeichnende Erscheinungen bis zu den geschichtlichen Wandlungen des Klangstoffes. Aus diesem Mittelpunkt betrachtet wird Bruckners gesamter musikalischer Stil dargestellt. Schon aus den neu gewonnenen Gesichtspunkten ergibt sich ein vom Hergebrachten gänzlich abweichender Weg der Formuntersuchung.

Der II. Band ist der Werkbesprechung auf Grund der gewonnenen Prinzipien gewidmet. Die Formbetrachtung bildet nun zugleich den Ausgang und Anhalt für die Darlegung von Bruckners fortschreitender persönlicher Entwicklung selbst; diese wird im Gegensatz zu bisherigen Behauptungen als ein konsequentes Weiterbilden nach ganz bestimmten Gesichtspunkten erkannt, ebenso wie das Märchen von Willkür und Formlosigkeit gründlich zerstört wird. Die formdynamische Betrachtung tritt aber auch mit allen ihren Ausstrahlungen auf weiteres ästhetisches Gebiet in vollen Gegensatz sowohl zur sogenannten «hermeneutischen» wie zur überkommenen, auf «tönendem Anordnungsspiel» beruhenden «Formalästhetik». Von den Formfragen aus werden auch durchwegs weitere Stilbetrachtungen durchgeführt, wobei gleichfalls dauernd zu historischen Exkursen und Vergleichen ausgegriffen wird. Die zwei grossen Hauptabschnitte dieses Bandes sondern die Besprechung der 9 Hauptsymphonien (S. 597–1100) von derjenigen der übrigen (geistlichen und weltlichen) Werke (S. 1101–1313).

*

Diese vier hier vorgelegten, als Entwürfe zu verstehenden Zusammenfassungen lassen deutlich werden, dass sich Kurth durchaus bewusst war, in der Musikwissenschaft neue Wege zu gehen. In seinem letzten grossen Werk, der *Musikpsychologie* (1931), vermittelt er, in Auseinandersetzung mit den damals bekannten Hauptrichtungen der Psychologie, eine Zusammenfassung seines Musikdenkens[7]. Auch hier ist deshalb, wie er selbst in der Einleitung schreibt, vieles anders dargestellt als nach bloss konventionell fachtechnischen Gesichtspunkten. Dies rief denn auch die Kritik insbesondere von Albert Wellek, wie Kurth ein Adler-Schüler, auf den Plan. Die Hauptthese Kurths, Musik nicht als «Einbruch ins

7 Eine Zusammenfassung der Hauptgedanken der *Musikpsychologie* findet sich bei K. v. Fischer in der oben in Anm. 1 genannten Arbeit, 235–245.

Innere» sondern als «Ausbruch aus dem Innern»[8] zu verstehen, führte vor allem auch zu einer Auseinandersetzung mit der Tonpsychologie, die, nach Kurth, nur toneigene Lebensenergien und akustische Gegebenheiten kennt. Während die Tonpsychologie den Einzeleindruck der Töne untersucht, betrachtet Kurth in seiner Musikpsychologie die Tonerscheinungen als fliessendes Ganzes. Daraus ergibt sich eine Methode der Musikwissenschaft, die nicht nur auf die Analyse einzelner Bestandteile ausgeht, sondern jedes Kunstwerk als Einheit und Ganzheit zu erfassen sucht. So ist auch der Stil eine «dispositionelle Ganzheit, die erst auf die einzelnen Stilmerkmale hinwirkt»[9]. Deutlich werden hier Bezüge zur Gestaltpsychologie sichtbar. Detailanalyse und philologische Kleinarbeit sowie akustische Untersuchungen sind für Kurth nur Teilgebiete der Musikwissenschaft. Sie alle dienen dem geistig-künstlerischen Ganzen, dessen Wesentliches sich vielfach jenseits messbarer Vorgänge abspielt. So ist denn Kurths imaginative, zugleich aber auch einem allgemeinen Verständnis zugängliche Schreibweise vor allem auf Musik als einem Gesamtkunstwerk und auf eine Beschreibung psychologischer Prozesse ausgerichtet: «Das musikalische Geschehen äussert sich nur in Tönen, aber es beruht nicht in ihnen»[10]. Wie ein roter Faden durchzieht der Gedanke von Musik als «Ausbruch aus dem Innern» Kurths gesamtes Werk von den *Voraussetzungen der theoretischen Harmonik* bis zur *Musikpsychologie.* Die zwischen diesen beiden Endpunkten liegenden Arbeiten stellen spezielle Anwendungen seiner Forschungsmethode auf dem Gebiet der Melodik *(Grundlagen des linearen Kontrapunkts),* der Harmonik *(Romantische Harmonik)* und der Form *(Bruckner)* dar.

Manches, was an Kurths Lehre angefochten worden ist, so insbesondere gewisse ahistorische Verabsolutierungstendenzen von Bachs melodischem Stil oder von subjektiv als psychologische Grundtatsachen hingestellten Thesen, ist untrennbar mit Kurths musikalischem Denken und Weltbild verbunden. Seine grosse und unverlierbare Leistung bleibt es, auf Erscheinungen hingewiesen zu haben, die mit zu dem gehören, was Musik ist und sein kann. Heute ist es möglich geworden, Kurths Werk, das als Resultat einer konsequent und streng denkenden Wissenschaft zu sehen ist, aus historisch objektivierter Distanz zu betrachten und neu zu verstehen. So ist es gewiss kein Zufall, dass sich verschiedene junge Musikologen wieder mit diesem grossen und bedeutenden Deuter von Musik auseinandersetzen.

8 *Musikpsychologie,* 32.
9 Ibid., 32.
10 *Linearer Kontrapunkt,* 7.