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

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 6-7 (1986-1987)

Artikel: Die Musikpsychologie von Ernst Kurth : Tonpsychologie und Musikpsychologie

Autor: La Motte-Haber, Helga de

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-835361

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: 13.07.2025

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

Die Musikpsychologie von Ernst Kurth: Tonpsychologie und Musikpsychologie

HELGA DE LA MOTTE-HABER

Durch das 1931 erschienene Buch *Musikpsychologie* von Ernst Kurth wurde der bis dahin gängige Begriff der Ton-Psychologie, der mit dem Namen von Carl Stumpf verbunden war, abgelöst durch den der Musikpsychologie. In einem Jahr, in welchem sich der 100. Geburtstag von Ernst Kurth und der 50. Todestag von Carl Stumpf gleichzeitig jähren (1986), fallen (wie bei Erscheinen der *Musikpsychologie* in den Rezensionen auch fast immer vermerkt) die Anstrengungen auf, die Kurth der Differenzierung der wissenschaftlichen Auffassungen gewidmet hat. Er stellte seine Musikpsychologie gegen Stumpfs Tonpsychologie. Von vier Kapiteln seines Buches ist eines dieser Unterscheidung gewidmet, die mehr als nur eine begriffliche ist. Sie ist programmatischer Natur; sie wurde auch als ein neues Programm begriffen.

Die Neuformulierung der Musikpsychologie bei Kurth bringt allerdings zugleich auch ein Resümee einer bis dahin fast 50jährigen wissenschaftlichen Disziplin. Und der wissenschaftliche Fortschritt (Wissenschaft beansprucht, einen solchen zu haben) ist selten so geartet, dass ältere Erkenntnisse ganz ungültig, ja falsifiziert werden. Vielmehr ermöglicht eine neue Sichtweise, die Probleme neu zu bedenken und Lösungen zu ergänzen.

Die Musik-Psychologie von Ernst Kurth auf dem Hintergrund der Tonpsychologie von Carl Stumpf darzustellen, von der er sich abheben wollte, genügt einem Themenschwerpunkt seines Buches. Damit einen ersten Versuch einer Annäherung zu wagen, dient nicht nur dazu, die Kurthsche Musikpsychologie als historisches Faktum zu würdigen. Mit der gleichen Vorgehensweise sollen am Ende meiner Betrachtungen die heutigen Konzeptionen vor dem Hintergrund der *Musikpsychologie* erscheinen. Dies wird ihrer Bedeutung wahrscheinlich gerechter als sie nur immanent zu betrachten.

Nicht, dass Ernst Kurth die ältere Tonpsychologie abgelöst wissen wollte! «Somit wäre es ganz unangebracht, einer Verdrängung der Tonpsychologie das Wort zu reden, so wenig wie es denkbar ist, in der Allgemeinpsychologie den Experimentalmethoden jemals abzusagen; sie sind eben nur in neuartige Verbindung mit den jeweiligen neuen Betrachtungsweisen zu bringen. In der Musikpsychologie liegt zwar eine Betrachtungsweise, die der Tonpsychologie entgegendringt, aber nicht um sie umzustoßen, sondern um auch sie von andrer Seite her zu durchdringen, sich mit ihr zu ergänzen. Es besteht sogar kein Zweifel, daß damit erst neue Vorstoßmöglichkeiten für die Tonpsychologie gewonnen werden, wo sie gegen Mauern und Grenzen stoßen mußte. Unterscheidung bedeutet also keine Scheidung, diese wäre schon im Hinblick auf die gemeinsamen Grenzgebiete eine Gewaltsamkeit, ganz davon zu schweigen, daß die Tonpsychologie auch ein selbstberechtigtes Gebiet von größter Tragweite ist. [. . .] Die Tonpsychologie ist mehr auf die Einzeleindrücke (Ton, Intervall, Akkord, rhythmische Einheit

usw.) gerichtet, die Musikpsychologie mehr auf das fließende Ganze, so daß sie die Einzeleindrücke schon von diesem aus betrachtet. Der Physiologe [der Wortgebrauch ist damals identisch mit Psychologe] sagt: unser Gehörssinn ist nötig, um Schallwellen zu erfahren – während der Musikpsychologe von seinem Standpunkt sagen darf: die Schallwellen verursachen nur die Sinnesreizung, in der wir die Vorgänge der Musik erfahren. Wie sie sich dort auf Wellenlehre und Schall gründete, so hier auf ‚Willenlehre' und Schall». (Kurth 1931, S. 56 und S. 51)

Die ausführliche Behandlung der Tonpsychologie ermöglichte allerdings Ernst Kurth, die Neuartigkeit seines Denkens zu erläutern, obwohl er sich durchaus duldsam gegenüber dem älteren Forschungsansatz erweisen wollte. Zwischen diesen beiden wissenschaftlichen Auffassungen bestehen ausserdem Beziehungen und Verknüpfungen, die vielleicht 1931 nicht in dem Ausmass sichtbar waren wie heute, wo wir sie unter einem einzigen Begriff subsumieren.

Tonpsychologie bedeutete für Kurth experimentelle, naturwissenschaftliche Forschung, die er selber nie betrieben hat. Jedoch sind es weniger methodische Erwägungen, die ihn zu unterscheiden veranlassen. Abgelehnt hat er einen Typ von Denken, der zwischen der äusseren physikalischen und der inneren psychischen Welt unterschied und derer beider Zusammenhang zu ergründen trachtete. Dieser ältere Forschungstyp lässt sich in sehr einfacher und paradigmatischer Weise an der im psychologischen Institut von Wilhelm Wundt aufgestellten Druckwaage erläutern, die der Bestimmung von Unterschiedsschwellen diente. Sie besteht aus einem komplizierten Hebelsystem, an dessen einem Ende verschiedene Gewichte und an dessen anderem Ende ein Finger aufgelegt werden. Die Gewichte vermitteln die Empfindung eines je verschiedenen Drucks, den eine Versuchsperson zu beurteilen hatte. In diesem einfachen Gerät ist eine Konzeption der Wissenschaft repräsentiert, die den Zusammenhang zwischen der äusseren und der inneren Realität zum Gegenstand hat. Als Wilhelm Wundt 1879 das Leipziger Laboratorium gründete, wollte er auf den neuen Wegen, die die aufblühende naturwissenschaftliche Forschung des 19. Jahrhunderts vorzeichnete, das erkenntnistheoretische Problem lösen, wie Menschen zu einer Vorstellung von der Welt kommen. Damals hatten viele Philosophen die Idee, dass sich externe Ereignisse in psychische Empfindungen umsetzen, zwar nicht ganz so unmittelbar wie es die Druckwaage anzeigte, aber doch so, dass äussere und innere Realität als zwei Seiten derselben Sache begriffen werden konnten, und somit gesichert war, dass der Mensch richtige Erkenntnisse hatte. Als wichtigstes «Hebelsystem», das die physikalischen Reize in psychische Empfindungen transformierte, wurden physiologische Prozesse vermutet und Vorgänge in den «Eiweissknäueln» des Gehirns, über die vor allem Gustav Theodor Fechner und Henri Bergson spekulierten. Nicht immer verband sich dieser Forschungsansatz mit einer pantheistischen Haltung wie bei Fechner. Jedoch war monistisches Gedankengut weit verbreitet oder mindestens latent in einem Forschungstyp enthalten, der das Materielle und das Geistige als grundsätzlich gleich und nur als verschiedene Seiten einer einzigen Sache begriff. Nebenbei sei vermerkt, dass von diesen Ansichten auch Komponisten (beispielsweise Gustav Mahler) fasziniert waren.

Ein musikpsychologisches Werk, das diesen Standpunkt rein präsentierte, gibt es nicht. Ausgeprägt ist er bei Hermann von Helmholtz, dessen *Lehre von den*

Tonempfindungen als physiologische Grundlage der Musik[1] aber niemals Gegenstände berühren wollte, die der naturwissenschaftlichen Methode verschlossen sind. Ausgeprägt ist der monistische Standpunkt vor allem bei dem jungen Riemann. Carl Stumpf hat ihn nicht voll geteilt. Das zeigt sich daran, dass er Schwierigkeiten hatte mit Sachverhalten wie: «etwas erscheint mir heller» und «es scheint mir heller»[2]. Die rein idealistische Interpretation – Stumpf verwirft die entsprechenden Deutungen bei Kant – schienen ihm ungenügend oder – wie er schreibt – «nicht recht klar», so kommt er im ersten Band der Tonpsychologie zur Unterscheidung von Tonempfindung, einer unmittelbar mit dem Reiz zusammenhängenden Empfindung, und den Tonvorstellungen, die die Beurteilungsvorgänge des Bewusstseins widerspiegeln. Dieses Bewusstsein voller Eigenaktivität kann sich täuschen, weil ihm etwas «scheint». Der erste Band der *Tonpsychologie* ist jedoch voller Experimente (beispielsweise über die Gleichheit und Ungleichheit von Tönen), die dem «psychophysischen» Gestus der damaligen Wissenschaften entsprechen. Er ist dem «Erscheinen» im Unterschied zum «Scheinen» gewidmet.

Der sehr viel später erschienene zweite Band der *Tonpsychologie* von 1890 enthält Stumpfs berühmte Konsonanzlehre, die nun deutlich die Hinwendung zur Phänomenologie anzeigt. Ohne dass eine Fundierung in der äusseren Realität notwendig ist, kann Konsonanz eine rein psychische Erscheinung sein. An die Stelle der aus der Erkenntnistheorie in die Anfänge der Psychologie übernommenen Frage, ob und wie wir die Welt richtig verstehen, einer Frage, die die Messung über den Zusammenhang zwischen Reiz und Reaktion stimulierte, waren numehr ausschliesslich die Betrachtungen der psychischen Erscheinungen und der psychischen Funktionen getreten. (Für die daraus sich entwickelnde philosophische Richtung der Phänomenologie brachen erkenntnistheoretische Probleme dann später wieder auf. Die Anregungen, die Stumpfs Verschmelzungstheorie der Konsonanz für Husserl lieferten, sind bis heute nur rudimentär untersucht.)

Ernst Kurth benutzte 1913 in seiner Habilitationsschrift die Stumpfsche Konsonanzlehre (in ihrer veränderten Fassung von 1911) zur Erweiterung der Sechterschen Stufentheorie. Es ging ihm dabei auch ausgesprochen um die Übernahme des phänomenologischen Denkens. Das zeigt sich an der Auseinandersetzung mit Riemann und der Zurückweisung einer physikalischen Fundierung der Konsonanz. Der durch das monistische Gedankengut ständig erzwungene Rekurs auf die Physik hatte zu dem extremen Fall der Konstruktion einer nicht hörbaren Untertonreihe zur Erklärung der Mollkonsonanz bei Hugo Riemann geführt. Der Molldreiklang, begründet in der Untertonreihe, und der Durdreiklang, erklärt durch die Obertonreihe, konnten in diesem neukantianischen Konzept als gleichwertig und dualistisch gegeneinanderstehend begriffen werden.

Zu dieser Frage schrieb Kurth:

«Die physikalischen Grundlagen der ganzen Untertontheorie würden sich mithin jedenfalls auf die Erscheinung des Mitschwingens tieferer Saiten beim Erscheinen höherer beschränken; vorläufig ist der ganze physikalische wie auch

1 H. v. Helmholtz, *Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage der Musik,* Braunschweig 1863.

2 C. Stumpf, *Tonpsychologie,* Bd. 1, Leipzig 1883, S. 32.

der physiologische Teil der Frage noch unentschieden, eine rein psychologische Rechtfertigung des Dualismus wäre auch damit noch nicht erledigt, wenn das Riemannsche Projektionsprinzip sich sonst mit unserem musikalischen Empfinden decken würde. Hingegen stellen die tonpsychologischen Grundlagen Carl Stumpfs, durch den die ganze Untertontheorie ihre gewichtigsten Widerlegungen erfahren hat, die gesamten musikalischen Erscheinungen auf Fundamente, die im unmittelbarsten Gegensatz zur Anschauungsweise der Dualisten stehen und teilweise nachträglich gerade der von Hause aus rein praktischen Systemisierung Sechters eine Stütze und Rechtfertigung auf dem psychologischen Gebiet verleihen.» (1913, S. 12).

Die Preisgabe einer dualistischen Konzeption der Harmonielehre, die Relativierung des spezifischen Unterschieds zwischen Konsonanz und Dissonanz, die Basstonenergien und auch der Leittondrang, mit deren Hilfe Kurth 1913 die Entwicklung der Musik hin zu Wagner besser beschreiben konnte, seien hier nicht im einzelnen bedacht. Im Zentrum soll vielmehr nur das Verhältnis zur Tonpsychologie stehen. Kurth adaptierte in den frühen Jahren die *Tonpsychologie* und zwar hin bis zu den Begriffsgespenstern, die Stumpf erfunden hatte.

Wie schwierig der Übergang von der neukantianischen monistischen Betrachtung zur phänomenologischen war, manifestiert sich bei Stumpf in dem Begriff der Synergie, der im zweiten Band der *Tonpsychologie* auftaucht und ein Unbehagen ausdrückt an der Möglichkeit, dass dem menschlichen Bewusstsein etwas «erscheinen» könne, was eine reine Täuschung sei. Die älteren Auffassungen klärten dieses Problem nicht nur mit der Rückbindung der Psyche an die äusseren physikalischen Ereignisse, sondern auch durch einen physiologischen «Hebelmechanismus», nämlich die spezifischen Energien. Die Umsetzung von physikalischen Energien in visuelle oder akustische Eindrücke, so meinte Johannes Müller, leisten je spezifische (damals als verschieden begriffene) Nervenfasern der einzelnen Sinnesorgane. Heute ist diese Theorie in der Spezifität, mit der bestimmte kortikale Felder operieren, aufgegangen. Den psychologischen Begriff der Konsonanz, den er vorschlug, versuchte Stumpf zu fundieren in einer Ableitung, die er aus der Theorie der spezifischen Sinnesenergien entwickelte. «Die specifischen Energien, welche der Verschmelzung zugrunde liegen, haben nur das Besondere, daß sie nicht durch isolierte Reize, sondern durch ein Zusammentreffen zweier Reize ausgelöst werden. Man kann sie darum specifische Energien höherer Ordnung, noch besser specifische Synergien nennen.»[3]

Dieser Begriff der Synergien taucht noch 1913 bei Ernst Kurth auf. Konsonanz, begriffen als Verschmelzung, entsteht durch die Aktivität psychischer Funktionen, mit Hilfe welcher verschiedene Sinneseindrücke als Ganzes erfasst werden; er begründet dies mit der «aktive(n) durch die Anwendung der in der spezifischen Synergie begründeten physiologischen Fähigkeit zur Verkittung von Klangkombinationen, also eine(r) vorgeschrittene(n) Ausnützung der Verschmelzungserscheinung in der Musik zu Tonhäufungen, die sich ursprünglich gegen eine Vereinheitlichung sträuben» (1913, S. 49).

In Anbetracht der direkten Einflüsse des Stumpfschen Werkes auf Ernst Kurth bedürfen die Sätze barscher Ablehnung in der *Musikpsychologie* einer besonde-

3 Ders., *Tonpsychologie,* Bd. 2, Leipzig 1890, S. 214.

ren Interpretation, und zwar dies umso mehr als Ernst Kurth auch explizit die Verdienste von Stumpf um die Entwicklung der Gestalttheorie würdigte (S. 26). Kurth vermerkt herabsetzend: «Schon die von der Tonpsychologie verfolgte Umsetzung akustischer Vorgänge ins Tonempfinden ist als eine ungeheure Vereinfachung gekennzeichnet» (S. 5). Und weiter: «Die Unzulänglichkeit war somit überall die analoge zu dem Standpunkt der Tonpsychologie: man experimentierte nur an den Aufnahmeapparaten der Empfindung. (...) Schopenhauer und Feuerbach, dann vor allem Dilthey und Bergson, betonten gegenüber der rationalistischen Psychologie, die ihre Schlüsse aus den gegenständlichen Vorstellungsinhalten zog, mehr die Unmittelbarkeit des Erlebens, das sich jenseits des Vorstellbaren abspielt» (S. 52f.).

Sicher richten sich diese und andere Äusserungen mit Recht gegen die ältere materialistische Auffassung der Psychologie, die ich an der Wundtschen Druckwaage zu erläutern versuchte. Die Diskussion um die als elementaristisch und atomistisch beschimpfte Bewusstseinspsychologie war noch im vollen Gange als Ernst Kurth seine *Musikpsychologie* schrieb. Dies zeigt die heute wieder neu aufgelegte Schrift von Karl Bühler *Die Krise der Psychologie* von 1927. Die Zuordnung von inneren Empfindungen zu äusseren Reizen schien als wissenschaftliches Konzept nicht mehr tragfähig. Die Beobachtung des gestalterfassenden und ganzheitlichen Denkens führte zu vehementen Ablehnungen der älteren Auffassungen.

Unabhängig von der sich neu etablierenden Konzeption einer wissenschaftlichen Psychologie begründet sich die starke Unterscheidung, die Kurth zur Tonpsychologie von Stumpf anstrebt, aber auch in einer anderen Auffassung von Musik. Es ging ihm um die Unmittelbarkeit des Erlebens, das sich jenseits des Vorstellbaren abspielte. Kurth kritisierte nicht nur eine psychophysisch orientierte Musikpsychologie, wie es auf den ersten Blick erscheint, sondern er kritisierte auch die dahinterstehende, aus dem Idealismus hervorgegangene Auffassung, die in der Tat bei Stumpf immer erhalten blieb, dass das Objekt Musik als solches unabhängig von der menschlichen Psyche ein Dasein besitzt.

Die Psyche ist bei Kurth kein Organ zur Erkenntnis der wirklichen Welt, wie es die ältere Tonpsychologie vorsieht. «Eine Musik ausserhalb des Menschen als eine transzendente Welt, die wir nur durch unsere menschlichen Empfindungskategorien aufnehmen können» (1931, S. 61) lieferte nicht die angemessene Fragestellung für Kurth, weil für ihn Musik nicht ein tönender Vorgang war, den der Hörer nachvollziehend zu erkennen und zu verstehen hatte, sondern ein musikalisches Kräftespiel, das im psychischen Erleben verankert ist. Der Gegensatz von der Musikpsychologie von Ernst Kurth und der Tonpsychologie von Stumpf stellt sich nicht nur als ein Gegensatz verschiedener psychologischer Richtungen dar, sondern auch als ein Gegensatz in der Definition dessen, was Musik zu Musik macht. Bei Stumpf liegt die Verpflichtung auf den Idealismus vor, der der Musik unabhängig von dem menschlichen Erleben ein Daseinsrecht zubilligte, Ernst Kurth adaptierte die Idee der Lebensphilosophie, wonach gerade das Erleben das Fundament aller Dinge ist.

Seit der Antike bedeutete Musiktheorie zu betreiben nicht allein die Bestimmung der musikalischen Regeln, sondern auch deren Begründung in aussermusikalischen Sachverhalten[4]. Die zahlentheoretischen Spekulationen der Pythagoräer wiesen an der Musik kosmologische Ordnungen nach und bereicherten sie um eine metaphysische Dimension. In der Neuzeit schwand zunehmend das Vertrauen in eine derart beweisende Kraft der Zahl. An die Stelle von Zahlen traten physikalische Messungen. Das bedeutete jedoch keinen grundsätzlichen Wechsel der erklärenden Gesichtspunkte. Die physikalischen Messungen dienten beispielsweise bei der Konsonanzberechnung nach wie vor dem Nachweis einfacher Verhältnisse. Jedoch konkretisierten sie die abstrakten Eigenschaften der Zahlen. Sie entfalteten jenes naturwissenschaftliche abendländische Denken, wonach die Analyse in die feinsten Bestandteile das Wesen der Dinge offenbare. Die naturwissenschaftlichen Betrachtungen gipfelten im 19. Jahrhundert im Werk Hermann von Helmholtz'. Noch der junge Riemann fühlte sich auf diesen erklärenden Ansatz verpflichtet. Daher versuchte er so krampfhaft, die Konsonanz des Molldreiklangs durch eine Untertonreihe zu begründen. Und wie ich im ersten Abschnitt gezeigt habe, war die gesamte psychologische Forschung zunächst darauf abgestellt, die Beziehungen der messbaren physikalischen Welt zu den psychischen Erscheinungen aufzufinden, was an sich nur eine Verfeinerung des physikalischen Ansatzes (quasi um die Vibrationen der Seele) bedeutete.

Die Betrachtung der Natur des *Menschen,* die anstelle der Betrachtung der Natur traten, war jedoch auch ein vermessener Schritt. Die Anfänge einer phänomenologischen Auffassung bei Stumpf und vor allem bei Franz von Brentano weisen auf eine bis dahin nicht gekannte Absolutsetzung anthropologischer Ansprüche hin. Es ging nicht mehr um die Entzifferung der in der Natur beschlossenen Ordnung, sondern um die Selbsterkenntnis. Vor allem an der Entwicklung des musiktheoretischen Oeuvres von Hugo Riemann lässt sich ablesen, wie zunehmend an die Stelle einer naturwissenschaftlichen Betrachtung eine psychologische trat, die in dem berühmten Satz gipfelte: «Nicht die wirklich erklingende Musik, sondern vielmehr die in der Tonphantasie des schaffenden Künstlers vor der Aufzeichnung in Noten lebende und wieder in der Tonphantasie des Hörers neu erstehende Vorstellung der Tonverhältnisse ist das Alpha und Omega der Tonkunst.»[5]

Riemann hat darüberhinaus aber immer den Wunsch gehabt, eine Begründung musiktheoretischer Normen in anthropologischen Konstanten zu finden. Besonders seine Auseinandersetzung mit Stumpf um den Konsonanzbegriff zeigt dies. Mit einer rein psychologischen Betrachtung lässt sich willkürlich Gesetztes und regelhaft Geordnetes nur voneinander abheben, wenn dem menschlichen Geist allgemein verbindliche Gesetze immanent sind. Diese aufzuspüren, verlangte Riemann von der psychologischen Forschung.

4 Vgl. H. de la Motte-Haber, *Psychologie und Musiktheorie,* Frankfurt 1976.

5 H. Riemann, *Ideen zu einer «Lehre von den Tonvorstellungen»,* in: *JbP* 21/22 (1914/15). Leipzig 1916, S. 1–26, S. 2.

Die wechselnden Begründungen musiktheoretischer Normen durch die Mathematik, die Physik und die Psychologie nicht als Paradigmenwechsel darzustellen, sondern als eine kontinuierliche Entwicklung, hat den guten Grund, ein damit verbundenes Problem gleichzeitig sichtbar machen zu können: den Verlust einer Metaphysik.

Die Zahlen, die den ewigen Logos repräsentierten, und zugleich auch die Prinzipien der Natur waren, konnten eine überzeitliche und nicht arbiträre Geltung der musikalischen Regeln demonstrieren. Der Verlust der Metaphysik trat schon bei den Versuchen der physikalischen Begründung mehr und mehr zu Tage. Bei der psychologischen Begründung wurde er offenbar.

Ernst Kurth erklärte musikalische Sachverhalte durch psychische Erlebnisse. Das ermöglichte ihm, hinter musikalischen Erscheinungen gleiche psychische Kategorien anzunehmen. Die Kräfte, die im Dissonanz-Konsonanzverhältnis sich als Spannung und Lösung äussern, lassen sich auch dann feststellen, wenn sie nicht mehr auf einfachen Dreiklangsbildungen beruhen. Am Tristan-Akkord zeigte Kurth, dass eine harmonische Spannung auch gelöst erscheinen kann, wenn sie in einen Sept-Akkord überführt wird. Die geschichtlichen Veränderungen, die an den Musikdramen Wagners und den Symphonien Bruckners im Verhältnis zu den klassischen Werken prägnant hervortraten, erschienen weniger gravierend (und damit einer theoretischen Betrachtung zugänglich), wenn sie auf die Erlebnisse einer kinetischen und einer potentiellen Energie zurückgeführt wurden.

Ernst Kurth hat einen gigantischen und im 20. Jahrhundert einmaligen Entwurf eines musiktheoretischen Systems vorgelegt, dessen fundierende Kategorien in der Psyche des Menschen wurzeln. Der lineare Kontrapunkt, wie er auch immer als Beitrag zur Bach-Rezeption zu bewerten ist, ist eine Kontrapunktlehre und zugleich eine Melodielehre. Es folgte eine Theorie der Harmonik und eine der Form. Die Krönung seines musiktheoretischen Denkens bildete die *Musikpsychologie,* die zwar keine Elementarlehre, aber eine allgemeine Musiklehre ist. Sie beschreibt das Fundamentale und Prinzipielle, weitgehend abgelöst von den tönenden Fakten. Die *Musikpsychologie* ist eine allgemeine Musiklehre, die ohne Notenbeispiele auskommt. Kurth hat auf den Charakter einer allgemeinen Musiklehre selbst aufmerksam gemacht. «Was die Musiklehre schlechtweg als Gegebenheiten hinnimmt, bildet für die Musikpsychologie erst Ansatzpunkte, bei denen sie sich in ihr eigenes Gebiet eingraben muss» (1931, S. 63). Hinter den Kapitelüberschriften, die vom Aufbau der Tonerlebnisse, von Energien in psychologischer Beleuchtung, von Raumeindrücken und materiellen Illusionen, von der Psychologie des Formbegriffs handeln, verbirgt sich eine systematische Abhandlung der musikalischen Erscheinungen. Die Erlebnisse von Kraft, Energie, Spannung, Volumen, Dichte, Masse haften an musikalischen Sachverhalten als etwas allgemein Gegebenes. Der Ton an sich ist kein musikalischer Sachverhalt, sondern erst sein psychisches Äquivalent. Schon im linearen Kontrapunkt heisst es: «Die klanglichen Eindrücke sind nichts als Vermittlungsformen, in welchen sich psychologische Vorgänge darstellen, deren Urkräfte die tragenden Grundbestimmungen der Musiktheorie in sich bergen.» (1917, S. 4).

Mit der Beschreibung der Krafterlebnisse vermied Kurth eine historisch-relativierende Betrachtung. Da ein gleiches Erleben durchaus mit verschieden tönen-

den Sachverhalten verbunden werden kann, ist seinem theoretischen Ansatz zunächst einmal die Musik aller historischer Epochen zugänglich. Und es wäre mit den allgemeinen psychologischen Kategorien von Energie und Kraft auch die Neue Musik fassbar zu machen gewesen. Das haben seine Bewunderer wohl gesehen. Der Begriff «linear» wurde schnell zum geflügelten Wort für die Neue «sachliche» Musik der zwanziger Jahre. Ernst Kurth hat sich dagegen mit grosser Heftigkeit gewehrt, wie aus dem Vorwort der dritten Auflage des linearen Kontrapunkts hervorgeht: «Das Wort wurde skrupellos zur Deckung eines harmoniefreien, in neuen Klangbereichen experimentierenden Zusammenflickens von Tonlinien missbraucht und auf alle möglichen Versuche eines absoluten oder rücksichtslosen, das heisst um alle Zusammenhänge unbekümmerten Kontrapunkts angewandt. Dieser Irrtum, sofern es nichts Schlimmeres ist, kann hier kurz abgetan werden. Von den Verfechtern der Atonalität scheint er ausgegangen zu sein; nun kamen einige Konservative und übernahmen allen Ernstes aus entgegengesetzter Tendenz diese Auffassung; mir flogen verschiedene Stimmen zu, die schlechtweg alles atonale Getöne als den ‚linearen Kontrapunkt' erklären. Dazwischen lernt man auch schon eine dritte Auslegung, wonach ich die Prinzipien der Moderne auf Bach hätte zurück übertragen wollen! Es genüge hier der Hinweis, dass Linearität und Atonalität an sich noch gar nichts miteinander zu tun haben.»[6]

Wie immer er durch die geschichtliche Entwicklung der Musik bedingte divergierende Phänomene noch in einem System erfassen konnte, so war er doch darauf bedacht, einer zukünftigen Erweiterung keinen Vorschub zu leisten. Kurths Einspruch gegen die «atonale» Musik ist jedoch mit einer Argumentation, die sich auf psychologische Kategorien stützt, nicht möglich. Selbst der Gedanke an anthropologische Konstanten hilft hierbei wenig, weil sie zu beweisen noch nie so recht geglückt ist. Entwicklungen belehren meist vielmehr darüber, dass dem menschlichen Geist und Erleben eine bislang noch nicht beschreibbare Fülle an Gegenständen zugänglich ist. Das oben aufgegriffene Zitat ist eher als ein vehementer Einspruch dagegen zu verstehen, dass seine psychologisch fundierten Kategorien unbegrenzt erweiterbar wären (was in der Tat ein Problem eines solchen Kategoriensystems sein kann). Kurths kategoriales System war allerdings nicht beliebig erweiterbar, weil für ihn die Psyche des Menschen nicht die letztgültige und höchste Instanz war. Sie gründete sich ihrerseits auf eine Metaphysik, einem allgemeinen Prinzip des Lebens, das ihm nicht durch menschliche Eingriffe veränderbar erschien.

Das Werk von Ernst Kurth wird im allgemeinen auf dem Hintergrund der Lebensphilosophie begriffen. Er selbst beruft sich auf Dilthey. Bergsons Metaphysik dürfte anregend gewirkt haben, wird heute jedoch in ihrer Bedeutsamkeit überschätzt. Wahrscheinlich stand seinem Denken der Neo-Vitalismus am nächsten. Man registriert mit Erstaunen den Namen von Hans Driesch in einer Musikpsychologie. Schopenhauers Idee, dass ein alldurchdringender Wille sich verschieden objektivieren könne, hat ebenfalls anregend auf die Kurthschen Gedanken gewirkt. Dem Aufbruch in die irrationalistischen Tiefen im ersten Drittel des Jahrhunderts widerspräche es, ganz genau voneinander getrennte Wege zu

6 E. Kurth 1917, *Vorwort zur dritten Auflage,* Berlin ^{3}1927, S. XIII–XX.

beschreiben. Eher wurde der empfundenen Relativierung aller Dinge – eine Relativierung, die umso stärker hervortrat, je genauer man die Geschichte betrachtete – die alles umfassende, einengende Kategorie des Lebens entgegen gestellt.

Der «Lebensstrom», von dem Kurth bereits im *Linearen Kontrapunkt* spricht (S. 14), ist eine hinter den wechselvollen Erscheinungen stehende, transzendente Kategorie. Die psychologische Lehre von den in der Musik fühlbaren Energieerlebnissen macht den in der Musik pulsierenden Lebensstrom fassbar. Kurth hatte in späteren Zeiten den Wunsch, diese Idee eines hinter allen Erscheinungen stehenden Prinzips stärker hervorzukehren, was zu rätselhaften Analogien führt, wenn er von den Gemeinsamkeiten der Kraftzustände spricht, die sich in Tönen fangen und mit den aussermusikalischen übereinstimmen.

Diese späteren Versuche einer genaueren Beschreibung des Wirksamwerdens eines metaphysischen Prinzips gehen wahrscheinlich auf die Anregungen der Gestalttheorie zurück. Die Schriften der Gestalttheoretiker hat Kurth gut gekannt, das kann man an seinen Literaturangaben leicht ablesen. Einzelne wissenschaftliche Prämissen, wie etwa die Ablehnung der sogenannten Konstanzannahme (d.h. einer Eins zu Eins Relation zwischen Reiz und Reaktion) haben seine Musikpsychologie beeinflusst. Näher als das Systemdenken der Gestalttheoretiker stand ihm aber die Ganzheitspsychologie (deren wichtigster Vertreter damals Felix Krueger war) mit der Betonung der irrationalen Sphäre des Daseins. Jedoch scheint es, dass bei den Überlegungen über mögliche Analogien zwischen verschiedenen Erscheinungen die Isomorphiedoktrin der Gestalttheoretiker anregend gewirkt hat. Die Isomorphiedoktrin behauptete die Gestaltgleichheit des physikalischen Aussen mit dem psychischen Innen, um die grundsätzliche Frage zu lösen, wie wir überhaupt zu *Erkenntnissen* gelangen, was für die Gestalttheoretiker mit *Erleben* gleichgesetzt war. Das zusätzliche Problem der Begründung der Identität von Aussen und Innen stellte sich der Gestalttheorie als einer Einzelwissenschaft nicht in voller Schärfe. Lebensphilosophie und Vitalismus boten zudem eine Kategorie, die das Innen und Aussen gleichsetzte. Die Kraftzustände des Lebensstromes, die alle Dinge durchpulsten, banden die menschliche Psyche ein in ein allgemeines Prinzip. Auf dem Hintergrund der geistigen Strömungen seiner Zeit, war es für Kurth möglich geworden, der Musiktheorie einen Rückhalt in einer Metaphysik zurückzugeben.

Exkurs über die «Formprinzipien» des Lebens

Ernst Kurth hat 1925 mit beiden Bänden über Bruckner eine neue Betrachtung der musikalischen Form vorgelegt, in der sich zugleich andeutet, dass die metaphysische Kategorie «Leben» mehr mit den Systemeigenschaften der Gestalttheoretiker zu tun hat, als mit dem Erleben, das uns die Diltheyschen Schriften nahebringen wollen. Zunächst einige Bemerkungen zum traditionellen Formbegriff.

Formenlehren, die nicht nur von der Aneinanderreihung achttaktiger Sätze ausgingen, wurden im Zuge der Entwicklung reiner Instrumentalmusik notwendig. Vielleicht war es zum ersten Mal E. T. A. Hoffmann, der bei seiner berühmten Analyse der 5. Symphonie von Beethoven 1810 die «innere Struktur» dieses

Werkes als «organisch» entwickelt auffasste. Nutzbar gemacht hatte er sich die Anschauungen Goethes, dass die Kunst das Geistig-Organische der Natur nachahme, wenngleich sie übernatürlich erscheinen müsse. Goethe hatte diese Idee in seiner *Einleitung in die Propyläen* 1798 dargelegt und dann den Organismusbegriff in der Abhandlung über die Morphologie der Pflanzen ausführlich erörtert. Bernhard Adolf Marx legte diesen Organismusbegriff seiner Formenlehre zugrunde, Vorbild für fast ein Jahrhundert Formenbetrachtung.

Der Organismus als Anschauungsmodell der musikalischen Form hatte grosse Vorzüge. Mit ihm liess sich eine maximale Differenzierung der Teile bei gleichzeitiger Integration (Einheit in der Mannigfaltigkeit) hervorragend beschreiben, zeigten sich doch die Formen des Lebens in so vielfältigen Teilgestalten und bildeten doch gleichzeitig ein Ganzes. «Dasselbe Organ, welches am Stengel als Blatt sich ausdehnt und eine höchst mannigfaltige Gestalt angenommen hat, zieht sich nun im Kelch zusammen, dehnt sich im Blumenblatt wieder aus, zieht sich in den Geschlechtswerkzeugen zusammen, um sich als Frucht wieder auszudehnen» (Goethe, *Metamorphose*). Diese und andere Beschreibungen eigneten sich hervorragend zur Betrachtung der Musik. Man brauchte eigentlich nur die benennenden Begriffe durch musikalische Termini zu ersetzen.

Die Vorstellung von einem Kunstwerk als Organismus erlaubt nicht nur eine hervorragende Bestimmung des Verhältnisses von Teil und Ganzem sondern, wie ebenfalls sich in dem Zitat Goethes ausdrückt, auch die Beschreibung von Entwicklungen, Bildungen und Umbildungen, von Ruhe und Bewegung. Das Modell des Organismus hatte darüber hinaus eine sehr konkrete Folge für die Formenlehren, nämlich dass alle ihre Betrachtungen mit dem Keim, d.h. mit dem Motiv beginnen.

Mit Verblüffung liest man in der *Angewandten Musikästhetik* von Hans Mersmann: «Es ist längst klar geworden, daß die früheren Definitionen musikalischer Form ihre Geltung verloren haben. Ein neuer Formenbegriff (wie ihn in gleicher Richtung Ernst Kurth gewonnen hat) wächst aus der Erkenntnis des Organismus heraus.»[7] Obwohl bei Kurth immer wieder Metaphern auftauchen, die aus der Beschreibung natürlicher Vorgänge gewonnen sind, so ist doch bei ihm die Organismusidee preisgegeben zugunsten eines dynamischen Formprinzips, das die Architektur oder die Plastik zum Vorbild haben könnte. «Bruckners kraftvolle Plastik gestaltet aber die Symphonik nicht nur bis in alle Linienfasern hinein, sie durchstaffelt die ganzen Klangregionen überhaupt» (1925, S. 335). Räume, in denen Kraftlinien disponiert sind, in denen Regionen, Horizonte und Klangschichtungen, Strebungen und Tragegebälke sich in dynamischer Spannung befinden – das sind Beschreibungsmöglichkeiten der musikalischen Form, die jedoch weit entfernt von der Vorstellung eines lebendig sich entwickelnden Organismus sind.

Kurth begründete sein neues dynamisches Formprinzip mit den Erfahrungen der Symphonien Bruckners, die nicht der einheitlichen Entwicklung der klassischen Sonate folgen. Ihre «Gegensatzprinzipien» (1925, S. 467) sind allerdings bereits in dem dualen Prinzip der Themenbildung der klassischen Sonate vorgeprägt. Kurth weitet mit dieser historischen Rückverlängerung seine Formvorstel-

7 H. Mersmann, *Angewandte Musikästhetik,* Berlin 1926, S. 99.

lung auf eine Musik aus, die mit anderen Kategorien beschrieben worden war. Das heisst: nicht nur die Erfahrung der Themenblöcke in den Symphonien Bruckners, die durch keine Entwicklungen und Überleitungen vermittelt sind, veranlasste ihn zu einer neuen Formbetrachtung.

Bereits im *Linearen Kontrapunkt* hatte Kurth die cis-Moll-Fuge aus dem Wohltemperierten Klavier I stellenweise mit einem gotischen Dom verglichen (1925, S. 213). Dieser Vergleich hat mich immer nachdenklich gestimmt dahingehend, dass die Formenlehren, die das Organismusmodell bemühen, Entfaltungen und Entwicklungen beschreiben, aber nicht bedenken, dass Entwicklung auch Absterben bedeutet. Es ist an den Schriften von Ernst Kurth nicht zu belegen, inwieweit die Architekturmetaphern auch schlicht dem Umstand Rechnung tragen, dass die Werke der Tonkunst ewig erscheinen wie die steinernen Dokumente. Ein Organismus hingegen kann zwar vollendet aber nicht ewig erscheinen.

Die Preisgabe des Organismusbegriffs mag erstaunen angesichts eines musiktheoretischen Systems, das seine Fundamente in der Kategorie des «Lebens» sucht. Wie immer bei Kurth Einflüsse der Lebensphilosophie nachweisbar sind, so sind doch auch fundamentale Unterschiede zu vermerken. Die Lebensphilosophie berief sich auf die Schriften der Romantiker (vor allem auf Schelling) und zumindest bei Dilthey ist die Kategorie des Lebens keine, die auch in der anorganischen Natur waltete. Dass jedoch aus dem Gegensatz von Kraft und Raum ein allgemeines dynamisches Prinzip abgeleitet werden könnte, lässt sich auch schwer in die Schriften von Bergson hinein interpretieren. Aber dieses dynamische Prinzip ist dem Denken der Gestalttheoretiker nicht fremd. Die Kategorie des Lebens, wo immer die Anregungen herrühren, konnte in dieser psychologischen Richtung der 20er und 30er Jahre auch als ein physikalischer Kraftbegriff aufgefasst werden, als welcher er bei Kurth erscheint. Die neue Formkonzeption von Kurth ist eingebettet in eine Metaphysik, die die «Fernräume der Seele» (1925, S. 336) aus einer grundsätzlicheren «Wechselwirkung von Energie und ihrer raumzeitlichen Erscheinungsform» (1931, S. 254) erklärt.

Anregungen für die heutige Musikpsychologie

Bereits bei der Darstellung des Verhältnisses von Ton- und Musikpsychologie wurde deutlich, dass die Psychologie eine wissenschaftliche Disziplin ist, die einem raschen Wandel unterliegt, ohne dass die Erkenntnisse vergangener Epochen gänzlich ungültig würden. Das hängt damit zusammen, dass aus dem komplexen psychischen Geschehen verschiedene Gegenstände ausgegrenzt werden können; für eine wissenschaftliche Behandlung sind solche Ausgrenzungen notwendig, eine einzige Betrachtung kann kaum der Totalität des Psychischen gerecht werden. Auch in den letzten 50 Jahren war die Psychologie grossen Veränderungen unterworfen. Dennoch wurde dadurch das Werk von Kurth nicht nur historisch.

Geradezu von einem «Aha-Erlebnis» beim Lesen der *Musikpsychologie* von Kurth berichtet Thomas Stoffer[8]. Viele Axiome, die erst wieder durch die soge-

8 Th. Stoffer, *Parallelen zwischen Ernst Kurths, Konzeption der Musikkpsychologie und der gegenwärtigen Entwicklung einer kognitiven Musikpsychologie,* in: *Jahrbuch für Musikpsychologie 2* (1985) S. 87–100.

nannte kognitive Wende der Psychologie gesetzt wurden, sind bereits bei Kurth formuliert. Parallelen zwischen einem Satz wie: «Das Melodische ist kein Zusammenfassen von Tönen, sondern ein ursprünglicher Zusammenhang aus dem sich Töne herauslösen» (1931, S. 78) werden durch neuere Forschungen bestätigt, die zeigen, dass Tonbeziehungen wahrgenommen werden können, die Wahrnehmung einzelner Tonhöhen jedoch der Wahrnehmung dieser Beziehungen nachgeordnet ist. Was Kurth als «Bewegungsbild» bezeichnet, würde der heutigen Auffassung entsprechen, dass nicht Elemente sondern übergeordnete Einheiten repräsentiert werden. So wird etwa eine Folge von Intervallen nicht durch Verknüpfung wahrgenommen, sondern als eine Linie, deren Invariante die Kontur ist. Stoffer machte darauf aufmerksam, dass Kurth mit Postulaten wie: «nicht die Klangreize bestimmen die Psyche, sondern diese fügt sich und ihrer Eigenart die Klangreize ein» bereits den zweiseitigen Ansatz der kognitiven Psychologie formuliert hat. Die Wahrnehmung von Musik wird nicht nur durch einen Vorgang der Weiterverarbeitung und Assimilation der akustischen Information bestimmt, sondern sie ist von wissensgeleiteten Hypothesen gesteuert und einer Verarbeitung in der kategorialen Struktur des Hörers unterworfen. Es sind vor allem die Einwände gegen eine elementaristische Tonpsychologie, mit denen Kurth einmal seine eigene Position herausgestellt hat, die heute auf einen fruchtbaren Boden fallen können.

Kurth stand – was bislang in diesem Aufsatz manchmal angeklungen ist – der Gestalttheorie nahe. Ganz grundsätzlich sind die Untersuchungen und Annahmen über die «gestaltbildenden» Kräfte heute wieder von besonderem Interesse. Die Wahrnehmung von Einheiten oder Ganzheiten scheint ebenfalls unzweifelhaft. Zu Zeiten des Behaviorismus in der Psychologie, der der kognitiven Wende vorausging, wären allerdings diese und andere Ansichten nicht einfach falsch gewesen, sondern sie hätten im Rahmen des auf die Erforschung des Verhaltens ausgerichteten wissenschaftlichen Konzeptes einfach keinen Platz gehabt. Bei der Anverwandlung des Kurthschen Werkes im Rahmen der kognitiven Psychologie kann es jedoch immer nur um einzelne Auffassungen gehen. Denn zentral für dieses Werk ist nicht die Beschreibung kognitiver Strukturen sondern die von Erlebnisweisen, überwiegend irrationalen Erlebnissen. Das heisst: es berührt doch auch jenen der kognitiven Psychologie fernstehenden Zweig der dynamischen Psychologie, wo von Bewegungen, auch Trieben und Kräften des Erlebens gehandelt wird. Wie auch immer die Lehre der Gestalttheorie im Werk von Kurth nachweisbar ist (was die Rezeption im Rahmen einer kognitiven Psychologie erleichtert), so ist in seinem Denken doch der zentrale Gegenstand nicht die *Vorstellung* sondern das *Erleben* und zwar als Erleben von Kräften. Das wird es ermöglichen sein Werk auch in anderer Weise zu rezipieren.

Bei der Anverwandlung der *Musikpsychologie* an unsere Zeit wird zugleich ein grundsätzliches Problem psychologischer Forschung sichtbar, dessen sich Ernst Kurth durch eine metaphysische Fundierung entledigte. Er beschrieb nicht nur «psychische Funktionsweisen». Diese psychischen Funktionen waren vielmehr mit der Sache identisch, oder gar nicht von ihr zu scheiden, da hinter allen Erscheinungen das Walten des einzigen Prinzips *Leben* angenommen wurde. Die psychischen Funktionen, die eigentlich das «Wie» des Hörens und Erlebens von Musik betreffen, waren identisch mit dem «Was» der Musik.

Die Psychologie hat sich heute nicht gänzlich aber doch weitgehend auf die Modalitäten des Wahrnehmens und des Fühlens zurückgezogen, weil das Vertrauen in übergreifende Prinzipien geschwunden ist. Es ist immer noch möglich zu sagen, dass Musik sich in den Kategorien der Anschauung konstituiere oder aber, wie Ulric Neisser zu Beginn seiner kognitiven Psychologie, den berühmten Satz zu zitieren: Schönheit entsteht erst im Auge des Betrachters; es ist jedoch schwierig geworden über die Erforschung der psychischen Funktionen hinaus, Fragen des Warum und Wozu zu beantworten. Kann man in einer groben Vereinfachung sagen, dass es in den ersten 50 Jahren nach ihrer Entstehung in der Psychologie um die Frage ging, ob das Wahre und Schöne in den Höhen der Rationalität oder in den Tiefen des Lebens beschlossen sei, so hat sich heute eher ein allgemeines Misstrauen gegen jegliches fundierende Prinzip durchgesetzt.