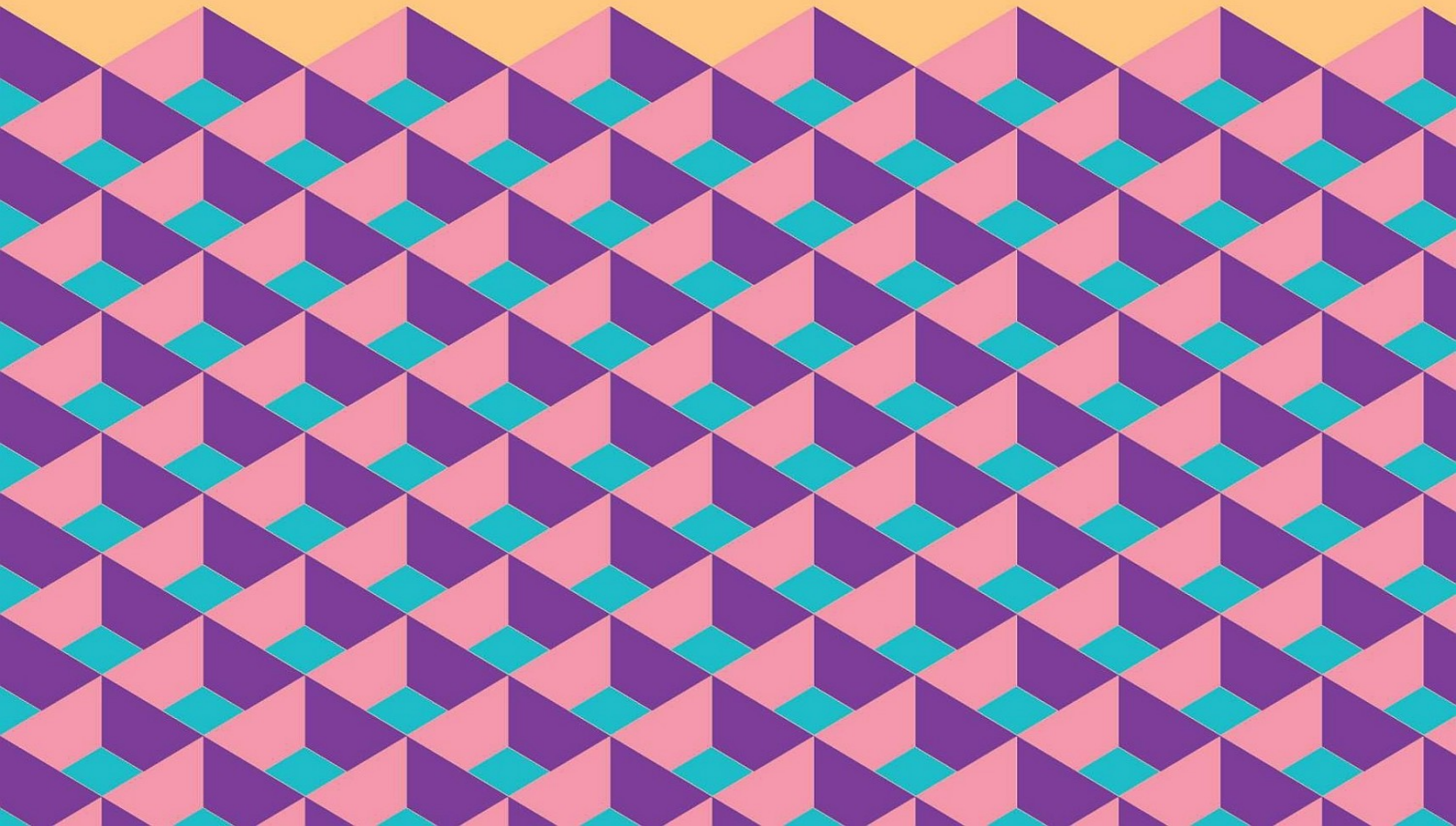


Christian Salvesen
Musik als Bewegung
*Die Energietheorie der
Musik von Ernst Kurth*





tredition®

www.tredition.de

Christian Salvesen

Musik als Bewegung

Die Energietheorie der Musik von Ernst Kurth

© 2020 Christian Salvesen

Verlag und Druck: tredition GmbH, Halenreihe 40-44, 22359 Hamburg

ISBN

Paperback: 978-3-347-13399-0

Hardcover: 978-3-347-13400-3

e-Book: 978-3-347-13401-0

Das Werk, einschließlich seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlages und des Autors unzulässig. Dies gilt insbesondere für die elektronische oder sonstige Vervielfältigung, Übersetzung, Verbreitung und öffentliche Zugänglichmachung.

Inhaltsüberblick

Vorwort

Einleitung: Musik als Bewegung

Teil 1: Darstellung

Kapitel 1: Musikalisches Hören als Mitströmen

Kapitel 2: Die musikalische Bewegung:
Zwischen Energie und Form

Kapitel 3: Bewegungsenergie und Tonalität

Kapitel 4: Die melodische Bewegung
in der Polyphonie Bachs

4.1 Die Grundlagen des Linearen Kontrapunkts

4.2 Melodische Bewegung und Rhythmik

4.3 Melodik und Harmonik

4.4 Melodik und Form

Kapitel 5: Energie und Klang in der romantischen Harmonik.

5.1 Der Begriff der Polarität

5.2 Der Tristan-Akkord

5.3 Auflösung der Tonalität

5.4 Die unendliche Melodie

Kapitel 6: Bruckners Symphonik als Wille und Welle

6.1 Bruckner und Schopenhauer

6.2 Die Struktur der Welle

6.3 Der Entwicklungszusammenhang im Wellenspiel

Teil 2: Kritische Vertiefung

Kapitel 1: Zur Methode

Kapitel 2: Die Analogie zur Physik

Kapitel 3: Energie und Tonsystem

3.1 Das Phänomen der Anziehung

3.2 Intentionalität

3.3 Der musikalische Raum und die Mehrstimmigkeit

3.4 Zusammenfassung

Kapitel 4: Identität und Differenz als Organisationsprinzipien der musikalischen Bewegung

4.1 Bachs cis-moll Fuge

4.2 Der Anfang der 8. Sinfonie von Bruckner

Kapitel 5: Das Musikwerk als Bewegung

5.1 Werk und Aufführung

5.2 Syntax und Tempo

5.3 Aristoteles Begriff der kinesis

Kapitel 6: Schopenhauers Metaphysik der Musik

Anhang

Literatur, CDs etc.

Vorwort

Der vorliegende Text entstand zwischen 1978 und 1981. Er war als musikwissenschaftliche Doktorarbeit gedacht und von meinem damaligen Doktorvater Prof. Constantin Floros bereits gelesen und fast abgesehnet. Ich sollte nur noch in einem letzten Kapitel die Theorie des Musikwissenschaftlers Ernst Kurth an dem sinfonischen Werk von Johannes Brahms überprüfen, sozusagen als Gegenprobe zu Anton Bruckner, der bei Kurth eine überragende Rolle spielt. Leider konnte ich damals aus verschiedenen persönlichen Gründen die Promotion nicht abschließen. Mein Weg führte mich fort von der Wissenschaft in andere Bereiche.

Längst habe ich allerdings eine integrative Haltung gefunden. So sehe ich heute die erste Fassung der Arbeit über Kurth, die hier mit Ausnahme von sechs verschollenen Schreibmaschinenseiten (Kapitel 1, „Mitströmen“) original dargestellt ist, als einen wissenschaftlichen Beitrag, der immer noch aktuell und wert ist, veröffentlicht zu werden.

Ernst Kurth wurde am 1. Juni 1886 in Wien geboren. Er studierte Musikwissenschaft bei Guido Adler in Wien und promovierte 1908 mit einer Dissertation über die frühen Opern von Christoph Willibald Gluck. Nach kurzer Tätigkeit als Dirigent und Lehrer in der Freien Schulgemeinde Wickersdorf habilitierte er sich 1912 in Bern mit den „Voraussetzungen der theoretischen Harmonik“. Ab 1920 arbeitete er als Privatdozent. Von 1927 bis zu seinem Tod hatte er den Lehrstuhl im neu gegründeten musikwissenschaftlichen Seminar inne. Gemeinsam mit August Halm und Heinrich Schenker zählt er zu den „Energetikern“, die Bewegung und Dynamik in der Musik für das Wesentliche erachten. Genau darauf gehe ich in diesem Buch ein.

In den vergangenen 40 Jahren sind, soweit ich herausfinden konnte, nur zwei Arbeiten über Kurth erschienen, und zwar „*Ernst Kurth as Theorist and Analyst*“ von L. A. Rothfarb (Philadelphia 1988) und die Dissertation

von L. Schader *Ernst Kurths „Grundlagen des linearen Kontrapunkts“ und die Rezeption der Schrift in den zwanziger Jahren*, (Diss., Universität Frankfurt a. M., 2000). Das Werk von Ernst Kurth ist in Vergessenheit geraten, zu Unrecht, wie ich mit dieser Arbeit beweisen wollte.

Das Thema „Musik als Bewegung“ wird unter verschiedenen philosophischen Perspektiven behandelt. Ich habe in den 80er Jahren etliche überaus erfolgreiche Rundfunksendungen beim NDR und WDR mit dem Titel „Bewusster Hören“ gestaltet und dabei zum „Mitströmen“ angeleitet. Ich kann also sagen: Kurths Theorie ist keineswegs überholt, sondern eignet sich auch sehr gut für die Praxis.

Christian Salvesen, Juli 2020

Einleitung: Musik als Bewegung

Wer wollte behaupten, dass Musik nichts mit Bewegung zu tun habe? Vermag sie nicht, Körper und Seele in Bewegung zu versetzen, sichtbare und unsichtbare Bewegung nachzuahmen oder Gemütsbewegungen auszudrücken?¹ Ist Musik nicht sogar selbst eine besondere Art von Bewegung, und zwar nicht nur als Tätigkeit des Musizierens, sondern als erklingendes Werk eines Komponisten? Einige der bedeutendsten Musiktheoretiker des 20. Jahrhunderts, die sogenannten Energetiker² sind bei ihren Analysen von der Annahme ausgegangen, dass Musik eine „aus einer Kraftquelle fließende, gesetzlich geregelte Bewegung“ sei.³ Sie wollen musikalische Form nicht als ein abstraktes, aufgesetztes Schema, sondern als ein organisch-dynamisches Entwicklungsprinzip, als einen hörbaren, zielstrebigem Bewegungszusammenhang deuten.

In meiner Arbeit will ich mich kritisch auseinandersetzen mit dem Versuch, musikalische Gestalt und Form als Bewegung zu bestimmen.

Wenn ich mich dabei auf die Theorie von Ernst Kurth und den dort entwickelten Begriff der musikalischen Bewegung konzentriere, so hat diese Beschränkung verschiedene Gründe. Kurths zwischen 1913 und 1930 geschriebenen Werke haben einen starken Einfluss auf Musikwissenschaftler, Pädagogen, Komponisten und Interpreten ausgeübt.

Anders als bei Heinrich Schenker in Amerika, der unabhängig von Kurth einen ähnlichen Ansatz entwickelte, wurde Kurths Arbeit nicht durch einen Kreis von Jüngern gewürdigt und in ihrer Eigenart populär gemacht,⁴ sondern eher stillschweigend verwertet – produktiv ausgenutzt und weiterentwickelt.⁵

Es gibt meines Wissens keine Arbeit über Kurths Theorie, sieht man von den wenigen Aufsätzen und Gedenkschriften ab.⁶ Daher glaube ich, dass eine Darstellung dieser Theorie und besonders des Energie- und

Bewegungsbegriffs, der sich als Schlüsselbegriff durch sein ganzes Werk zieht, nicht überflüssig ist, sondern eine Lücke füllen kann.

Energie und Bewegung sind Kategorien, die Kurth konsequenter als andere ‚Energetiker‘ in einer neuen und radikalen Weise musikwissenschaftlich eingesetzt und ausgewertet hat. Dies geschieht einerseits auf einer allgemeinen, systematischen Ebene, wo er musiktheoretische Grundlagenforschung betreibt und seine eigenen Prämissen zu reflektieren sucht ⁷

Andererseits ist da die Ebene historischer Analyse, wo er Bachs Polyphonie ⁸, die romantische Harmonik im ‚Tristan‘⁹ und die Sinfonien Anton Bruckners untersucht. ¹⁰

Neben der fruchtbaren Verbindung von umfassender, theoretischer Perspektive und Detailbeobachtung bei der Analyse ist eine andere Synthese bemerkenswert: Kurth hat in seiner Theorie zwei entgegengerichtete Hauptströmungen des 19. Jahrhunderts aufgefangen. Schopenhauers Metaphysik der Musik liefert den philosophischen Rahmen für ein romantisches Musikverständnis, das ‚hinter‘ den Tönen den tieferen Sinn und Zusammenhang sucht: „Der Klang ist tot; was in ihm lebt, ist der Wille zum Klang.“ (R. H., S. 4). Andererseits wurden die vagen Spekulationen über das Wesen der Musik gegen Ende des 19. Jahrhunderts zunehmend als ungenügend empfunden. Riemanns Theorie der funktionalen Harmonik, seine Rhythmus- und Formenlehre lieferten ein geschlossenes, rationales System, das genaue überprüfbare Analysen (quasi-) logischer musikalischer Strukturen ermöglichte.

Kurth verschmolz die philosophische Annahme, dass Musik unmittelbarer Ausdruck eines Willens sei, und die musiktheoretische Forderung, dass auch einzelne musikalische Gestalten und Formen genau zu bestimmen seien, zu einer einfach und plausibel erscheinenden Synthese: „Musik ist nicht ... ‚tönende Architektur‘, sondern bauender Wille.“ (B., S. 235). Eine unfassbare, unbewusste Kraft gilt als lebendiges Prinzip des analysierbaren, musikalischen ‚Gebäudes‘. Eine Beschränkung auf die

Willensenergie unabhängig von ihrer Erscheinung in geordneten Tönen bleibt einem vormusikalischen Spannungsempfinden, einem „dunklen Dranggefühl“ verhaftet (M.P. S. 103). Eine rein verstandesmäßige Untersuchung des musikalischen Gebäudes, die vom ‚bauenden Willen‘ abstrahiert, bleibt dagegen bei einem äußerlichen, einseitigen Verständnis von Musik stehen, begnügt sich mit erstarrten Umrissen und leeren Hüllen, ohne das lebendige Prinzip zu erfassen. (B., S. 234 ff.).

Die Werkanalyse hat zwischen diesen beiden Extremen das Werden der Gestalten und Formen, die „Erformung“ zu untersuchen. (L.K., S. 10f.): „Die Umsetzung gewisser Spannungsvorgänge in Klänge zu beobachten, ist die Kernaufgabe aller Musiktheorie.“ (R.H., S. 2). Ein solcher Zugang zur Musik erschöpft sich weder in einer allgemeinen, für die musiktheoretische Analyse irrelevanten Willensmetaphysik, noch in einer Aneinanderreihung von Einzelanalysen bestimmter Werke, sondern vermag die jeweiligen musikalischen Erscheinungen auf ein Grundprinzip zurückzuführen.

Der Bewegungsbegriff stellt bei dieser Methode das entscheidende Bindeglied dar, denn die ‚Erformung‘ der Willensenergie zur individuellen musikalischen Gestalt geschieht in der Bewegung.

„Die Urform musikalischer Willensregung...sind psychische Spannungen, die nach Auslösung in Bewegung drängen; alles musikalische Geschehen beruht in Bewegungsvorgängen und ihrer inneren Dynamik.“ (R. H., S. 4)

Kurth kann wohl mit einem gewissen Recht für sich in Anspruch nehmen, das jahrhundertlang bemerkte und in vielen Ausdrücken zur Sprache kommende Bewegungsphänomen in der Musik durch eine neue Deutung radikal herausgestellt zu haben. (Vgl. M.P. S. 78). Die enorme Bedeutung der musikalischen Bewegung liegt nicht darin, dass sie körperliche oder geistige Bewegung zu repräsentieren vermag – wie viele Inhaltsästhetiker meinten. Die symbolische Bewegung ist laut Kurth eine Sekundärererscheinung gegenüber der einheitsstiftenden und formbildenden Funktion, die die musikalische Bewegung in der absoluten Musik hat. Auch

E. Hanslicks berühmter Satz: „Tönend bewegte Formen sind einzig und allein Inhalt und Gegenstand der Musik“¹¹ meint etwas ganz anderes, als Kurth im Sinn hat. Hanslick begreift nicht die Energie der melodischen Bewegung und die vorwärtsdrängende Dissonanzspannung, sondern die in der Konsonanz zur Ruhe gekommene und die zur symmetrischen Form erstarrte Bewegung als das eigentliche Prinzip:

„Das Urelement der Musik ist Wohllaut, ihr Wesen Rhythmus. Rhythmus im Großen, als die Übereinstimmung eines symmetrischen Baues, und als Rhythmus im Kleinen, als die wechselnd-gesetzmäßige Bewegung einzelner Glieder im Zeitmaß.“¹²

Es ist kein Zufall, dass Kurth seinen Bewegungsbegriff nicht an der streng symmetrischen und in harmonische Blöcke gegliederten klassischen oder klassizistischen Musik erprobt, an der sich Hanslicks Formalismus orientiert, sondern an der Polyphonie Bachs und der relativ frei strömenden Musik Wagners und Bruckners. In der Klassik bricht das

„im Schrittgefühl beruhende rhythmische Empfinden mit solcher Gewalt hervor, dass die Schärfe seiner Akzentbetonungen die ungemessene Auswirkung der melodischen Energie durchschneidet und die konstante Unterbrechung des linearen Bewegungszuges durch regelmäßige Einkerbungen bewirkt.“ (L.K. S. 155)

Das Zitat zeigt bereits, dass es Kurth nicht in erster Linie um rhythmische Bewegung geht, während man wohl normalerweise bei dem Begriff der musikalischen Bewegung an den Rhythmus denkt, an die Verbindung zum Tanz und zum Marschschritt. Betonungsrhythmik und Zweitaktigkeit hemmen laut Kurth eher den Fluss der Bewegung, als dass sie ihn fördern.

Aber wenn der Begriff der musikalischen Bewegung nicht auf die Verbindung von Rhythmus und körperlicher Bewegung abzielt, was ist dann gemeint? Zunächst ist doch das musikalische Geschehen nur eine Folge von Klangereignissen. Inwiefern kann eine solche Folge überhaupt ‚Bewegung‘ genannt werden?

In der klassischen Ontologie gilt jede Bewegung (kinesis, motus) als eine Veränderung (metabole, mutatio) eines Zugrundeliegenden (hypokeimenon, subject) ¹³ Gibt es in der Musik ein Subjekt, das sich bewegt und verändert – wenn man vom Musizierenden und vom Instrument absieht, die für die musiktheoretische Analyse zumindest bei Kurth irrelevant sind? Im Verlauf einer Melodie können wir kein TonIndividuum erkennen, das sich als das identische Subjekt der Bewegung durchhält. In diesem Sinn ist die Melodie also keine Bewegung. Wie ist dann der Satz zu verstehen, mit dem Kurth programmatisch sein Buch über den Linearen Kontrapunkt beginnt: „Melodie ist Bewegung.“?

Mit dem Begriff der Bewegung soll ein die Töne übergreifender Zusammenhang charakterisiert werden. Wir hören eine Melodie nicht als eine Folge von Tonpunkten, die durch Pausen unterbrochen ist, sondern als einen kontinuierlichen Strom. Diese Kontinuität lässt sich nicht aus der Aneinanderreihung von Tönen erklären, zumal sie sich auch über die Pausen erstrecken kann.

Kontinuität gilt seit der Antike als ein Wesensmerkmal der Bewegung. ¹⁴ Dieses Merkmal wurde aber primär geometrisch als Kontinuität der Strecke begriffen, die ein Körper in einer bestimmten Zeit durchläuft. Die Bewegungsbahn, die sich über eine lückenlose Aneinanderreihung von Orten hinzieht, lässt sich grafisch im Bild der Linie fassen. Auf solchem Verständnis von Bewegung beruht der Begriff der melodischen Linie, der zwar etwas Richtiges miterfasst, aber von der eigentlichen Dynamik ablenkt. (vgl. L.K., S. 2 und 3). Kurth denkt gerade nicht an eine geometrische Kontinuität, wenn er von musikalischer Bewegung redet, sondern an eine energetische.

Eine psychische Ausgangsenergie durchströmt spür- und hörbar jeden einzelnen Ton und die Pausen, staut sich in längeren Tönen oder Akkorden als potentielle Energie und entlädt sich in den Übergängen der Töne, im Fluss der Melodie als kinetische Energie. ¹⁵ Die musikalische Bewegung wird als Entladung von Kräften verstanden; die Spannungs- und

Bewegungsempfindung ist das tragende und vereinheitlichende Moment, das einer Tonfolge allererst die Kontinuität des Melodischen verleiht.

Es gibt übrigens auch bei der körperlichen Bewegung ein Kontinuitätsempfinden, das nicht äußerlich von der Raum-Durchmessung ausgeht, sondern auf dem Verspüren der eigenen Kraft beruht. Die musikalische Bewegung setzt nun aber nicht einen (Ton-) Körper voraus, dem Bewegung als eine akzidentelle Eigenschaft zugeschrieben wird, sondern entwickelt umgekehrt aus einem ursprünglichen Spannungs- und Bewegungsempfinden den Eindruck von Körperlichkeit und Räumlichkeit des Klanges, von bewegter Klangmasse etc. Die musikalische Bewegung ist die raum-zeitliche Entfaltung der psychischen Energie: musikalische Form wird von Kurth daher definiert als „Bezwingung der Kraft durch Raum und Zeit“. (B., S. 239)

Die Untersuchung des Phänomens der musikalischen Bewegung gehört in den Bereich musikwissenschaftlicher Grundlagenforschung. Kurth hat in seiner Musikpsychologie versucht, die Bedeutung der Bewegungsempfindung für das Hören tonaler Musik herauszustellen, gleichgültig, welches Werk gehört wird. Alle musikalischen Erscheinungen im Rahmen des tonalen Systems, seien es so allgemeine wie die tonalen Skalen, Dissonanz und Konsonanz, musikalische Form, die verschiedenen Stilepochen usw., seien es einzelne Werke, werden aus dem Hören von Bewegungsenergien heraus gedeutet und beurteilt. Diese umfassende Inanspruchnahme des Bewegungsbegriffs und die Tatsache, dass er in allen Werken Kurths eine so zentrale Rolle gespielt hat, lassen ihn als ein äußerst fruchtbares Mittel der Analyse erscheinen. Umso wichtiger in eine sorgfältige und kritische Untersuchung der Bestimmung und Anwendung, die er durch Kurth sowohl in der systematischen als auch in der historischen musikwissenschaftlichen Analyse erfahren hat.

Im ersten Teil meiner Arbeit werde ich mich auf eine Darstellung der Anwendung des Bewegungsbegriffs bei Kurth beschränken. Im zweiten Teil will ich versuchen, den Kurthschen Ansatz unter verschiedenen Aspekten kritisch zu hinterfragen. Auch hier lässt sich – wie im ersten Teil

– ein systematischer, grundsätzlicher Bereich von einem historischen, spezielleren unterscheiden.

Hinter dem Begriff der musikalischen Bewegung verbirgt sich ein philosophisches Grundproblem: Der Begriff versucht, zwei gegensätzliche Kategorien, nämlich die Kategorie des Geschehens bzw. der Bewegung und die des Zeichens zu verbinden. Im Rahmen der ersten Kategorie können wir zwar den Verlauf, die Dauer, Lautstärke und andere Eigenschaften des musikalischen Geschehens beschreiben, nicht aber die Frage beantworten, was das Geschehen zu einem musikalischen macht. Um es von einer bloßen Abfolge von Naturgeräuschen zu unterscheiden, müssen wir von Tönen, Harmonien, Takt usw. reden und überschreiten damit die Kategorie des Geschehens – so wie wir auch eine neue Ebene erreichen, wenn wir eine Folge von Lauten als Sprache, als bestimmte Worte und Sätze identifizieren. Töne wie A und Fis, Akkorde wie der C-Dur-Dreiklang, Melodien wie die Marseillaise sind keine individuellen Ereignisse, sondern Zeichen oder Zeichenzusammenhänge, wenn auch von anderer Art als Buchstaben, Worte und Sätze.

Zwischen Zeichen bestehen syntaktisch-logische, zwischen realen Ereignissen kausale Beziehungen; diese beiden Arten von Beziehungen schließen einander aus, d.h. kein Zeichen wird kausal verursacht durch ein anderes, während umgekehrt ein bestimmtes Ereignis (wie z.B. ein Blitz) nie ein anderes Ereignis (wie ein Donnern) logisch impliziert. Allenfalls könnte der Begriff ‚Blitz‘ den Begriff ‚Donner‘ implizieren. Das ist ein Merkmal der kategorialen bzw. ontologischen Verschiedenheit von Geschehen, Ereignis, Bewegung einerseits und Zeichen, syntaktischer Zusammenhang, Begriff etc. andererseits.

Aber ist dann Kurths Behauptung, Melodie sei Bewegung nicht eine ebenso falsche Reduktion wie die Behauptung, dass ein Satz Bewegung sei? Oder versteht Kurth unter ‚Melodie‘ die jeweilige Intonation der Melodie? Die Annahme erscheint zunächst abwegig, da er sich nicht explizit auf

irgendwelche historischen Interpretationen – auf einzelne Aufführungen von Werken – einlässt. Doch er will ja musikalische Gestalten nicht in ihrer syntaktischen Struktur bestimmen, was unabhängig vom Hören durch Partitur-Analyse geschehen könnte, sondern ihre hörbare Entwicklung untersuchen. Also geht es ihm um das Werk in seiner Realisierung bzw. Aufführung. Dass zwischen Werk und Aufführung ein ähnlicher kategorialer Unterschied besteht wie etwa zwischen einem Gedicht und dem Vorlesen eines Gedichts.¹⁶ scheint ihm nicht als Problem bewusst zu sein.

Um Kurths Ansatz plausibel zu machen und den kategorialen Riss zwischen dem Werk und seinen Realisationen zu schließen, unterstelle ich ihm, dass er jede Realisation einer (fixierten) Gestalt, sei es ein Motiv, eine Melodie oder eine ganze Sinfonie, als erneute Entstehung der Gestalt begreift. Tatsächlich werden wir ja von ihm aufgefordert, das Werden musikalischer Gestalt und Form, die „Erformung“ in der musikalischen Bewegung zu hören. „Der Grundsatz für die Wiedergabe eines Werkes, in jeder Aufführung, müsse das Kunstwerk neu geboren werden, gilt von einer Beobachtung, aus welcher Befruchtung und Anregung erstehen sollen...in erhöhtem Maße.“ (L.K. S. 350)

Damit sind die Probleme jedoch nicht gelöst, sondern erst aufgeworfen.

Die musikalische Bewegung als Verwirklichung einer Kraft ist ein singuläres Geschehen. Um daraus die Idee einer musikalischen Gestalt zu gewinnen, muss man das Typische bzw. das formbildende Moment herausstellen, ohne jedoch den Charakter des Ereignishaften zu unterschlagen. Der russische Musikwissenschaftler und Komponist Boris Assafjew (1884-1949) hat mit seiner Intonationstheorie Kurths Ansatz in eine bestimmte Richtung konsequent weiterentwickelt.

Auch er versteht musikalische Form als Prozess, berücksichtigt aber stärker die Implikationen eines solchen Ansatzes: Musik existiert nur als Tätigkeit des Schaffens und Realisierens gewisser Klangbeziehungen oder als Tätigkeit der Sinnggebung.¹⁷

Während Kurth zu sehr vom Hören des musikalischen Geschehens, vom Verspüren von Spannungen und Strebungen ausgeht, berücksichtigt Assafjew auch den Prozess der Hervorbringung und Artikulation der musikalischen Gestalt. So werden auch äußerlich erscheinende Faktoren wie z.B. der Atemvorrat beim Singen oder der jeweilige Aufführungsrahmen zu formbildenden Momenten erhoben. Es erscheint mir konsequent und richtig, die Bewegung des Musizierens einzubeziehen, wenn man Musik als ein Geschehen, als Gestaltungsprozess versteht.

Um den Stellenwert des energetischen Ansatzes richtig einzuschätzen möge man sich vorstellen, ein Literaturwissenschaftler wollte – Kurth und Assafjew nacheifernd – Literatur als ein Geschehen definieren: Entstehung, Sinngehalt und Form eines Gedichts wären nur unter dem Aspekt der Realisierung, d.h. in der Verlautbarung zu deuten. Im Rahmen von Linguistik und Sprachphilosophie ist der Gedanke, Grundprobleme mit einer Theorie der Sprechakte anzugehen, gar nicht abwegig.¹⁸ Ein Vergleich zwischen Sprechakt- und Intonationstheorie erhellt auch den Begriff der musikalischen Bewegung. Dass die Realisation oder Intonation für das Verständnis sprachlicher Einheiten eine wesentlich geringere oder zumindest andere Rolle spielt als für das Musikverständnis wirft ein Licht auf das Eigentümliche der Musik.

„Worte können gesprochen werden, ohne dass ihre Qualitäten, ihr wirklicher Sinn, intoniert wird; Musik dagegen trägt immer intonatorischen Charakter und ist anders ‚nicht hörbar‘.“¹⁹

Assafjews Intonationstheorie greift auf Kurths Begrifflichkeit und Ideen zurück; sie erscheint mir aber in einigen wichtigen Punkten konsequenter und vielseitiger als Kurths reine Energietheorie. Daher will ich sie in der Arbeit zum kritischen Verständnis des Kurthschen Ansatzes heranziehen.

Der Begriff der Bewegung soll die Funktion haben, die Genese beschreibbarer, sinnvoller musikalischer Gebilde aus ursprünglichen unbewussten Energien verständlich zu machen. Da Kurth an dem physikalischen Modell eines Kraftstroms orientiert ist, der sich eher nach

Maßgabe seiner Stärke als in Hinblick auf ein bestimmtes, vorgestelltes Ziel in Bewegung umsetzt, hat die Bildung der jeweiligen Gestalt einen so naturhaften, unbewussten Charakter wie etwa die Bildung eines Wassertropfens oder einer Woge.

„Es ist eine Energie, die den Tonverlauf in sein eigentümliches Bild treibt...“ (M.P., S. 76)

Ich will nicht abstreiten, dass der Komponist bei seinem Schaffen von einem unbewussten Drang getrieben werden und gelegentlich außerstande sein kann, die Frage zu beantworten, warum er nach diesem Akkord jenen gesetzt, ein Motiv so und nicht anders weiterentwickelt habe. Ebenso ist es möglich – wenn nicht gar die Regel – dass ein Hörer, der die musikalischen Spannungsverläufe, Strebungen und Bewegungen eines polyphonen Werks intensiv verfolgt und zu unterscheiden vermag, keine genaue Beschreibung des Gehörten – womöglich in musiktheoretischer Terminologie – geben kann. Das bedeutet aber nicht, dass in der Musik ein ‚blinder Wille‘ (wie Schopenhauer sagen würde) als Gestaltungsprinzip waltet.

Wie wird ein psychischer Ausgangsimpuls in eine geordnete, zielgerichtete musikalische Bewegung umgesetzt? Diese Frage kann nicht allein aus der Eigenart der Antriebskraft der Bewegung beantwortet werden. Haben Komponist und Hörer nicht eine Vorstellung vom Ziel der Gesamtbewegung oder ihrer einzelnen Etappen? Stellt sich nicht die Frage, auf welchem Weg das Ziel erreicht werden soll? Ist nicht ein ordnender, zusammenfassender Überblick erforderlich, der über ein Verspüren von energetischen Spannungen hinausreicht?

„Die Form eines Musikwerks verstehen heißt, die Zweckdienlichkeit der Vorwärtsbewegung des gehörsmäßig wahrgenommenen Klangflusses erfassen und sich darüber klar zu sein, warum sich die Bewegung, bald kontrastierend, bald ausdehnend, fortsetzt.“²⁰

Die Erwartungshaltung des Hörers bzw. das Ergänzungsverlangen einer noch nicht abgeschlossenen musikalischen Bewegung erklärt sich nicht nur aus einer noch nicht verbrauchten kinetischen Anfangsenergie, sondern vor

allem aus einer intentionalen Struktur der Bewegung, d.h. aus einer absichtlichen, z.T. konventions- und syntaxgebundenen Organisation des Tonmaterials. Ein Vergleich mit der Bildung und dem Erfassen sprachlicher Einheiten scheint mir in diesem Zusammenhang angebracht, zumal auch Kurth hinsichtlich des ‚durchtragenden Zugs‘ der Bewegung eine Verwandtschaft annimmt zwischen melodischer Bewegung und geistigen Handlungen wie Lesen und Sprechen, die er ebenfalls als Bewegungsvorgänge bezeichnet. (vgl. M.P., S. 77).

Die Artikulation eines Satzes ist nicht nur ein Ausbruch von Energie in einen Wortstrom, der versiegt, wenn die Kraft verbraucht ist. Der Verlauf des Sprechakts unterliegt von vornherein den Regeln einer sprachlichen Syntax und der Bedeutungsintention des Sprechers. Was die bloße Folge von Sprachlauten über Pausen hinweg zu einer einheitlichen ‚Bewegung‘ verbindet, ist eine Synthese aus psychischem (emotionalem) Impuls, grammatischen Regeln und Sinn der Äußerung. Bei aller Verschiedenheit von musikalischem und sprachlichem Geschehen wirft ein Vergleich doch Fragen auf, die den Begriff der musikalischen Bewegung unter neuen Aspekten angehen. Z. B.: Wie unterscheidet sich die Fortführungsbedürftigkeit einer unvollendeten musikalischen Bewegung von der Ergänzungsbedürftigkeit einer unvollständigen Äußerung? Nehmen wir ein einfaches Lied wie „Hänschen klein“, das nach wenigen Tönen abgebrochen wird und einen Satz wie „Hattest du nicht gerade...?“

Mir scheint, dass die Syntax musikalischer Zeichen – die ‚musikalische Grammatik‘ – wie auch Vorstellungen außermusikalischer Inhalte nicht die untergeordnete Rolle spielen, die Kurth ihnen beimisst. Sie sind nicht (Rand-) Produkte der musikalischen Bewegung, sondern dirigieren in entscheidender Weise ihren Verlauf.

Fragen wir nach der Beziehung zwischen Bewegungsenergien und Syntax, so geraten wir alsbald an das Phänomen der eigenartigen Verknüpfung von Bewegungsempfindung und Tonalität. Ist es ein spezifisches Merkmal tonaler Musik, als Bewegungszusammenhang gehört zu werden? Kurth beschränkt seine Analysen zwar auf tonale Musik (bis

Debussy); seine Grundidee jedoch, dass Musik eigentlich ein psychischer Spannungsverlauf von Bewegungskräften sei und erst an ihrer „letzten Oberfläche töne“ (R.H., S. 1), impliziert keine Beschränkung auf eine bestimmte musikalische Syntax. Das tonale harmonische System wird verstanden nicht als die einzig mögliche Form, in der sich psychische Energien in Bewegung umsetzen, sondern als eine geschichtliche, vorübergehende Erscheinung. Tonalität ist keine notwendige Voraussetzung für Bewegungsempfindung, sondern eine Folgeerscheinung. (vgl. T.H., S. 64 und 130).

Ein anderes Bild ergibt sich, wenn die Zielgerichtetheit auf ein tonales Zentrum zur notwendigen (und hinreichenden) Bedingung für musikalische Bewegung erklärt wird. Das tonale System gilt als eine Art Kraftfeld, in dem der Grundton das Gravitationszentrum bildet. Die Intervalle haben dann einen eigenen ‚dynamischen Sinn‘ durch ihr Spannungsverhältnis zum jeweiligen Grundton. Analog zu Buchstaben, die zu sinnvollen Worten zusammengesetzt werden, ergibt eine Folge von Intervallschritten eine musikalische Gestalt, deren Sinn in einem bestimmten Spannungsverlauf liegt. Z.B: die Grundkadenz Tonika, Subdominante, Dominante, Tonika bzw. Grundton, Quarte, Quinte, Grundton (1, 4, 5, 1). Die Intervallschrittfolge hat damit als Bewegung zugleich den Charakter eines Zeichenzusammenhangs. Allerdings ist eine Abfolge von Tönen eben nur im Rahmen des tonalen Systems eine sinnvolle Bewegung, da der dynamische Sinn der Töne aus dem Verhältnis zum Grundton bzw. zur Tonika entsteht. Die bereits von Kurth in der Leittonspannung festgestellte Zieltonbezogenheit wird nun auf den gesamten Bewegungsverlauf übertragen: Vom ersten Intervallschritt an ist die Bewegung als ein kunstvolles Hinauszögern des Spannungsausgleichs, d.h. der Rückkehr zum Grundton zu verstehen. Die musikalische Bewegung folgt nicht zwangsläufig der Anziehungskraft, die zum Grundton strebt, so wie ein Körper der Schwerkraft gehorcht, sondern sie kann sich ihr widersetzen nach Gutdünken des Komponisten.