

Zeitschrift: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia
Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft
Band: 6-7 (1986-1987)

Artikel: "Energie" als musiktheoretische Kategorie bei Ernst Kurth und Boris Assafjew
Autor: Danuser, Hermann
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-835360>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 22.12.2024

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

«Energie» als musiktheoretische Kategorie bei Ernst Kurth und Boris Assafjew*

HERMANN DANUSER

«Ich habe nicht vor, über Kurth zu schreiben, da sein Buch mir sehr nahe steht. Es ist wie eine Sammlung dessen, was ich durchdacht und gesagt habe. Ich müsste über mich selber schreiben.»

(Assafjew am 29. Juli 1924¹)

Betrachtet man die vielfältige Wirkungsgeschichte des musikwissenschaftlichen Oeuvres von Ernst Kurth im 20. Jahrhundert, so wird man der Rezeption, die es im Denken des sowjetischen Musiktheoretikers, Komponisten und Kritikers Boris Assafjew seit Mitte der zwanziger Jahre gefunden hat, gewiss ein besonderes Gewicht beimessen dürfen. Wie die als Motto zitierten Sätze aus einem an Derschanowsky gerichteten Brief erweisen, war die Kurth-Lektüre für Assafjew im Jahre 1924 nichts anderes als eine Art Offenbarung, die ihm selbst Gedachtes bestätigte und ihn in der Ausarbeitung eigener theoretischer Ansätze bekräftigte. In diesem Brief, in dem er sich kritisch über eine (bisher nicht nachgewiesene²) Rezension des Kurthschen Buches *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners «Tristan»* äussert, heisst es anschliessend:

«Ehrlich gesagt, ich hatte die egoistische Vorstellung, einer meiner Schüler würde über dieses Buch im Zusammenhang mit dem, was ich gesagt und gedacht habe, schreiben. Auf diese Art und Weise wäre mein Witwenschweif nicht verloren, und diejenigen, die mich für einen halbverrückten, abtrünnigen Träumer halten, könnten sich überzeugen, dass auch ein gelehrter ‚Deutscher‘ fast dasselbe behauptet. All diese Gedanken über Energetik, über Dynamik, über Sprengung, über die daraus folgende Bedeutung des Akkordtones als Tonalität – dies sind meine eigenen Gedanken.»³

Und über das in erster Auflage 1917 erschienene Buch *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, das Assafjew offenbar erst nach der Abhandlung über die Ro-

* Bei den Vorbereitungen für diese Studie, welche die Beschaffung auch entlegenen Quellenmaterials erforderlich machte, hat der Autor ein ganz ungewöhnliches Mass an hilfreicher Unterstützung von seiten von Kollegen aus West und Ost erfahren. Ohne diese Unterstützung hätte sie sich kaum, jedenfalls nicht in der vorliegenden Form, realisieren lassen. Es ist daher dem Autor ein lebhaft empfundenes Bedürfnis, folgenden Kollegen aus West und Ost sehr herzlich zu danken: den Herren Heinz Alfred Brockhaus (Berlin), Kurt von Fischer (Erlenbach/Zürich), Vladimir Karbusicky (Hamburg), Klaus Wolfgang Niemöller (Köln), Eberhard Lippold (Leipzig) und Lukas Richter (Berlin). Sein herzlicher Dank geht sodann – ausser an Frau Rebecca Grotjahn, die gleichfalls bei der Materialbeschaffung behilflich war – auch an Frau Inga Huber und Herrn Petr Chrastina (alle Hannover), die für ihn mehrere Texte aus dem Russischen bzw. Tschechischen übersetzt haben. Dass der Autor für den Inhalt seines Beitrags indessen die alleinige Verantwortung trägt, versteht sich von selbst.

1 In einem Brief an Derschanowsky, zit. nach E. M. Orlova, *B. W. Assafjew. Der Weg eines Forschers und Publizisten*, Leningrad 1964, S. 177 (russ.).

2 Ebd.

3 Ebd.

mantische Harmonik (1. Auflage 1920, 2. Auflage 1923) gelesen hat, schreibt er in gleicher Begeisterung:

«Das zweite Buch von Kurth befindet sich mir gegenüber im gleichen Verhältnis wie das erste. Es ist wunderbar. [...] Allein schon das Inhaltsverzeichnis des Buches deutet auf die Verwandtschaft mit meinen Ansichten.»⁴

Ein halbes Jahr später jedoch zeigt sich, wiederum in einem Brief an Derschanowsky (vom 5. Dezember 1924), ein veränderter Tonfall. Der zu Anfang extreme Überschwang, dessen ambivalent empfundene Kehrseite in einer Entmutigung hinsichtlich der eigenen Forschungsperspektiven lag, hat nunmehr einer Distanz Platz gemacht, die den wiedergewonnenen, durch die Kurth-Rezeption bereicherten Primat eines eigenständigen Theorieansatzes erkennen lässt:

«Kurth genieße ich tropfenweise. Dies tut mir (der Teufel weiss wie) gut. Alles, woran ich gedacht habe. Zuerst liess ich den Kopf hängen, aber heute schaue ich gelassen, ich möchte alles wegwerfen und, nachdem ich mit allen Mitteln Zeit gefunden habe, meine Überlegungen zur Form aufschreiben. Aber wer wird sie veröffentlichen?»⁵

Weil sich Assafjew durch die Kurth-Lektüre des Jahres 1924 eher in eigenen, bereits zuvor gehegten Gedanken bestätigt fühlte, als dass er sich durch sie auf neue, ihm unvertraute Probleme verwiesen sah, fällt es schwer, den Stellenwert seiner Kurth-Rezeption für die Entwicklung seiner eigenen Musiktheorie im einzelnen klar auszumachen. Jaroslav Jiránek, einer der marxistischen Musikwissenschaftler, die sich mit den Beziehungen Kurths zu Assafjew intensiv befasst haben⁶, charakterisierte ihn mit Blick auf zwei 1923 in der Sammlung «*De musica*» publizierte Studien gewissermassen als einen Kurth-Anhänger *avant la lettre*, nicht ohne im übrigen auch – und mit vollem Recht – auf den Einfluss der Musiktheorie B. L. Jaworskys mit den dynamischen Kategorien Spannung/Entspannung und dem Begriff der Intonation zu verweisen⁷. Assafjew lernte die beiden erwähnten Schriften Kurths zu einem Zeitpunkt kennen, als er eine erste Niederschrift des Buches *Die musikalische Form als Prozess* vorbereitete⁸, und in der Tat weist dieses zur Hauptsache 1925 entstandene musiktheoretische Werk eindringlichste Spuren einer bewundernden, aber auch kritischen Auseinandersetzung mit Ernst Kurth auf. Wichtig ist dabei die Tatsache, dass es – auch mit zwei 1925/26 geschriebenen Ergänzungen – noch vor Assafjews Wendung

4 Ebd.

5 Ebd.

6 Zu nennen sind vor allem Lev Masel, *Die musiktheoretische Konzeption Assafjews*, in: *Sōwjet-skaja muzyka* 21 (1957), S. 73ff. (russ.); die in Anmerkung 1 aufgeführte Monographie Orlowas aus dem Jahre 1964; Jaroslav Jiránek, *Zur Frage sogenannter dynamischer musikwissenschaftlicher Konzeptionen nach Riemann (Jaworsky, Kurth und Assafjew)*, in: *Hudebni veda* 4 (1967), S. 71ff. (tschech.); von dems., *Assafjews Intonationslehre und ihre Perspektiven*, in: *De Musica Disputationes Pragenses*, Bd. 1, Prag 1972, S. 13ff.; sodann das Vorwort der Herausgeber zu Boris Assafjew, *Die musikalische Form als Prozess*, hrsg. von Dieter Lehmann und Eberhard Lippold (Übersetzung aus dem Russischen von Ernst Kuhn), Berlin 1976, S. 5ff.; ferner in jüngster Zeit Jelena Orlova und Andrej Krjukow, *Akademik Boris Wladimirowitsch Assafjew*, Leningrad 1984, S. 192f. (russ.); und die auf der in Moskau vom 19. bis 22. Juni 1984 veranstalteten Assafjew-Konferenz gehaltenen Referate von Nazaikinski, Saderazki, Orlova, Mokry, Jiraneck und Lippold (Druck in Vorbereitung; laut brieflicher Mitteilung von Eberhard Lippold vom 4. März 1986).

7 Jiránek, *Zur Frage ...* (1967), S. 102f.

8 Zit. nach Jiránek, ebd., S. 102.

zu einem konsequenten historisch-materialistischen Ansatz in den Jahren 1926/27 verfasst wurde, in deren Gefolge Kurth bald anders, in kritisch verschärftem Licht eingeschätzt werden sollte⁹. Insofern die marxistische Musikforschung Assafjews bedeutendste Leistung in der «Intonationstheorie» erblickt – sie erkennt darin eine der Ursprungsurkunden, in deren Interpretation und systematischer Fortentwicklung sie ihre Eigenständigkeit gegenüber der «bürgerlichen» Musikwissenschaft zu begründen sucht –, hat sie bisher, wie beispielsweise die Arbeiten Lev Masels und Jaroslav Jiráneks zeigen¹⁰, dazu geneigt, die skizzierte Wandlung in Assafjews Kurth-Rezeption im Sinne eines vom Irrtum zur Wahrheit führenden Weges darzustellen. Dadurch aber hat sie sich die Möglichkeit verbaut, die Auseinandersetzung mit Kurth in den Arbeiten der mittleren zwanziger Jahre – aus einer Zeit also, da sich Assafjew, der unter dem Pseudonym Igor Glebow publizierte, noch durchaus zur modernen Richtung des Formalismus bekannte (1926 schrieb er ja auch die drei Jahre später publizierte Abhandlung *Ein Buch über Strawinsky*¹¹) – ohne polemische Vorbehalte zu untersuchen. *Die musikalische Form als Prozess* ist jedoch ein durchaus selbständiger theoretischer Entwurf, zu gewichtig, als dass er im Sinne einer blossen Vorstufe zur späteren Intonationstheorie begriffen werden könnte, auch wenn deren Wurzeln in die Entstehungszeit der Abhandlung zurückreichen. (Assafjew hat die 1925/26 geschriebene Arbeit *Grundlagen der russischen musikalischen Intonation* als zweite Ergänzung der Veröffentlichung von *Die musikalische Form als Prozess* 1930 beigefügt¹²). Der Verfasser des vorliegenden Beitrags hat sich daher zum Ziel gesetzt, in erster Linie das Verhältnis zwischen den Theorien von Ernst Kurth und dem Assafjew der mittleren zwanziger Jahre – und zwar durch einen Vergleich der bei beiden zentralen Kategorie der Energie – zu untersuchen¹³ und Assafjews spätere Kritik an Kurth, deren grundsätzliche Tragweite für eine mar-

9 Vgl. unten S. 91f.

10 Vgl. die in Anm. 6 zitierten Aufsätze Masels und Jiráneks.

11 1926 entfachte die RAPM (Russische Assoziation proletarischer Musiker) eine Kampagne gegen den «Formalisten» Assafjew, der sich in den zwanziger Jahren stark für die ASM (Assoziation für zeitgenössische Musik) und ihre avantgardefreundlichen Prinzipien einsetzte. Nach Jiránek (*Assafjews Intonationslehre . . .*, a.a.O., S. 31) führte die Verbitterung über die fortgesetzten Anfeindungen Assafjew dazu, sich während der dreissiger Jahre von der Musikwissenschaft ab- und der Komposition zuzuwenden.

Das 1929 in Leningrad erschienene Buch über Strawinsky wurde ebendort 1977 von neuem aufgelegt und ist ausserdem seit 1982 in einer von Richard F. French besorgten amerikanischen Übersetzung greifbar (*A Book about Stravinsky*, Ann Arbor, Michigan; *Russian Music Studies*, Bd. 5). An dieser Stelle sei ferner auch auf die Dissertation von James R. Tull, *B. V. Asaf'ev's «Musical Form as a Process»: Translation and Commentary* (Phil. Diss. Ohio State University, 1977) verwiesen, die dem Verf. allerdings nicht vorlag.

12 Assafjew, *Die musikalische Form als Prozess*, S. 207ff. Hier und im folgenden wird diese Abhandlung nach der 1976 erschienenen deutschen Übersetzung zitiert (s. Anm. 6). Einer der beiden Herausgeber dieser Publikation, Eberhard Lippold, nennt in einer Miscelle *Zum 100. Geburtstag von Boris Wladimirowitsch Assafjew* (*Beiträge zur Musikwissenschaft* 26 (1984), S. 50) 1929 als Entstehungsjahr dieser *Ergänzung II*, worauf sich, falls dies zutrifft, im Hinblick auf Assafjews allmähliche Umwandlung seiner ursprünglichen Theorie der musikalischen Form in eine Theorie der Intonation neue chronologische Gesichtspunkte ergäben, die hier im einzelnen jedoch ausser acht bleiben können.

13 Es ist dem Verf. leider nicht bekannt, welcher Art und welchen Umfangs die 1929 im Hinblick auf die Drucklegung vorgenommene Umarbeitung des Manuskripts von *Die musikalische Form als Prozess* durch Assafjew war. Vgl. das Vorwort der Herausgeber, a.a.O., S. 9 (s. Anm. 6).

xistische Musiktheorie keineswegs bestritten werden soll, erst zum Schluss zur Sprache zu bringen.

Dabei bleibt zu berücksichtigen, dass Assafjew (1884–1949) und Kurth (1886–1946) Zeitgenossen waren, nicht durch eine Altersdifferenz, sondern durch politisch-kulturelle und auch sprachliche Gegebenheiten voneinander getrennt. Es ist derzeit ungeklärt, ob und inwiefern Kurth, der des Russischen nicht mächtig war, von seinem sowjetischen Kollegen überhaupt Kenntnis genommen hat; in seinem Nachlass hat sich jedenfalls ein Exemplar der russischen Übersetzung seines Kontrapunkt-Buches nicht gefunden, Kurth wusste offenbar nichts von der Existenz dieser Übersetzung¹⁴. Assafjew hingegen scheint von Kurths Büchern nur die Wiener Dissertation über *Die Jugendopern Glucks bis zum Orfeo* (gedruckt 1913) und die *Musikpsychologie* (1931) nicht zur Kenntnis genommen zu haben, wohl aber kannte er die dazwischen liegenden Abhandlungen, die Berner Habilitationsschrift *Die Voraussetzungen der theoretischen Harmonik und der tonalen Darstellungssysteme* (gedruckt 1913) sowie die folgenden, zwischen 1917 und 1925 erschienenen drei Hauptwerke über Kontrapunkt, Harmonik und Form (wenn wir das Bruckner-Buch so bezeichnen dürfen, das Assafjew im übrigen weniger hoch einschätzte als die beiden anderen). Die Zeitgenossenschaft beider Autoren ist für die nachfolgende Untersuchung insofern aufschlussreich, als sie verdeutlicht, dass Assafjews Rekurs auf energetische Konzepte nicht ausschliesslich auf seine Kurth-Lektüre zurückgeführt werden kann, die musiktheoretische Inanspruchnahme des Energiebegriffs, einer in den Dezennien um 1900 vielbeachteten und vieldiskutierten Kategorie, vielmehr bei beiden Autoren in einem allgemeineren geistes- und kulturgeschichtlichen Zusammenhang gesehen werden muss¹⁵.

I

In einer berühmten Passage zu Beginn seines Buches über die «Romantische Harmonik» setzt Kurth die Kategorie der Energie als Fundament der Musik und Angelpunkt der gesamten Musiktheorie in Geltung:

«Somit ist der tragende Inhalt einer jeden Melodiebewegung, aber auch jedes einzelnen Tones, den sie durchstreift, eine lebendige Kraft, ein aus dem Tone herausdrängender, eigentümlicher psychischer Spannungszustand, den ich als ‚kinetische Energie‘ bezeichnet habe. Er wirkt in weitestem Masse und in verschiedenartigen Erscheinungsformen in die gesamte musikalische Theorie, die sich demnach als eine energetische Entwicklung darstellt

14 Diese wichtige Information verdankt der Verf. einer brieflichen Mitteilung seines Lehrers Kurt von Fischer vom 14. März 1986.

15 Mehrfach ist u.a. auf den bestimmenden Einfluss der Philosophie Henri Bergsons aufmerksam gemacht worden, im Hinblick auf Kurth etwa durch Carl Dahlhaus in seinem Nachwort zur Neuauflage von Kurths Habilitationsschrift *Die Voraussetzungen der theoretischen Harmonik und der tonalen Darstellungssysteme*, ²München 1973, S. 150 – Dahlhaus hebt zumal die deutsche Übersetzung von Bergsons *Einführung in die Metaphysik* (1909) hervor – und durch Helga de la Motte-Haber, *Handbuch der Musikpsychologie*, Laaber 1985, S. 417f.; im Hinblick auf Assafjew etwa durch Dieter Lehmann und Eberhard Lippold in ihrem Vorwort zur Übersetzung von Assafjews *Die musikalische Form als Prozess*, a.a.O., S. 7f., worin auch auf weitere geistesgeschichtliche Voraussetzungen des ungewöhnlich belesenen russischen Gelehrten und Komponisten verwiesen wird.

und diese in Aufbau und Entfaltung der klanglichen Erscheinungen nur spiegelt; diese Auswirkung betrifft aber alle Zweige der Musiktheorie, die Harmonik ebenso wie die Melodik und lineare Kontrapunktik und (in gewissen Umformungen) die Rhythmik, alle Formenkunst und schliesslich über die Theorie hinaus die Ästhetik und Stilpsychologie; denn auch für die Erscheinung der Tonsymbolik sind die Bewegungsspannungen von grundlegender Bedeutung.»¹⁶

Unter diesen Voraussetzungen ist es letztlich verständlich, warum Kurth die Musikpsychologie als Begründungsdisziplin für die weiteren musiktheoretischen Gebiete betrachtet. «Energie» ist für ihn, selbst im Zeitalter des Positivismus, dem er sich freilich widersetzte, keineswegs eine in der Materie vorhandene Kraft, sondern eine Spannung innerer, seelischer Natur, als deren Emanation die klingende, akustisch wahrnehmbare Musik gelten kann. Bereits in seinem Kontrapunkt-Buch, wiederum gleich zu Beginn, hat Kurth die «melodische Energie» als eine Grundkategorie erläutert. Das Melodische sei in einem eigentlich musikalischen Sinn, im Unterschied zu einem bloss akustischen, ein «Spannungsvorgang in uns»¹⁷, das an der «Oberfläche» der Musik Wahrnehmbare nichts als der «Abschluss eines primären, inneren psychischen Werdeprozesses»¹⁸. Kurth spricht von «psychischen Empfindungsenergien», von «Verarbeitungsenergie», von «drängenden psychischen Kraftregungen in uns»¹⁹, die lange bevor sich die Musik als akustisches Phänomen überhaupt äussert, wirken. Bekanntlich nimmt er hierdurch eine entschiedene Absage an bestimmte Prämissen der Akustik und Physiologie, ja auch der Tonpsychologie, insofern sie der Physiologie nahesteht, vor, um so seinen spezifischen Begriff von Musikpsychologie zu begründen.

In Übernahme physikalischer Termini unterscheidet Kurth des weiteren seit seinem Kontrapunkt-Buch zwischen kinetischer und potentieller Energie, ohne freilich die Bedeutung dieser Begriffsdifferenz unmittelbar von der Physik auf die Musiktheorie zu übertragen. Dem Sinne nach bereits bei Leibniz formuliert, besagt sie in der Mechanik dies: Unter kinetischer Energie («Bewegungsenergie») wird die Energie verstanden, die ein mit einer bestimmten Geschwindigkeit bewegter Körper von einer bestimmten Masse besitzt, unter potentieller Energie («Lageenergie») dagegen diejenige, die einem Körper mit einer bestimmten Masse, insofern seine Höhe gegenüber einem Anfangshöheniveau um ein bestimmtes Mass angehoben ist, zukommt.

Bei Kurth bezieht sich der Begriff der kinetischen Energie auf die Horizontale, die Melodik, der Begriff der potentiellen Energie hingegen auf die Vertikale, die Harmonik. Im Hinblick auf die Melodik geht Kurth – entsprechend der Gestaltpsychologie – vom Ganzen einer Melodie, von einem Bewegungszug aus, in den die einzelnen Teile oder gar die Einzeltöne eingelagert sind. Der Kräftevorgang, der das Ganze einer melodischen Linie erwirkt, wird darum in seinem Verhältnis zum Einzelton durch «Gegenwirken gegen Stillstandempfindung» definiert:

16 Ernst Kurth, *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners «Tristan»*, Reprint der Ausgabe Berlin 1923, Hildesheim 1968, S. 5f.

17 Ernst Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Bachs melodische Polyphonie*, ⁵Bern 1956, S. 2.

18 Ebd., S. 6.

19 Ebd., S. 8.

«Es liegt ein Weiterwirken des melodischen Impulses in ihm latent, ein Spannungszustand, der sich in Fortbewegung, d.h. in weiterem melodischen Übergehen auszulösen strebt. Diesen im ganzen Verlauf eines melodischen Geschehens herrschenden, mithin auch den Einzeltönen innewohnenden Spannungszustand bezeichne ich in Anlehnung an die Ausdrucksweise der Physik als ‚kinetische (= Bewegungs-)Energie‘.»²⁰

Diese Bestimmung der kinetischen Energie als musikalische Kategorie ist unzweideutig: Sie ist sowohl in der Melodielinie als einem Ganzen, einem in sich zusammenhängenden Bewegungszug, enthalten, als auch in jedem einzelnen Ton, aus dessen Fortsetzung sich die Melodie bildet. Es ist daher diese Form der Energie, welche den Fortgang der Musik in der horizontalen Dimension, in dem Auf und Ab der Melodik, recht eigentlich begründet.

Wiederum in Anlehnung an die Physik, bei der die Kinesis von einem Impuls allererst in Gang gebracht werden muss, damit man überhaupt von der kinetischen Energie einer Masse sprechen kann, bestimmt Kurth denjenigen Auslösefaktor, der den kinetischen Prozess in der Musik in Gang setzt, als «melodische Anfangsenergie». Sie wird wie folgt definiert:

«Und wie von kinetischer Energie im Verlauf des Melodischen, so ist hinsichtlich der psychischen Aktivität des Ansatzes zur Schwungkraft der melodischen Bewegung, also hinsichtlich des ursprünglichsten erregenden Temperaments, von ‚melodischer Anfangsenergie‘ oder ‚Anfangsimpuls‘ in Analogie zu den entsprechenden physikalisch-mechanischen Begriffen, zu sprechen.»²¹

Worauf dieser Anfangsimpuls seinerseits beruhe, wird von Kurth nicht weiter ergründet. Es ist anzunehmen, dass hier eine innerseelische Spannung, die dem Menschen spezifisch innewohne, geltend zu machen ist. Hier treten wir in die Nähe eines Bezirks, der die Verwandtschaft des Kurthschen Denkens mit der Philosophie Schopenhauers, zumal mit dessen Theorie des Willens, offenbart. Dass die Energie somit letztlich ein principium metaphysicum, ein nur begrifflich aus der Physik hergeleitetes Prinzip der Metaphysik, ist, wird grundsätzlich fassbar im nachfolgenden Absatz, wo es in Anlehnung an Schopenhauer heisst:

«Ursprung der Musik ist im psychischen Sinne ein Wille zu Bewegungen, wie er überhaupt erster Ausdruck alles Lebens und Lebenswillens ist. Im Schwung ungeheurer Bewegungsvorgänge äussert sich alles Übersinnliche. Der musikalische Lebensstrom schwingt in Bewegung.»²²

Ist mithin die kinetische Energie für die Genese der melodischen Linie, für das «Überbrücken aller Intervalle, mögen sie grössere oder kleinere sein»²³, verantwortlich, so wächst doch das Mass an aufzuwendender kinetischer Energie mit der intervallischen Distanz: je grösser das Intervall – die Oktave wird nicht betrachtet –, desto grösser die eingesetzte bzw. zugrunde liegende kinetische Energie.

20 Ebd., S. 11.

21 Ebd., S. 12.

22 Ebd., S. 14. Zu Schopenhauer vgl. die vor einigen Jahren erschienene Abhandlung von Ulrich Pothast, *Die eigentlich metaphysische Tätigkeit. Über Schopenhauers Ästhetik und ihre Anwendung durch Samuel Beckett*, Frankfurt am Main 1982.

23 Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, S. 26.

In diesem Zusammenhang gewinnt der Begriff der Dissonanz eine Bedeutung, die ihn von der in der Musiktheorie überlieferten unterscheidet. Hat er im allgemeinen seinen Platz innerhalb der Harmonie- oder der Kontrapunktlehre, insofern das vertikale Klangverhältnis zweier oder mehrerer Stimmen zueinander im Blick steht, so dehnt ihn Kurth darüber hinaus auch auf die Horizontale aus, und zwar auf die einstimmige, «lineare» Melodik. Unter Dissonanz ist demnach «das Bestehen ungelöster Spannungszustände überhaupt» zu verstehen²⁴. Solange ein linearer Melodiezug in Bewegung ist, eine Fortsetzung erfährt, solange sind «Dissonanzen», oder besser: ist das Dissonanzprinzip am Werk. Erst dort, wo keine energetische Dissonanz mehr wirkt, gelangt ein melodischer Bewegungszug an sein Ende. Alles andere wäre fragmentarisches Aufhören, Abbrechen, nicht aber ein Schliessen, dem die Qualität der Spannungslösung, und zwar einer endgültigen, nicht nur relativen Spannungslösung, innewohnt.

«Der Dissonanzbegriff ist also von einem klang-theoretischen zu einem musik-psychologischen zu erheben und neben der akustischen Dissonanz der umfassendere Begriff der energetischen Dissonanz aufzustellen.»²⁵

Entsprechend der umfassenden Bedeutung der Kategorie Melodik – sie ist bei Assafjew dem «Melos» vergleichbar – grenzt Kurth deutlich die kinetische von der rhythmischen Energie ab. Zwar beruht auch der Rhythmus auf einem «ursprünglichen Bewegungszug», doch weil der rhythmische Charakter im Sinne einer «Beziehung auf die rein körperliche Bewegung des sinnlich spürbaren Schrittgefühls» eingeschränkt wird, ist es unabdingbar, dass Kurth die kinetische Energie als Oberbegriff bestimmt, der als eine seiner Unterformen die rhythmische Energie in der Melodik enthält²⁶.

Im sechsten Kapitel des Kontrapunkt-Buches kommt Kurth sodann auf den der kinetischen Energie entgegengesetzten Begriff der «potentiellen Energie» zu sprechen. Sowenig ein einzelner Ton für sich, nach Kurths Auffassung, eine musikalische Kategorie darstellt, sowenig vermag dies ein einzelner Akkord, sofern er nicht von Energie durchströmt ist. Dieses Durchströmen des Akkordgebildes mit Energie hat man sich als ein Einwirken des linearen Moments in die Vertikale vorzustellen. Es ist somit die linear-kinetische Energie, die, in einem Einzelton aufgehoben, als potentielle Energie eines Akkords fassbar wird:

«... so gelangt man weiters, wenn man einen akkordlichen Zusammenklang ins Auge fasst, dem ein solcher Ton mit einer kinetischen Spannkraft angehört, zu dem Begriff eines Energiezustandes in den Akkorden, den ich, gleichfalls in freier Anwendung eines der Physik entlehnten Ausdrucks, als potentielle Energie bezeichne. Indem sich der nach Auslösung, nach Weiterbewegung drängende Zustand des Einzeltones einem Akkord als Ganzem, dem er angehört, mitteilt, ruft er auch in ihm den Zustand einer Spannungsempfindung hervor, welcher seine Schlussfähigkeit aufhebt. Keineswegs nur in klanglich dissonierenden Akkorden, auch im äusseren Bild der klanglichen Konsonanz, entsteht auf diese Weise eine ‚Energie der Lage‘, die ‚potentielle‘ Energie: sie ergibt sich ursprünglich aus der Stellung eines Akkordtones innerhalb eines linearen Bewegungszuges, der die Harmonien eines Satzes durchströmt.»²⁷

24 Ebd., S. 46.

25 Ebd., S. 46f.

26 Ebd., S. 53f.

27 Ebd., S. 68f.

Die Ableitung der potentiellen Energie von der kinetischen wird in einem mehrstimmigen Satz deutlich, dessen Stimmen melodisch bewegt sind. Die Übertragung der kinetischen Energie in potentielle beruht auf der Verschmelzungsfähigkeit der Akkorde, insofern sich die Energie, die einem einzelnen Ton des Akkords – etwa dem Leitton – innewohnt, sich auf den ganzen Akkord als eine Einheit überträgt. In Anlehnung an Stumpf spricht Kurth hier von einem «Über-schmelzen‘ des Energiezustandes»²⁸. Und er grenzt die Kategorie der potentiellen Energie keineswegs auf die Fälle ein, wo sie unmittelbar evident ist, auf chromatische, alterierte Akkorde, deren Spannungscharakter offenkundig ist, sondern bezieht sie auch bereits auf die Dur-Terz – er spricht von der «Energie der Terz»²⁹ –, mit der Folge, dass einem Durakkord nach Kurths Verständnis eine «tonale Anfangsenergie» innewohnt, insofern er – wie schwach auch immer ausgeprägt – als dominantischer Klang zur Unterdominante hinstrebt.

Der Nachweis dieser verschiedenen Arten musikalischer «Energie» dient nicht allein der systematischen Erklärung, sondern auch dem historischen Verstehen. Nach Kurth bleibt alle Musikgeschichte an der Oberfläche stehen, wenn sie nicht versucht, die historischen Entwicklungen auf Transformationen in dem fundamentalen Energie-Konzept zurückzuführen. So sei beispielsweise der Übergang von der «älteren Polyphonie» zur «klassischen Melodik» – man hat dabei an die Zeit des 18. Jahrhunderts zu denken – primär begründet durch eine «Energieumformung von kinetischer zu rhythmischer Grundkraft der Melodiebildung»³⁰. Solche Paradigmenfunktion der Energiekategorie auch in historischer Hinsicht verbindet Kurth mit Assafjew, der mit seinem Intonationsbegriff und den verschiedenen Formbestimmungen auch eine historische Ableitung der musikalischen Erscheinungen aus diesen Grundprinzipien zu leisten sucht. Zwar hat Kurths musiktheoretisches System einen wesentlichen Vorzug darin, dass seine Abhandlungen über Kontrapunkt, Harmonik und Form in den Büchern über Bach, Wagner, Bruckner historisch spezifiziert sind, statt generell gültige Modelle anzubieten, die den Historiker kaum befriedigen können. Und dennoch bleibt bei ihm die Fundamentalkategorie der Energie eine Begründungsinstanz, die jenseits des Historischen liegt. Die einzelnen Typen des Energetischen sind gewissermassen die Teile, welche eine Historisierung des systematischen Ansatzes zulassen – er umfasst ja auch die entsprechenden Teile der Musiktheorie als einen Kanon von Disziplinen –, doch stösst, wer immer die historische Leistungsfähigkeit des Energiebegriffs näher prüft, rasch auf seine Grenzen. So fruchtbar die Energetik für die Deutung einzelner historischer Erscheinungen ist, so ungeeignet ist sie doch dafür, den historischen Verlauf der Musikgeschichte zu deuten.

II

Wenn wir uns nun Assafjew zuwenden, so ist vorab zu bemerken, dass dieser Autor die Klarheit und Übersichtlichkeit, den mit Wissenschaftlichkeit verbun-

28 Ebd., S. 70.

29 Ebd., S. 80f.

30 Ebd., S. 164f.

denen Systemanspruch nicht in gleichem Masse wie Kurth besitzt. Dies heisst zwar nicht, seine Gedanken seien inkonsistent, wohl aber, dass der rekonstruierenden Aufgabe des Interpretieren für ein Verständnis dieser Theorie eine um so grössere Bedeutung zuwächst. Auch in Assafjew's Buch *Die musikalische Form als Prozess*, und zwar in dem ersten, 1930 erstmals erschienenen Teil, spielt der Begriff der «Energie» – vermutlich im Anschluss an Kurth – eine wichtige Rolle. Dabei kommt die Bedeutung des Terminus gelegentlich derjenigen, die er im Denken Kurth's besitzt, nahe, meist sind indessen tiefgreifende Unterschiede offenkundig.

Erstens wird der Energie-Begriff eingeführt, um die Fuge vom Kanon abzugrenzen. Der Kanon ist nach Assafjew eine «als selbständiger Organismus in sich abgeschlossene, strikt rationell konstruierte, strenge Imitation, [. . .] ein statisches Gebilde und eine mechanische Gegebenheit»³¹. Die Fuge, wie nahe sie dem Kanon auch steht, stellt dagegen «nicht nur einen rationell konstruierten Mechanismus, sondern eine dynamische Formbildung dar». Anstelle von Prädestination und Mechanisierung sei hier das Wachsen der Bewegung aus einem monothematischen Anfang wesentlich. Fugenthemen müssten «möglichst plastisch, elastisch und [. . .] auch potentiell aktiv sein», da die Bewegung einer Fuge abhängig sei von den Voraussetzungen, die im Thema als Kern und Stimulus enthalten sind. Hier muss der Begriff der klanglichen und thematischen Energie eingeführt werden, weil nur er es ermöglicht, den «Unterschied zwischen der mechanisch vorbestimmten, streng geschlossenen Durchlaufbewegung eines Kanons und der organisch entwickelten Bewegung einer Fuge zu erklären.» In welcher Weise dieser Energiebegriff zu verstehen ist, werden wir im nachfolgenden Abschnitt, beim Vergleich der Analysen einer Bach-Fuge durch Kurth und Assafjew, zu erhellen suchen. Hier sei nur so viel bemerkt, dass die Dimension des Klangs bei Assafjew offenbar eine andere, grössere Bedeutung hat als bei Kurth, und dass er eine Fugentheorie vertritt, die im Thema, im Subjectum, das für den weiteren Fortgang Zentrale sieht.

Zweitens fungiert der Energiebegriff in Kapitel III des Buches zur Entgegensetzung der postulierten dynamischen musikalischen Form als eines Prozesses gegen einen statischen Begriff musikalischer Form, sei es im Sinne einer architektonischen Gliederung oder im Sinne einer statischen Musik, deren Akkordfolgen des (von Kurth hervorgehobenen) Momentes einer nach vorn weisenden Spannung entbehren. Es heisst:

«Wenn man eine musikalische Komposition in ihrer konkreten Gegebenheit, in der Bewegung untersuchen will [. . .], kommt man nicht umhin, vom Stadium der Untersuchung der Form-schemata [. . .] zur Beobachtung der Stadien der musikalischen Bewegung oder der Gestaltungsprozesse und von der Beobachtung zur Erforschung der diese Bewegung hervorrufenden oder stimulierenden Kräfte überzugehen. Eben das macht das Gebiet der musikalischen Dynamik aus.»³²

Und weiter unten:

«Aus diesem Grund ist es erste Aufgabe bei der Erforschung der Gestaltung der Musik als dynamischer Kunst, die Wirkungskräfte zu beobachten, welche die Bewegung (in dem

31 Assafjew, *Die musikalische Form als Prozess*; dieses und die folgenden Zitate auf S. 49f.

32 Dieses und das folgende Zitat, ebd., S. 54f.

bereits erwähnten Sinn eines Hinausschiebens des Eintretens eines Gleichgewichtszustandes) organisieren, und ihre Aktivitäten zu untersuchen.»

Assafjew erläutert diesen Satz mit einer für uns wichtigen Fussnote: «Ich erinnere daran, dass diese Wirkungskräfte im eigentlichen Prozess des Intonierens entstehen und keine mystischen Grundursachen verkörpern.»³³

Die Absetzung von Kurth, auch wenn dieser Autor hier nicht mit Namen genannt wird, ist offensichtlich³⁴. Energie ist bei Assafjew keine in letzter Instanz musikpsychologische oder gar metaphysische Kategorie, sondern eine, die im Prozess des Intonierens begründet wird. Die Dimension des musikalischen Materials hat hier eine tiefere Bedeutung als bei Kurth. Sie ist nicht nur Ausfluss einer im verborgenen liegenden psychischen Energie, sondern selbst Begründungsinstanz für die Energie.

Indessen schliesst sich Assafjew in der Zuordnung älterer musiktheoretischer Begriffe zum neuen Energiebegriff durchaus an Kurth an. Er spricht vom Leitton als einer «Triebkraft»³⁵ und von der «Energie des Leittones», er knüpft ausserdem bei der Diskussion der Begriffe Konsonanz und Dissonanz, indem er sie auf «musikalisch-dynamischer Ebene (nicht in akustischer oder psycho-physiologischer Hinsicht)» im Sinne von «Kräften» betrachtet, unmittelbar, wenngleich mit leichten Umdeutungen, an Kurth an. Und er teilt mit ihm die strikte Zurückweisung der Akustik als Begründungsinstanz für musiktheoretische Sachverhalte, auch er sieht in den musikalisch relevanten Fakten Leistungen des beziehenden Bewusstseins, das er freilich enger als Kurth an das musikalische Hören bindet.

Drittens gewinnt der Begriff Energie bei Assafjew Bedeutung im Zusammenhang der Theorie des Intonierens, der Intonation. Die Kategorie des Werkes, die freilich auch bei Kurth ein von den psychischen Grundursachen Abgeleitetes darstellt, wird aufgelöst in einem Prozess des Intonierens. In diesem Kontext gewinnen die Begriffe der kinetischen und der potentiellen Energie, die Assafjew zweifellos von Kurth her kannte, die er sich vielleicht aber auch unabhängig von ihm zu eigen machte, eine ganz neue Bedeutung. Die potentielle Energie bezieht sich – eine erste Stufe – auf die Genese des Werkes im schaffenden Bewusstsein des Komponisten, auf einen Zustand also, in dem das Werk noch nicht im System der Notation fixiert ist, sondern sich noch in einem Stadium der Möglichkeiten, der prozesshaften Konkretisierung im Zuge des Schaffensaktes befindet. Es schliesst sich als zweite Stufe die Reproduktion an, einerseits als stummes Lesen der Partitur, andererseits aber – und vor allem – im Sinne der klanglichen Realisierung der Originalgestalt oder einer Bearbeitung des Werkes. Diese zweite Stufe wird mit dem Begriff der kinetischen Energieform des Werkes bezeichnet. Die Bewegungsenergie ist sozusagen die «wirkliche», und vielleicht liesse sich die Differenz zwischen potentieller und kinetischer Energie hier treffender mit der Differenz zwischen latenter und realer verdeutlichen.

33 Ebd., S. 55.

34 Gerade in diesem Fall wäre es aufschlussreich zu wissen, ob diese Fussnote bereits im ursprünglichen Text von 1925 oder erst als späterer Zusatz 1929, jedenfalls nach Assafjews Wendung zum historischen Materialismus, formuliert wurde. Aufgrund ihrer Nähe zu Assafjews späterer Kritik an Kurth hält der Verf. diese Möglichkeit für wahrscheinlicher als jene.

35 Assafjew, a.a.O.; dieses und die folgenden Zitate auf S. 56.

Daraufhin schliesst sich als dritte Stufe der Vorgang des Hörens an, der seinerseits eine weitere Energieform im musikalischen Prozess beinhaltet, die allerdings nicht mehr mit einem spezifischen Terminus bedacht wird. Insgesamt ergibt sich mit den Stationen Komponist – Interpret – Hörer eine Kette von drei Gliedern, die einen Prozess der Energieumwandlung vollziehen. Das Werk wird als Ort einer musikalischen Energieumwandlung bestimmt, als Mittelstelle zwischen Schaffensakt und Rezeption. Dann heisst es: «Die Form der Energie, als deren Äusserung notwendigerweise die Bewegung der Musik anzusehen ist, stellt eine intonatorische Energie dar, die sich in der Klangbewegung entfaltet.»³⁶ Wenn es hier scheinen könnte, als näherte sich Assafjew mit seinem Begriff der intonatorischen Energie wiederum dem Energiebegriff Kurths an, insofern die Intonation zentral das emotionale Erleben des Hörers mit umfasst, so erweist sich dies bei näherer Betrachtung als eine Täuschung. Doch lassen wir diese prozessuale, durchaus eigenständige Bestimmung des Energiebegriffs im Wortlaut des Autors folgen:

«Wenn ein Komponist bei seinem Schaffen eine Arbeit durchführt und dabei einen Teil seiner Lebensenergie aufwendet, dann wird die konkrete Form dieser Arbeit, das musikalische Werk, zu einer Form der Umwandlung der Energie des Komponisten. Solange das musikalische Werk nicht erklingt, nicht intoniert wird, existiert es gleichsam noch nicht. Diese oder jene Formen seines Intonierens, angefangen vom gedanklich vorgestellten Erklingen oder ‚Lesen‘ der Partitur über die klangliche Realisierung in einer Bearbeitung bis hin zur Interpretation in der Originalgestalt, verwandeln die potentielle Energie der vom Komponisten in ihrem Intonationsverlauf vorgestellten Musik in kinetische Klangenergie (Reproduktion), die ihrerseits beim Musikhören in eine neue Energieform, in ‚seelisches Erleben‘ umschlägt. Diese Reihe von Umwandlungen bezeichnet den notwendigen Weg der Musik [. . .]. Ob wir nun annehmen, dass der Komponist den Hörer ganz absichtlich mit einer bestimmten Empfindung ‚ansteckt‘ oder der Ansicht sind, dass er den Überfluss seiner Lebensenergie in eine Energie der Klänge ‚überträgt‘, das Ergebnis, d.h. die eigentliche ‚Ansteckung‘, wird immer mit der Hilfe eines musikalisch-materiellen Mediums, d.h. eines Komplexes von Klangbeziehungen, die vom Komponisten ausgewählt und in Notenschrift fixiert wurden, erzielt.»³⁷

Eine Beziehung vom Komponisten auf den Hörer ist zwar auch in anderen Musiktheorien formuliert – man denke etwa an Hugo Riemanns neukantianisch inspirierte Lehre von den Tonvorstellungen –, doch wird hier ein Moment greifbar, das wir am ehesten mit der Energetik des Chemikers und Naturphilosophen Wilhelm Ostwald (1853–1932) in Verbindung bringen können. Ostwald hatte den Energiebegriff, dessen Relevanz in Physik und Chemie spätestens seit dem mittleren 19. Jahrhundert ausser Zweifel stand, auf seelische Phänomene ausgedehnt und mehrfach den Begriff einer psychischen Energie mit zahlreichen Folgebestimmungen hervorgehoben. Sein Ziel war es, die Dichotomie von Materie und Geist zu überwinden, indem er als gemeinsamen Oberbegriff die «Energie» etablierte. Bei der weiten Verbreitung seiner Lehre ist es möglich, wenn nicht wahrscheinlich, dass Assafjew ihn gelesen hat, wobei am ehesten die Schriften *Vorlesungen über Naturphilosophie* und *Die Energie*, weniger *Energetische*

36 Ebd., S. 58.

37 Ebd., S. 57f.

Grundlagen der Kulturwissenschaft in Frage kommen dürften³⁸. Ob und inwiefern im übrigen auch Ernst Kurth – ausser seinen direkten Anleihen bei den exakten Wissenschaften – sich mit der Naturphilosophie der Energetik auseinandergesetzt hat, deren Umdeutungen physikalisch-chemischer Begriffe in psychische bzw. philosophische vielbeachtet waren, bleibe dahingestellt; in seiner *Musikpsychologie*, worin der Name Ostwalds sich nicht zitiert findet, zielt Kurth bei der Erörterung von Analogien und Gegensätzen zwischen psychischer und physischer Energie jedenfalls in letzter Instanz auf eine klare Darstellung ihrer Differenz und vertritt damit eine dem Ostwaldschen Monismus geradezu entgegengesetzte Position³⁹. In den erwähnten *Vorlesungen* beschreibt Ostwald die verschiedenen Formen der Energie, die Gesetze, unter denen sie auftreten – vor allem das Gesetz der Erhaltung bzw. Abnahme (Entropie) der Energie, auch die Umwandlung der Energie –, und zwar sowohl in der physikalisch-chemischen Natur als auch im «Leben», wofür der Begriff des «Energiestroms» eingeführt wird: «Für alle Lebewesen ist ein nie fehlendes Kennzeichen der *Energiestrom*»⁴⁰.

Von besonderem Interesse für uns sind die letzten Vorlesungen, beginnend mit der achtzehnten («Das geistige Leben»), wo Ostwald danach fragt, wie sich die geistigen Erscheinungen zum Energiebegriff verhalten. Bei der Suche nach einer Antwort gelangt er dazu, hierfür eine eigene Energieart anzunehmen: «... dass es sich bei den geistigen Vorgängen um die Entstehung und Umwandlung einer besonderen Energieart handelt, die wir [...] vorläufig geistige Energie nennen wollen.»⁴¹ In der 21. Vorlesung («Das Schöne und das Gute») fragt Ostwald schliesslich, «ob die beiden Grundbegriffe, *Energie und Entwicklung*, welche uns bisher einen Überblick über die physischen und einfacheren seelischen Vorgänge ermöglicht haben, auch ausreichen, um jene Gebiete unseres Seelenlebens zu ordnen und zu erhellen, in denen wir die spezifisch menschlichen Leistungen sehen. [...] Dass dies thatsächlich der Fall ist, wird sich zunächst an der Kunst nachweisen lassen.»⁴² Wenn Ostwald aber im folgenden auch auf die Musik zu sprechen kommt, dann erweist er sich als wenig origineller Anhänger der von Hanslick «verrottet» genannten Gefühlsästhetik: «Die künstlerische Benutzung der Musik geschieht zur Darstellung und damit zur Erweckung von Gefühlen. [...] Die Ursache der Gefühlserregung durch Musik beruht zweifellos in erster Linie auf der Abbildung des zeitlichen und intensiven Verlaufs der Gefühle durch einen entsprechenden Ablauf des musikalischen Gebildes.»⁴³ Dies macht deutlich, dass Assafjew ebenso wie möglicherweise Kurth nicht durch die Musikästhetik, sondern – wenn überhaupt – nur durch die allgemeine Theorie der Energetik Wilhelm Ostwalds angeregt worden ist.

38 Wilhelm Ostwald, *Vorlesungen über Naturphilosophie*, gehalten im Sommer 1901 an der Universität Leipzig, ²Leipzig 1902 (vgl. etwa im Vorwort S. VIII f.); ders., *Die Energie*, Leipzig 1908; und ders., *Energetische Grundlagen der Kulturwissenschaft*, Leipzig 1909. Vgl. das Vorwort der Herausgeber zu *Die musikalische Form als Prozess*, a.a.O., S. 7f.

39 Ernst Kurth, *Musikpsychologie*, Berlin 1931, S. 98ff.

40 *Vorlesungen über Naturphilosophie*, S. 313.

41 Ebd., S. 377.

42 Ebd., S. 433.

43 Ebd., S. 438f.

Um nun in einem näheren Vergleich die Theoreme zur musikalischen Energie bei Kurth und Assafjew einander gegenüberstellen zu können, wählen wir das Analyseexempel, das von beiden Theoretikern in diesem Zusammenhang vergleichsweise ausführlich besprochen wird: die fünfstimmige cis-Moll-Fuge aus dem Ersten Teil von Bachs Wohltemperiertem Klavier (BWV 849). In beiden Darstellungen wird diese Fuge unter derselben oder wenigstens einer verwandten Fragestellung betrachtet: inwiefern nämlich das (erste) Thema als Ursprung einer musikalisch-energetischen Entwicklung die Form der Fuge nach sich ziehe. Kurth diskutiert das Beispiel unter der Überschrift «Die thematische Bewegung als Formenergie»⁴⁴, Assafjew dagegen fragt, ausgehend von der These, dass der Charakter des Themas eindeutig den Charakter der Musik und der Bewegung der Fuge bestimme: «Wie aber ist das Empfinden dieser zweifellos vorhandenen Gegebenheiten, die gerade diese und keine andere Einwirkung des Themas auf den ganzen Bau der Fuge bedingen, objektiv zu begründen?»⁴⁵

Notenbeispiel: T. 1-14

Kurth greift dieses Beispiel heraus, um «die Art des Zusammenhanges zwischen dem Thema und der Gesamtform» zu zeigen. Er beschreibt das Fugenthema im Blick auf einen ihm innewohnenden «Bewegungszug», aus dessen Konfiguration die Form im weiteren Fortgang erwachse. Dass Kurth das Attribut der «Schönheit» diesem Fugenthema nicht zugesteht und stattdessen auf seine form- und energiebildenden Funktionen verweist, geschieht zweifellos zu Recht. Charakteristisch indessen ist der Satz: «Die Folge der fünf Töne samt ihren harmonischen und rhythmischen Verhältnissen sagt nichts, wenn man nicht als den Kerninhalt des Themas den in ihm liegenden Bewegungszug herausfaßt, der erst in seiner Bedeutung und Charakteristik voll verständlich wird, wenn man auf seine Auswirkung und Entfaltung im weiteren Verlauf blickt [...]». Der Verdacht

⁴⁴ *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, S. 208f. Alle im folgenden zitierten Passagen finden sich auf den Seiten 208-212.

⁴⁵ *Die musikalische Form als Prozess*, S. 50.

einer zirkelschlüssigen Argumentation liegt hier nahe, insofern der Kerninhalt des Themas nur durch den aus ihm erwachsenden Formverlauf bestimmt wird, andererseits aber dieser Formverlauf abhängig von dem unterstellten Kerninhalt ist. Wesentlicher ist jedoch die Charakteristik des Themas, das aus einem Ineinandergreifen zweier gegenläufiger Kräfte – einer fallenden und einer steigenden Kraft – resultiert. In der ihm eigenen «psychologisierenden» Sprache spricht Kurth von den «schweren, schleppenden Notenwerten», die selbst «äusserst charakteristischer Ausdruck des lastenden Grundcharakters im Thema» seien. Dass diese Notenwerte selber innerhalb eines Alla-Breve-Taktes immerhin nach Ganzen und Halben unterschieden sind, wird nicht erörtert – entsprechend dem oben zitierten Grundsatz, demgemäss es allein auf den Bewegungszug des Themas ankomme, nicht aber auf die in der Folge der fünf Töne konstituierten harmonischen und rhythmischen Verhältnisse. Von den harmonischen Implikationen lässt Kurth auch das meiste unerörtert, er erwähnt nur den doppelten Sekundfall, den er – ohne den Begriff Sequenz zu verwenden – im Sinne einer Art «Sequenz» beschreibt, wobei das Teilmotiv des fallenden Halbtons «fallend», das Sequenzintervall hingegen «steigend» ist:

«Denn das Charakteristische seiner (scil. des Themas) primitiven und in ganz kurze Züge zusammengedrängten Bewegung liegt zuerst in dem in schwerem Zeitmass abwärtsführenden Zug cis-his, auf den sich eine gleichartige Folge einer fallenden Sekundbewegung e-dis lastend auftürmt, aber trotz des abwärts drängenden Bewegungszuges dieser Sekundtonfolge selbst über die erste Sekundfolge (cis-his) hinaus aufwärtsbauend; der Wille eines Türmens und gegen eine lastende Schwere aufwärts gerichteten Andrängens liegt im Bewegungszug des Themas, das aus der Wiederholung des gleichen Teilmotivs, der abwärts sich senkenden Sekundbewegung besteht, das aber seinen eigentlichen Gehalt erst in der Art der Verbindung dieser Motivwiederholung trägt, dem Aufwärtsdrängen und Gegenstemmen gegen den abwärtsdrängenden Grundzug des Sekundmotivs, der Wiedereinsatz um eine kleine Terz höher, auf e; [...].»⁴⁶

Kurth greift von den Intervallen des Themas das eine – die Sekunde – als Moment des Fallens heraus, lässt indessen das andere, wohl noch charakteristischere Intervall – die verminderte Quart (His-e) – als Moment des Steigens unerwähnt. Warum? Einerseits misst er den präzisen Intervallen weniger Gewicht als andere Autoren bei, weil er darauf verweisen kann, dass für den musikalischen Sinnzusammenhang nach Massgabe einer Motivbildung die präzise Intervallgrösse wenig, um so mehr hingegen die gestische Bewegungsrichtung bedeutet. Andererseits liegt ein sprachliches Problem vor, auf das er selbst noch inmitten der Analyse der cis-Moll-Fuge verweist:

«Aber alle sprachlich möglichen Kennzeichnungen wie ‚Abwärtsdrängen‘, ‚Türmen‘, ‚Bauen‘, und welche immer hier gefunden werden könnten, vermögen das eigentlich Charakteristische höchstens in Andeutungen herauszufassen, das in dem bestimmten Bewegungszug der Linienformung liegt und als Energie einer Bewegung sich dem nachfühlenden künstlerischen Empfinden mitteilt, daher niemals in die Sprache oder einen anderen künstlerischen Ausdruck aus seinem ursprünglichen musikalischen Bewegungsausdruck voll übertragen werden kann [...].»⁴⁷

46 *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, S. 210.

47 Ebd.

In der Tat würde eine allzu präzise, auf die kompositionstechnischen Details der Intervalle abhebende Analysesprache das zerstören, worum es Kurth geht: eine Verdeutlichung, auch durch das unvollkommene Mittel der Verbalsprache, der hier vorliegenden energetischen Spannungen. Die Sprache der energetischen Analyse hat sich, um überzeugen zu können, a priori in Metaphern zu bewegen, welche mittels Verben das in Tönen sich vollziehende, aber – nach Kurths Prämisse – nicht auf ihnen beruhende Geschehen umschreiben. Jede Art von musikalisch-technischer Beschreibung ist dabei zu vermeiden, denn sie würde vernichten, was als Gegenstand dem Leser allererst vor Augen geführt werden soll. Dies wird dort deutlich, wo Kurth zusammenfassend die «ungeheure Konzentrierung und Kürze», in welcher sich der Bewegungsgrundzug des Themas ausprägen, hervorhebt: «In einfacherem, knapperem Ausdruck als den zwei in drängender Enge übereinander schichtenden Sekundbewegungen wäre jener charakteristische Spannungsinhalt gar nicht in melodischem Linienzuge auszuprägen.»⁴⁸ Wieso schreibt Kurth hier «in drängender Enge» statt, wie man es nüchtern kompositionstechnisch ausdrücken könnte, «im Intervallabstand einer verminderten Quarte»? Wohl deshalb, weil eine genaue Intervallbenennung das Spannungsmoment, auf das es ihm primär ankommt, verfehlte. Die musiktheoretische Beschreibungssprache der Kurthschen Energetik ist also selektiv, insofern sie die notierte «Oberfläche» der Linienzüge nur insoweit genau erfasst, als sie eine energetische Dimension festhalten kann. Alles, was darüber hinaus geht, wird vermieden, denn eine übergenaue Analysesprache in kompositionstechnischer Hinsicht würde die Verbindung des Notierten mit dem «Grund», dem Unbewussten der ursächlichen psychischen Spannung, nur verunklaren.

«Darum ist das Thema nur ein Form-Urbild, man könnte es auch Bewegungs-Urbild nennen. Was nun auf das Thema in der Fuge folgt, ist – und hierin liegt seine Gestaltungsenergie und formale Keimkraft – vergrössertes Abbild und Auswirkung jenes Grundzuges.»⁴⁹

Kurth hebt mithin ab auf das genetische Moment der Architektonik, des Bauens, welches für diese Fuge charakteristisch ist.

Das «schwer lastende» Teilmotiv der fallenden Sekunde, losgelöst aus dem Gesamtzusammenhang des Themas, bildet den Baustein, die Zelle, mit dem das architektonische Gebäude der Fuge errichtet wird: durch Aufbauen, Schichten, Türmen. Weswegen denn der Bewegungszug anfangs in die Höhe, dann aber wellenweise nach unten und wieder nach oben verläuft – von einer ständigen Aufwärtsbewegung kann nicht die Rede sein –, dies ist aufgrund der Charakteristik des Themas im einzelnen nicht auszumachen. Dies liesse sich nur dann klären, wenn weitere Kategorien der musikalischen Fugen-Analyse beigezogen würden: der formale Aufbau im Wechsel von Durchführungen und Zwischenspielen, die tonale Konzeption der Fuge, das Ineinandergreifen der drei Themen. Das zweite Thema, die in T. 36 einsetzende, kontinuierliche Achtelbewegung, begreift Kurth mit vollem Recht als einen Kontrast zum ersten; ist dieses durch einen «schwer lastenden» Charakter gekennzeichnet, so jenes durch «eine Art schwebende Bewegung»⁵⁰. Wenn Kurth in diesem zweiten Thema, das wohl eher ein Kontrasub-

48 Ebd., S. 210f.

49 Ebd., S. 211.

50 Ebd., S. 212.

jekt als ein Thema ist, «hohe, helle Tonlagen», eine «Art Höheempfindung» erkennt, dann dürfte er den Charakter des ersten Einsatzes als pars pro toto zum Charakter des Ganzen erklären.

Fraglich bleibt, warum Kurth, nachdem er die beiden ersten Themen in ihrem Gegensatzverhältnis beschrieben hat, davon absieht, das dritte Thema – es ist ein Kontrasubjekt mit markantem Quartsprung und melodischer Kadenz – in seine Besprechung der Fuge miteinzubeziehen. (Dies findet freilich auch bei Assafjew nicht statt.) Hier hätte wohl das Augenmerk spezifischer auf die kontrapunktische Struktur gerichtet werden müssen, als es Kurth in seinem Buch über den «linearen» Kontrapunkt im ganzen tut.

Assafjew geht, im Unterschied zu Kurth, nicht vom Ganzen des Themas, von seinem Bewegungszug (der ein Abwärts- und ein Aufwärtsstreben umfasst) aus, sondern erschliesst die energetische Dimension des Themas, d.h. seine formbildende Bedeutung, aus einer Analyse, die jedenfalls zu Beginn den Prozess des musikalischen Hörens Schritt für Schritt, Klang für Klang, Ton für Ton im Fortgang des Geschehens betrachtet. Die Analyse liest sich, wider Erwarten, spannend. Denn Assafjew beschreibt die energetische Entfaltung des Stücks weniger mit Metaphern, die sich bei einer minutiösen Darstellung bis ins Unerträgliche wiederholen müssten, als dass er den intervallisch-rhythmischen Kräften der Musik nachspürt und genau jene Dimensionen der Musik im einzelnen aufzeigt, die Kurth gegenüber dem ursprünglichen Bewegungszug beiseitegeschoben hat. Man könnte den Unterschied auch so fassen: Kurth sucht die Energetik *hinter* dem musikalischen Material auf, Assafjew dagegen *in* dem musikalischen Material.

Assafjew unterwirft die Konfiguration der ersten fünf Töne, das Thema also, einer «mikroskopischen» Betrachtung. Auffallenderweise legt er auf alles grosses Gewicht, nur nicht darauf, was bei Kurth im Zentrum steht: auf das Sequenzverhältnis der beiden fallenden Sekunden. Tatsächlich tritt dieses Verhältnis zu Anfang der Fuge wegen der rhythmischen Disposition noch nicht in Erscheinung und gelangt erst später mit einem zweimaligen Auftakt als klare Sequenz zum Tragen (T. 7–9). Cis als Ausgangspunkt hat die Energie des Anfangs in sich, führt weiter zum Leitton His und bleibt als Zielpunkt der möglichen Spannungslösung für die energetische Entwicklung wichtig. Der Leitton, den Kurth in diesem Zusammenhang nicht behandelt, hat nach Assafjew die Tendenz, sich wieder in den Grundton aufzulösen; doch wird dieser Tendenz widerstanden, und statt dessen gelangt die Musik mit einem Sprung der verminderten Quarte zum e – Assafjew akzentuiert gerade das Spannungsmoment dieses chromatischen Intervalls –, um danach über das dis zum Ausgangspunkt cis wieder zurückzufinden. Für Assafjews Analyse ist die Konfiguration der Intervalle wesentlich – als Stationen der Melodie in bezug auf ein Gravitationszentrum, den Grundton, zu dem die melodische Bewegung zurückkehren möchte – ferner auch die rhythmisch-metrische Differenz, die zwischen den einzelnen Tönen besteht.

In der Übersetzung lesen sich Assafjews Ausführungen folgendermassen:

«Im tonalen System der Fugen Bachs enthält die Beziehung cis-his-e-dis-cis (das Thema der cis-Moll-Fuge) einen hohen Grad an Spannung:

Ändern wir nun das Verhältnis der Töne in das folgende: cis-h-e-dis-cis, dann verschwindet sofort die Schärfe. Das liegt daran, dass in dem von Bach gewählten Thema jede Bewegung

von einem Ton zum anderen beim Hörer eine gespannte Erwartung hervorruft: Auf die Tonika cis folgt der Leitton his, und schon diese erste Beziehung ist der gewöhnlichen Aufeinanderfolge der Töne entgegengesetzt. Weiterhin wird der Bedeutungszusammenhang des his als Leitton durch den ‚Sprung‘ um eine verminderte Quarte aufwärts, was beim Hören einer (enharmonisch verwechselten) grossen Terz entspricht, durchbrochen. Somit enthält die zweite Beziehung ein zwiespältiges Moment für die gehörmässige Wertung, denn das Hören von Musik ist – wie schon gesagt – ein Prozess intensiven Vergleichens jedes intonierten Momentes mit dem vorangegangenen. Die Zwiespältigkeit drückt sich darin aus, dass der Klang his-e, einmal selbständig, ausserhalb seines Verhältnisses zu cis betrachtet, als konsonant empfunden wird. Das gleiche gilt für die Beziehung cis-e, wenn sie ausserhalb ihres Verhältnisses zu his gehört wird. Cis-e über die Zwischenstufe his ruht jedoch bereits nicht mehr in sich selbst und verlangt nach einer Fortsetzung. Da wird die neue Beziehung e-dis intoniert (wobei dis, wie auch die als Ausgangspunkt dienende Tonika, in bezug auf die Töne his-e die doppelte Zeit beansprucht). Dieses neue Moment macht das Verhältnis kompliziert, denn trotz rhythmischer Identität von cis-his und e-dis und des eindeutig vorhandenen Aufschwungs lässt der Vergleich das Gehör keinen Gleichgewichtszustand empfinden, da dis in bezug auf e eine kleine Sekunde, in bezug auf his eine kleine Terz und in bezug auf die am Anfang stehende Tonika eine grosse Sekunde bildet. Obendrein unterstreicht der Ton dis die dissonante Seite des Verhältnisses his-c, und das Verweilen auf dis vor der Rückkehr zum Ausgangspunkt (cis) akzentuiert noch mehr das Unbeständige und Abwartende in dieser Lage. In dem Moment jedoch, wo das die ganze Formel ausgleichende cis erklingt, tritt der Comes (gis) auf, beginnt das Thema eine Quinte höher zu intonieren und ergreift damit die Bewegung.»⁵¹

Nicht alle Einzelheiten dieser faszinierenden Passage können überzeugen, die Korrektheit der vorliegenden Übersetzung vorausgesetzt. So ist eine «rhythmische Identität» von cis-his und e-dis nicht einzusehen; eher wäre von einer rhythmischen Krebsform zu sprechen. Insgesamt zeigt sich hier eine Schwierigkeit der Assafjewschen Prämisse des musikalischen Formhörens als eines Prozesses: Es ist nämlich nicht ausgemacht, welche Leistungsfähigkeit bei der musikalischen Erinnerung überhaupt sinnvollerweise veranschlagt werden kann. Ein computerhaftes Gedächtnis, das alle verflossenen Tonbeziehungen «stapelt», wäre gewiss keine tragfähige Unterstellung. Genau dies aber scheint Assafjew vorauszusetzen. Das Hören gilt ihm als ständiger, erst am Schluss zu Ende gelangender Prozess, in dem das je neu Intonierte aufgenommen und mit dem bisher Gehörten, im Gedächtnis Akkumulierten verglichen wird. So aber gewinnt die Form eine Tiefendimension von grundsätzlich anderer Art als bei Kurth. Das akkumulierende Gedächtnis sorgt dafür, dass der Prozess der Form, insofern er energetisch weiter gebildet wird, ein immer reicher werdendes System musikalischer Beziehungen im Akt des Hörens entstehen lässt. Jede neu auftretende Spannung hat, insofern die musikalische Form als Prozess im Blick steht, nur ihre Berechtigung, wenn sie dem bereits geschehenen, hinter sich liegenden Spannungs- und Formverlauf neue Aspekte hinzufügt. Blosses Repetieren genügt nicht: die Energieäusserung, das erste Mal fesselnd, würde dann bald als langweilig empfunden. Hier hebt Assafjew auch auf die kontrapunktische Konfiguration ab, in der das Fugenthema auftritt: als ein Identisches in immer wechselnden Konfigurationen des Tonsatzes, womit der Fluss, die Energetik der Musikentwicklung aufrecht erhalten, ja gesteigert wird. Er spricht von einer «Erneuerung des Interesses an der Bewegung mit jedem Auftreten des Themas (Wiederholung in neuer Umgebung), obwohl diese Grundformel der Klangverbindungen immer nur wiederholt

51 *Die musikalische Form als Prozess*, S. 51f.

wird.» Und im Vergleich mit dem Kanon, der den Kontext der Argumentation für dieses Analysebeispiel bildet, heisst es dann:

«Die dynamischen Eigenschaften eines Kanonthemas sind für die Formbildung unwesentlich; wichtig sind nur die rein konstruktiven Gegebenheiten. Je stärker hingegen in der Fuge das Thema in der Lage ist, durch sein Auftreten das Empfinden des intonatorischen Neuen und Ungewöhnlichen beim Vergleich jedes gegebenen Moments mit allen vorangegangenen hervorgerufen, um so spannungsgeladener ist die gesamte Bewegung der Musik, und um so reicher sind die im Thema enthaltenen Potenzen für eine Entwicklung. Folglich ist die klangliche Energie jeder beliebigen Klangbeziehung eine relative Grösse. Sie wird in gleichem Masse bestimmt durch die gesamten im Thema vorhandenen besonders labilen . . . intonatorischen Momente wie auch durch deren Fähigkeit, eine weitere intensive Bewegung hervorzurufen.»⁵²

Die klangliche Energie erschöpft sich nach Assafjew mithin nicht in dem Augenblick ihrer Manifestation. Sie weist über die Unmittelbarkeit der Klangspannungen und -strebungen hinaus, freilich nicht – wie bei Kurth – in Richtung auf ein Unbewusstes, das den Urgrund der (abgeleiteten) Klangenergie darstellt, sondern vielmehr im Hinblick auf die Kategorie der Zeit. Diese bewirkt, dass das einzelne Moment der Musik mehr ist als nur es selbst. Das einzelne Energie-moment ist relativ, weil sein Mass bestimmt wird durch die fortschreitend sich ergebende Beziehung zum «Ganzen» der Form. Assafjew erkennt einen durchaus aktuellen, auch von Carl Dahlhaus kürzlich hervorgehobenen Doppelcharakter der musikalischen Form als Prozess und Struktur⁵³, ein in der Zeit sich erstreckender Vorgang einerseits und ein in die Gleichzeitigkeit eines Strukturgebildes zusammengefasstes Bild andererseits (Assafjew nennt dies, im Gegensatz zum Prozess, «Kristallisation»). Das System von Klangverknüpfungen, historisch entstanden und darum auch von begrenzter Dauer und Geltung, wird von Assafjew an zentraler Stelle mit dem Energiebegriff in Verbindung gebracht. Es besteht offenbar eine Spannung zwischen den Implikationen des Tonsystems, dessen verschiedene Stufen zum Schwerpunkt der Tonika, dem Ausgangs- und Zielpunkt, hin gravitieren, und den vom Komponisten konkret intonierten Fortschreitungen bei der Klangverknüpfung, die den Weg des geringsten Widerstandes im Gegenteil eher meiden. Durchaus nach jener Art, die etwa in der jüngeren Theorie von Leonard B. Meyer entfaltet worden ist⁵⁴, wird der melodische Fortgang des Themas der cis-Moll-Fuge in der Spannung zwischen Möglichkeit und Wirklichkeit, zwischen Erwartung und konkreter Komposition diskutiert. Energie wird, Assafjew zufolge, erzeugt, wenn die melodische Linie, statt den Weg des kleinsten Widerstandes einzuschlagen, neue Spannungspositionen erreicht. Die Tatsache etwa, dass im Thema nach dem zweiten Ton His nicht wieder der

52 Ebd., S. 52.

53 Carl Dahlhaus, *Zeitstrukturen in der Musik Wagners und Schönbergs*, in: *Musiktheorie 1* (1986), S. 31ff.; allgemein formuliert Assafjew über die gegenläufigen Prinzipien des Formprozesses (a.a.O., S. 62): Somit weist die Untersuchung der auslösenden Faktoren der musikalischen Bewegung und der Bewegungsenergie in der Geschichte der Musikentwicklung auf die Notwendigkeit hin, diese Bewegung als dialektischen Prozess zu betrachten, in dem die einen Gleichgewichtszustand anstrebende Tendenz gleichzeitig durch ein nicht weniger starkes Bestreben angefochten wird, den Eintrittsmoment des Gleichgewichtszustandes soweit wie möglich hinauszuzögern und damit auch die endgültige Kristallisierung der gegebenen Beziehungen aufzuschieben.

54 Leonard B. Meyer, *Emotion and Meaning in Music*, Chicago und London 1956; ders., *Explaining Music. Essays and Explorations*, Berkeley u.a. 1973.

Grundton folgt, sondern e, hat zur Folge, dass eine «Bewegung hervorgerufen» wird und «damit ein Aufwand an Energie mit dem ihr eigenen Umschlag der Quantität von Tonbeziehungen in Qualität (Reiz und Reaktion) verursacht» wird. Dann folgen die zentralen Sätze:

«Je intensiver dieser Energieaufwand empfunden wird, um so komplizierter ist die Tätigkeit des Bewusstseins, das jedes neue Klangmoment mit dem vorangegangenen vergleicht („musikalisches Hören“). Gerade auf die Erscheinung der Klangverknüpfung muss der Begriff der Energie anwendbar sein, weil sonst der Begriff des musikalischen Materials . . . und damit die physische Gegebenheit der Musik völlig entfallen. Das Problem stellt sich so, dass bei der Untersuchung der Prozesse musikalischen Gestaltens das eigentliche Moment des Klingens oder Intonierens . . . auf keinen Fall unbeachtet bleiben darf.»⁵⁵

Dies ist, implizit wenigstens, eine deutliche Kritik an Kurth, dessen Energiebegriff, wie gezeigt wurde, sich nur bedingt auf der physischen Ebene des musikalischen Materials manifestiert. Dennoch wäre es gänzlich unangemessen, Assafjew hier einen blanken Materialismus (im Gegensatz zu Kurths metaphysischem Idealismus) zu unterstellen. Zwar sind Momente des Materialistischen in der Argumentation durchaus vorhanden, im Zentrum aber steht doch die sinnstiftende Tätigkeit des menschlichen Bewusstseins, welche die Energie, den Sinn und Fortgang einer Komposition realisiert. An etwas späterer Stelle kommt Assafjew noch einmal auf die cis-Moll-Fuge zu sprechen. Er beobachtet nunmehr, nachdem die Implikationen des Themas grundsätzlich erörtert sind, die weiteren Themeneinsätze im Verlauf der Exposition. Feinfühlig registriert er die Bedeutung des simultan mit dem Schluss-cis einsetzenden Comes (T. 4), dessen Eintritt (gis) er zu Recht als «aktiven Impuls und Akzent» beschreibt. Zwar ist es kein Impuls des Anfangs, denn die Fuge befindet sich mitten in ihrer Entwicklung, aber die Zwischenakzente, die sich ergeben, wenn eine neue Stimme hinzutritt, haben doch etwas dem Impuls des allerersten Anfangs Vergleichbares. Der zweite Dux tritt auf, nachdem der Comes an sein Ende gelangt ist, und dennoch bleibt die Spannung aufgrund der kontrapunktischen Konstellation des Tonsatzes mit Vorhalten usw. erhalten und verlangt eine Fortsetzung. Und auch der Tonikaakkord, der sich in T. 8 ergibt, markiert wegen seiner rhythmischen-metrischen Position auf dem relativ schwachen Taktteil keinen Ruhepunkt. Assafjew fasst zusammen:

«Alle diese Gründe zusammengenommen rufen eine Weiterbewegung und Entfaltung der Klangenergie hervor. Mit jedem neuen Impuls – jedem neuen Stimmeintritt – vergrößert sich die Kraft der klanglichen Spannung und wird das Volumen des Klangraumes erweitert. In bezug auf die weitere Entwicklung der Fuge stellt das gesamte Stadium der Exposition einen Prozess der Akkumulation von Energie dar.»⁵⁶

Ein weiterer Unterschied zu Kurth ist deutlich: Kurth betont zwar im berühmten gewordenen Vorwort zur dritten Auflage des Kontrapunkt-Buches (1927), er habe seine Lehre keineswegs unter Vernachlässigung der Harmonik, vielmehr lediglich zu ihrer Ergänzung im Rahmen der Generalbassharmonik entworfen. Und dennoch misst er der vertikalen Dimension des Melodischen geringe Bedeutung bei. So sehr haben ihn seine Kritiker wohl doch nicht missverstanden. Assafjew hin-

⁵⁵ Assafjew, a.a.O., S. 57.

⁵⁶ Ebd., S. 60.

gegen geht von einer Doppeltheit des Horizontalen und des Vertikalen aus: «Auf intonatorisch-dynamischer Ebene empfindet man ständig den Konflikt zwischen der funktionellen Abhängigkeit und der Rolle jedes einzelnen Tones als Punkt einer beweglichen Horizontalen . . . und zwischen den Funktionen dieses Tones als Akkordton, der zu einem gewissen vertikalen Komplex gehört.»⁵⁷

Hiermit sollte deutlich geworden sein, wie fruchtbar, aber auch wie unterschiedlich beide Autoren ihren Begriff von musikalischer Energie an ein und demselben Beispiel zu veranschaulichen suchten. Weil ihre Energiebegriffe differieren, sahen sie sich veranlasst, teils dieselben, teils ganz unterschiedliche Momente an der Bachschen Musik mit ihnen in Beziehung zu setzen. Die Nähe der Ausgangsfrage der beiden Darstellungen wird dann offenkundig, wenn wir sie mit den Erkenntnissen einiger anderer Autoren über die cis-Moll-Fuge vergleichen⁵⁸. Dabei geht es nicht darum, dass weder Kurth noch Assafjew einen Symbolgehalt des Themas erwähnen, den Hermann Keller mit Blick auf seine bildhafte Kreuzstruktur, analog zum B-A-C-H-Thema, hervorhebt, noch geht es in erster Linie um das Verhältnis zwischen linearer Melodik und Harmonik, das Johann Nepomuk David genau umgekehrt als Ernst Kurth bewertet («Sein [scil. des Themas] ganzer Gehalt liegt in der Harmonie, denn die lineare Figur ist nur eine Folge von zwei Halbtönen . . .»). Vielmehr enthält bereits Kurths und Assafjews Ausgangsfrage – wie die Fugenform als ganze aus dem Eingangsthema erwachse – eine Schwierigkeit, die zusammenhängt mit dem Problem, ob es sich bei dieser Fuge um eine Fuge mit zwei Kontrasubjekten oder um eine Tripelfuge handle. Denn wenn Theodor W. Adornos Beschreibung zutrifft, dass hier eine fünfstimmige Tripelfuge vorliegt, deren Themen im dreifachen Kontrapunkt der Oktave komponiert und in der Simultaneität ihrer kontrapunktischen Konstellation bereits zu Beginn vorauszusetzen sind, dann verliert die Frage, inwiefern man hier von einer prozessualen Entwicklung der Form überhaupt reden könne, einen Teil ihres Sinns. Ja der Versuch einer ausschliesslichen Ableitung der Form aus dem allerersten Thema, die ein Autor wie Wilhelm Werker mit minutiösen oder gar spitzfindigen Mitteln analytisch belegen möchte, erscheint dann, wenn es vor allem auf die kontrapunktisch verträgliche, aber eigenständige Plastik dreier Themen ankommt, von vornherein verfehlt. Innerhalb der ersten Themenexposition indessen verliert die Frage nach einer sinnvollen, «logischen» Fortsetzung der Musik keineswegs ihre prinzipielle Berechtigung, und zwar um so weniger bei einem Kunstwerk obersten Ranges wie der cis-Moll-Fuge. An Assafjews Analyse besticht zumal die Tatsache, dass der Autor, der Kurths Betrachtung der cis-Moll-Fuge kannte und wohl mit voller Absicht dasselbe Musik-

57 Ebd., S. 61.

58 Im folgenden werden zitiert Hermann Keller, *Das Wohltemperierte Klavier von Johann Sebastian Bach. Werk und Wiedergabe*, Kassel 1965, S. 53f.; Johann Nepomuk David, *Das Wohltemperierte Klavier. Der Versuch einer Synopsis*, Göttingen 1962, S. 23f. (das Zitat auf S. 23); Theodor W. Adorno, *Johann Sebastian Bach: Präludium und Fuge cis-moll aus dem ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers*, in: *Vossische Zeitung* vom 3. März 1934, zit. nach dem Band *Musikalische Schriften V (Gesammelte Schriften, Bd. 18)*, hrsg. von Rolf Tiedemann und Klaus Schultz, Frankfurt am Main 1984, S. 179f.; sowie Wilhelm Werker, *Studien über die Symmetrie im Bau der Fugen und die motivische Zusammengehörigkeit der Präludien und Fugen des «Wohltemperierten Klaviers» von Johann Sebastian Bach (Abhandlungen der Sächs. Staatl. Forschungsinstitute zu Leipzig, Forschungsinstitut für Musikwissenschaft, Heft III)*, Leipzig 1922, S. 53ff.

beispiel zur Darstellung seiner eigenen Konzeption von Energetik gewählt hat, eine durch und durch eigenständige Sicht der Fuge vorlegt, ohne sich je polemisch gegen das vielbewunderte Vorbild abzugrenzen. Wir wollen daher abschliessend untersuchen, aus welchen Gründen und in welcher Weise sich die Einschätzung Kurths in Assafjew's späterer Sicht kritisch verändert hat, allgemein ebenso wie im Hinblick auf die Kategorie der Energie.

IV

Wie E.M. Orłowa in ihrer grundlegenden Monographie über Assafjew darlegte⁵⁹, ist die kritische Neubewertung Kurths vor allem in zwei Schriften von Anfang der dreissiger Jahre dokumentiert: zum einen in dem umfangreichen Vorwort, das Assafjew 1930 zu der von S. Ewald besorgten russischen Übersetzung des Kurthschen Buches über den «linearen Kontrapunkt» geschrieben hat – diese erschien im darauffolgenden Jahr in Moskau –, zum andern – und insbesondere – in einem (möglicherweise mit dieser erneuten Kurth-Lektüre in Zusammenhang stehenden) Aufsatz *Die Krise der westeuropäischen Musikwissenschaft*, der – ebenfalls 1931 – in ukrainischer Sprache publiziert wurde und der in russischer Übersetzung auszugsweise bei Orłowa, vollständig in einem 1975 in Moskau erschienenen Sammelband abgedruckt ist⁶⁰. Art und Tonfall der Kritik, so scheint es, ist in den beiden Texten unterschiedlich: Während Assafjew im Vorwort zum Kontrapunkt-Buch erneut ein Zeugnis seiner Wertschätzung Kurths, seiner Affinität zu manchen von dessen Thesen gibt, ohne doch seine prinzipielle Kritik an Kurths mangelndem Verständnis für den Intonationsprozess in der Musik, die Rolle des Gehörs oder auch die gesellschaftlich-soziale Gebundenheit der Musik zu verschweigen, verschärft er im erwähnten Aufsatz, in dem neben Kurth u.a. auch Paul Bekkers *Das deutsche Musikleben* (1916) und Max Webers *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik* (1921) zur Sprache gebracht werden, die Auseinandersetzung zu einer grundsätzlichen, Mittel der Polemik nicht scheuenden Kritik der «bürgerlichen» Musikwissenschaft vom marxistischen Standpunkt eines historischen Materialismus aus.

Gerade der Begriff der «Energie», an dem sich doch 1924 Assafjew's Kurth-Begeisterung wesentlich entzündet hatte und der, wie wir gesehen haben, in der Transformation seiner eigenen Theorie Mitte der zwanziger Jahre eine herausragende Position erlangte, wird hier, im Aufsatz von 1931, einer Kritik unterworfen. Da heisst es:

«Kurth begründet seine Thesen mit der Bedeutung der Energie und geht vom Wechsel der Spannung und Auflösung in der Musikgenese aus. [...] Auf den ersten Blick geben die Voraussetzungen der Behauptungen und die von Kurth angewandte Methode Anlass zu Kritik, sowohl von links als auch von rechts. Nicht nur einmal und völlig zu Recht wurde bemerkt, dass der Energiebegriff im Sinne von Kurth ein durchaus unbestimmter Begriff ist: Es ist

59 Orłowa, a.a.O., S. 178, S. 235f.

60 Ebd., S. 233f., bzw. in vollständiger russischer Übersetzung, in dem Sammelband *Aus der Vergangenheit der sowjetischen Musikkultur*, Moskau 1975. Vgl. hierzu auch den in Anm. 6 zitierten Aufsatz von Jaroslav Jiránek aus dem Jahre 1967, *Zur Frage sogenannter dynamischer musiktireoretischer Konzeptionen nach Riemann*, S. 102f.

unklar, ob ihre Wurzeln [scil. die der Energie] in der Psychologie, in der ‚Empfindung‘, genauer gesagt: in der Art, wie der Hörer auf klangliche, rhythmisch-intonationelle Reize reagiert, liegen, oder ob die Energie als eine Äusserung der musikimmanenten Spannungen und Lösungen auftritt und in diesem Fall als objektiver Faktor, der eine genaue Bestimmung zulässt, fungiert. Leider lässt auch im letzten Fall die Energie, die eine spezifische Eigenschaft der Musik ist und die zweifelsohne im Prozess des Hörens empfunden und beobachtet wird, keine wissenschaftlich fundierte, ‚qualitative‘ Bestimmung ihres Wesens zu. Kurth ist gezwungen, entweder die Fakten [scil. die musikalischen] selbst zu beschreiben, die den Einfluss eines Faktors genannt Energie aufdecken, und seine Beobachtungen mit vielen konkreten Beispielen zusammenzufassen, oder aber die Sprache der Psychologie zu benutzen, d.h. eine Art introspektiver Wahrnehmung des Hörers und damit seine Zustimmung oder Ablehnung zu konstatieren.»⁶¹

Und an späterer Stelle heisst es, man könne am Beispiel Ernst Kurths

«eine merkwürdige, aber durchaus verständliche Verhaltensweise beobachten: Der Wissenschaftler stösst auf einen Widerspruch, der ein grundlegender Antrieb bzw. ein Stimulus der Musikgenese ist. Aber er selber sieht es nicht. Vergebens versucht er, das ganze Arsenal mittelalterlicher, geheimnisvoll-mystischer Ansichten und Behauptungen einzusetzen; endlich, mit grosser Freude, wirft er sich in die Arme der psychologischen Ästhetik, der Ästhetik des ‚Sich-Hinein-Fühlens‘, der Ästhetik der ‚künstlerischen Freiheit‘ – er hält den Begriff ‚Energie‘ für Alpha und Omega, für ein leitendes Prinzip, das alles erkläre. Freilich ist die Musik eine Kunst mit stark emotionalem Anteil, und der Kurthsche Energiebegriff ist als ein konkretes Faktum zu verstehen – jedoch nur so lange, bis er die Energie auf die intellektuelle Ebene hebt, wo dieser Begriff alsbald metaphysische Eigenschaften erhält. Die ganze Theorie steht damit auf dem Kopf.»⁶²

Da Assafjew gegen 1930 den Intonationsbegriff zur zentralen Kategorie der Musikwissenschaft erhoben hat, kann er dem Energiebegriff nur mehr einen Stellenwert mittlerer Reichweite zuschreiben und spöttelt über den ihm von Kurth beigemessenen obersten Rang als ein alles erklärendes Alpha und Omega der Musiktheorie. Ausserdem bemängelt er seine Unklarheit und Unbestimmtheit, insofern nicht feststehe, ob Energie ein Begriff der Psychologie oder der immanenten Musiktheorie sei. Vor allem gegen die Psychologie und ihre Übertragung auf die Musiktheorie meldet Assafjew Vorbehalte an, gilt sie ihm doch als ein unstatthaft «subjektiver» Ansatz, dem er die «Objektivität» des musikalischen Materials und eines darauf gestützten, allerdings nur im Rahmen einer umfassenden Theorie der Intonation legitimierten Energiebegriffs entgegenstellt. Ein weiterer Kritikpunkt betrifft Kurths Sprache. So fällt, an anderer Stelle des Aufsatzes, der Ausdruck von der «nebelhaften Bilderwelt der deutschen idealistischen Sprache und mystischen Ausdrucksweise», ein Mangel, der besonders störend im Bruckner-Buch hervortrete, aber auch im Kontrapunkt-Buch beobachtbar sei, wo ein Missverhältnis zwischen den «Beobachtungen und Schlussfolgerungen» einerseits und der «Verschwommenheit der Formulierungen» andererseits bestehe⁶³.

In letzter Instanz sind diese und weitere Momente, die Assafjew an den Schriften Ernst Kurths kritisiert, nur zu verstehen innerhalb eines Argumentationsgangs, worin er einige Stationen aus der jüngeren Geschichte der Musiktheorie

61 Orlowa, a.a.O., S. 236.

62 Ebd., S. 238.

63 Ebd., S. 235f.

knapp skizziert, um seine eigene, erst seit kurzem gewonnene marxistische Position zu legitimieren. Kurths Stellung wird dabei beleuchtet durch einen Vergleich mit Figuren aus der Historie der Philosophie, wobei im besonderen ein Vergleich mit Hegel dazu dient, Leistung und Grenzen eines nicht-marxistischen Theorieansatzes zu unterstreichen:

«Indessen könnte Kurth tatsächlich mit vollem Recht seinen Kritikern entgegen: ‚Und sie dreht sich doch!‘ Seine Position in der Musikwissenschaft ist mit der Heraklits in der Philosophie vergleichbar. Dieser war der festen Überzeugung ‚Alles fließt, alles verändert sich‘. [...] Aber von hier aus ist es noch ein weiter Weg bis zur vollständigen und präzisen Formulierung der Dialektik als Weltanschauungssystem. Kurths Position ist teilweise auch mit der von [Jakob] Boehme ähnlich, der unbeholfen, in undeutlicher Weise frühzeitig das erriet und aussprach, was später mit genialer Begründung von Hegel formuliert wurde. Und letztendlich ist die Kurthsche Position auch mit der Hegels vergleichbar – selbstverständlich unter Berücksichtigung der Differenz, die zwischen den Objekten der Forschung, ihrer Grösse und Ausmasse und den Talenten der Forscher besteht. Aber genau wie Hegel seinerzeit seine Gedanken nicht anders ausdrücken konnte, als wie er es getan hat, so auch Kurth. Dabei muss im Auge behalten werden, dass der Forschungsstand der Musikwissenschaft auf erkenntnistheoretischem Gebiet vor Kurth nicht mit den Errungenschaften der Philosophie vor Hegel verglichen werden kann. Ausserdem hielt sich Hegel für einen Dialektiker, Kurth hingegen nicht.»⁶⁴

In welcher historiographischen Absicht Kurth hier mit Hegel verglichen wird, wird noch deutlicher, wenn wir eine weitere Passage des Aufsatzes heranziehen, worin Assafjew den Vergleich ausdehnt auf eine Parallele zwischen den «linken Hegelianern» und den «linken Kurthianern». Freilich lässt er durchblicken, dass es letztere kaum gebe, obgleich sich der Kreis ihrer Aufgaben sinnvoll abstecken liesse:

«... und genauso wie die linken Hegelianer, so könnten jetzt die ‚linken Kurthianer‘, wenn es welche gäbe, aus seinen [scil. Kurths] detailliert erforschten Thesen (und wahrscheinlich sogar als Gegengewicht zu Kurth selbst) für die ganze Musiktheorie fruchtbare Gedanken ableiten. Aber darauf zu warten, wäre müssig.»⁶⁵

Offensichtlich nimmt Assafjew – so dürfen wir den nicht ganz klar ausgesprochenen Gedanken rekonstruieren – für sich in Anspruch, in der Musiktheorie eine materialistisch-dialektische Wende von historischer Bedeutung herbeigeführt zu haben. Die gegenwärtige «Krise der bürgerlichen Musikwissenschaft» entspräche dabei der Krise, die sich in der Philosophie ein Jahrhundert zuvor im deutschen Idealismus, gipfelnd im Werk Hegels, manifestiert und die, marxistischer Auffassung zufolge, nach einer Zwischenstufe im Linkshegelianismus ihre «Lösung» bei Karl Marx gefunden hat. Die jüngere Geschichte der Musiktheorie wäre demnach in Assafjews Sicht durch zwei Wandlungsprozesse gekennzeichnet, die sich mit einem Terminus der neueren Wissenschaftstheorie als «Paradigmenwechsel» charakterisieren lassen⁶⁶: In einem ersten Paradigmenwechsel wurde die nach Assafjews Auffassung veraltete «Statik» der musiktheoretischen Begriffsbildung aufgelöst und mit der Einführung neuer Termini wie «Linie, Zeichnung, linear, Ruhepunkt und melodisches Gewebe»⁶⁷ u.a.m. in eine tragfä-

64 Ebd., S. 237.

65 Ebd., S. 239.

66 Thomas S. Kuhn, *Die Struktur der wissenschaftlichen Revolutionen*, Frankfurt am Main 1967 (engl. Originalausgabe 1962).

67 *Die musikalische Form als Prozess*. Ergänzung II, a.a.O., S. 212.

higere «Dynamik» verwandelt – darin läge die wesentliche Leistung Kurths und seiner eigenen Arbeiten bis zu den mittleren zwanziger Jahren –, und in einem zweiten Paradigmenwechsel um 1930 stellte er selbst dann die idealistische Konzeption der Kurthschen Musiktheorie gleichsam «vom Kopf auf die Füße», indem er die Kategorie der Energie und weitere Faktoren einer dynamischen Musikauffassung, statt sie als letztinstanzliche Kategorien gelten zu lassen, durch eine historisch-materialistische Wende im Kontext einer gesellschaftlich ausgerichteten Theorie, der Lehre von der musikalischen Intonation, ansiedelte.

Insgesamt wirft Assafjew somit Kurth um und nach 1930 vor, dass er als «bürgerlicher» Musikwissenschaftler nicht in der Lage sei, die Krise, die er im Buch über die «Romantische Harmonik» theoretisch diagnostiziert habe und die gegenwärtig im Musikleben Westeuropas überall zu beobachten sei, aus ihrer Begründung in der konkreten gesellschaftlichen Wirklichkeit heraus zu verstehen, er macht ihm implizit zum Vorwurf, dass er den notwendigen zweiten Paradigmenwechsel zur marxistischen Intonationslehre nicht vollzogen habe bzw. aus objektiven Gründen nicht habe vollziehen können. Diese Kritik mag zwar, als Mittel zur Selbstlegitimation, vom Standpunkt Assafjews aus verständlich sein. Für unsere historische Betrachtung jedoch, die ihre Aufgabe in einer Rekonstruktion zweier komplexer Begriffe von «Energie» in der Musiktheorie des 20. Jahrhunderts sieht, greift sie entschieden zu kurz.

Wir haben unser Augenmerk den Auseinandersetzungen Assafjews mit Ernst Kurth gewidmet, nicht weil wir – wie die marxistische Musikwissenschaft – von einem musiktheoretischen «Fortschritt» von Kurth zu Assafjew hin überzeugt wären, sondern weil die Kurth-Rezeption des russischen Musikforschers selbst in ihren kritischen Aspekten eine nachhaltige Relevanz der Kurthschen Theorie bezeugt, die in deren gesamter Wirkungsgeschichte in gewissem Sinne einzigartig ist. Gerade wenn wir Ernst Kurths Theorie einer musikalischen Energetik uns heute kaum mehr in ihrer umfassenden systematischen Darstellungsform zu eigen machen können, dokumentiert ihr tiefreichender Einfluss auf das Musikdenken eines bedeutenden Zeitgenossen um so greifbarer, dass die Leistung Kurths, der einen wesentlichen Brückenschlag vom 19. zum 20. Jahrhundert vollzogen hat, zum bleibenden Besitz einer Musiktheorie gehört, die sich ihrer eigenen Geschichte reflektierend versichert.