

Bemerkungen zu Ernst Kurths Begriff der "Synthetischen Verschmelzung"

Autor(en): **Rösler, Hans-Peter**

Objektyp: **Article**

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

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

PDF erstellt am: **13.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-835362>

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.

Bemerkungen zu Ernst Kurths Begriff der «Synthetischen Verschmelzung»

HANS-PETER RÖSLER

In Ernst Kurths psychologischer Theorie der Musik bildet die Verschmelzung eine grundlegende Hypothese zur Erklärung der Akkordeinheit. Den Verschmelzungsbegriff hatte er von Carl Stumpf übernommen und zuerst in seiner Habilitationsschrift¹ verwendet, in der er die Fundamentalbasstheorie Simon Sechters und die Funktionstheorie Hugo Riemanns in einem kritischen Vergleich gegenüberstellte, zugleich aber seine eigene energetische Theorie entwickelte. Die vorliegende Arbeit bezieht sich vorwiegend auf dieses Werk, da im 2. Kapitel bei der Diskussion des Konsonanzbegriffs Kurth seinen Begriff der «synthetischen Verschmelzung» einführt und erstmals den Ausdruck «Musikpsychologie» in Abgrenzung zu Stumpfs Tonpsychologie gebraucht².

Im Folgenden wird der Zusammenhang zwischen der Erweiterung des Verschmelzungsbegriffs Stumpfs zum synthetischen Kurths und dessen Konzeption der Musikpsychologie in Grundzügen skizziert und auf einige Anregungen hingewiesen, die er aus der Psychologie erfahren haben könnte. Die Einschränkung auf die Psychologie geschieht aufgrund des begrenzten Umfangs, der auch nur eine vereinfachte Darstellung grundlegender Gedanken erlaubt.

I

Kurth versteht unter «Voraussetzungen» musiktheoretischer Systeme deren physikalisch-akustische und psychologische Grundlagen³. Riemanns System einer musikalischen Logik war auf den Ober- bzw. Unterklang als Kriterium der konsonanten Einheit des Dreiklangs gegründet. Die Theorie Sechters – mehr von der pädagogischen Praxis ausgehend – konnte hingegen keine vergleichbare Fundierung aufweisen. Kurth zog daher die Verschmelzungslehre Stumpfs als psychologische Grundlage für das auf Terzschichtung beruhende «konstruktive» Prinzip der Dreiklangskonsonanz heran.

Stumpf hatte das Phänomen der Verschmelzung in folgender Weise beschrieben: «Verschmelzung» ist «... dasjenige Verhältnis zweier Inhalte, speciell Empfindungsinhalte, wonach sie nicht eine blossе Summe sondern ein Ganzes bilden. Die Folge dieses Verhältnisses ist, dass mit höheren Stufen desselben der Gesamteindruck sich unter sonst gleichen Umständen immer mehr dem Einer Empfindung nähert und immer schwerer analysirt wird»⁴. Da sich die höheren Ver-

1 E. Kurth, *Die Voraussetzungen der theoretischen Harmonik und der tonalen Darstellungssysteme*, München ²1973 (Bern ¹1913).

2 Ebd., S. 53.

3 Ebd., S. 6, 19.

4 C. Stumpf, *Tonpsychologie*, Bd. 2, Leipzig, 1890, S. 128.

schmelzungsgrade mit den konsonanten Intervallen deckten, glaubte er, eine psychologische Erklärung für das musikalische Konsonanzphänomen gefunden zu haben⁵. Zwischen den letzten als konsonant bezeichneten Intervallen (Terzen, Sexten) und den dissonanten Intervallen bestand jedoch kein gravierender Unterschied im Verschmelzungsgrad, so dass Stumpf nur einen graduellen Unterschied zwischen Konsonanz und Dissonanz aus tonpsychologischer Sicht feststellte. Eine wichtige Gesetzmässigkeit war die Unveränderlichkeit des Verschmelzungsgrades bei Hinzufügung eines oder mehrerer Töne⁶.

Verschmelzung war nach Stumpf ein unmittelbares Phänomen der sinnlichen Wahrnehmung, welches nicht in ein direktes Kausalverhältnis zu akustischen Ursachen gebracht werden konnte⁷. Psychologische Ursachen (Täuschungen, Willensakte, Gefühle) wurden ebenfalls ausgeschlossen⁸, nachdem er zuvor schon festgestellt hatte, dass Verschmelzung unabhängig von Einstellung und Übung sei⁹.

Das Einheitserlebnis selbst war nur beschreibbar bzw. durch Selbst- oder Fremdbeobachtung feststellbar. Stumpf hat häufig auf die Schwierigkeit einer adäquaten Definition hingewiesen und eine «allgemeine Verhältnislehre» zur philosophisch-erkenntnistheoretischen Klärung derartiger Phänomene für dringend erforderlich gehalten¹⁰. Trotz dieses Problems betrachtete er die Verschmelzung nicht als Hypothese, sondern als ein – durch die Versuchsreihen indirekt nachgewiesenes – «sinnliches Phänomen», das einen objektiven Bestandteil der psychischen Erfahrung bilde¹¹. Objektiv deshalb, weil es nicht Folge von Einheitsurteilen bzw. Nichtunterscheidbarkeit sei, sondern deren Ursache. Wahrnehmung und Urteil waren nach Stumpf Folgen des «Verhältnisses» der «Empfindungsinhalte». Er formulierte daher – im Anschluss an die damalige Anschauung der Psychologie, wonach Empfindungen auf physiologische Vorgänge zurückgeführt wurden – seine – ausdrücklich als eine solche ausgewiesene – Hypothese von den «spezifischen Synergien» im «Centralorgan»¹². Dieser physiologische Prozess bildet ein Zwischenglied in der Kausalreihe Reiz–Empfindung.

Durch Stumpfs tonpsychologische Forschung waren akustische Kriterien als alleinige Voraussetzungen musiktheoretischer Betrachtungen zumindest in Frage gestellt, und Kurth konnte im nachhinein die Theorie Sechters Riemann gegenüber als gleichberechtigt ansehen¹³. Zudem hatte Stumpf bereits Riemanns Hy-

5 Stumpf, *Konsonanz und Dissonanz*, in: *Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft* H. 1, Leipzig 1898, S. 35.

6 Stumpf, *Tonpsych. II*, S. 136; ders., *Konsonanz und Konkordanz*, in: *Zeitschrift für Psychologie* 58 (1911), S. 321–355, S. 328. Diese Abhandlung wurde auch veröffentlicht in: *Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft* H. 6, Leipzig 1911, S. 115–150. Dieser Band lag dem Verfasser nicht vor, so dass die Verweise sich auf die *Zeitschrift für Psychologie* beziehen.

7 Stumpf, *Tonpsych. II*, S. 184.

8 Ebd., S. 184ff.

9 Ebd., S. 127f.

10 Stumpf, *Tonpsych. II*, S. 128ff.; *Konson. u. Disson.*, S. 44, 54. – Zur theoretischen Diskussion innerhalb der damaligen Psychologie vgl. u.a.: O. Külpe, *Grundriss der Psychologie: auf experimenteller Basis dargestellt*, Leipzig 1893, S. 314–317. – W. Wundt, *Grundzüge der physiologischen Psychologie* (3 Bde.), Leipzig ⁵1902–1903 (¹1874), Bd. II, S. 119–122, 438–439. – Th. Lipps, *Tonverwandtschaft und Tonverschmelzung*, in: *Zeitschr. f. Psychol.* 19 (1899), S. 1–40.

11 Stumpf, *Tonpsych. II*, S. 129.

12 Stumpf, *Tonpsych. II*, S. 214; *Konson. u. Disson.*, S. 50.

13 Kurth 1913, S. 13ff.

pothese von der Existenz einer Untertonreihe verworfen¹⁴, ebenso wie dessen weitere Ableitungsversuche. Vor allem kritisierte er Riemanns für das Konsonanzempfinden wichtige Klangvertretungslehre sowie die Behauptung des genetischen Primats der Dreiklangsempfindung¹⁵. Als Hauptargument führte Stumpf die ihm unüberwindlich erscheinende Diskrepanz zwischen dem unmittelbaren Empfinden und den akustischen Gegebenheiten an, so dass aus diesem Grund letztere lediglich einen rein spekulativen Charakter trügen. Der Riemannschen Erklärung der Konsonanz aus der Einheit des – zu einem Gesamtklang gehörenden – Dreiklangs stand die tonpsychologische Erklärung Stumpfs gegenüber.

Nach Stumpf entsteht der Dreiklang aus der Kombination konsonanter Intervalle¹⁶. Für Kurth – der die betreffende Stelle zitiert – war daher die Möglichkeit gegeben, Sechters Anschauung mit den tonpsychologischen Grundlagen Stumpfs zu identifizieren¹⁷. (Riemanns historisches Argument für die Ursprünglichkeit des Dreiklangsempfindens – die allmähliche Herausbildung der Dur-Molltonalen Harmonik – konnte Kurth daher ebenso für eine sukzessive durch Verschmelzung bedingte Summierung konsonanter Intervalle geltend machen.)¹⁸ Der grundsätzliche Unterschied zwischen beiden Systemen bei der Darstellung des Dreiklangs bestand für Kurth darin, dass bei Sechter das Primäre der «Ton und die Konsonanz» und bei Riemann die Einheit des «Dreiklangs»¹⁹ sei bzw. als «physikalische Grundlage» der «doppelt projizierte Naturklang» und als tonpsychologische Grundlage die «Verschmelzung»²⁰. (Kurth lässt Riemanns Voraussetzungen weiterhin gelten; die Untertonreihe jedoch nur als eine heuristische Hypothese für die logische Weiterentwicklung des Systems.)²¹

II

Die Verschmelzung wird von Kurth aber auch zur Erklärung für die Bildung dissonanter Akkorde in Anspruch genommen, so dass nach seinem eigenen Bekunden die «Anwendung» sich «... vielleicht mehr auf das Wort als auf seine spezifische Bedeutung bei Stumpf stützt»²². Für diese Bedeutungserweiterung führt er den Begriff der «synthetischen Verschmelzung» ein, in Abgrenzung zur «analytischen» Stumpfs²³.

Der gravierendste Unterschied zwischen beiden Begriffen besteht darin, dass Kurths Verschmelzung einen «Vorgang» bezeichnet, ein «... ,Zusammenwach-

14 Stumpf, *Tonpsychologie*, Bd. 1, Leipzig 1883, S. 117; *Tonpsych. II*, S. 264ff.; *Konson. u. Disson.*, S. 85–87; *Konson. u. Konkord.*, S. 333.

15 Stumpf, *Konson. u. Disson.*, S. 90ff. – Stumpf setzt sich neben Riemann vor allem mit v. Oettingen auseinander. – *Konson. u. Konkord.*, S. 327, 348f.

16 Stumpf, *Konson. u. Disson.*, S. 107.

17 Kurth 1913, S. 12–14, 15.

18 Ebd., S. 15f.

19 Ebd., S. 11.

20 Ebd., S. 19.

21 Ebd., S. 20f.; vgl. ders., *Grundlagen des linearen Kontrapunkts: Bachs melodische Polyphonie*, Berlin ³1927, S. 64–65.

22 Kurth 1913, S. 47.

23 Ebd., S. 49.

sen‘ von Tönen zu einer Einheit»²⁴, wohingegen Stumpf ausdrücklich den nicht-prozessualen Charakter betont hatte. Zur Begründung weist Kurth auf die Unübertragbarkeit der Versuchsergebnisse an «Unmusikalischen» auf musikalische Personen hin, da bei deren Unterscheidungsvermögen von Einzeltönen auch die «Empfindlichkeit gegenüber dem Dissonanzgrad zunehme», was zu einer allmählichen Ausscheidung der Dissonanzen aus der Musik hätte führen müssen, während die historische und individuelle Entwicklung das Gegenteil aufzeige: «... von dem Augenblick, da einmal die Konsonanz und Dissonanz überhaupt in der Empfindung auseinandergehalten sind, findet ein konstant zunehmendes Eindringen der Dissonanz und damit eine wachsende Aufnahmefähigkeit für sie im musikalischen Gehör statt.»²⁵

Mit dem ersten Teil seiner Argumentation befindet sich Kurth im Einvernehmen mit Stumpf, denn dieser hatte keineswegs behauptet, dass bei einer Unterscheidung zweier Töne eines konsonanten Intervalls dieses in eine Dissonanz übergehe. Verschmelzung sei eine «... unveränderliche Eigentümlichkeit des Empfindungsmateriales, welche immer noch übrig bleibt, wenn alle anderen Hindernisse der Analyse beseitigt werden, und welche gerade nachdem die Analyse vollzogen und die Töne deutlich als zwei erkannt sind, ebenfalls erst in sich bemerkt werden kann»²⁶.

Kurths Verschmelzungsbegriff bezeichnet ein psychologisches Kriterium für die Akkordbildung überhaupt. Vor diesen Ausführungen hatte Kurth Sechter eine «Art Verschmelzungsempfindung» als psychologische Grundlage für dessen Prinzip der terzweisen Weiterbildung von Dreiklängen zu dissonanten Akkorden unterstellt²⁷. Die «Sechter'sche Akkorddissonanz erscheint» – psychologisch betrachtet – «als ein durch vermittelnde gemeinsame Konsonanten zusammengehaltener geringerer Verschmelzungsgrad...»²⁸.

Kurths Begründung bezieht sich auf die Einheitlichkeit der Terzstruktur von Akkorden, auf die nach Sechter alle Zusatztöne über den Dreiklang hinaus rückführbar sein müssten. Kurth spricht von Sechters «Rechtfertigung der Dissonanten Harmonik überhaupt durch Gleichartigkeit von Intervallen und Anordnung»²⁹. Zugleich macht er gegenüber Riemanns Theorie der charakteristischen Dissonanzen geltend, dass diese – entgegen der unmittelbaren sinnlichen Erfahrung, die sie als die mildesten Dissonanzen einstuft – der Logik nach die stärksten Dissonanzen sein müssten. Riemanns Annahme einer Gewöhnung widerlegt Kurth mit dem Hinweis auf ihr historisch frühes Auftreten, für das deren «Milde» massgebend gewesen sei³⁰. Kurth führt also den geringen Dissonanzgrad der Sept- und Nonakkorde auf die Einheitlichkeit der Terzstruktur zurück. Dem Prinzip der Aufeinanderschichtung gleichartiger Terzen geht die Einheitsempfindung (Verschmelzung) voraus.

24 Ebd.

25 Ebd., S. 48.

26 Stumpf, *Tonpsych. II*, S. 127; *Konson. u. Disson.*, S. 43; *Konson. u. Konkord.*, S. 323.

27 Kurth 1913, S. 26.

28 Ebd., S. 27.

29 Ebd., S. 26.

30 Ebd., S. 27f.

An dieser Argumentationsweise Kurths wird deutlich, dass er – mit Stumpf – einerseits von der Unmittelbarkeit der sinnlichen Wahrnehmung ausgehend, Riemanns Anschauung kritisiert, andererseits aber die historische Entwicklung für seinen eigenen Verschmelzungsbegriff gegenüber Stumpf geltend macht: In der fortlaufenden Weiterentwicklung der Harmonik (bzw. vor der Dur-Molltonalen Harmonik das sukzessive Entstehen von Simultanklängen) bis hin zur damaligen zeitgenössischen Musik sieht Kurth einen Beweis für eine «... fortschreitende Verschmelzungstechnik ... und für diese bedarf es einer tonpsychologischen Grundlage, die vorläufig als die synthetische Verschmelzungserscheinung zu formulieren wäre»³¹.

Da Verschmelzung und Konsonanz von Kurth offensichtlich gleichgesetzt werden, so scheint er paradoxerweise das sukzessive Vordringen der Dissonanz durch Konsonanzempfinden zu erklären. Dissonanzlinderung durch Terzschichtung (s.o.) liesse sich auch als Annäherung an Konsonanz formulieren, ebenso wie die immer freiere Behandlung dissonanter Akkorde als selbständige Gebilde, die sie konsonanten Dreiklängen zumindest ähnlich erscheinen liess (Kurth führt in diesem Zusammenhang u.a. die Septakkorde von Wagners Tristanvorspiel an)³². In diesem Sinne bezeichnet Kurth seinen synthetischen Verschmelzungsbegriff als «... psychologische Grundlage für die musiktheoretische Dissonanzbehandlung und -linderung ...»³³.

Von wesentlicher Bedeutung ist das Wort «musiktheoretisch», denn Kurth versteht darunter nicht nur die – unbewussten – Grundlagen Sechters, sondern den gesamten Bereich der musikalischen Produktion, einschliesslich der zeitgenössischen. Zusätzlich zu Riemann und Sechter hatte Kurth den Musiktheoretiker Georg Capellen in seine Betrachtungen einbezogen. Capellen – ein erklärter Gegner des Dualismus – hatte die Verschmelzungstheorie Stumpfs als Grundlage für seine Klangexperimente herangezogen und den Konsonanzbegriff erheblich erweitert³⁴. Arnold Schönberg hatte in seiner «Harmonielehre» (1911) den Gegensatz von Konsonanz und Dissonanz als falsch bezeichnet (Kurth kannte dieses Werk)³⁵.

Zu den «theoretischen Vorstössen der letzten Zeit»³⁶ zählte Kurth mit Sicherheit auch die Musik von R. Strauss, C. Debussy und M. Ravel, bei der die traditionellen Begriffe von Konsonanz und Dissonanz im tonalen Sinne nicht mehr durchgehend anwendbar waren. Da Kurth in seiner Schrift häufig von impressionistischen Klangbildungen, Klangamalgamierungen, Technik eines Impressionismus spricht³⁷, kann davon ausgegangen werden, dass er neben Strauss insbesondere diese beiden französischen Komponisten meinte.

Diese Beobachtungen führten zur Erweiterung der «passiven» Verschmelzung (Stumpf) zur aktiv-synthetischen. Dieses aktive Moment der Verschmelzung erläutert Kurth als eine Ausnutzung der «... in der spezifischen Synergie begrün-

31 Ebd., S. 57.

32 Ebd., S. 55f.

33 Ebd., S. 53.

34 Ebd., S. 17, 18, 48, 49, 50, 51, 57.

35 Kurth 1913, S. 86. – A. Schönberg, *Harmonielehre*, Wien 1911, S. 15–20.

36 Kurth 1913, S. 53.

37 Ebd., S. 24, 48, 53, 57. (Kurths Ausführungen über R. Strauss auf den S. 130–146).

deten physiologischen Fähigkeit zur Verkittung von Klangkombinationen, also eine vorgeschrittene Ausnützung der Verschmelzungserscheinung in der Musik zu Tonhäufungen, die sich ursprünglich gegen eine Vereinheitlichung sträuben . . . »³⁸. Im Gegensatz zu Stumpf sei diese «Verknüpfungsform» keine «Täuschung», sondern eine «bewusste und berechnete Anwendung . . . also ein technischer Behelf»³⁹. Kurths synthetischer Verschmelzungsbegriff kennzeichnet also eine – speziell produktiven Musikern und Theoretikern innewohnende – Fähigkeit der sinnlichen Wahrnehmung, die es ermöglicht, prinzipiell jede Art von Tönen und Intervallen zu einem selbständigen, einheitlichen Klanggebilde zusammenzufassen.

Die Bemerkung über die bewusste Aktivität bezieht sich auf die Kompositionstechnik, denn ausser Capellen hatte keiner der von Kurth genannten Theoretiker die Verschmelzung bewusst und in konsequenter Weise herangezogen. (Riemann betrachtete Stumpfs Verschmelzungstheorie als in wesentlichen Punkten nicht mit den musikalischen Tatsachen vereinbar. Schönberg lernte Stumpfs Anschauung erst durch die Lektüre von Georg Capellens Schrift «Ein neuer exotischer Musikstil» kennen, und zwar nach Abfassung seiner Harmonielehre.)⁴⁰ Ausgeschlossen dürfte sein, dass Debussy oder Ravel Stumpfs Arbeiten kannten. Kurth spricht später jedoch von einer «bewußten und berechneten Ausgestaltung» im Zusammenhang mit der Harmonik des Impressionismus⁴¹. Das wesentliche – wenn auch nicht ausschliessliche – Prinzip dieser Klangtechnik sieht Kurth in der Verschmelzung:

«Die im engeren Sinne impressionistische Technik *löst aus* dem Phänomen *der Klangstruktur*, die bis dahin Träger der harmonischen Möglichkeiten war, *das Phänomen der Verschmelzung allein heraus* und *wirft alle übrigen Gesetzmäßigkeiten des Akkords ab.*»⁴² Gerade im Hinblick auf diese musikalische Stilrichtung hatte Kurth die dualistische Theorie, die von der Gegensätzlichkeit von Konsonanz und Dissonanz ausging und dissonante Akkorde als unselbständige Gebilde bezeichnete, als unzulänglich kritisiert⁴³.

Verschmelzungs- bzw. Konsonanzempfinden im Sinne Kurths bezeichnete – im Einvernehmen mit Stumpf – eine graduelle Unterscheidung von Konsonanz und Dissonanz, die – im Gegensatz zu Stumpf – historisch und individuell verschieden sein kann. Dies bedeutet aber, dass Konsonanz im musikalischen Sinne nicht mehr objektiv durch tonpsychologische Kriterien definierbar ist; Verschmelzungsempfinden kann nach der Anschauung Kurths lediglich als Einheitsempfinden in der sinnlichen Wahrnehmung von Musikern gelten.

Dieser Tatsache war Kurth sich bewusst, denn er hatte die Gefahr selbst benannt, die in dem erweiterten Begriff bestand: « . . . welcher dann musiktheoretisch prinzipiell nicht begrenzt sein kann und den ganzen Konsonanzbegriff in

38 Ebd., S. 49.

39 Ebd.

40 H. Riemann, *Zur Theorie der Konsonanz und Dissonanz*, in: *Präludien und Studien: Gesammelte Aufsätze zur Ästhetik, Theorie und Geschichte der Musik Bd. III*, Leipzig o.J. [1901] S. 43–46. – A. Schönberg, *Harmonielehre*, S. 441 Anm.

41 Kurth, *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners «Tristan»*, Berlin ³1923, S. 385.

42 Ebd., S. 395 (Sperrungen im Original), vgl. S. 394.

43 Kurth 1913, S. 53.

der musikalischen Verarbeitung ins Vage drängt». ⁴⁴ Er zieht daraus die Konsequenz, «... daß der Konsonanzbegriff der Psychologie von dem der verarbeitenden Musiktheorie zu trennen ist» ⁴⁵. Wesentlich erscheint dabei, dass Kurths Begriff ein subjektives Moment beinhaltet, denn er kritisiert indirekt die Inanspruchnahme von Stumpfs Begriff durch Capellen: «Jede produktive Musiktheorie steht von vorneherein der Gefahr gegenüber, hinsichtlich solcher Verschmelzungsempfindung bei grösseren Intervallzusammenstellungen subjektive Eindrücke zu allgemein empirischen Tatsachen zu erheben;...» ⁴⁶

Kurths Begriff diente dazu, gegenüber den empirisch festgestellten Verschmelzungsgraden in der Tonpsychologie, ein psychologisches Kriterium für das – subjektive – Empfinden einer Epoche oder eines Musikers zu finden. In bezug auf die Versuche Stumpfs äussert Kurth daher: «Objektivität und *Gefühl* der Einheit sind, so klar an sich diese Begriffssonderung erscheinen mag, für die musikalische Konsonanzerscheinung schwerlich in bestimmter Abgrenzung auseinanderzuhalten.» ⁴⁷ Demnach kann, was tonpsychologisch objektiv als dissonantes Gebilde erscheint, im musikalisch-produktiven Empfinden als konsonant aufgefasst und dementsprechend technisch behandelt werden. Die Dissonanzbehandlung ist für Kurth daher dasjenige Moment, «... welches zwischen neuen Entwicklungen der Musiktechnik in Kunstwerken und der Aufnahmefähigkeit immer einen Abstand schafft» ⁴⁸. Hier zeigt sich ein deutlicher Bruch zu Stumpfs Auffassung. Dieser hatte eine Verschiebung der Konsonanzgrenze eingeräumt und eine weitere für die Zukunft nicht ausgeschlossen, diese – entsprechend seiner Hypothese – als Folge einer allmählichen Veränderung der physiologischen Disposition betrachtet ⁴⁹. Kurths Aussage zielt jedoch auf die immer rapidere musikalische Entwicklung, der die «Anpassung der Physiologie des Hörens» nicht folgen könne, und sieht dies als einen weiteren Beweis für die synthetische Verschmelzung an ⁵⁰.

Diese Überlegungen waren es unter anderem, die zur Einführung des Begriffs «Musikpsychologie» führten. Der Unterschied zur Tonpsychologie in bezug auf den Verschmelzungsbegriff soll im Folgenden besprochen werden.

III

Kurths Begriffe der musikalischen Konsonanz und der synthetischen Verschmelzung beziehen im Gegensatz zu den tonpsychologischen Begriffen die «Verarbei-

44 Ebd., S. 49.

45 Ebd., S. 50.

46 Ebd., S. 48.

47 Ebd., S. 50. – Kurths Bemerkung bezieht sich auf Stumpfs Gesetz von der Unveränderlichkeit des Verschmelzungsgrads (s. S. 109). Stumpf hatte lediglich von einer Veränderung der «Gefühlswirkung» bei Hinzutritt eines oder mehrerer Töne gesprochen, die nicht mit einer Veränderung der Verschmelzung verwechselt werden dürfe. (Stumpf, *Neueres über Tonverschmelzung*, in: *Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane* 15, (1897), S. 280–303, 291f. Ebenfalls veröffentlicht in: *Beiträge zur Akustik und Musikwiss.* H. 2, Leipzig 1898, S. 1–24. Lag dem Verf. nicht vor.

48 Kurth 1913, S. 57.

49 Stumpf, *Tonpsych.* II, S. 215f.; *Konson. u. Konkord.*, S. 341.

50 Kurth 1913, S. 57.

tung»⁵¹ mit ein und deuten auf eine neue Perspektive in der Betrachtung musikalischer Phänomene hin. In bezug auf die von ihm beobachteten Verschmelzungserscheinungen (er weist auf den musikalisch höheren Verschmelzungsgrad der Terzen hinsichtlich des Gesamtakkords hin) spricht Kurth von «musikpsychologischen Grunderscheinungen der Verarbeitung», die mit den «einfachen tonpsychologischen» nicht deckungsgleich seien, «sondern ein kombiniertes Ergebnis aus verschiedenen psychologischen darstellen»⁵². An dieser Stelle verwendet er dann zum ersten Mal den Begriff Musikpsychologie in ausdrücklicher Abgrenzung zur Tonpsychologie und Ästhetik, wie später in seiner «Musikpsychologie»⁵³. Musikpsychologie ist daher als eine Psychologie der musikalischen «Verarbeitung», d.i. der Schaffens- oder Produktionsprozess, konzipiert. Dies scheint zunächst nichts Ungewöhnliches zu sein, da Riemann aus ähnlichen Gründen wie Kurth den Ansichten Stumpfs kritisch gegenüberstand.

Stumpfs Tonpsychologie konnte bekanntlich keine Erklärung für die verschiedenen Auffassungsmöglichkeiten desselben konsonanten Intervalls hinsichtlich Konsonanz und Dissonanz geben, die als Phänomen des musikalischen Hörens – und damit des produktiven Schaffens – gegeben ist, auch wenn dessen Ableitung aus akustischen Ursachen zumindest von Stumpf bestritten wurde. In der Schrift *Konsonanz und Konkordanz*⁵⁴ versuchte Stumpf diesem Problem Rechnung zu tragen, indem er für den musikalischen Gegensatz von Konsonanz und Dissonanz bei Akkorden und ihren funktionalen Beziehungen ein neues Begriffspaar einführte: Konkordanz und Diskordanz. Diese Begriffe bezeichnen eine Denkoperation, durch die Akkorde aus der Kombination von konsonanten und dissonanten Intervallen (im tonpsychologischen Sinne) entstehen. Konkorde sind nach Stumpf diejenigen Akkorde, die aus der grösstmöglichen Zahl untereinander konsonierender Töne innerhalb einer Oktave vom Grundton aufwärts mit abnehmendem Konsonanzgrad gebildet werden (Dur- und Molldreiklänge)⁵⁵. Alle übrigen Akkorde bezeichnet er als Diskorde⁵⁶. Konkordanz und Diskordanz bedeuten spezifisch verschiedene Eigenschaften von Akkorden, die sich auch auf die in ihnen enthaltenen Intervalle übertragen. Durch Beziehung auf einen anderen Grundton kann ein Konkord in einen Diskord übergehen⁵⁷.

Bedeutete dies eine Modifikation seiner früheren Anschauung über die Akkordbildung⁵⁸ und eine Anpassung an Riemanns Funktionstheorie, so hatte Stumpf seine Konsonanztheorie im Sinne der direkten sinnlichen Wahrnehmung nicht preisgeben müssen⁵⁹. Konsonanzempfinden nach der Lehre von der Verschmelzung zweier Töne sah er als Voraussetzung für die intellektuellen Prozesse bei der Akkordbildung an. «Konsonanz ist eine Sache der direkten sinnlichen *Wahrnehmung*, Kondordanz ist eine Sache der *Auffassung und des beziehenden*

51 Ebd., S. 50, 53.

52 Ebd., S. 53.

53 Ebd. – vgl. Kurth, *Musikpsychologie*, Berlin 1931, S. X, 51–56, 57–60. – In den «Voraussetzungen» deutet Kurth diese Abgrenzung nur an und führt sie nicht weiter aus.

54 Siehe Anm. 6.

55 Stumpf, *Konson. u. Konkord.*, S. 332, 338.

56 Ebd., S. 338.

57 Ebd., S. 340, 341.

58 Stumpf, *Konson. u. Disson.*, S. 107.

59 Stumpf, *Konson. u. Konkord.*, S. 323–336, 340, 342.

Denkens.»⁶⁰ Was von der Musiktheorie klanglich als konsonanter bzw. dissonanter Akkord bezeichnet wird, ist nach Stumpf durch die neuen Begriffe als ein Ergebnis einer logisch-rationalen Operation aufzufassen.

Diese neue Betrachtungsweise war Kurth bekannt⁶¹. Es ist indes auszuschließen, dass er Stumpfs Konkordanzbegriff auf seinen Konsonanzbegriff übertragen hat; denn einerseits hat Kurth den sinnlichen Eindruck betont, andererseits wurde Riemanns Theorie von ihm zum Teil heftig kritisiert⁶². Zudem wäre das Konkordanzprinzip auf die damaligen zeitgenössischen Werke nicht ohne weiteres anwendbar gewesen. Stumpfs Aufsatz ist für Kurths Musikpsychologie in einer anderen Hinsicht interessant.

In seiner Abhandlung «Erscheinungen und psychische Funktionen»⁶³ hatte Stumpf das «Verhältnis der Erscheinungen» (Inhalte der Sinnesempfindungen, Gedächtnisbilder) «zu den psychischen Funktionen» (oder Akten, Erlebnissen, Zuständen; u.a. Zusammenfassen, Auffassen, Denken, Gemütsbewegungen, Wollen) untersucht⁶⁴. Die psychischen Funktionen gelten bei Stumpf als selbständige Tätigkeiten bzw. Vorgänge, die nicht als Folgen der Erscheinungen aufgefasst werden dürfen, jedoch von ihnen ausgelöst werden können. Obwohl beide Bereiche im Bewusstsein – das Stumpf für nicht definierbar hält – eine Einheit bilden, hält er sie für logisch voneinander trennbar⁶⁵; d.h., sie existieren bis zu einer gewissen Grenze unabhängig voneinander und können nicht voneinander abgeleitet werden. Erscheinungen und deren «Verhältnisse» können von den Funktionen weder produziert noch verändert werden⁶⁶. (Schon im 1. Band seiner Tonpsychologie hatte Stumpf gegen die «Relativitätslehre» Einspruch erhoben, nach der Inhalte der Sinnesempfindungen u.a. durch Denkakte, Urteilsakte, Aufmerksamkeit entstehen.)⁶⁷

Erscheinungen sind vorfindbar, d.h., sie können bemerkt werden. Ebenso werden die «Verhältnisse» zweier Erscheinungen nicht durch einen Akt (Funktion) produziert, sondern sind mit den Erscheinungen gegeben. Dies gilt auch für Stumpfs Verschmelzungsbegriff: «Ebenso wie die Ähnlichkeit ist auch die Verschmelzung, wie ich das Wort verstehe, ein Verhältnis, das unabhängig von allen intellektuellen Funktionen den Tonerscheinungen selbst immanent ist.»⁶⁸ Demnach betrachtete Stumpf die Verschmelzung als ein von allen psychisch-funktionalen Bedingungen unabhängiges Phänomen (s. Abschnitt I). (Den Erklärungsversuch der Verschmelzung durch die «Bewusstseinsseinheit» von M. Dessoir hatte Stumpf schon früher abgewiesen.)⁶⁹

60 Ebd., S. 341 (Sperrungen im Original).

61 Kurth 1913, S. 16.

62 Ebd., S. 27, 36, 75–79, 100–105, 109–115. Der Hauptakzent von Kurths Kritik liegt auf dem Widerspruch zwischen der logischen Konstruktion und dem «natürlichen Musikempfinden.» (Ebd., S. 8.)

63 Stumpf, *Erscheinungen und psychische Funktionen*, in: *Abhandlungen der königlich preussischen Akademie der Wissenschaften aus dem Jahre 1906, IV*, Berlin 1907, S. 1–40.

64 Stumpf, *Erscheinungen*, S. 3–5.

65 Ebd., S. 10–14.

66 Ebd., S. 15–33.

67 Stumpf, *Tonpsych. I*, S. 1–22.

68 Stumpf, *Erscheinungen*, S. 23.

69 Stumpf, *Konson. u. Disson.*, S. 43.

Eine Einordnung der «Verhältnisse» in die «Gebilde der psychischen Funktionen» hielt Stumpf ebenfalls für unmöglich. Diese «Gebilde» sind, wie die Erscheinungen und Funktionen, dem Bewusstsein gegeben und wie diese real, stehen jedoch in einem logischen Abhängigkeitsverhältnis zu den Funktionen, sind deren Inhalte, Korrelate⁷⁰. So sind zum Beispiel Begriffe Korrelate der Funktion des Denkens, Werte diejenigen der emotionalen Funktionen.

Es ist mit Sicherheit anzunehmen, dass die Ergebnisse dieser Abhandlung für die Bildung der Begriffe Konkordanz und Diskordanz von Bedeutung waren, denn die Eigenschaften der Akkorde sind durch ihre Beziehungen gegeben; diese sind abhängig von Denkvorgängen, somit «Gebilde der psychischen Funktionen», keine «Erscheinungen», wie Riemann es annahm. Die Verschmelzung als «Verhältnis» zweier Sinnesempfindungen (Erscheinungen) bildet das «Material der intellektuellen Funktionen»⁷¹. Unter diesen Voraussetzungen konnte Stumpf sich der Anschauung Riemanns annähern, ohne jedoch seine für jede Musik fundamentale Verschmelzungs- und Konsonanztheorie aufgeben zu müssen. Vielmehr wurde Riemanns Theorie in ihrem allumfassenden Anspruch bedeutend eingeschränkt⁷².

Wenn auch nicht sicher ist, ob Kurth Stumpfs Abhandlung über die Erscheinungen und Funktionen zu diesem Zeitpunkt schon kannte⁷³, so spricht doch einiges dafür. Kurths Begriff der Musikpsychologie bezieht ja gerade die Aktivität – des Musikers – ein. Man kann auch aus diesem Grund auf eine Auffassung der Akkorde als «Gebilde» schliessen, weil Kurth psychologische Ursachen annimmt, welche Stumpf für die Erscheinungen ausgeschlossen hatte (s.o.). Weiterhin deutet der Begriff «synthetische Verschmelzung» auf einen der sinnlichen Wahrnehmung zugrunde liegenden synthetischen Akt hin, eine «zusammenfassende Funktion» (Stumpf)⁷⁴. Wenn Kurth in diesem Zusammenhang von «Tonhäufungen» spricht, «die sich ursprünglich gegen eine Vereinheitlichung sträuben»⁷⁵, so hatte Stumpf im Zusammenhang mit den «Gebilden» einer «zusam-

70 Stumpf, *Erscheinungen*, S. 28–33.

71 Ebd., S. 4, 22.

72 Stumpf, *Konson. u. Konkord.*: «Die tiefste Wurzel jener Meinungsverschiedenheiten, die eine Verständigung zwischen den Tonpsychologen und den musikalischen Ästhetikern erschweren, liegt darin, dass die letzteren sich immer noch nicht entschliessen können, die Möglichkeit und das Vorkommen einer nichtharmonischen, nicht auf Dreiklänge gegründeten, Musik anzuerkennen.» (S. 348f.)

73 Siehe: Kurth 1931, S. 46. – Rudolf Schäfke (*Geschichte der Musikästhetik in Umrissen*, Tutzing³1982) weist auf den Einfluss Stumpfs, E. Husserls, A. v. Meinongs auf die «Energetiker» (Heinrich Schenker, August Halm, Ernst Kurth) hin. (S. 410–411.) Auf die unterschiedliche Bedeutung des Begriffs «Phänomenologie» bei Stumpf, Husserl und v. Meinong kann in diesem Zusammenhang nicht eingegangen werden. Vgl. Stumpf, *Zur Einteilung der Wissenschaften*, in: *Abhandlungen der königlich preussischen Akademie der Wissenschaften aus dem Jahre 1906 V*, Berlin 1907, S. 26–32.

74 Stumpf, *Erscheinungen*, S. 29. – In seiner «Musikpsychologie» will Kurth die Verschmelzung dem allgemeinen «Gesetz» der Zusammenfassung von Elementen untergeordnet wissen (S. 145). Er beruft sich auf Felix Kruegers «Komponentengesetz» (Musikpsychologie, S. 142, 143). – F. Krueger, *Komplexqualitäten, Gestalten und Gefühle*, = *Neue psychologische Studien Bd. I, H. I*, München 1926. – Die in der «Musikpsychologie» vorgebrachte Kritik Kurths an Stumpfs Lehre (S. 144–156) wird in der vorliegenden Arbeit nicht behandelt. (In bezug auf eventuelle gemeinsame Ausgangspunkte in den «Voraussetzungen» und der «Musikpsychologie» hinsichtlich der Kritik an Stumpf siehe Abschn. IV dieses Aufsatzes.)

75 Kurth 1913, S. 49.

menfassenden Funktion» von der Möglichkeit gesprochen, «das Heterogenste durch ein » und « in unseren Gedanken verbinden» zu können⁷⁶.

Im dritten Abschnitt seiner Schrift «Konsonanz und Konkordanz» unterzog Stumpf die Gefühlswirkungen von Klängen und Klangfolgen einer kurzen Betrachtung. Für das Annehmlichkeitsgefühl bei Dissonanzen (Diskorden) im musikalischen Zusammenhang benutzte er den Ausdruck «Wohlgefälligkeit», die auf «intellektueller Betätigung des Hörenden» beruhe, und stellte ihn dem «Wohlklang» der sinnlichen Wahrnehmung gegenüber⁷⁷. Als Erklärung für den angenehmen Eindruck auch stärkster Dissonanzbildungen in einem Musikwerk erwägt er einen «*Einfluss des intellektuellen auf das sinnliche Moment*»⁷⁸. Damit gesteht er einen Einfluss intellektueller Funktionen auf die Wahrnehmung hypothetisch zu, wenn er es auch nur als eine «Verschiebung» hinsichtlich des «Wohl- und Übelklanges» ansieht⁷⁹.

Sehr wahrscheinlich hat Kurth von diesen Gedanken Stumpfs, die dieser selbst nur als «Aphorismen» zu einem Problem ansah, Anregungen empfangen. Die Ausdrücke «Linderung» und «Aufnahmefähigkeit»⁸⁰ bei Dissonanzen weisen darauf hin, dass das sinnliche Moment durch psychische Aktivität beeinflusst wird, somit Dissonanzen als «Wohlklänge» (Stumpf) aufgefasst werden können. Kurths Verschmelzungsbegriff negiert daher den prinzipiellen Unterschied von Konsonanz und Dissonanz in der sinnlichen Wahrnehmung. Verschmelzung bedeutet für Kurth lediglich (wie bereits erwähnt) Einheitsempfindung als sinnliches Korrelat einer synthetischen Funktion, zu der nach dem soeben Dargelegten noch ein Gefühlsmoment hinzutritt. Neben der synthetischen Funktion ist noch eine emotionale Funktion wirksam, so dass im sinnlichen Einheitseindruck noch eine Gefühlsfärbung enthalten ist⁸¹.

Der entscheidende Unterschied gegenüber Stumpf besteht jedoch darin, dass nach Kurth beide Momente beim produktiven Musiker vorhanden sind, bevor die Akkorde entstehen. Hier beginnt Kurths Musikpsychologie im eigentlichen Sinne.

Von entscheidender Bedeutung für die Auffassung von Akkorden als konsonanten oder dissonanten Gebilden ist der musikalische Zusammenhang⁸². Diesen hatten Riemann und Stumpf (in der erwähnten Form) ebenfalls geltend gemacht (s.o.). Für Kurth bestehen die Kriterien für Konsonanz und Dissonanz in «Schlussfähigkeit» und «Auflösungsbedürfnis»⁸³, die Stumpf aus tonpsychologischer Sicht abgelehnt hatte, da sie wegen der darin enthaltenen subjektiven Gefühlsmomente nicht objektiv darstellbar seien⁸⁴. Kurth hingegen sieht diese Kriterien in enger Verknüpfung mit dem musikalischen Zusammenhang derart,

76 Stumpf, *Erscheinungen*, S. 29.

77 Stumpf, *Konson. u. Konkord.*, S. 352.

78 Ebd., S. 354 (Sperrungen im Original).

79 Ebd., S. 355.

80 Kurth 1913, S. 48, 52, 53 vgl. S. 27, 70.

81 Kurth nennt die «synthetische Verschmelzungserscheinung» an einer Stelle «Störung der analytischen durch Gefühlseindrücke» (1913, S. 51). Vgl. S. 115 der vorliegenden Arbeit, insbes. Anm. 47.

82 Kurth 1913, S. 50.

83 Ebd., S. 58, 69, 70.

84 Stumpf, *Konson. u. Disson.* S. 32–34; *Konson. u. Konkord.*, S. 351ff.

dass prinzipiell jedem dissonanten Akkordgebilde (im tonpsychologischen Sinne) «Schlussfähigkeit» zukommen kann⁸⁵. Kurths psychologischer Erklärungsversuch für dieses Phänomen führte ihn zu der «rein psychologischen Grundlage der Musiktheorie», für die er die Begriffe Bewegung, Raum, Materie, Kraft, kinetische und potentielle Energie einführte⁸⁶.

Dem «Auflösungsbedürfnis» entspricht psychologisch die «Bewegungsempfindung», der «Schlussfähigkeit» die «Ruheempfindung». Konsonanz und Dissonanz als musikalische Gegensätze von Ruhe und Bewegung werden durch den musikalischen Zusammenhang bestimmt, den Kurth folgendermassen beschreibt:

«Der musikalische Zusammenhang ist als Kriterium des Auflösungsbedürfnisses nichts anderes als das Bewegungsempfinden, welches dafür massgebend ist, ob ein Stück mit einem Akkord in Ruhe ausmünden kann oder nach Weiterbewegung drängt. Die klanglichen Energieverhältnisse d.h. Kräfteempfindungen, die mit der sinnlichen Klangwahrnehmung untrennbar und ursprünglich verknüpft sind, bestimmen die Begriffe von Schlussfähigkeit und Fortführungsbedürfnis.»⁸⁷

Nach Kurth ist das «Krafteempfinden» gegenüber dem «Klangempfinden» derjenige Faktor, welcher «akustisch» konsonante Akkorde in dissonante umwandelt («Auffassungsdissonanz») und dissonante Gebilde konsonanten annähert («Auffassungskonsonanz»). In diesem Sinne spricht Kurth von einer «Zersetzung aller ursprünglichen Begriffe durch Kräfteverhältnisse»⁸⁸.

Bei diesen Kräften handelt es sich um innerpsychische Erregungszustände als Ursprung des musikalischen Schaffensvorgangs, die Kurth in dieser Arbeit noch als «Affekte» bezeichnet⁸⁹, das «Kräftespiel», welches Kurth später «Innendynamik» nennt.

Diese vom Musiker innerlich erlebten Vorgänge sind für seine Wahrnehmung bestimmend. Die «energetischen Erlebnisse», wie Kurth sie in seiner «Musikpsychologie» nennt, bilden zusammen mit den «Tonvorstellungen» (Kurth betont die Ähnlichkeit seiner Auffassung mit Riemanns «Lehre von den Tonvorstellungen») den Gegenstand der Musikpsychologie⁹⁰. Die Tonvorstellung bezeichnet er hier als «Akt» und weist gleichzeitig darauf hin, dass er diese Auffassung schon seinen früheren Werken zugrunde gelegt habe⁹¹. Unter diesem Gesichtspunkt erscheint es möglich, die synthetische Verschmelzung als Produkt eines Vorstellungsaktes zu bezeichnen, im Gegensatz zur Verschmelzungswahrnehmung bei Stumpf. Durch den Vorstellungsakt wird das Tonmaterial zu einer Akkordeinheit verbunden, gestaltet bzw. geformt und nicht als akustische Klangstruktur vorgefunden. Vorgefunden werden können nur musikalische Strukturen im Sinne der historischen Entwicklung, die wiederum durch die Vorstellung ver-

85 Kurth 1913, S. 70; vgl. ders. 1920, S. 395–397, wo Kurth auf die andere Bedeutung dissonanter Akkorde in der Harmonik des Impressionismus gegenüber der klassisch-romantischen Harmonik hinweist.

86 Kurth 1913, S. 58ff. Die Begriffe kinetische und potentielle Energie erscheinen zum ersten Mal S. 71.

87 Kurth 1913, S. 69.

88 Ebd., S. 70.

89 Ebd., S. 62.

90 Kurth 1931, S. 47.

91 Ebd., S. 46.

ändert, oder, wie im Falle der Harmonik des Impressionismus, «abgeworfen» und durch neue ersetzt werden⁹². Den Impuls (Kurth) für den kompositorischen Schaffensprozess und dessen Regelung bilden die dynamischen Prozesse.

IV

Die Ableitung des synthetischen Verschmelzungsbegriffs aus der historischen Entwicklung und der zeitgenössischen Musik erscheint nicht hinreichend begründet, vor allem in bezug auf Kurths eigenen Anspruch, die Musikpsychologie bis zu gewissen Grenzen objektivieren zu können⁹³. Es könnten bei einer derartigen Gestaltung von Akkorden auch ästhetische Einflüsse vorhanden gewesen sein, die Kurth jedoch aus seinen musikpsychologischen Betrachtungen ausgeschlossen wissen wollte⁹⁴. Gegenüber Stumpfs auf Versuchsreihen gegründeten empirischem Begriff scheint Kurths empirischer Begriff eine gewagte Hypothese zu sein. Kurth selbst bezeichnete Stumpfs Begriff als Hypothese, der eine befriedigende wissenschaftliche Begründung fehle⁹⁵. Er zitiert an einer Stelle Wilhelm Wundt, der, ein Gegner Stumpfs, dessen Verschmelzungsbegriff als «Wort» ohne wissenschaftlichen Erklärungswert abgetan hatte⁹⁶. Im Folgenden sollen eventuelle Anregungen, die Kurth von anderer psychologischer Seite erfahren haben könnte, kurz angedeutet werden.

Nach Kurth entstehen Akkorde durch Zusammenfassen von Tönen und Intervallen, durch «Klangsummation»⁹⁷. Das Kriterium für die Einheit ist die Verschmelzung. Die Einheit ist jedoch nicht ursprünglich gegeben, sondern entsteht durch einen Vorstellungsakt, der seinerseits durch die dynamischen Vorgänge ausgelöst wurde. Die Vorstellungsinhalte – so Kurth in seiner «Musikpsychologie» – werden in das «Wahrnehmungsbild» hineingetragen. Diese Inhalte bezeichnet er, ausdrücklich auf Stumpf Bezug nehmend, als «Gebilde der psychischen Funktionen», als «höhere Gestaltungen», «Schöpferische Synthese» und das Resultat (Akkord, Motive usw.) als «Gegenstand höherer Ordnung»⁹⁸. Diese Ausdrücke geben einen eindeutigen Hinweis auf Kurths Orientierung an zwei Richtungen der Psychologie um die Jahrhundertwende, der Aktpsychologie (u.a. Stumpf, v. Meinong, Fr. Brentano) und der Apperzeptionspsychologie Wundts.

«Gegenstand höherer Ordnung» ist ein Begriff A. v. Meinongs und bezeichnet in seiner allgemeinsten Form einen durch einen Vorstellungsakt produzierten ganzheitlichen Bewusstseinsinhalt. Dieser wird synthetisch aus den Elementen und deren Relationen hergestellt⁹⁹. Es ist mit ziemlicher Sicherheit anzunehmen, dass Kurth die Lehre des Grazer Psychologen und Philosophen über seinen aka-

92 Kurth 1920, S. 394–399 (vgl. S. 114f. dieser Arbeit sowie Anm. 85).

93 Kurth 1913, S. 53.

94 Ebd.

95 Ebd., S. 13, 47, 52.

96 Ebd., S. 47. – W. Wundt, *Grundzüge der physiologischen Psychologie Bd. II*, S. 438 (Kurths Seitenangabe bezieht sich auf eine frühere Auflage).

97 Kurth 1913, S. 11, 15, 86–89.

98 Kurth 1931, S. 46.

99 A. v. Meinong, *Ueber Gegenstände höherer Ordnung und deren Verhältniss zur inneren Wahrnehmung*, in: *Zeitschr. f. Psychol.* 21 (1899), S. 183–272.

demischen Lehrer Guido Adler kennenlernte, der sich an v. Meinong orientierte¹⁰⁰.

«Schöpferische Synthese» ist ein Begriff Wundts und bezeichnet eine «fundamentale Eigenschaft des psychischen Geschehens» (von ihm auch «Princip der schöpferischen Resultanten» genannt), nach dem ein neues Gebilde entstehe, welches in den Elementen zwar seine Grundlage habe, ihnen gegenüber jedoch etwas Neues darstelle und einen «Werthcharakter» trage¹⁰¹. Wert und «schöpferische Synthese» stehen in einer engen Verbindung mit dem «Princip der *Steigerung* für die geistige Werthenergie»¹⁰². Diese Art der Synthese steht in einem allgemeinen Zusammenhang mit dem Prinzip der Apperzeption, welche, neben der passiven Assoziation, eine aktiv-synthetische Tätigkeit bezeichnet, verbunden mit Willensvorgängen. Wundt beschrieb auch eine apperzeptive Verschmelzung, die von Stumpf heftig attackiert wurde¹⁰³. Kurth spricht an einer Stelle von der «Möglichkeit, bestimmte Klänge als Masse, gewissermassen als Amalgamierungen zu apperzipieren»¹⁰⁴, was unter diesen Voraussetzungen zumindest als Andeutung gelten kann, dass er einige von Wundts Grundgedanken adaptierte.

Wundts «schöpferische Resultante» gilt als eine ähnliche Beschreibung dessen, was Chr. v. Ehrenfels (wie Stumpf, v. Meinong und Husserl ein Schüler Fr. Brentanos) als «positiven Vorstellungsinhalt» bezeichnete: die «Gestaltqualität»¹⁰⁵. Diese wurde von der älteren Gestaltpsychologie als ein durch einen synthetischen Vorstellungsakt vermitteltes Phänomen interpretiert, als Resultat der «synthetische(n) Verarbeitung des elementaren Materials»¹⁰⁶. (Die «Produktionstheorie» der «Österreichischen Schule» [v. Meinong, St. Witasek, V. Benussi]). Stumpf zählte die «Gestaltqualitäten» zu den «Gebilden der psychischen Funktionen»¹⁰⁷; v. Meinongs «Gegenstände höherer Ordnung» sind Gestaltqualitäten¹⁰⁸.

Eine Grundauffassung dieser Richtung war, dass die Gestalten bis zu einer bestimmten Grenze willkürlich produziert werden konnten¹⁰⁹. Diese Interpretation der Gestalt wurde später von der Berliner Gestalttheorie heftig kritisiert

100 G. Adler, *Der Stil in der Musik: I. Buch: Prinzipien und Arten des musikalischen Stils*, Leipzig 1911, S. 11. – Adler bezieht sich hier auf v. Meinongs gegenstandstheoretisches Werk *Ueber Annahmen (= Zeitschrift f. Psychol. Erg. Bd. 2, Leipzig 1902)*. Vgl. G. Adler, *Methode der Musikgeschichte*, Leipzig 1919, S. 112–113; ders., *Wollen und Wirken: Aus dem Leben eines Musikhistorikers*, Wien 1935, S. 20. – Hier berichtet Adler, dass v. Meinong sein Mitschüler bei Franz Brentano gewesen sei.

101 Wundt, *Grundzüge Bd. III*, S. 778.

102 Ebd., S. 781.

103 Stumpf, *Tonpsych. II*, S. 131–134.

104 Kurth 1913, S. 48. – In der «Musikpsychologie» erwähnt Kurth Wundt und O. Külpe (vgl. Anm. 10 dieser Arbeit). Kurth 1931, S. 144, 147, 154, 156.

105 Chr. v. Ehrenfels, *Ueber «Gestaltqualitäten»*, in: *Vierteljahresschrift für wissenschaftliche Philosophie* 14 (1890), S. 262. – Zu Wundt siehe: A. Gelb, *Theoretisches über «Gestaltqualitäten»*, in: *Zeitschr. f. Psychol.* 58 (1911), S. 3. – A. Wellek, *Gestalt- und Ganzheitspsychologie*, in: *Ganzheitspsychologie und Strukturtheorie: Zwölf Abhandlungen zur Psychologie und philosophischen Anthropologie*, Bern/München ²1969, S. 50.

106 Th. Herrmann, *Ganzheitspsychologie und Gestalttheorie*, in: *Die Psychologie des 20. Jahrhunderts*, Bd. 1, 1976, S. 580.

107 Stumpf, *Erscheinungen*, S. 28.

108 V. Meinong, *Ueber Gegenstände höherer Ordnung*, S. 191–193.

109 Siehe z.B. V. Benussi, *Experimentelles über Vorstellungsinadäquatheit: II. Gestaltmehrdeutigkeit und Inadäquatheitsumkehrung*, in: *Zeitschr. f. Psychol.* 45 (1907), S. 188–230.

und die Ursprünglichkeit und Unmittelbarkeit der Gestaltwahrnehmung behauptet, sowie die nichtwillkürliche Gestaltauffassung experimentell nachgewiesen («spontane Selbstgliederung» nach Gestaltgesetzen)¹¹⁰. In diesem Punkt mit der Gestalttheorie einig, hatte der Ganzheitspsychologe A. Wellek Kurths Auffassung von der willensbedingten Gestaltauffassung kritisiert¹¹¹.

Diese Kritik Welleks ist ein bezeichnender Hinweis dafür, dass Kurth auch noch in seiner «Musikpsychologie» Gedanken der älteren Psychologie verwendet hat, neben seiner Orientierung an Felix Krueger und G. E. Müller, dessen Komplextheorie im erklärten Gegensatz zur Gestalttheorie stand¹¹². Berücksichtigt man die historische Tatsache, dass sich die Gestalttheorie erst in den zwanziger Jahren allmählich gegen die ältere Auffassung durchzusetzen begann, die anderen Theorien aber noch nicht endgültig aufgegeben worden waren¹¹³, so erscheint es nicht verwunderlich, wenn Kurth grundsätzlich an den älteren Auffassungen festhielt.

Mit seiner dynamischen Theorie unbewusster Energien geht Kurth jedoch über diese psychologischen Anschauungen hinaus, zumal er dem Bereich des Unbewussten eine herausragende Bedeutung beim musikalischen Schaffensprozess einräumt. Wenn Carl Dahlhaus¹¹⁴ Kurths Energetik mit dem zentralen Bewegungsbegriff direkt auf H. Bergson und indirekt auf A. Schopenhauer zurückführt¹¹⁵, so muss ergänzend hinzugefügt werden, dass es psychologisch-wissenschaftliche Theorien über das Unbewusste gab. So ist zum Beispiel die frühe «Theorie des psychischen Apparats» von S. Freud eine psychodynamische auf energetischer Basis gewesen¹¹⁶. Kurth bezeichnet die «Ausdruckserscheinungen in der Kunst» als Symbole, als «Ausdrucksbilder des Seelischen», und beruft sich auf seinen Kollegen an der Berner Universität, Paul Häberlin¹¹⁷. Dieser aber war mit der Tiefenpsychologie vertraut¹¹⁸.

110 Th. Herrmann, *Ganzheitspsychol. u. Gestaltth.*, S. 585. Zur Kritik siehe: K. Koffka, *Beiträge zur Psychologie der Gestalt- und Bewegungserlebnisse: III. Zur Grundlegung der Wahrnehmungspsychologie. Eine Auseinandersetzung mit V. Benussi*, in: *Zeitschr. f. Psychol.* 73 (1915), S. 11–90. – M. Wertheimer, *Untersuchungen zur Lehre von der Gestalt. I. Prinzipielle Bemerkungen*, in: *Psychologische Forschung: Zeitschrift für Psychologie und ihre Grenzwissenschaften*, Bd. 1, Berlin 1922, S. 47–58.

111 A. Wellek, *Rezension von Ernst Kurths «Musikpsychologie»*, in: *Acta Musicologica* 5 (1933), S. 77. – H. de la Motte-Haber sieht hingegen einen bedeutenden Einfluss der Gestalttheorie und Ganzheitspsychologie. (Vgl. diess., *Psychologie und Musiktheorie*, Frankfurt/M. 1976, S. 40, 75; *Handbuch der Musikpsychologie*, Laaber 1985, S. 420–421.)

112 G. E. Müller, *Komplextheorie und Gestalttheorie*, Göttingen 1923, siehe insbesondere den Schlussparagrafen, S. 88–106. Vgl. die Kritik von W. Köhler, *Komplextheorie und Gestalttheorie: Antwort auf G. E. Müllers Schrift gleichen Namens*, in: *Psychologische Forschung*, Bd. 6 (1925), S. 358–416.

113 Th. Herrmann, *Ganzheitspsychol. u. Gestaltth.*, S. 580f., 591.

114 C. Dahlhaus, *Nachwort zu Ernst Kurths «Die Voraussetzungen . . .»*.

115 Ebd., o. S. [S. 2f.].

116 S. Freud, *Die Traumdeutung*, Leipzig-Wien ³1913, Schlusskapitel; vgl. A. Holder, *Freuds Theorie des psychischen Apparates*, in: *Die Psychologie des 20. Jahrhunderts Bd. II*, S. 226–266.

117 Kurth 1920, S. 9. – P. Häberlin, *Symbol in der Psychologie und Symbol in der Kunst: Vortrag gehalten bei der Veranstaltung des Hochschulvereins zugunsten einer Kunsthalle in Bern am 25. November 1916*, Bern 1916.

118 Nach Ellenberger stand Häberlin der Theorie Freuds zwar kritisch gegenüber, verarbeitete in seinen Werken jedoch einige ihrer Grundgedanken. (Henry F. Ellenberger, *Die Entdeckung des Unbewussten: Geschichte und Entwicklung der dynamischen Psychiatrie von den Anfängen bis zu Janet, Freud, Adler und Jung*. Aus dem Amerikanischen von Gudrun Theusner-Stampa, Zürich 1985.)

