

Zur Aktualität der Musiktheorie Ernst Kurths

Lukas Haselböck

Ernst Kurth's music theory is grounded on the proposition, most prominently developed in his study *Die Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners »Tristan«* [1920], that sound is a reverberation of powerful forces that circulate in the inaudible. According to Kurth, music is a living entity which must be conceived of as hierarchically superior to single tones. Many of his contemporaries were fascinated by these ideas, and although Kurth's concepts were not discussed on a large scale after 1945, his theoretical framework arguably can provide today appropriate means to describe transitions and relations of sound in post-tonal music. In this article, repercussions of Kurth's ideas are uncovered in the theoretical writings of Theodor W. Adorno, especially where they allude to Arnold Schönberg's idea of a »drive force of sounds« [Triebleben der Klänge], and in new French music after 1970 (mainly in aesthetics and works of Gérard Grisey), where the metaphorical idea of »forces« within sound and the intention to »make the inaudible audible« result in gestalt-derived musical structures with clear affinities to Kurth's energetics. Although Kurth's objective to discern »invariants« of musical listening has met with legitimate scepticism, a closer re-reading of his texts might provide fresh impulses to tackle the key problem of the relationship between history, perception and structure in twentieth-century music and music theory.

Einleitung

Musiktheoretiker streben zuweilen danach, ihre Konzepte als tendenziell zeitlos, übergeordnet und allgemeingültig zu etablieren. Derartige Versuche müssen jedoch geradezu zwangsläufig auf Widerspruch stoßen, denn musiktheoretische Konzepte sind fragile Konstellationen, die immer wieder hinterfragt und weitergedacht werden müssen. Aus dieser Prozessualität resultieren wichtige Fragen, die das Verhältnis historischer Musiktheorie zu neuen Tendenzen des Faches oder musiktheoretische Implikationen neuer Musik betreffen. Es stellt sich also die Frage, welche »Aktualität« ältere Theorien zur Beschreibung jüngerer musikalischer Entwicklungen besitzen können. In diesem Kontext möchte ich die Aufmerksamkeit auf die Aktualität der Musiktheorie von Ernst Kurth lenken.

Eine der bekanntesten Thesen Kurths findet sich zu Beginn des Buches *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners »Tristan«*: »Alles Erklingende an der Musik«, so Kurth, sei »nur emporgeschleuderte Ausstrahlung weitaus mächtigerer Urvorgänge, deren Kräfte im Unhörbaren kreisen«. ¹ Das Wesen der Harmonik sei »daber ihr stetes Ersterben, das Überfließen von Kraft in Erscheinung«. ² Musik sei eine lebendige, Einzeltönen übergeordnete Einheit. ³

1 Kurth, *Romantische Harmonik*, S. 1.

2 Ebda., S. 2.

3 Vgl. ebda., S. 6.

Vor dem Horizont der Musiktheorie nach 1945 mag diese Grundthese Kurths etwas vage erscheinen. Schopenhauer-Reminiszenzen, vorgetragen in einem eher weit-schweifigen Stil, sind, so scheint es, nicht dazu angetan, den heutigen Anforderungen des Faches Musiktheorie gerecht zu werden. Ein solcher Befund wäre jedoch einseitig: Kurths Schriften implizieren auch exakte Detailanalyse, gestützt durch Erkenntnisse der Wahrnehmungspsychologie. Dieser übergreifende Ansatz ist uns vertraut: Er verweist in Kurths Zukunft und reicht bis in unsere Gegenwart herein.

Zuweilen, z.B. in Kurths *Musikpsychologie*, sind diese gegensätzlichen Ebenen nur schwer voneinander zu trennen. So assoziiert Kurth die Beobachtung, dass der Rezipient im hörenden Erleben dazu tendiere, größere Zeitstrecken zusammenzufassen, mit der eben erwähnten These, die Substanz der Musik liege jenseits des real Erklingenden: »In solchen geläufigen Erscheinungen steckt schon ein gutes Stück von der Metaphysik der Musik.«⁴ Auch der Schopenhauersche Begriff des »Willens«⁵ geht bei Kurth Hand in Hand mit Überlegungen zur Musiktheorie im engeren Sinn, so z.B. zu Beginn der *Romantischen Harmonik* (»Die Energien gehen in die sinnlich wahrnehmbaren Klangwunder über wie der Lebenswille ins Weltbild. Erst an ihrer letzten Oberfläche tönt die Musik«⁶) oder in der *Musikpsychologie*, wo von der »Dissonanz als Willensphänomen«⁷ die Rede ist. Dieses Ineinander von musiktheoretischer Terminologie, Wahrnehmungspsychologie und Metaphysik war für die Musiktheorie nach 1945 nicht ohne weiteres aufzulösen. Deshalb wurden Kurths Theorien (abgesehen von Ansätzen bei Boris Assafjew, Kurt von Fischer, Willy Hess und Jürgen Uhde⁸) kaum weiter verfolgt: Eine neue Generation richtete den Blick auf neue Horizonte musiktheoretischen Denkens.

Auch heute bereitet uns Kurths Zielrichtung, empirisches und spekulatives Denken zu verbinden, Schwierigkeiten. So könnte man versucht sein, diese im Sinne einer spezifisch kulturhistorischen Bedingtheit zu verstehen, angesichts derer sich die Frage aufdrängt, ob man Kurths Denken heute überhaupt noch aktuelle Perspektiven abgewinnen könne. Dazu einige vorläufige Thesen:

Um Kurth neu zu interpretieren, muss man ihm, wenn es notwendig ist, widersprechen und jene Aspekte seines Denkens hinterfragen, die auf spezifische kulturhistorische Rahmenbedingungen zurückzuführen sind, so z.B. auch seinen durch die Dur-Moll-Tonalität geprägten Kanon (dies haben Elena Ungeheuer und Pascal Decroupet in Ansätzen gezeigt⁹).

4 Kurth, *Musikpsychologie*, S. 97.

5 Vgl. auch de la Motte-Haber, *Kräfte im musikalischen Raum*, S. 284f.: »Gemeinsam ist Halm, Schenker und Kurth auch der Bezug zu der das Denken der Zeit allgemein stark beeinflussenden Philosophie von Arthur Schopenhauer sowie derjenigen von Friedrich Nietzsche. Formulierungen wie ›der Tonwille‹ [Schenker] oder ›Dissonanz als Willensphänomen‹ [Kurth] verweisen unmittelbar auf Schopenhauer.«

6 Kurth, *Romantische Harmonik*, S. 1.

7 Kurth, *Musikpsychologie*, S. 172.

8 Unter den Schriften jüngerer Zeit könnte auch Robert Hattens Buch *Interpreting musical gestures* Erwähnung finden, in dem er sich explizit auf Kurth bezieht (vgl. dazu den Beitrag von Helga de la Motte-Haber, *Zur Suche nach Logik und Bedeutung von Musik* im vorliegenden Band, S. 563–575). Zum Nachklang Kurthscher Theorien in der »music theory« des späten 20. Jahrhunderts vgl. ferner Rothfarb, *Energetics* (insbesondere die letzten Seiten: »Late twentieth-century reverberations«).

9 Ungeheuer/Decroupet, *Die Drachen spielen mit dem Ball*. Die beiden Autoren versuchen, Parallelen zwischen Ernst Kurths Denken, Karl Bühlers Sprachtheorie, Eero Tarastis kinetischer Semiotik, Popmusik und serieller Musik zu ziehen.

Dieser Versuch, Kurth gleichsam in die Gegenwart zu »retten«, kreuzt sich mit der gegenläufigen Beobachtung, dass so manche Denkfiguren, mit denen wir es in neuer Musik zu tun haben, an einen gedanklichen Kontext erinnern, der sich zumindest indirekt von Philosophen wie Henri Bergson, Gestaltpsychologen wie Christian von Ehrenfels und von Musiktheoretikern wie Kurth herleiten ließe.

Eine Möglichkeit bestünde nun darin, Thesen zu neuer Musik mit Hilfe Kurthscher Ansätze historisch zu kontextualisieren. Umgekehrt könnte man Kurths Thesen aktualisieren und erweitern und ihnen so ermöglichen, in der Gegenwart Fuß zu fassen. In diesem Kontext seien zwei gedankliche Spuren verfolgt: die eine zu Theodor W. Adorno, die andere zum Poststrukturalismus bzw. zur neuen Musik in Frankreich seit den 1970er Jahren.

1. Theodor W. Adornos Auseinandersetzung mit Kurths Theorien

Für eine Auseinandersetzung mit Kurths gedanklicher Welt bringt Adorno offenbar alle Voraussetzungen mit. Musik und Philosophie des 19. Jahrhunderts sind ihm bis in die kleinsten Verästelungen vertraut, und die Musikphilosophie des 20. Jahrhunderts ist ohne ihn gar nicht zu denken. Aussagen Adornos, der seine Wertschätzung für Kurth mehrfach zum Ausdruck brachte, können somit als gedankliche Brücke dienen.

Klangübergänge

Arnold Schönbergs Rede vom »Triebleben der Klänge« wird bei Adorno wiederholt aufgegriffen.¹⁰ Die Tendenz, die Klänge nicht für sich, sondern in ihren Übergängen ineinander, ihrer klanglichen Verschränkung zu betrachten, könnte in einer These Kurths vorgedacht sein: dass Klänge den Willen zum Ineinander-Übergehen haben, dass Musik als lebendige, Einzeltönen übergeordnete Einheit zu denken sei.¹¹ Diese direkte Verbindung zwischen Schönberg und Kurth stellt Adorno in einer frühen Rezension (1933) von Kurths *Musikpsychologie* her, in der er behauptet, dass die These vom »Triebleben der Klänge« im Zentrum des dritten Abschnittes dieses Buchs stehe.¹² Schönberg und Kurth werden hier in einem übergreifenden gedanklichen Kontext interpretiert. In gewisser Weise könnte man dies bereits als Weiterdenken

10 Vgl. z.B. Adorno, *Voraussetzungen*, S. 438f.: »In der neuen Musik, auf der Höhe der freien Atonalität, [hat] der Schönberg der ›Erwartung‹ dem Triebleben der Klänge nachgehört und es dadurch vor dem behütet, womit die spätere Kunst sich selbst kompromittierte, als die Parole des Automatischen beliebt ward.«

11 Vgl. Krebs, *Innere Dynamik*, S. 148.

12 Adorno, *Ernst Kurths Musikpsychologie*, S. 354f.: »Es ist dabei, unterm Blickpunkt der aktuellen musikalischen Praxis, höchst aufschlußreich und bestätigend, daß viele der von Kurth psychologisch entwickelten Lehrmeinungen im Problemzusammenhang der Musiktheorie bereits vor zwanzig Jahren in der Kurth offensichtlich unbekannt Harmonielehre von Schönberg als gültige Zeugnisse des kompositorischen Bewußtseins vertreten waren, damals auf Grund der herrschenden Riemannschen Überzeugung von der Wissenschaft abgewehrt wurden und heute im Lichte einer Erkenntnis sich als richtig behaupten, vor der der Oberflächenzusammenhang des Riemannschen Systems zusehends zerbröckelt. Das gilt nicht bloß für einen programmatischen Punkt wie das seinerzeit als expressionistisch verschrieene ›Triebleben der Klänge‹, das, man darf wohl sagen: im Zentrum von Kurths drittem Abschnitt steht.«

und Aktualisieren einer These Kurths auslegen. Zugleich sollte man aber die gedankliche Verschiebung nicht übersehen, die Kurths Verständnis klanglicher Übergänge und Adornos Deutung von Schönbergs Rede vom Triebleben der Klänge voneinander trennt.

Im Text *Tradition* und in der *Ästhetischen Theorie* konstatiert Adorno, es gebe etwas an den Klängen, was sein Recht verlange. Dies entspreche der Forderung, »dorthin zu komponieren, wohin das Einzelne«¹³ wolle. Diese Dominanz des Partikularen sei allerdings »systembedingt eher als eigentlich spontan«.¹⁴ Letzterer Hinweis ist entscheidend: Das Triebleben der Klänge versteht Adorno im Sinne einer historischen »Tendenz des Materials«. Im Verlauf der Musikgeschichte seien Klänge zusehends in Systeme eingebunden, die bestimmte Fortsetzungen dieser Klänge erwarten ließen.¹⁵ Kurth geht hingegen, obwohl auch ihm der »Blick des Historikers«¹⁶ zu eigen ist, weniger von der historischen Notwendigkeit klanglicher Übergänge als von einer a priori-Beschaffenheit unseres musikalischen Denkens und Fühlens aus. Er argumentiere, so Adorno in der zitierten Rezension, nicht historisch, sondern energetisch-psychologisch und tendiere dazu, »aus dem Wechsel der musikalischen Phänomene einen Grundbestand von Invarianten auszukristallisieren«.¹⁷ Gerade dies betrachtet Adorno mit Skepsis. Obwohl er Kurths *Musikpsychologie* offensichtlich sehr schätzt, kritisiert er deren Konzentration auf das psychische Innenleben als »vitalistischen Irrationalismus«.¹⁸

Im Gegensatz zu dieser energetischen Auffassung sind für Adorno die analytische Deutung und das hörende Erleben von Klangübergängen dialektisch geprägt.¹⁹ Und

13 Adorno, *Tradition*, S. 128f.: »Schönbergs Formel vom Triebleben der Klänge; die Forderung, dorthin zu komponieren, wohin das Einzelne will, spielt darauf an.«

14 Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 233: »Solche oktroyierte Einheit berichtigt sich an den Tendenzen der Details in der neuen Kunst, dem ›Triebleben der Klänge‹ oder Farben, so musikalisch dem harmonischen und melodischen Verlangen, daß von sämtlichen verfügbaren Tönen der chromatischen Skala ergänzender Gebrauch gemacht werde. Allerdings ist diese Tendenz selbst wiederum aus der Totalität des Materials, dem Spektrum abgeleitet, systembedingt eher als eigentlich spontan.«

15 Vgl. auch Adorno, *Vers une musique informelle*, S. 526: »Der minimale, gleichsam anstrengungslose Übergang des Halbtonschritts assoziiert sich regelmäßig mit der Erinnerung an pflanzlich Treibendes, als wäre er nicht veranstaltet, sondern wüchse zu seinem Telos ohne subjektiven Eingriff von sich aus. Gerade was seit dem Tristan, und aus gutem Grund, als Subjektivierungsprozeß der Musik verstanden wird, ist von der Musiksprache her objektiv: ein durch diese Sprache vermittelter Schein des Organischen.«

16 De la Motte-Haber, *Kräfte im musikalischen Raum*, S. 289.

17 Vgl. Adorno, *Ernst Kurths Musikpsychologie*, S. 352: »Aufgabe der Musikpsychologie, wie sie Kurth vorschweben mag, ist die Analyse von musikalischen Phänomenen dergestalt, daß die Form ihres Zusammenhanges als Gesetzmäßigkeit der produktiven Subjektivität einsichtig wird. Diese Subjektivität wird in der Kurthschen Musikpsychologie nicht ihrer historischen Dialektik nach entfaltet, sondern vielmehr der Versuch unternommen, aus dem Wechsel der musikalischen Phänomene einen Grundbestand von Invarianten auszukristallisieren.«

18 Ebda., S. 357.

19 Auch im Kontext der Dialektik des Klanglichen geht Adorno direkt auf Kurth ein, so z.B. im *Versuch über Wagner* (S. 62–64). Hier übt Adorno Kritik an Kurth: Wagners Musik sei nicht auf eine »Kunst des Übergangs« reduzierbar, ein Missverständnis, das allerdings der Komponist selbst durch seine Aussagen befördert habe. Nicht das energetische Überfließen von Dissonanz in Konsonanz, sondern gerade deren dialektische Aufspaltung sei für die weitere Musikentwicklung bedeutsam gewesen: »Indem Kurth daran vorbeisieht; indem er die Dissonanzen unter die Konsonanz beugt, der sie widersprechen und die ihnen nur noch äußerlich gewachsen ist, schmuggelt er gerade im Wohlwollen gegen das ›moderne‹ dynamische Moment der Harmonik ein autoritär-traditionalistisches ein. Wo aber die Dissonanz solcher Interpretation spottet, muß Kurth sie eben zu jener bloßen Klangwirkung degradieren, der seine energetische Kritik des Klangbe-

da das »Triebleben der Klänge« nicht wie bei Kurth in ungreifbaren Phänomenen hinter dem Material, sondern in den systembedingten Gegebenheiten des Materials selbst situiert ist, ist die progressive Logik klanglicher Abfolgen für Adorno ein Qualitätsmerkmal von Musik. So lässt sich z.B. anhand von Adornos zwiespältigen Erfahrungen mit der Musik Richard Wagners nachvollziehen, dass er einem Infragestellen der motivisch-thematischen Logik skeptisch gegenüberstand. Nicht nur bei Wagner, sondern auch an den Polen neuerer kompositorischer Entwicklungen, so Adorno, artikuliere sich das Subjekt nicht mehr in nachvollziehbaren Abständen, Elementen und Konfigurationen, sondern verliere sich in Kleinstintervallen. Diese Innovationskraft berge jedoch Gefahren in sich: Die kritische Bewusstheit des Subjekts werde obsolet, es drohe die »Phantasmagorie« einer Loslösung der Klangfarbe von der strukturellen Ebene.²⁰

Auch für Kurth ist die Musik Wagners ein zentraler Bezugspunkt, und auch er stellt bei Wagner und Bruckner eine neuartige Funktion der Klangfarbe fest. Die Konsequenzen, die er daraus zieht, unterscheiden sich jedoch von denjenigen Adornos. In der Musik Wagners und Bruckners verortet Kurth wellenartige Verläufe und motivische Zersetzungsprozesse, in deren Rahmen sich das Sequenzprinzip und die energetische Tendenz des Klanges verselbständigen. Meines Wissens spricht er aber in diesem Zusammenhang nirgends von einer Gefahr für die Bewusstheit des Subjekts oder der Notwendigkeit einer dialektischen Auffassung klanglicher Übergänge.

Klangrelationen

Das Stichwort »Klangrelationen« verweist ebenfalls auf eine partielle Konvergenz zwischen Adorno und Kurth. Im Kontext der Musik der 1960er Jahre macht sich Adorno vor dem Hintergrund der Gefahr einer »Hypostasierung des Tons« in *Vers une musique informelle* Gedanken über eine Meidung des Parameterdenkens. Zu diesem schlägt er mögliche Alternativen vor. Er fordert Gestalten, die in Grenzen identisch bleiben,

auch wenn die Höhen der Töne sich ändern, aus denen sie sich zusammensetzen. Zugrunde liegt dem der von dem zu Unrecht vergessenen Ernst Kurth herausgestellte Sachverhalt, daß die Töne in Musik keine physikalischen oder selbst sinnesphysiologischen Fakten sind, sondern von eigentümlicher Schmiegsamkeit, »Elastizität«. Jeder Ton, der ins musikalische Feld gerät, ist immer bereits mehr als bloß Ton, ohne daß doch die Eigenschaften des Tons definitorisch herauszuschälen wären, die mehr als bloß Ton sind. Dies Mehr ist zunächst das, wozu sie in den Relationen werden.²¹

griffs widersprach. Nur sehr gelegentlich, bei der Behandlung des Gegensatzes der harmonischen Theorien von Riemann und Sechter, kommt er einer dialektischen Auffassung der romantischen Harmonik nahe. Sonst bleibt er im undialektischen harmonischen Funktionsdenken befangen.« (Ebda., S. 63.)

20 Vgl. Adorno, *Versuch über Wagner*, S. 75f.: »Das Wagnersche Orchester zielt auf die Herstellung eines Kontinuums von Klangfarben ab und inauguriert damit eine Entwicklung, die heute an den Polen der Produktion sich durchsetzt. [...] Die Idee eines elektrischen Kontinuums aller möglichen Klangfarben hat diese Tendenz auf die radikale: die mechanische Formel gebracht.«

21 Adorno, *Vers une musique informelle*, S. 520.

Hier würde es zu weit führen, auszuloten, was dieses »mehr« bei Adorno bedeutet, denn dies würde eine eingehende Erörterung von Adornos prozessualer Konzeption philosophischen Denkens erfordern. Dennoch sei darauf hingewiesen, dass die Rede von der »Schmiegsamkeit« und »Elastizität« (dies ist übrigens ein Zitat aus Kurths *Musikpsychologie*²²), von der Übergeordnetheit des Ganzen über die Teile in einer gestaltpsychologischen Tradition steht, die sowohl für Kurth (im Hinblick auf Bach, Wagner und Bruckner) als auch für Adorno (im Hinblick auf neue Musik der 1960er Jahre) von Bedeutung war. Beide – Kurth und Adorno – wenden sich gegen positivistische Positionen in der Musik bzw. Musiktheorie. Der Begriff der Relation ist somit von übergreifender Relevanz.

2. Kurth und Aspekte neuer Musik in Frankreich seit den 1970er Jahren

Klangübergänge

Das erläuterte Prinzip des Trieblebens der Klänge wird in manchen Werken der neuen Musik mit Bezug auf ein »Innenleben der Klänge« weitergedacht. So ins Blickfeld gerückte Klangübergänge wurden zu einem wichtigen Innovationsbeitrag der elektroakustischen Musik. Konsequenzen dieser Erforschung des Klanginneren sind jedoch auch an Hand neuer Instrumentalmusik, z.B. in Frankreich, nachzuvollziehen. Darauf verweisen Aussagen des 1998 verstorbenen Gérard Grisey:

Es ist mir nicht länger möglich, die Töne als festgesetzte und untereinander permutierbare Objekte aufzufassen. Sie erscheinen mir eher wie Bündelungen zeitlich gerichteter Kräfte. Diese Kräfte – ich verwende den Ausdruck mit Bedacht und bediene mich nicht des Wortes Form – sind unendlich beweglich und fließend; sie leben wie Zellen, haben eine Geburt und einen Tod und tendieren vor allem zu einer ständigen Transformation ihrer Energie.²³

Grisey verwendet den Begriff »Kraft«²⁴, wie er selbst sagt, »mit Bedacht« und zieht ihn dem der »Form« eindeutig vor. Auch die Begriffe »différentielle«²⁵, »transitoire« und »liminale« sind für Grisey zentral. Sie verweisen auf ein Verständnis von Musik als stets fließendes, fluktuierendes Gebilde.²⁶

Ist es nun Adornos Dialektik oder Kurths Energetik, mit der sich diese Logik des klanglichen Überganges assoziieren ließe? In einem Artikel über Grisey hat der französische Komponist und Philosoph Hugues Dufourt, der im Jahr 1979 das Manifest *musique spectrale* schrieb und damit die Ästhetik der Spektralmusik sozusagen offiziell begründete, darauf hingewiesen, dass spektrale Klangübergänge nicht im

22 Vgl. ebda. Beim Begriff »Elastizität« verweist Adorno auf Kurth, *Musikpsychologie*, insbesondere S. 10f.

23 Grisey, *Zur Entstehung des Klanges*, S. 75.

24 Vgl. das Kapitel »Kräfte und Energien: Der dynamische Formbegriff« in de la Motte-Haber, *Kräfte im musikalischen Raum*, S. 297ff.

25 Im Sinne eines »differenziellen« Denkens könnte man auch manche Passagen in Kurths Schriften verstehen, so z.B. das folgende Zitat: »Über die leeren Räume zwischen den Noten und über diese selbst hinweg flutet die Kraft« (Kurth, *Romantische Harmonik*, S. 7.)

26 Vgl. auch Grisey, *Annotations*, S. 84: »Dans *Modulations*, le matériau n'existe plus en soi, il est sublimé en un pur devenir sonore sans cesse en mutation et insaisissable dans l'instant – tout est en mouvement.«

Sinne einer Zuspitzung der Dialektik Adornos zu verstehen seien.²⁷ Ebenso wie Grisey²⁸ hat auch Dufourt die tendenziell ahistorische Einstellung der »recherche musicale« gegenüber dem musikalischen Material betont. (Man könnte hinzufügen, dass diese Ahistorizität zwar eine Fiktion sein mag, dass sie von den Komponisten der Spektralmusik aber in den 1970er und 80er Jahren dennoch tendenziell angestrebt wurde.)

Im Gegensatz dazu stößt die Assoziation spektraler Klangübergänge mit Kurths Thesen auf geringere Widerstände. Sowohl für Kurth als auch für Grisey war der Begriff des »Werdens«²⁹ zentral, den Grisey, vor allem durch Vermittlung der Schriften Gilles Deleuzes, von Henri Bergson herleitete. Ganz in der Tradition von Bergson begründet Deleuze in *Mille plateaux* die Faszination der Musik durch ein Werden ohne Maß, die maßlose Gegenwart. Deleuzes Begriff des »Werdens« impliziert auch jenen der »Kraft«. In der Studie *Francis Bacon: Logik der Sensation*, die auf zahlreiche Komponisten der neuen Musik (z.B. Brian Ferneyhough) einen grundlegenden Einfluss ausübte, zitiert Deleuze die bekannte Aussage von Paul Klee, Kunst gebe nicht das Sichtbare wieder, sondern mache sichtbar, um hinzuzufügen, auch die Musik bemühe sich, »Kräfte hörbar zu machen, die nicht hörbar sind«.³⁰ Das Prinzip des Werdens ohne Maß in der Musik, das Prinzip des beständigen klanglichen Fließens wird auf Energien und Kräfte zurückgeführt, die aus dem »Unhörbaren« stammen. Dies erinnert an Kurth, der in seiner *Musikpsychologie* davon ausging, dass

- 27 Dufourt, *Aspects du temps*, S. 50: »Nous avons été les contemporains d'une révolution technologique – l'électroacoustique. ›L'électronique‹, écrit Adorno, ›converge avec l'évolution même de la musique‹ (Adorno 1982, p. 287). Mais Adorno porte là un jugement négatif: pour lui, la musique est devenue un art si hautement rationalisé que les moyens se substituent constamment aux fins, que l'unité de sens musical vole en éclats sous la pression centrifuge des programmes. Adorno regarde comme centrale la ›tendance de la nouvelle musique vers une continuité intégrale de toutes les dimensions‹ (Adorno 1982, p. 287). La rationalisation intégrale du matériau se manifeste par la création d'un continuum des hauteurs, des durées et des intensités. C'est ainsi que l'on a perçu l'itinéraire du dehors: la musique du timbre serait l'accomplissement d'une tendance de la musique à s'axiomatiser qui serait elle-même une parodie de tout projet dialectique. J'objecterai que, lorsque Grisey annonce ›l'ère du timbre‹, il définit précisément le timbre comme irréductible à la formalisation. Le timbre n'est pas l'accomplissement fantasmatique d'un continuum indifférencié de qualités. Le timbre n'est pas l'aboutissement inéluctable des tendances de la musique du XXe siècle à l'intégration. La ›musique spectrale‹ n'est pas un ›klangfetichismus‹ [sic!], une espèce d'abandon à la domination croissante du matériau qui trouverait sa sanction ultime dans l'objectivité factice d'un ›son en soi‹. Je regrette le malentendu qui nous a opposés, en 1982, à Darmstadt, Grisey et moi d'une part, Dahlhaus de l'autre, sur ce point.«
- 28 Grisey betont, dass er beim Instrumentieren weniger die kulturellen Konnotationen einer Klangfarbe als vielmehr deren akustische Besonderheit berücksichtige. Vgl. Grisey, *Structuration des timbres*, S. 48: »Ajoutons que l'instrument comme micro-synthèse et source complexe sera utilisé pour ses qualités spécifiques et non pour sa connotation culturelle (les flûtes idylliques, le hautbois champêtre, le cor lointain etc.)«
- 29 Vgl. Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, S. 10: Hier bestimmt Kurth die melodische Linie als »Werden, als Andrängen zur Form«. Vgl. auch Kurth, *Romantische Harmonik*, S. 1: »Im Werden der Formen liegen daher die schöpferischen Inhalte auch der Harmonik«. Vgl. auch ebda., S. 3: »Die Theorie muß am lebendigen Grundprozeß, dem Ausbrechen und Werden zum Klang, einsetzen.«
- 30 Deleuze, *Francis Bacon*, S. 39. Ein Hinweis auf dieses Klee-Zitat (vgl. Klee, *Das bildnerische Denken*, S. 76) findet sich auch in Ders./Guattari, *Tausend Plateaus*, S. 460: Der Künstler öffne sich »dem All, dem Kosmos, um die Kräfte in einem ›Werk‹ einzufangen.« Zur Zielsetzung, »Kräfte einzufangen«, vgl. auch die Werkführung zu Griseys *Le Noir de l'Etoile* für sechs Schlagzeuger, Tonband und Live-Übertragung astronomischer Signale in: Grisey, *Annotations*, S. 90: »Lorsque la musique parvient à conjurer le temps, elle se trouve investie d'un véritable pouvoir chamanique, celui de nous relier aux forces qui nous entourent.«

Form »jedes Sichtbarwerden einer Kraft«³¹ sei. Und in der *Romantischen Harmonik* vertrat er die Meinung, die Theorie habe »das Ohr für das Unhörbare verloren«.³² Zugleich ist jedoch erneut auf eine gedankliche Verschiebung zu verweisen: Kurths Denken ist noch von der Metaphysik des 19. Jahrhunderts geprägt, Deleuze und Grisey sind davon weit entfernt. Versucht man dennoch, Kurths Rede vom klanglichen Fließen und seinen Wurzeln im Unhörbaren oder Unsichtbaren in der Gegenwart weiterzudenken, so ließen sich folgende Anhaltspunkte finden:

1. In der elektroakustischen Musik ist die Dimension des Unsichtbaren mit der simplen Tatsache assoziierbar, dass Musik zu hören ist, deren Klangerzeugung man nur bedingt nachvollziehen kann. Man sieht in der Regel keine Musiker spielen. Dennoch ist elektroakustische Musik häufig durch gestische Ereignisse bestimmt, die »quasi-körperlich« nachvollziehbar sind und dadurch auf körperliche Gesten oder Bewegungen verweisen. Wie Denis Smalley ausführt, lässt sich eine Geste in herkömmlicher Instrumentalmusik als »Energiebewegungsbahn«³³ interpretieren, welche den Klangkörper erregt und so in ihrem unmittelbaren Konnex mit menschlicher Energie rezipiert wird. Dies kann aber auch indirekt gelten. Wir sind imstande, so Smalley, die »Körperlichkeit« elektroakustischer Musik zu spüren, indem wir das Prinzip der »gestischen Ersetzung« anwenden. Die Klangwelt elektroakustischer Musik fördert extrinsische Beziehungen durch ihre gestische Anlage, die Vieldeutigkeit der Materialien und die Räumlichkeit der Perspektive. In diesem Kontext ist es Smalleys Ziel, psychoakustische Invarianten des Hörens von elektroakustischer Musik herauszuarbeiten.

Derartige Überlegungen scheinen mir bei Kurth bereits in Ansätzen vorgeprägt zu sein. Kurth erkannte die grundlegende Bedeutung des Raumphänomens³⁴ für das Hören von Musik. Musikalische Strukturen seien in der Vorstellung zwangsläufig räumlich angeordnet. Obwohl die Raumvorstellung häufig in Undeutlichkeit verfließe, handle es sich bei räumlichen Assoziationen um »Grundfunktionen des Hörens, nicht etwa zufallsbedingte Phantasiegebilde«.³⁵ Ähnlich wie später Smalley

31 Kurth, *Musikpsychologie*, S. 253.

32 Kurth, *Romantische Harmonik*, S. 3. Vgl. auch ebda., S. 7: »Anfang aller Erkenntnis vom Wesen der Melodik und damit überhaupt der Musik ist die Gewöhnung an den Gedanken, daß schon von der einfachen melodischen Linie an der eigentliche und weitaus bedeutungsvollere Inhalt das Unhörbare an ihr ist.«

33 Smalley, *Spektromorphologie*, S. 169.

34 Vgl. de la Motte-Haber, *Kräfte im musikalischen Raum*, S. 286. Hier verweist de la Motte-Haber darauf, dass »die Vorstellung eines innermusikalischen Raums [...] zu Beginn des 20. Jahrhunderts nicht neu« gewesen sei. In diesem Kontext erwähnt sie Aussagen von Rudolf Hermann Lotze, Hermann von Helmholtz, Carl Stumpf und Hugo Riemann. Zum Begriff des musikalischen Raumes vgl. auch Adorno, *Über das gegenwärtige Verhältnis von Philosophie und Musik*, S. 167. Hier geht Adorno auf den Raumbezug ein, »wie er besonders in der Musikpsychologie von Ernst Kurth entwickelt worden ist«: Während sich durch die parallele Entfaltung von Harmonik und Instrumentalklang eine »Raumqualität« in der Musik etabliert habe, sei durch den Übergang zur Atonalität dieses »Raumbewußtsein ausgelöscht« worden, »gar nicht so unähnlich der Abschaffung der Raumperspektive in der modernen Malerei«. Während etwa das dritte Stück aus Schönbergs op. 11 das »Gefühl von Raumlosigkeit« vermittele, stelle sich in späteren Stücken Schönbergs, wie z.B. im Tanz um das goldene Kalb, »ein neuer Typus musikalischer Räumlichkeit« her, »und zwar einzig durch die Disposition der Farbe, die zum äußersten gesteigerte Kunst vielschichtiger Instrumentation«. Ein ähnliches »Gefühl von Raumlosigkeit« in Konfrontation mit der frei atonalen Musik Schönbergs mag auch Kurth verspürt haben. Und auch die These, »einzig durch die Disposition der Farbe« lasse sich »ein neuer Typus musikalischer Räumlichkeit« herstellen, ist nicht allzu weit von Kurth entfernt.

35 Kurth, *Musikpsychologie*, S. 116.

ist somit auch Kurth bemüht, energetische Tendenzen in Verknüpfung mit räumlichen Assoziationen als Invarianten der Wahrnehmung von Musik zu postulieren. Und die Ergründung der Gesetzmäßigkeiten der musikalischen Wahrnehmung, um die Smalley bemüht ist, ist in Kurths Rede von den »Grundfunktionen des Hörens« angedeutet.

2. Die Dimension des »Unhörbaren« wird auch in Edgard Varèses Vision einer »neuen Magie des Klangs« fassbar, auf die Jean-François Lyotard hingewiesen hat: »Der nie zuvor auch nur erträumte Gebrauch der tiefen Kombinationstöne nicht weniger als der Differenz- und Summationstöne ist gleichfalls zu erwarten. Eine völlig neue Magie des Klangs!« Im Anschluss an dieses Varèse-Zitat fügt Lyotard hinzu: »Dieses »radikale Ungedachte« ist ein Ungedachtes des Gehörs, ein Unhörbares.«³⁶ Man könnte nun eine Relation zwischen der Dimension eines »radikalen Ungedachten« und den neuen Möglichkeiten der »recherche musicale« (Filterung, Ringmodulation etc.) herstellen, mit deren Hilfe unhörbare Komponenten des Klangs hörbar gemacht werden können. Dies wird z.B. in Griseys Definition des »Klangschattens« deutlich: »Composer avec l'ombre des sons, c'est imaginer une orchestration qui met en lumière les champs de profondeur dans lesquels s'activent les différents timbres.«³⁷ Klänge implizieren, so Grisey, nicht nur »hörbare« Komponenten, sondern auch eine Tiefenebene, einen Klangschatten. Innerhalb des Klanglichen wird ein »auratisches« Wechselspiel von Tiefenschichten, ein Raum freigelegt.

Ernst Kurth standen zwar die Möglichkeiten der recherche musicale noch nicht zur Verfügung. Um die Wirksamkeit des »Unhörbaren« zu demonstrieren, sprach aber auch er von einer musikalischen »Tiefenebene«, von Hell-Dunkel-Schattierungen, Echowirkungen und von einem Ineinander von »dünnere[n] bzw. vollere[n] Klangschichten.«³⁸ Für Komponisten am Ende des 20. und im bereits fortgeschrittenen 21. Jahrhundert ist diese Dimension nicht mehr ausschließlich eine verborgene, jenseitige: Sie fassen sie im Sinne einer zugänglichen Perspektive des Klanglichen auf. Während de la Motte-Haber darauf hinweist, dass für Kurth die Tiefendimension »kaum unmittelbar zu erleben, sondern eher nur symbolisch zu dechiffrieren«³⁹ sei, geht es Komponisten wie Grisey um das konkrete Erleben einer neuen Dimension

36 Lyotard, *Das Inhumane*, S. 197. Zum größeren Zusammenhang, in dem Varèses Zitat steht, vgl. Varèse, *Die Befreiung des Klangs*, S. 12f.: »In den beweglichen Massen würde man ihrer Transmutationen inne, wenn sie verschiedene Schichten passierten, bestimmte Körper durchdrängen oder sich in bestimmten Verdünnungen verlören. Darüber hinaus würde die neue musikalische Apparatur, die mir vorschwebt, im Stande sein, Klänge jeder Frequenzzusammensetzung abzustrahlen, die Begrenzungen der tiefsten und höchsten Register zu sprengen und neue Organisationen der vertikalen Resultanten zu eröffnen: folglich der Akkorde, ihrer Zusammensetzungen, ihrer inneren Leer- und Zwischenräume –, kurz ihrer Beatmung. Nicht nur die harmonischen Möglichkeiten der Obertöne werden in all ihrem Glanz enthüllt werden, sondern auch der Gebrauch bestimmter Interferenzen, die durch die Partialschwingung entstehen, werden einen unschätzbaren Beitrag darstellen. Der nie zuvor auch nur erträumte Gebrauch der tiefen Kombinationstöne nicht weniger als der Differenz- und Summationstöne ist gleichfalls zu erwarten. Eine völlig neue Magie des Klangs!« Vgl. auch de la Motte-Haber, *Kräfte im musikalischen Raum*, S. 302: »Raumwirkungen spielen, seit Edgard Varèse seine spatiale Musik konzipierte, bis zum heutigen Tag eine große Rolle. Obwohl die Komponisten zahlreiche neue Techniken entwickelten, stellen die Überlegungen von Kurth wichtige Grundlagen bereit.«

37 Grisey, *Structuration des timbres*, S. 52.

38 Kurth, *Musikpsychologie*, S. 124.

39 De la Motte-Haber, *Kräfte im musikalischen Raum*, S. 302.

des Klages: Der Hörer soll, so Grisey in *Tempus ex machina*, »die Tiefe oder den Grad der Nähe«⁴⁰ des Klanglichen erfahren. Erneut sind es somit Überlagerungen und Verschiebungen, die das Verhältnis zwischen historischen und aktuellen Ansätzen bestimmen.

Klangrelationen

Gilles Deleuze erläutert in *Cinema 1 – L'image mouvement* (1983) die offene Dauer des Films im Gegensatz zu einer Orientierung an definierten Fixpunkten als »Ganzes der Relationen« und stützt sich dabei auf Thesen von Henri Bergson:

Wäre das Ganze zu definieren, dann durch die *Relation*. Denn die Relation ist keine Eigenschaft der Objekte, sondern deren Bestimmungen gegenüber stets äußerlich. [...] Von der Dauer selber oder von der Zeit können wir sagen: sie ist das Ganze der Relationen.⁴¹

Bergsons Ausführungen zum »Bewegungsbild«, auf die übrigens auch Kurth in seiner *Musikpsychologie* hinweist – bei Kurth geht es um die Vereinigung des Nacheinanders von Teileindrücken zu einem Gesamtbild, um die Fusion von »Bewegung und Bewegungsbild«⁴² – ließen sich in mancher Hinsicht auf formale Strategien neuer Musik, so z.B. auf Griseys *Prologue* für Viola solo (1976), übertragen.⁴³

Diesem Werk liegen symmetrische Permutationen zu Grunde, die allerdings keineswegs exakten Tonhöhen, sondern vielmehr Tonhöhenkonturen zugeordnet sind. Konkret bedeutet dies, dass z.B. der Code 12-3-1-9 nicht als lineare Abfolge oder simultanes Zusammentreffen definierter Parameter, sondern als flexible Kontur verstanden wird (wenn kleine Zahlen relativ tiefe, größere Zahlen relativ hohe Töne bezeichnen, lässt sich der Code 12-3-1-9 verstehen als ein großer Sprung abwärts, ein kleinerer abwärts und ein großer Sprung aufwärts; dabei können diese Sprünge mit unterschiedlichen konkreten Intervallen ausgefüllt werden). Dies hat gravierende Folgen: Ist eine Kontur vorgestellt, prägt sie sich als »Figur« ein, die in ihrer Entwicklung (Dehnung oder Stauchung) sinnlich nachvollzogen werden kann. Diese Interpretation der Form von *Prologue* als »Ganzes figuraler Relationen« und insbesondere auch deren Voraussetzung, die Beziehung zur Gestaltpsychologie, bestätigt Grisey selbst in seiner Werkeinführung:

De *Prologue*, je dirais ceci: on peut percevoir et mémoriser une mélodie de deux façons: par les notes qui la composent ou par la Gestalt, par la forme de la courbe mélodique. *Prologue* est entièrement construit sur ce deuxième type de perception.⁴⁴

40 Grisey, *Tempus ex machina*, S. 199: »Bemerkenswert erscheint mir die Möglichkeit, sich nunmehr Strukturen vorzustellen, die nicht an einen einzigen Typus der Wahrnehmung geheftet sind. Die Zeitstrukturen selbst erlangen eine Plastizität im Verhältnis zum Wechsel des Maßstabs. Diese Maßstäbe für die Nähe des Klages – denen sich stets ein Kontinuum substituieren ließe – schaffen eine neue Dimension des Klages: die Tiefe oder den Grad der Nähe.«

41 Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 24f.

42 Kurth, *Musikpsychologie*, S. 252, vgl. auch ebda., Anm. 1.

43 Vgl. Haselböck, *Gérard Grisey: Unhörbares hörbar machen*, Kapitel 1.

44 Grisey, *Annotations*, S. 83f.

Erneut beziehen sich Deleuze und Grisey nicht direkt auf Thesen Kurths. Die Beziehung ist eine indirekte: Zum einen ist der Relationsbegriff für Kurth, Bergson, Adorno und für die Musiktheorie des 20. Jahrhunderts generell von Bedeutung. Und zum anderen waren sowohl Deleuze als auch Kurth durch Bergson beeinflusst.⁴⁵

Schlussbemerkung

Aus den hier angestellten Überlegungen geht hervor, dass Thesen Kurths und neue Theorien einander durchaus befruchten können. Kurths Thesen können dort durch Neues ergänzt werden, wo er nicht mehr weiterdenken konnte oder wollte, wo ihm die heutigen Erkenntnisse der modernen Wahrnehmungspsychologie oder Neurobiologie fehlten. In der Wagner-Analyse etwa könnte so Kurths Vorteil, die zeitliche Nähe und Affinität zur Welt des 19. Jahrhunderts, mit dem Erkenntnisvorsprung moderner Wissenschaft eine neue Verbindung eingehen.

Umgekehrt können Kurths Theorien dort musiktheoretische Ansätze zu neuer Musik bereichern, wo das Problem einer gewissen Isolation im Verhältnis zur Tradition als virulent erkannt wird. Obwohl das »Neue«, »Unterschiedliche« in Bezug auf die Tradition bereits im Begriff der neuen Musik anklingt, gibt es offenbar Grundfragen, die über die Jahrhunderte hinweg erhalten bleiben, so z.B.: Wie groß ist das menschliche Bedürfnis nach Musikalisch-Gestalthaftem? Wie kann die Wahrnehmung auf eine Auflösung von Gestalthaftem reagieren? Was bedeuten Begriffe wie »Raum« oder »Tiefe des Klanges« für die Musiktheorie? Ist die Musik von Energien, Kräften und Gesten geprägt?

Eingangs habe ich darauf hingewiesen, dass Versuche der Verbalisierung übergeordneter Invarianten musiktheoretischen Denkens in der Geschichte der Musiktheorie immer wieder auf Widerspruch gestoßen sind. Ein solches kritisches Hinterfragen bleibt auch in einer heutigen Auseinandersetzung mit den Theorien Kurths wesentlich. Dennoch muss die übergreifende Relevanz von Fragestellungen bedacht werden. Gerade sie kann uns helfen zu erkennen, dass Kurths Musiktheorie heute nach wie vor aktuell ist.

Literatur

- Adorno, Theodor W.: *Ernst Kurths Musikpsychologie* [1933], in: *Musikalische Schriften VI* (Gesammelte Schriften 19), Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1986, S. 350–358.
- *Versuch über Wagner* [1939/52], in: *Die musikalischen Monographien* (Gesammelte Schriften 13), Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1971, S. 7–148.
 - *Über das gegenwärtige Verhältnis von Philosophie und Musik* [1953], in: *Musikalische Schriften V* (Gesammelte Schriften 18), Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1984, S. 149–176.
 - *Tradition* [1960], in: *Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt* (Gesammelte Schriften 14), Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1973, S. 127–142.
 - *Vers une musique informelle* [1961], in: *Musikalische Schriften I–III* (Gesammelte Schriften 16), Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1978, S. 493–540.

45 Das Ausmaß der Beeinflussung Kurths durch Bergson ist umstritten. Vgl. de la Motte-Haber, *Kräfte im musikalischen Raum*, S. 306f.

- *Voraussetzungen*, in: *Noten zur Literatur III* [1965] (Gesammelte Schriften 11), Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974.
- *Ästhetische Theorie* [1969] (Gesammelte Schriften 7), Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1970.
- De la Motte-Haber, Helga: *Kräfte im musikalischen Raum. Musikalische Energetik und das Werk von Ernst Kurth*, in: *Musiktheorie* (Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft 2), Laaber: Laaber 2005, S. 283–310.
- Deleuze, Gilles: *Francis Bacon. Logik der Sensation* [1981], München: Fink 1995.
- *Das Bewegungs-Bild. Kino 1* [1983], Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997.
- Deleuze, Gilles / Guattari, Félix: *Tausend Plateaus* (Kapitalismus und Schizophrenie 2) [1980], Berlin: Merve 1992.
- Dufourt, Hugues: *Aspects du temps dans la création musicale*, in: *Musicae Scientiae* 3 (2004), S. 47–70.
- Grisey, Gérard: *Zur Entstehung des Klangs*, in: *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik* 17 (1978), S. 73–79.
- *Tempus ex machina. Reflexionen über die musikalische Zeit*, in: *Neuland. Ansätze zur Musik der Gegenwart* 3 (1982–83), S. 190–202.
- *Structuration des timbres dans la musique instrumentale*, in: *I Quaderni della Civica Scuola di Musica di Milano* 15/27 (2000), S. 48–56.
- *Annotations au programme*, in: *I Quaderni della Civica Scuola di Musica di Milano* 15/27 (2000), S. 82–94.
- Haselböck, Lukas: *Gérard Grisey: Unhörbares hörbar machen*, Freiburg: Rombach 2009.
- Hatten, Robert: *Interpreting musical gestures, topics, and tropes*, Bloomington: Indiana University Press 2004.
- Klee, Paul: *Das bildnerische Denken*, Basel: Schwabe 1981.
- Krebs, Wolfgang: *Innere Dynamik und Energetik in Ernst Kurths Musiktheorie*, Tutzing: Schneider 1998.
- Kurth, Ernst: *Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Bachs melodische Polyphonie* [1917], Berlin: Hesse ²1922.
- *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners »Tristan«* [1920], Berlin: Hesse ²1923.
- *Bruckner*, 2 Bde., Berlin: Hesse 1925.
- *Musikpsychologie*, Berlin: Hesse 1931.
- Lyotard, Jean-François: *Das Inhumane. Plaudereien über die Zeit* [1988], Wien: Passagen-Verlag 2001.
- Rothfarb, Lee: *Energetics*, in: *The Cambridge History of Western Music Theory*, hrsg. von Thomas Christensen, Cambridge: Cambridge University Press 2002, S. 927–955.
- Smalley, Denis: *Spektromorphologie. Ein Zeichensystem zum Verständnis einer neuen Klangkunst* [1997], in: *Kunst, Zeichen, Technik. Philosophie am Grund der Medien*, hrsg. von Marianne Kubaczek u.a., Münster: LIT 2004, S. 157–200.
- Ungeheuer, Elena / Decroupet, Pascal: *Die Drachen spielen mit dem Ball. Energetische Bewegungen bei Ernst Kurth, Popmusik und experimenteller Avantgarde*, in: *Musikwissenschaft zwischen Kunst, Ästhetik und Experiment. Festschrift Helga de la Motte-Haber zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Reinhard Kopiez u.a., Würzburg: Königshausen & Neumann 1998, S. 601–617.
- Varèse, Edgard: *Die Befreiung des Klangs*, in: *Edgard Varèse. Rückblicke auf die Zukunft* (Musik-Konzepte 6), hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München: text + kritik 1978, S. 11–24.