

# **Absolute Melodik : Ernst Kurths**

## **"Voraussetzungen der theoretischen Harmonik und der tonalen Darstellungssysteme"**

Autor(en): **Dahlhaus, Carl**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **6-7 (1986-1987)**

PDF erstellt am: **12.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-835359>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

### **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

# Absolute Melodik

## Ernst Kurths «Voraussetzungen der theoretischen Harmonik und der tonalen Darstellungssysteme»

CARL DAHLHAUS

### *Ein Vermittlungsversuch*

Ernst Kurth gehörte – ähnlich wie Schopenhauer, zu dessen Metaphysik er sich bekannte – zu den Denkern, deren Lebenswerk, so umfassend es ist, eine einzige Idee umkreist. Das Prinzip, von dem er ausging, um eine Theorie der Musik zu begründen, war der Gedanke, dass Musik nicht in dem tönenden Faktum besteht, das von aussen auf den Hörer eindringt, sondern in den psychischen Vorgängen, durch die wir uns des akustisch Gegebenen fühlend und deutend bemächtigen. Musik ist etwas von innen heraus Hervorgebrachtes; das physikalisch Fassbare ist nichts als ein Anlass. Und zwar begriff Kurth, im Unterschied zu Hugo Riemann, die hörende Aktivität – Hören ist primär Tätigkeit, nicht passives Hinnehmen – nicht als «Logik», sondern als «Energie», als psychischen Bewegungsimpuls, in dem Bewusstes und Unbewusstes ineinanderwirken.

Kurths Habilitationsschrift *Die Voraussetzungen der theoretischen Harmonik und der tonalen Darstellungssysteme* (Bern 1913) ist ein erster Entwurf in noch zwiespältiger Form<sup>1</sup>. Zwar ist die Problemformulierung ebenso bedeutsam wie die Lösung, die Kurth vorschlägt; man kann jedoch zweifeln, ob die Antwort, zu der er gelangt, der Frage gerecht wird, von der er ausgeht. Die eigene Theorie, die wenige Jahre später in der Fassung der *Grundlagen des linearen Kontrapunkts* (Bern 1917) wissenschaftlich und ausserwissenschaftlich Furore machte, ist in dem früheren Buch nicht nur vorgezeichnet, sondern stellt sich in wachsendem Masse vor dessen ursprüngliche Absicht: zwischen der Fundamentalschrittlehre Simon Sechters und der Funktionstheorie Hugo Riemanns zu vermitteln (8).

Kurth zeigt, dass die Theorien Sechters und Riemanns – denen er, um sie überhaupt vergleichen zu können, zunächst mit Hilfe einer Fundierung der Sechterischen Lehre durch Carl Stumpfs Tonpsychologie einen analogen wissenschaftlichen Status geben musste (7) – einseitig sind, und zwar derart, dass dadurch ihr Anspruch, als umfassende Theorien der tonalen Harmonik zu gelten, gefährdet ist. In ihnen selbst aber sind die Voraussetzungen nicht zu finden, aufgrund derer man sie als komplementär und aufeinander angewiesen auffassen kann. Die Gesichtspunkte, unter denen sie sich als einander ergänzende statt als sich gegenseitig ausschliessende Systeme erweisen, müssen vielmehr von aussen an sie herangetragen werden. Und es ist Kurths eigene Theorie der «melodischen

<sup>1</sup> Die folgenden Seitenzahlen verweisen ausnahmslos auf diese Schrift.

Energie», die zwischen der Fundamentschritt- und der Funktionstheorie ausgleichend und vermittelnd wirken soll.

Dass eine Harmonielehre, um ihrem Anspruch gerecht zu werden, sowohl die Bewegung von Akkord zu Akkord als auch die Zentrierung um eine Tonika erklären müsste, und zwar aus ein und demselben Prinzip oder zumindest aus Prinzipien, die kompatibel sind, ist eine Selbstverständlichkeit oder scheint es zu sein. Die Forderung bleibt jedoch, ohne dass der Mangel eingestanden würde, bei Sechter wie bei Riemann unerfüllt.

Riemanns Funktionstheorie begründet die Zentrierung um eine Tonika, lässt es jedoch offen, wie die Fortschreitung von Akkord zu Akkord zu regulieren sei. Sie präsentiert sich als geschlossenes System, in dem die harmonische Bewegung keine den Zusammenhang mitkonstituierende Rolle spielt. Die Funktion der Akkorde ist durch deren Konnex mit der Tonika bestimmt, und die Fälle, in denen ausserdem die Position zwischen anderen Akkorden ausschlaggebend ist – in Dur sind die Dominantparallele und der Leittonwechselklang der Tonika äusserlich identisch, so dass die Stellung in einer Akkordfolge darüber entscheidet, ob es sich um die eine oder die andere Funktion handelt –, bleiben Ausnahmen. Sogar die simple Regel, dass die Subdominante der Dominante vorausgehen und nicht folgen soll, ist aus dem System, in dem die Bedeutung der Subdominante unabhängig von deren Position immer schon feststeht, streng genommen nicht begründbar. Max Regers Maxime, dass jedem Akkord jeder andere folgen könne, spricht – in der Form einer Rechtfertigung für avancierte Harmonik – wider Willen den Grundmangel der Funktionstheorie aus: dass die Aufeinanderfolge der Akkorde unbestimmt und blosser Pragmatik überlassen bleibt.

Umgekehrt krankt die Sechtersche Lehre an dem Defizit, dass aus dem Prinzip, das ihr zugrundeliegt, die Zentrierung der Akkorde um eine Tonika nicht strikt zu begründen ist. Die «Sechtersche Kadenz», die zu Unrecht «Kadenz» heisst, ist in Wahrheit nichts anderes als eine Sequenz – die Quintschrittsequenz –, und als solche ist sie tonal offen und chromatisierbar, ohne dadurch von ihrer zwingenden Fortschreitungswirkung das Geringste einzubüssen: Der verminderte Quintschritt, den sie enthält, lässt sich verlagern. Die Offenheit und Variabilität des tonalen Bezugspunkts aber besagt, dass sie ziellos ist; mit der Tonika zu schliessen, mit der sie anfangt, ist ihr als Bewegung von Akkord zu Akkord nicht inhärent. Geschlossenheit resultiert erst aus der Zusatzregel, dass der Sequenz die diatonische Skala zugrundegelegt werden soll. Die Fundamentschritt-Theorie muss also, um überhaupt zu einem «tonalen Darstellungssystem» zu werden, zugleich Stufentheorie sein; zwischen den Prämissen aber, aufgrund derer sie das eine und das andere ist, fehlt eine Vermittlung.

Dass die tonale Zentrierung bei Sechter sekundär – von aussen herangetragen – ist, wurde von Kurth deutlich gesehen. «Der Schritt des Fundaments allein, welcher zwischen zwei Akkorden vorgeht, noch nicht die Beziehung jedes einzelnen Akkordes zur ersten Stufe (als deren Funktion) ist die elementarste Stufe der Akkordverwandtschaft» (91). «Somit werden aber nach Sechters Theorie die Fundamente, welche den einzelnen Stufen einer Tonart zugrundeliegen, erst durch die Skala zu gemeinsamer Rückbeziehung auf die Tonika der I. Stufe vereinigt» (92).

Eine Lösung der Schwierigkeit, dass die Teile der Sechterschen Lehre aneinandergestückt sind, statt auseinander hervorzugehen, suchte Kurth in einer «energetischen» Deutung des Analogieprinzips, auf das sich Sechter stützte. In der Ähnlichkeit der Fundamentschritte, durch die sich die Quintschrittsequenz konstituiert, sah er, wie es scheint, einen durchgehenden Zug, der darüber hinwegträgt, dass die diatonische Skala nicht aus den Fundamentschritten selbst begründet werden kann. Die Analogie, die sich in der Tonleiter auswirkt, bringt den Schein hervor, dass sie das Prinzip sei, aus dem die Skala hervorgeht.

Die «energetische» Interpretation, die Kurth – im Bewusstsein des Risikos, das sie enthält – lediglich andeutet, statt sie unmissverständlich zu statuieren, besagt nichts Geringeres, als dass psychologische Momente, die zunächst als blosse «Überformungen» primär gegebener Sachverhalte erscheinen, in Wahrheit das musikalisch Ursprüngliche sind. Die Analogie, in der eine «tonale Anfangsenergie» wirksam ist (129), erweist sich, obwohl sie abstrakt musiktheoretisch der diatonischen Skala sekundär aufgeprägt ist, als psychologisch – und das heisst für Kurth: substantiell – primär.

Erfüllt demnach die «energetische» Deutung einerseits die Funktion, die Stücke der Sechterschen Lehre, die auseinanderzufallen scheinen, miteinander zu verkitten, so dient sie andererseits dazu, zwischen der Fundamentschritt- und der Funktionstheorie zu vermitteln.

Im Terzenbau der Akkorde, wie ihn Sechter konstruierte, ist nach Kurth (28) eine «Energie der Schwere» wirksam, die sich in der satztechnischen Regel, dass Akkorddissonanzen und Vorhalte durch fallende Sekundschritte aufgelöst werden sollen, als «Druck nach unten» manifestiert. Ausserdem entdeckte Kurth in Sechters Fundamentschritt – genauer: in dem Modell I-IV=V-I der Sequenz von Quintschritten – eine Leittonenergie, von der er meinte, dass Sechter sie «instinktiv» empfunden habe, ohne sie begrifflich zu erfassen (129). Und einer ähnlichen psychologischen Reduktion wie Sechters Lehre wurde auch Riemanns Theorie unterworfen. Kurth übernahm (125) aus August Halms *Harmonielehre* die Deutung der Kadenz I-IV-V-I als Auswirkung von Leittonenergien, die von der Terz der Tonika zur Subdominante und von der Terz der Dominante zurück zur Tonika führen. Und er substruierte die Erklärung durch Leitöne den Riemannschen Funktionsbegriffen als psychologisches Fundament, das bei Riemann im Verborgenen geblieben sei: Die «intellektuelle» Auffassung (125) müsse, um nicht Luftwurzeln zu treiben, durch eine psychologische ergänzt – wenn auch keineswegs verdrängt – werden.

Durch Interpolation des Energiebegriffs scheint also die Instanz gefunden zu sein, die einen Übergang von der Fundamentschritt- zur Funktionstheorie möglich macht. Doch musste Kurth, um zu dem Ziel zu gelangen, das er sich in seiner Habilitationsschrift gesteckt hatte, wesentliche Teile der Riemannschen wie der Sechterschen Theorie preisgeben.

Er war durchaus nicht anti-intellektuell gesonnen (108). Aber er sah sich – obwohl er es vermied, den Sachverhalt krass zu formulieren – dazu gezwungen, den gesamten Begriffsapparat des harmonischen Dualismus – der «intellektuellen Aktivität des Hörens» im Sinne Riemanns (125) – zu verwerfen. Die Konsequenzen der Moritz Hauptmannschen Prämisse, dass die Quinte und die grosse Terz – aber nicht die kleine – die «einzigsten direkt verständlichen Intervalle» seien,

sind mit Kurths Auffassungen schlechterdings unvereinbar (35): Weder die Erklärung des Molldreiklangs noch die Theorie der «Auffassungsdissonanzen» – die beide voraussetzen, dass die kleine Terz nicht zu den «direkt verständlichen Intervallen» gehört – hält der psychologischen Probe stand, der Kurth sie unterwirft.

Ob aber Riemanns Theorie ohne den harmonischen Dualismus, dessen Zentrum die Hauptmannsche Doktrin bildet, überhaupt noch «sie selbst» ist, dürfte zumindest zweifelhaft sein. Und ähnliche Schwierigkeiten zeigen sich, wenn auch weniger offenkundig, bei der Sechter-Interpretation. Sechters Gliederung der – vorgegebenen – diatonischen Skala begreift Kurth, wie erwähnt, als Auswirkung eines Analogieprinzips, das er aufstellt oder skizziert, ohne es zu erläutern. Und der Versuch einer Präzisierung führt in ein Dilemma: «Analogie» heisst, wenn man die Kategorie nicht zu einem Synonym für äussere Ähnlichkeit verflacht, Teilhabe einer Sache an der Substanz einer anderen. Gerade das nach Kurth wesentliche Moment der Fundamentschritte I-IV und V-I, die Leittonspannung, fehlt jedoch den übrigen Quintschritten der Sequenz, die als «analog» gelten sollen. Die «Leittonenergie» des «Schlussfalls», die Sechter «instinktiv» erfasst haben soll (129), wurde von ihm – nicht ohne Grund – in Wahrheit als ein in den «analogen» Quintschritten verschwindendes Moment unberücksichtigt gelassen.

### *System und Geschichte*

Die tonale Harmonik des 17. bis 19. Jahrhunderts, die den Gegenstand der Fundamentschritt- wie der Funktionstheorie bildet, ist weder von Sechter noch von Riemann historisch reflektiert worden. Der Anspruch, ein natürliches, in der unveränderlichen Natur der Sache begründetes System entdeckt zu haben, stand der Bemühung, die geschichtliche Entstehung und Entwicklung der Phänomene zu rekonstruieren, entgegen. Wer sich im sicheren Besitz des Natürlichen glaubt, kann Erscheinungen, die nicht ins System passen, nur entweder als rudimentäre Vorformen oder als dekadente Abweichungen abtun. Das historische Bewusstsein wird, inmitten der Epoche des Historismus, durch ein normatives verdrängt.

Dass dennoch der Fundamentschritt- und der Funktionstheorie Geschichtsvorstellungen zugrundeliegen, und zwar krass divergierende, ist von Kurth, der allerdings das Problem nur im Vorübergehen berührte, deutlich gesehen worden. «Denn wenn die Dualisten darauf hinweisen, dass sich in dem Durchbruch der Dur- und Molltonalität die Empfindung für das Primäre der beiden Dreiklangsformen als natürliches Harmoniegefühl äussert . . . , so kann die historische Entwicklung ebenso als Beleg für die allmählich fortschreitende Summierung konsonierender Intervalle zum Akkord angeführt werden» (15–16).

Die Kategorien, die Kurth konfrontiert, sind «Entwicklung» und «Durchbruch». So unproblematisch es aber zu sein scheint, das Sechtersche Prinzip der Terzenschichtung als Resultat einer Entwicklung vom Intervall- zum Akkordsatz zu verstehen, so schwierig ist die Rekonstruktion der Geschichtsvorstellung, die latent in der Funktionstheorie enthalten ist.

Sich das System – mit Parallel- und Leittonwechselklängen und charakteristischen Dissonanzen – als allmählich entstanden vorzustellen, ist kaum möglich,

weil die Teilmomente, aus denen es sich zusammensetzt, voneinander abhängig sind; in gleichem Masse unvollziehbar aber ist die Idee, es sei «mit einem Schlage fertig entsprungen».

Als Ausweg aus dem Dilemma, dass die Geschichtlichkeit des Systems ebenso wenig plausibel zu machen ist wie die Übergeschichtlichkeit, erscheint die Kategorie «Durchbruch», mit der Kurth das implizite Geschichtsverständnis Riemanns zu erfassen versucht. Sie besagt, dass ein ursprüngliches, natürliches Harmoniegefühl, das lange verborgen bleiben konnte, ohne deswegen aufgehoben zu sein, von Zeit zu Zeit in einzelnen Phänomenen und schliesslich, in der Epoche der Dur-Moll-Tonalität, in der ganzen Breite der musikalischen Erscheinungen aus der «Latenz» hervorgebrochen sei.

Erschien angesichts der Vollendung, in der sich die Dur-Moll-Tonalität im 18. und 19. Jahrhundert präsentierte, ein Fortschritt über sie hinaus für Riemann undenkbar – er sprach, als gerade die Neue Musik den Schritt zur Atonalität wagte, von einer «im Vollbesitz ihrer Mittel befindlichen Kunstübung der Gegenwart» –, so ist andererseits von einer Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte, in der sich die tonale Harmonik herausbildete, nicht die Rede. Sie kann sich, da sie in einem natürlichen Harmoniegefühl begründet ist, eigentlich jederzeit ereignen; und Kurths Kategorie des «Durchbruchs» bezeichnet präzise eine Geschichtsvorstellung, die nicht vom Entwicklungsgedanken, sondern von dem Gegensatz zwischen Latenz und Manifestation ausgeht, also prinzipiell eine Diskontinuität zulässt, in der tonale und nicht-tonale Phänomene miteinander abwechseln.

Kurths Rekonstruktion genügt allerdings nicht, um zu erklären, warum das funktionale System in einer bestimmten Epoche – seit dem 17. oder 18. Jahrhundert – allgemeine Geltung erreichte. Und die Denkfigur, die in Riemanns Geschichtsbild das Prinzip des «Durchbruchs» aus dem Verborgenen ins Manifeste ergänzt, besteht in der Vorstellung einer Korrelation und inneren Affinität zwischen dem Natürlichen und dem Klassischen.

Im Klassischen erzielt das, was Riemann als Natur der Sache empfindet, seine Vollendung als Kunst. So wenig das abgeschlossene System der tonalen Harmonik im natürlichen Gefühl bereits fertig gegeben ist, so entschieden ist es immer schon «vorgezeichnet». Seine ausgebildete Gestalt aber erhält es erst in einer Klassik, in der die Geschichte – eine Geschichte von Fortschritten und Rückschlägen – einen «point de la perfection» erreicht, über den hinaus ein Fortschritt nicht mehr möglich erscheint. Die Klassik, die aus natürlichen Grundlagen erwächst, und die Natur, die sich in der Klassik als Kunst vollendet, bestätigen sich wechselseitig in dem, was sie sind. «Ursprung ist das Ziel» (Karl Kraus).

Muss demnach in Kurths Interpretation die Kategorie des «Durchbruchs» aus der Latenz durch die Vorstellung einer Affinität zwischen dem Natürlichen und dem Klassischen ergänzt werden, wenn Riemanns Geschichtsbild verständlich werden soll, so ist andererseits der Entwicklungsbegriff, mit dem der Sechtersche Akkordsatz als Resultat einer Vorgeschichte im Intervallsatz des 12. bis 16. Jahrhunderts erklärt wird, nicht so unproblematisch, wie er zunächst erschien.

Kurth sieht im Intervallsatz nichts als das Prinzip der «Intervallverträglichkeit» wirksam (5), also ein passives Moment. Einen aktiven Zug, eine Fortschreitendstendenz, entdeckt er ausschliesslich in der melodischen Energie, in der er

das Wesen des Kontrapunkts zu erkennen glaubt. Die Auflösungstendenz von der imperfekten zur perfekten Konsonanz bleibt unberücksichtigt, ebenso wie die im 14. und frühen 15. Jahrhundert damit verbundene Leittontechnik, in der ein Teil der *Musica ficta* begründet war<sup>2</sup>. Die Folge ist eine Verarmung von Kurths Theorie um ein Stück Vorgeschichte. Und der Grund der Reduktion liegt offenbar in der engen Verbindung, die Kurth zwischen Sechters Lehre und dem Prinzip des Intervallsatzes knüpfte. Er lässt gewissermassen von der Vorgeschichte des Intervallsatzes nur übrig, was in Sechters Theorie – eine Lehre vom Terzenbau und vom Fundamentschritt – Eingang fand: die «Intervallverträglichkeit» (15–16). Verliert er an anderen Stellen um der eigenen Theorie willen manchmal die Vermittlung zwischen Sechter und Riemann aus dem Blick, die das zentrale wissenschaftliche Programm des Buches bildet, so verkürzt er umgekehrt wegen des postulierten Zusammenhangs zwischen Sechters Lehre und dem Prinzip des Intervallsatzes die eigene Theorie um eine wesentliche geschichtliche Dimension.

Kurth legte Sechters Harmonielehre, um sie mit der Funktionstheorie wissenschaftlich vergleichbar zu machen, die Tonpsychologie Carl Stumpfs zugrunde, und zwar in der späten Fassung, die Stumpf ihr 1911 in der Abhandlung *Konsonanz und Konkordanz* gab. Nach Stumpf ist

1. Konsonanz eine Eigenschaft von Intervallen, Konkordanz dagegen von Akkorden;
2. Konsonanz «eine Sache der direkten sinnlichen Wahrnehmung, Konkordanz eine Sache der Auffassung und des beziehenden Denkens». Und während sich
3. Konsonanz und Dissonanz graduell unterscheiden, sind «Konkordanz und Diskordanz spezifisch verschieden und es gibt keinen Übergang und keine Zwischenstufen, sondern nur ein Entweder – Oder» (Kurth 16–17).

Stumpfs Theorie, die tonpsychologische und musiktheoretische Begriffe konfrontiert, ist jedoch insofern schief, als die Eigenschaften, die er «Konkordanz» und «Diskordanz» nennt, im Intervallsatz des 12. bis 16. Jahrhunderts Intervallen und nicht Akkorden zukommen. Man muss also, ohne dass der Sachverhalt von Stumpf – oder von Kurth – expliziert würde, einen doppelten Intervallbegriff annehmen. Die tonpsychologische Differenzierung, dass Intervalle bestimmte Sonanz- oder Verschmelzungsgrade ausprägen – von der Oktave und der Quinte absteigend bis zur Septime und zum Tritonus –, ist nicht dasselbe wie die satztechnischen Unterschiede zwischen perfekten Konsonanzen, imperfekten Konsonanzen und Dissonanzen, mit denen im 14. Jahrhundert komponiert wurde. Denn von den Intervallklassen im Tonsatz des späten Mittelalters gilt, dass es sich, ebenso wie bei dem Gegensatz zwischen «konkordanten» und «diskordanten» Akkorden, wie Stumpf sie nennt, um spezifische, nicht um graduelle Differenzen handelt. (Eine spezifische Differenz braucht durchaus nicht immer eine Dichotomie zu sein.)

Der Intervallsatz, dessen technische Grundlagen in der Fortschreitungstendenz von der imperfekten zur perfekten Konsonanz und in der bloss akzidentel-

2 Die kadenzierende Progression

c'–d'	wurde zu	cis'–d'	oder zu	c'–d'
g–a		gis–a		g–a
e–d		e–d		es–d

alteriert.

len Bedeutung der Dissonanz bestanden, zwingt zu musiktheoretischen Konsequenzen, die eine Revision von Stumpfs Thesen – und deren Adaptation durch Kurth – implizieren.

1. Spezifische Differenzen gibt es – nicht als natürliche Gegebenheiten, aber als geschichtliche, kompositorische Setzungen – auch zwischen Intervallen oder Intervallklassen, nicht nur zwischen Akkorden oder Akkordklassen.
2. Die Verhältnisse zwischen den Intervallen sind dann «eine Sache der Auffassung und des beziehenden Denkens»; die Intervalle werden gewissermassen zu «Konkorden» und «Diskorden», und zwar für sich genommen, nicht bloss, wie in der Dur-Moll-Tonalität, als Fragmente von Akkorden.
3. Spezifische Differenzen sind, wie die Satztechnik des 14. Jahrhunderts zeigt, nicht nur zwischen zwei, sondern auch zwischen drei Intervallklassen möglich.
4. Der Intervallsatz ist, als geschichtliches Phänomen, eine in kompositorischen Entscheidungen begründete Überformung des tonpsychologischen Sachverhalts der Sonanz- oder Verschmelzungsgrade. Natürliche Grundlagen werden zum Substrat historischer Setzungen.
5. Die Sonanz- und Verschmelzungsgrade sind als solche ein noch «vormusikalisches» Phänomen; zu einem «musikalischen», das heisst: einem geschichtlich-kompositorischen, werden sie erst in der Formung zu einer «Sache der Auffassung und des beziehenden Denkens».
6. Es ist keineswegs ausgeschlossen, auch bei Akkorden, nicht allein bei Intervallen, Sonanz- und Verschmelzungsgrade zu unterscheiden. Stumpfs Differenzierung, die auf den Gegensatz zwischen Intervall und Akkord zielte, trifft in Wahrheit den Unterschied zwischen natürlichen, aber vormusikalischen und musikalisch-geschichtlichen Phänomenen.

### *Melodische Bewegung und harmonisches Gerüst*

Kurths Energiebegriff, die zentrale Kategorie seines – niemals ganz zum System verfestigten – musiktheoretischen Entwurfs, ist eine physikalische Metapher für einen psychologischen Sachverhalt, von dem Kurth zu glauben schien, dass er sich einem unmittelbaren sprachlichen Zugriff entzog. Andererseits kann man zweifeln, ob nicht Kurth, obwohl er in einer *Musikpsychologie* die Summe seines Lebenswerkes zog, im Grunde Metaphysiker war. Jedenfalls sind die metaphysischen Implikationen, die der musiktheoretische Energiebegriff einschliesst, unverkennbar; und man kann ohne falsche Pointierung behaupten, dass in einer physikalischen Nomenklatur über psychische Vorgänge gesprochen werde, die eigentlich metaphysischen Wesens sind.

«Dass beispielsweise eine von einem Ton aus aufwärtsgeschnellte melodische Linie, mag sie nun diatonisch oder chromatisch oder wie immer ausfallen, eine ursprünglichere Entstehung für die melodischen Bildungen verdeutlichen und darstellen muss, als die unbewusste harmonische Unterempfindung bei jedem einzelnen sich ergebenden Teilton, liegt klar auf der Hand, besonders wenn man sich den allertiefsten Ursprung von musikalischen Bildungen überhaupt aus psychischen Affekten vor Augen hält» (62). Die «aufwärtsgeschnellte melodische



Linie» erläutert Kurth durchaus handgreiflich, indem er einen Doppelschlag vor einem grossen Sprung als «schleuderartige Ansatzbewegung vor Ausführung des grossen Schwunges» charakterisiert (63). Einen Augenblick lang scheint es fast, als müsse die physikalische Metaphorik beim Wort genommen werden. Andererseits ist jedoch von einem «allertiefsten Ursprung» in «psychischen Affekten» die Rede. Und in der Formulierung liegt ein Pathos, das immer dann wiederkehrt, wenn Kurth von der «melodischen Urbewegung» spricht (63), die seine musiktheoretische Entdeckung ist: ein Pathos, das erkennen lässt, dass mit der Energie, die der melodischen Bewegung zugrundeliegt, nichts Geringeres als der «Wille» der Schopenhauerschen Metaphysik der Musik gemeint ist.

Für Kurth ist die melodische Bewegung einerseits gegenüber der Harmonik oder dem harmonisch begründeten Tongerüst – sei es «diatonisch oder chromatisch oder wie immer» – das «Ursprünglichere» (62), andererseits aber etwas «Unbestimmtes», das erst an der Harmonik Rückhalt findet. «Die Töne des Oberklangs sind mithin nur Stützpunkte, der Oberklang ein Gerüst für das Unbestimmte der aus blosser Bewegungsempfindung entstehenden melodischen Urbewegung» (63). Der ursprüngliche Impuls – die «Urbewegung» vor der harmonischen Determination als Diatonik oder Chromatik – bildet, wie in der Schopenhauerschen Metaphysik der «Wille», die eigentliche Substanz; «Bestimmtheit» aber erhält er erst in der «Welt der Erscheinungen»: in einem durch physikalische Gesetze beherrschten harmonischen System.

Manche Formulierungen, zu denen Kurth greift, rufen die Vorstellung hervor, die melodische Bewegung sei eine ursprünglich «blinde» – zwar nicht richtungs-, aber ziellose – Energie, der erst durch die Harmonik ein Endpunkt gesetzt werde, zu dem sie «hindrängt». «Die Leittonspannkraft wird nur empfunden im Zusammenhang mit einer Form der Skala oder auch nur eines Skalenbruchstückes . . . Bei dem Bilde von einer aufwärts durchmessenen Wurf- oder Bewegungsstrecke zwischen zwei leicht fasslichen Grenzpunkten, z.B. einem Tone und seiner höhern Oktave, muss man sich vor Augen halten, dass der obere Grenzpunkt ein solcher Zielton ist, nach welchem die in Schwung gesetzte Bewegung hindrängt, und nicht etwa derjenige Ton, bis zu welchem die letzten Reste von der melodischen Anfangsenergie sich verbraucht haben» (71). Zwar betont Kurth, dass nicht das funktionale Moment der Dominanterz der Grund des energetischen, sondern umgekehrt das energetische der Grund des funktionalen sei: «Die übliche rein tonale Erklärung der Wirkung des Leittones aus seiner Funktion als Terz der Dominante stellt eine Verwechslung von Kraft und Folgeerscheinung dar. Niemals vermag eine harmonische Deutung und die intellektuelle Aktivität der Einheitsbeziehung die unmittelbar wirkende, konzentrierte Kraft der Leittonspannung erschöpfend zu begründen» (71–72). Doch ist das energetische Moment, um sich in der musikalischen Realität auswirken zu können, auf bestimmte, in harmonischen Funktionen begründete Strukturen des Tonsystems angewiesen. «Die Leittonspannkraft wird nur empfunden im Zusammenhang mit einer Form der Skala oder auch nur eines Skalenbruchstückes, welches als melodische Aufwärtsbewegung nach einem Endton, zunächst der Tonika, in die Empfindung eindringt» (71).

Von einer Wechselwirkung zu sprechen, läge nahe, wenn nicht Kurth immer wieder, und mit Emphase, die melodische Bewegung und deren Energie als eine

«letzte Ursache» (129) apostrophieren würde. Das «Ursprungsdenken», das von Schopenhauer stammt, braucht allerdings, wenn man vom philosophischen Bekenntnis eines Autors die philosophischen Implikationen seines Werkes unterscheidet, nicht die letzte Instanz zu sein, auf die man sich berufen kann. Und es scheint, als werde die Schopenhauersche Metaphysik, die in der Wagner-Nachfolge um 1900 die geradezu obligate Philosophie der Musiker war – auch der Antipoden unter ihnen wie Schönberg und Pfitzner –, bei Kurth überlagert von anderen Prämissen, die, ohne expliziert zu werden, in den Sachverhalten stecken, die sein musiktheoretischer Entwurf zu erfassen versucht.

Dass das Ziel, zu dem eine melodische Bewegung «hindrängt», durch ein harmonisches Gerüst gewissermassen «von aussen» gegeben sei oder abgesteckt werde, ist eine Vorstellung, deren Hintergrund eine Metaphysik bildet, in der ein blinder, amorpher «Wille» – mehr Drang und Trieb als Wille im Sinne der Alltagssprache – erst in der «Welt der Erscheinungen», der metaphysisch sekundären Welt, feste Formen findet.

Dass melodische Bewegung von sich aus gestalt- und ziellos sei, ist jedoch, wie es scheint, nicht Kurths eigentliche Meinung, obwohl er immer wieder Formulierungen wählt, die eine andere Interpretation kaum zulassen («mag die melodische Linie nun diatonisch, chromatisch oder wie immer ausfallen»). Und man kommt dem, was Kurth beschreiben wollte, offenbar näher, wenn man die Energie, die das Wesen der «absoluten Melodik» ausmacht, als «Entelechie» im Sinne der aristotelischen Philosophie interpretiert, einer Philosophie, in der die Begriffe Energie und Entelechie ineinander übergehen.

Am Entelechiebegriff, der mit «Werdeziel» übersetzt werden kann, wenn man eine sprachlich ungewöhnliche Prägung nicht scheut, ist das teleologische Moment ausschlaggebend. Die melodische Energie, die Kurth immer wieder als «Anfangsenergie» apostrophiert, wäre demnach zugleich und in nicht geringerer Masse eine «Zielenergie». Das Teleologische, das in der gemeinten Sache enthalten ist, war allerdings aus der physikalischen Metaphorik, zu der Kurth neigte, nicht begründbar; denn es wurde aus dem anti-aristotelischen Energiebegriff der neuzeitlichen Physik ausgeschlossen, einer Physik, die für Kurth selbstverständlich war.

Dem Rückgriff auf eine aristotelische Kategorie haftet also zweifellos ein anachronistischer Zug an, der zudem nicht durch explizite Erklärungen Kurths gerechtfertigt ist. Die neuzeitliche Physik ist jedoch keine ausschlaggebende Instanz, von der sich die Musiktheorie den Sinn der von ihr verwendeten Kategorien vorschreiben lassen müsste. Und wenn es in der Physik – vielleicht – verboten ist, aristotelisch zu sprechen, als hätte Descartes umsonst philosophiert, so kann es in der Musikästhetik dennoch erlaubt sein, sofern man zugesteht, dass in der Alltagssprache – der Sprache also, deren philosophische Implikationen das musikalische Denken weitgehend prägen – Begriffe früherer Epochen sozusagen «überwintern» und dass es die Alltagssprache ist, in der die eigentliche Substanz der Ideengeschichte steckt.

Der Einfluss, den Schopenhauer auf Kurth ausübte, zeigt sich, ohne dass die philosophischen Prämissen expliziert würden, an der Idee einer «absoluten», vom Harmoniegefühl losgelösten und noch unbeeinflussten Melodik, deren «Urformen» allerdings «in Wirklichkeit» – bei der Realisierung der Welt des

«Willens» als Welt der «Erscheinungen» – mit harmonischen Momenten verschmelzen. «Obwohl in Wirklichkeit, d.h. im entwickelten musikalischen Gebilde, eine absolute Melodik unmittelbar nach ihren Urformen mit einer latenten Harmonik untrennbar und durchaus organisch, nicht etwa äusserlich, verschmilzt, fordert sie zunächst eine gesonderte theoretische Betrachtung» (61).

Die «Urform» melodischer Bewegung, die Kurth zu erfassen sucht, ist allerdings undenkbar ohne eine Materie, deren Form sie ist: ohne einen Ton, der sich bewegt. «Das Leben und die treibende Kraft der absoluten, primären Melodik ist dahin zu formulieren, dass eine melodische Linie noch vor ihrer unbewussten Beziehung auf einen harmonischen Zusammenhang nichts als die Wegstrecke eines in Bewegung gesetzten Tones darstellt» (60). Der Ton, von dem Kurth spricht, ist kein konkreter, einzelner, physikalisch bestimmbarer Ton, dem in einer melodischen Bewegung, die durch ihn hindurchgeht, andere Töne folgen, sondern, aristotelisch interpretiert, ein Abstraktum: eine «materia prima» des Tönenden, die erst dadurch real wird, dass sich – als Formbestimmtheit – eine melodische Energie oder Entelechie in ihr auswirkt. Und dieselbe Tonmaterie liegt als Substrat den «harmonischen Urformen» (61) zugrunde: dem harmonischen Gerüst, das der Schopenhauerianer Kurth zwar immer wieder mit der blossen Welt der «Erscheinungen» im Unterschied zur Welt des «Willens» assoziiert, von dem er aber schliesslich einräumen muss, dass es nicht sekundär, sondern gleich ursprünglich wie die melodische Bewegung ist.

Die Formulierungen bleiben allerdings, obwohl der Ausdruck «harmonische Urformen» unmissverständlich erscheinen mag, im Einzelnen vage und zwiespältig. «So tritt die Umsetzung der Ruheempfindung, welche ursprünglich der grossen Terz einer Tonika als Naturton innewohnen müsste, in eine Leittonempfindung gegenüber der Subdominante bei der aufwärtsbewegten Skala ein . . . » (21). Der partielle Primat harmonischer «Ruhe» gegenüber melodischer «Bewegung» wird zwar ausgesprochen, durch das Wort «müsste» jedoch wiederum in Zweifel gezogen.

Kurth kann sich von der Schopenhauerschen Metaphysik, zu der er sich bekannte, niemals entschieden trennen, um sich unbefangen dem Zug zur aristotelischen Philosophie zu überlassen, zu dem die Sache, die seine Sache ist, nicht selten zu tendieren scheint.