

2 – Zum aktuellen Forschungsstand. Quellenlage und wissenschaftliche Rezeption

2.1 Ernst Kurth als Autor – Rezeption im deutschsprachigen Raum

Kurths Gesamtwerk wurde bereits zu seinen Lebzeiten fester Bestandteil der musikwissenschaftlichen Forschung und ist dies bis heute geblieben. In erster Linie ist dies der vergleichsweise schnellen Verbreitung seiner Werke geschuldet. Als eine Art Vorgängerwerk zum *Linearen Kontrapunkt* kann Kurths Habilitationsschrift *Die Voraussetzung der theoretischen Harmonik und der tonalen Darstellungssysteme* gelten, die er 1913 veröffentlichte. Der Erfolg dieses Werkes machte Kurth in kurzer Zeit einer größeren Zahl zeitgenössischer Musikkritiker bekannt, es bildete insofern die Grundlage für die rasche Verbreitung des *Linearen Kontrapunkts*, der, wie bereits erwähnt, innerhalb der ersten zehn Jahre nach Veröffentlichung (1917–1927) dreimal neu aufgelegt wurde.

Erstmals erschien *Der lineare Kontrapunkt* im Jahr 1917 bei der Akademischen Buchhandlung Paul Haupt in Bern. 1922 folgte eine zweite Auflage, diesmal beim Berliner Verlag Max Hesse, in welcher der Titel um den Untertitel *Einführung in Stil und Technik von Bachs melodischer Polyphonie* ergänzt wurde. Sie unterscheidet sich nur wenig von der Erstauflage – das im Juli 1916 in Bern verfasste Vorwort wurde lediglich durch einen kurzen Kommentar zur Zweitaufgabe ergänzt, die im Dezember 1921 erschien.¹⁶ Die dritte Auflage von

16 Das Digitalisat der 2. Auflage des *Linearen Kontrapunkts* ist unter https://openlibrary.org/books/OL24773001M/Grundlagen_des_linearen_Kontrapunkts frei zugänglich (zuletzt abgerufen am 24.10.2023).

1927 enthält ein überarbeitetes, um einige tatsächliche Neuerungen ergänztes Vorwort, in welchem Kurth auf Rezensionen und die darin enthaltene Kritik an aus seiner Sicht falsch verstandenen Aspekten seiner Theorie Bezug nimmt. Vom Vorwort abgesehen, stellt die dritte Ausgabe einen unveränderten Neudruck der Version der zweiten Auflage dar, welche im Folgenden, sofern nicht anders gekennzeichnet, als Hauptquelle der vorliegenden Arbeit dienen soll.

Der Fokus der Kurth-Forschung lag insbesondere in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts überwiegend auf den drei großen Werken, die dem *Linearen Kontrapunkt* folgten: *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan* (1920), *Bruckner* (1925) und *Musikpsychologie* (1931). Die in diesen Werken erarbeiteten psychologisch fundierten Konzepte von musikalischem Zusammenhang und musikalischer Energetik, welche Kurth im *Linearen Kontrapunkt* bereits gestreift hatte und in den folgenden Werken konsequent weiterentwickelte, standen in Opposition zur vorherrschenden physiologisch orientierten Tonpsychologie¹⁷ der Zeit und brachten ihm seine Stellung als Begründer der Musikpsychologie ein.¹⁸ Während seine früheren Werke Gegenstand des zeitgenössischen öffentlichen Diskurses wurden, war dies bei seinem Hauptwerk *Musikpsychologie*, das kurz vor der ›Machtergreifung‹ der Nationalsozialisten erschien, nicht mehr möglich. Der plötzliche, tiefe Einschnitt in die Publikation und Verbreitung von Kurths Werken dokumentiert sich einerseits in der Entfernung seiner Bücher aus deutschen Bibliotheken, andererseits eindrücklich im Briefwechsel zwischen Kurth und seinem Berliner Verleger Hans Krill. Ist für den Zeitraum zwischen 1930 bis 1933 eine rege Korrespondenz belegt, die allein 44 Briefe von Krill an Kurth umfasst, endet diese aus nicht anderweitig zu erkennenden Gründen abrupt am 23. Dezember 1933. Es muss Spekulation bleiben, ob eine möglicherweise fortgeführte Korrespondenz verlorengegangen sein könnte bzw. nicht überliefert ist – im Zusammenhang mit den politischen Ereignissen scheint ein Beziehungsabbruch jedoch plausibel. Die Tatsache, dass spätere Briefe wiederum erhalten sind, unter anderem ein Brief von Hans Krill an Paul Haupt aus dem Jahr 1937 sowie eine Korrespondenz zwischen Regina Krill und Kurths Ehefrau Marie-Louise Kurth aus den Nachkriegsjahren 1946 bis 1948, kann als weiteres Indiz für einen politisch forcierten Kontaktabbruch gewertet werden.

Wie bereits angedeutet, bildet der Nachlass Kurths, welcher zum größten Teil aus Briefkorrespondenzen besteht, aber auch Konzert- und Opernkritiken,

17 Vgl. dazu u. a. Helga de la Motte-Haber, »Die Musikpsychologie von Ernst Kurth. Tonpsychologie und Musikpsychologie«, in: *Gedenkschrift Ernst Kurth 1886–1946* (= Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft NF 6/7), Bern u. a. 1986, S. 95–108, <http://doi.org/10.5169/seals-835361>.

18 Luitgard Schader, Art. »Kurth, Ernst«, in: Laurenz Lütteken (Hrsg.), *MGG Online*, New York u. a., zuerst veröffentlicht 2003, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/49627>, 24.10.2023.

Zeitungsausschnitte, Werkrezensionen und Notenmaterial enthält, einen sehr gewichtigen Bestandteil der neueren Kurth-Forschung. Nach Kurths Tod im Jahr 1946 befanden sich sämtliche Dokumente für 56 Jahre im Besitz seines Sohnes Hans Kurth, bevor sie im Jahr 2002 dem Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Bern übergeben wurden. Dort wurde der Nachlass kontinuierlich systematisiert, inventarisiert und schließlich in Form formatierter Texte teilweise öffentlich zugänglich gemacht. Während die Bereitstellung des Inventars bereits abgeschlossen ist und das Ergebnis vollständig online eingesehen werden kann, befindet sich die Transkription der Ego-Dokumente und der Zeitungsrezensionen noch in Arbeit: Nach aktuellem Stand (Mai 2023) sind etwa um die 400 der ca. 700 Briefe von und an Ernst Kurth als Volltext verfügbar.¹⁹

In den meisten musikwissenschaftlichen Untersuchungen, insbesondere der neueren Forschung aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, werden die musiktheoretischen und -ästhetischen Ansätze Kurths in ihrer Gesamtheit, das heißt in gemeinsamem Bezug auf seine fünf großen Werke rezipiert. Isolierte Untersuchungen einzelner Werke wie etwa des *Linearen Kontrapunkts* wurden bislang kaum vorgenommen. Vielmehr waren die Versuche darauf ausgerichtet, eine vermeintlich stringente Musikphilosophie Kurths herauszuarbeiten, die sich an seinen fünf großen Werken festmachen und eine kontinuierliche Weiterentwicklung erkennen lässt und insofern eine solch zusammenfassende Betrachtung rechtfertigt. Darüber hinaus wurde Kurths Musikauffassung oftmals in zusammengefasster Form in einen kontextuellen Vergleich mit anderen Theoretikern gesetzt, so beispielsweise von Hellmut Federhofer oder Carl Dahlhaus: Letzterer hatte zu der im Jahr 1973 in zweiter Auflage veröffentlichten Habilitationsschrift von Ernst Kurth, *Voraussetzungen der theoretischen Harmonik und der tonalen Darstellungssysteme*, ein knappes Nachwort verfasst. Darin veranschaulicht er unter anderem Kurths Einschätzung der Theorien Hugo Riemanns und Simon Sechters sowie seine Ansichten zu Arthur Schopenhauer, dessen erklärter Anhänger er war und dessen »Willensmetaphysik« viele Parallelen zu Kurths Schaffen aufweist. Die im Jahr 1981 von Hellmut Federhofer vorgenommene Untersuchung *Akkord und Stimmführung in den musiktheoretischen Systemen von Hugo Riemann, Ernst Kurth und Heinrich Schenker*²⁰ verfolgt den gleichen methodischen Ansatz, denn auch hier wird Kurths Musiktheorie in einer Zusammenschau seiner Werke *Linearer Kontrapunkt, Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan* sowie *Bruckner* erörtert. Federhofer legt darin offen, dass die Musiktheorie als Fach oder genauer gesagt deren Protagonisten (mit einigen

19 <http://www.musik.unibe.ch/dienstleistungen/nachlass_kurth/index_ger.html> 24.10.2024.

20 Hellmut Federhofer, *Akkord und Stimmführung in den musiktheoretischen Systemen von Hugo Riemann, Ernst Kurth und Heinrich Schenker*, Wien 1981.

Ausnahmen, so beispielsweise Paul Hindemith) Kurths Ideen nicht in dem Maße aufgriffen wie etwa jene Riemanns oder Schenkers. Ausgehend von Schenkers Theorie, an der er alle weiteren Theorien spiegelt, unternimmt Federhofer eine vergleichende Untersuchung verschiedener musiktheoretischer Ansätze primär in Bezug auf die Harmonielehre (insbesondere auf die Funktionsharmonik), wobei er neben den im Titel genannten Theoretikern auch die Ansätze anderer, beispielsweise des Schenker-Schülers Felix Salzer oder Rudolph Retis, heranzieht.

Einige weitere Beiträge zu Kurths Schaffen finden sich im *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft* NF 6/7 (1986/87), welches in Form einer Gedenkschrift vollständig seiner Person gewidmet ist. Neben einigen biografisch orientierten Beiträgen und solchen, die sich mit Kurths späteren Werken befassen, findet sich darin ein Artikel von Hermann Danuser,²¹ der eine Parallele zwischen Kurth und Boris Assafjew in Bezug auf musikenergetische Kategorien zieht und überdies den Transfer der Werke Kurths (durch Assafjew) nach Sankt Petersburg plausibel zu machen versucht. Ebenfalls im *Jahrbuch* enthalten ist ein Beitrag von Carl Dahlhaus, der Kurths Habilitationsschrift *Voraussetzungen der theoretischen Harmonik und der tonalen Darstellungssysteme* beleuchtet und aufzuzeigen versucht, inwiefern der Ursprung von Kurths melodischen Konzepten, welche im *Linearen Kontrapunkt* erstmals in vollem Umfang zutage treten, bereits in diesem früheren Werk festzumachen ist. In der Reihe *Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft* veröffentlichte Wolfgang Krebs 1998 seine Habilitationsschrift *Innere Dynamik und Energetik in Ernst Kurths Musiktheorie*.²² Sie hat zum einen Kurths Hierarchisierung von Harmonik und Melodik und deren implizite Verschmelzung zum Thema, zum anderen projiziert sie das Moment der Intuition auf seine Auffassung von Musikschriften. Linearität wird hier (im Kanon mit anderen von Kurth geprägten Begriffen wie Energetik, Spannung, Gravitation, Form) jedoch losgelöst vom Kontrapunktbezug auf Werke der Romantik bezogen und zielt damit in eine andere Richtung. Zu dem im Jahr 2014 erschienenen Sammelband *Musikalische Logik und musikalischer Zusammenhang. Vierzehn Beiträge zur Musiktheorie und Ästhetik im 19. Jahrhundert* schrieb Gordon Kampe den Beitrag »Misreading: Ernst Kurth – Der Einfluss der Schriften Ernst Kurths auf zeitgenössische Autoren«.²³ Darin verbindet Kampe die polarisierende Wirkung der Werke Kurths mit einem

21 Hermann Danuser, »Energie als musiktheoretische Kategorie bei Ernst Kurth und Boris Assafjew«, in: *Gedenkschrift Ernst Kurth 1886–1946* (= Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft NF 6/7), Bern und Stuttgart 1986, S. 71–94, <http://doi.org/10.5169/seals-835360>.

22 Wolfgang Krebs, *Innere Dynamik und Energetik in Ernst Kurths Musiktheorie. Voraussetzungen, Grundzüge, analytische Perspektiven* (= Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft 28), Tutzing 1998.

23 Kampe, »Misreading Ernst Kurth« (wie Anm. 10), S. 213–222.

vom US-amerikanischen Wissenschaftler Harold Bloom entwickelten und eigentlich aus dem Bereich der Literaturtheorie entlehnten Phänomen des »misreading«. Ebenfalls aus dem Jahr 1998 datiert eine Dissertationsschrift von Hans-Peter Rösler.²⁴

Für die Zeit bis zum Ende der Weimarer Republik lässt sich eine breite Rezeption des *Linearen Kontrapunktes* aufzeigen, welche jedoch keine rein wissenschaftliche Auseinandersetzung ist und auch nicht den Anspruch darauf erhebt. Neben der Auseinandersetzung mit Kurths Werken in den einschlägigen Zeitschriften und Reihen der Zeit wurden seine Ideen von Musikpädagogen, Theoretikern und Komponisten aufgegriffen. Die Adaption der Kurth'schen Positionen erfolgte dabei sowohl explizit als auch stillschweigend,²⁵ wobei Inhalt und Vokabular Kurths Einfluss oftmals zweifelsfrei erkennen lassen. Die erste öffentliche Auseinandersetzung mit dem *Linearen Kontrapunkt* ist eine knappe Werkrezension im *Bach-Jahrbuch* von 1917, verfasst von Hermann Wetzel, der darin zahlreiche Kritikpunkte anbringt und Kurth letztlich eine Verfehlung des Themas sowie einige Widersprüche innerhalb seiner Lehre vorwirft.²⁶ In einem Schreiben an den Herausgeber des *Bach-Jahrbuchs*, Arnold Schering, gibt Kurth zwar an, sich der starken Polarisierung bewusst gewesen zu sein, die sein Buch hervorrufen würde,²⁷ seine große Verärgerung über den Beitrag Wetzels ist dem Brief dennoch deutlich anzumerken. Der Unmut wurde durch die Tatsache befeuert, dass in derselben Ausgabe ein langer Beitrag von Kurth selbst erschienen war, der sich mit genau jener Motivbildung bei Bach und der damit zusammenhängenden Stilpsychologie befasste. Der Vorwurf Kurths richtete sich zum einen gegen die wenig feinfühligere Disposition der Beiträge im Heft, zum anderen darüber, dass – laut Kurth – Arnold Schering ihn dringend gebeten, fast gedrängt habe, einen Beitrag für

24 Hans-Peter Rösler, *Die Musiktheorie von Ernst Kurth und ihr psychologischer Hintergrund*, Hamburg 1998.

25 Ein solches Beispiel bildet der von Hans-Heinz Stuckenschmidt 1920 im ersten Jahrgang der Zeitschrift *Melos* veröffentlichte Beitrag »Melodie«, der deutliche Parallelen zum *Linearen Kontrapunkt* aufweist, ohne jedoch Ernst Kurth namentlich zu erwähnen. Vgl. hierzu: Hans-Heinz Stuckenschmidt, »Melodie«, in: *Melos* 1 (1920), S. 334–336.

26 Hermann Wetzel, Rezension von »Ernst Kurth: Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Einführung in Stil und Technik von Bachs melodischer Polyphonie. XII u. 525 Seiten, geb. Mk. 27,-. Verlag Akademische Buchhandlung von Max Drechsel, Bern 1917«, in: *Bach-Jahrbuch* 14 (1917), S. 173–175, <https://doi.org/10.13141/bjb.v19171342>.

27 Siehe hierzu die Briefe von Arnold Schering an Ernst Kurth vom 1. September 1917 sowie vom 28. August 1918 und den Brief von Ernst Kurth an Arnold Schering vom 19. August 1918.

genau dieses *Bach-Jahrbuch* (1917) zu verfassen. Die nur wenige Seiten später folgende heftige Kritik an ebenjenem Beitrag muss Kurth wie eine Verhöhnung erschienen sein, weshalb er Schering in einem langen Antwortschreiben alle Formen akademischen Anstands absprach. Eine kurze Replik Scherings ließ wiederum nicht lange auf sich warten, bis letztlich Zerwürfnis und völliger Kontaktabbruch folgten.

In der Premierenausgabe der *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, die im Oktober 1918 von der ein Jahr zuvor gegründeten Deutschen Musikgesellschaft unter dem Vorsitz von Alfred Einstein, einem engen Freund Kurths, herausgegeben wurde, ist ein Beitrag Hugo Riemanns enthalten, in welchem er sich mit Kurths *Linearem Kontrapunkt* befasst und versucht, die wesentlichen (und aus seiner Sicht eigentlichen) Aspekte des Buches herauszuarbeiten. Die vermeintlichen Erneuerungen und Innovationen im Verständnis und in der Bewertung kontrapunktischer Ideale, welche das Buch Kurths in den Augen der zeitgenössischen Musikkritik hervorgebracht haben soll, kann Riemann nicht wahrnehmen; er kritisiert, insbesondere auf musiktheoretischer Ebene, wesentliche Merkmale der Lehre.²⁸ Die Kritik Riemanns scheint Kurth jedoch als sachlich und fair empfunden zu haben, denn seine Antwort darauf fällt milde und durchaus kollegial aus. In seinem Aufsatz »Zur Stilistik und Theorie des Kontrapunkts. Eine Erwiderung«, welcher in der dritten Ausgabe der *Zeitschrift für Musikwissenschaft* (Dezember 1918) erscheint, nimmt er explizit Bezug auf Riemanns Artikel und versucht eine Art Verteidigung seiner Theorie mit dem Ziel, die kritisierten Aspekte aufzuarbeiten, nochmals anders zu beleuchten und letztlich richtigzustellen.

Ausgesprochen positiv rezipiert wurde *Der Lineare Kontrapunkt* von drei vergleichsweise gewichtigen, meinungsführenden Personen des damaligen Musiklebens: August Halm, Paul Bekker und Leo Kestenberg. Im Jahr 1920 veröffentlichte August Halm den Beitrag *Gegenwart und Zukunft der Musik*, in welchem er Kurths Philosophie als idealistisches Streben nach neuer Lebendigkeit des alten Stils preist und darin eine Analogie zu Heinrich Schenker zieht.²⁹ Die zeitlebens währende und tiefe Freundschaft zwischen Halm und Kurth³⁰ ist nicht zuletzt auf Halms Begeisterung für die frühen Werke Kurths zurückzuführen.³¹

28 Eine ausführliche Beschreibung der Kritik Riemanns findet sich in Kapitel 5.1.

29 Halms (wenn auch positiv intendierte) Zusammenführung der Ideen Kurths und Schenkers missfiel Kurth, wie aus einem Brief an August Halm vom 11. Dezember 1926 deutlich wird: »Weniger begreiflich finde ich – Sie können wohl eine Offenheit verzeihen – Ihr Eintreten für Schenker; bei diesem Menschen spricht doch die Eitelkeit aus jeder Zeile und erwürgt ihm sein eigenes maßvolles Talent.«

30 In Kurths Nachlass finden sich über 100 Briefe, Postkarten, Bilder und Ähnliches aus der Korrespondenz zwischen Halm und Kurth, welche das freundschaftliche Verhältnis belegen.

31 Die Rezeption durch August Halm wird in Kapitel 7.4 dieser Arbeit genauer beleuchtet.

Ebenso positiv wurden Kurths Ideen von Paul Bekker in dessen Rezension des *Linearen Kontrapunkts* von 1918 sowie in der Publikation *Neue Musik* von 1922 aufgenommen. In letzterer lassen sich Anklänge an Inhalt und Vokabular des *Linearen Kontrapunkt* deutlich erkennen:

Wir können zu einer Erneuerung der melodischen Gestaltungskraft nur gelangen, indem wir uns von der harmonisch melodischen Denkweise der Klassiker wieder frei machen und versuchen, zu einem neuen Stil zu gelangen, in dem die Tragkraft der einzelnen melodischen Linie wieder das zeugende Element, der Zusammenklang aber das Erzeugte, die Folge ist.³²

Paul Bekker und Ernst Kurth unterhielten ebenfalls eine fortdauernde Freundschaft, die durch Briefkorrespondenzen und darin beschriebene persönliche Begegnungen, unter anderem in Frankfurt, belegt ist.³³ Ein ebenfalls enger Kontakt bestand zwischen Kurth und dem preußischen Ministerialrat für Musikangelegenheiten, Leo Kestenbergs. In Kurths Nachlass finden sich insgesamt 16 Briefe, in welchen – im Vergleich zu den Briefwechseln mit zahlreichen anderen Musikschaaffenden – kaum musikalische Themen besprochen wurden, sondern vorwiegend organisatorische. So war Kestenbergs wesentlich in das Vorhaben involviert, Kurth als Professor für die Preußische Akademie der Künste zu gewinnen – eine Unternehmung, die letztlich scheiterte. Eine Rezeption des *Linearen Kontrapunkts* durch Kestenbergs ist demnach sehr wahrscheinlich, lässt sich jedoch nicht anhand der Briefe in Kurths Nachlass beweisen.

Eine weitere Gruppe von Musikschaaffenden, welche den *Linearen Kontrapunkt* breit rezipierte, war die sogenannte Berliner Gruppe. Der *Melos*-Gründer Hermann Scherchen war zusammen mit Heinz Tiessen zunächst einer von nur wenigen Musikschaaffenden,³⁴ die in der von Künstlern getragenen, (links-) politisch motivierten November-Gruppe aktiv waren und die Rolle der Musik darin beispielsweise mit der Ausführung von Konzertreihen repräsentierten. Einige Mitglieder der November-Gruppe trafen sich darüber hinaus im ebenfalls von Scherchen und Tiessen 1920 ins Leben gerufenen *Melos*-Kreis, welcher

32 Paul Bekker, *Neue Musik*, Stuttgart und Berlin 1919, S. 100.

33 Der Nachlass Ernst Kurths enthält einige Briefe Paul Bekkers. Der Großteil der Korrespondenz, sämtliche Briefe Kurths und seiner Ehefrau Marie-Louise, befindet sich im Nachlass Paul Bekkers (New Haven, Yale University, Irving S. Gilmore Music Library, Paul Bekker Papers, MSS 50).

34 Herrmann Scherchen und Heinz Tiessen waren zunächst die einzigen beiden Mitglieder der Novembergruppe, die aus dem musikalischen Bereich stammten. Später kamen weitere Musiker, beispielsweise Hanns Eisler oder Kurt Weill, hinzu. Vgl. dazu Hans Heinz Stuckenschmidt, »Musik und Musiker in der Novembergruppe«, in: *Kunst der Zeit. Zeitschrift für Kunst und Literatur* 3 (1928), S. 94–101, hier: S. 94.

ausschließlich aus Musikschaffenden bestand – Mitglieder waren unter anderem Georg Schünemann, Eduard Erdmann, Artur Schnabel, Hans Mersmann, Alois Hába, Ernst Křenek und im weitesten Sinne auch Paul Bekker. Zwischen beiden Gruppen bestand, insbesondere was die Konzertveranstaltungen betraf, durchaus eine Art freundschaftliche Rivalität.³⁵ Besonders relevant ist jedoch die Tatsache, dass die Kernthese der November-Gruppe, sich als »radikal und revolutionär« zu verstehen, von den Mitgliedern des *Melos-Kreises*³⁶ in Teilen für deren Musikdiskurs adaptiert wurde. Wie aus Zeitzeugenberichten unter anderem von Hans-Heinz Stuckenschmidt oder Heinz Tiessen hervorgeht, verstanden sich die Mitglieder der Gruppe als Teil einer Bewegung, die durch freie, neue, atonale Kompositionen begrüßte, also von einer progressiven Musikauffassung geprägt war. Neben der Propagierung einer modernen Musik, beispielsweise der Werke Arnold Schönbergs und Alban Bergs, wurden Kurths Ideen innerhalb der Gruppe ebenfalls als progressive Positionen wahrgenommen, was angesichts der politisch eher linken Färbung der Bewegung auf der einen Seite, Kurths tendenziell konservativen Ansichten auf der anderen Seite – so auch die im *Linearen Kontrapunkt* formulierte Ablehnung atonaler Musik – durchaus bemerkenswert erscheint. Obgleich Kurth seine Philosophie der Linearität nie als zukunftsweisendes Ideal oder als auf die zeitgenössische Kompositionspraxis anwendbar verstanden wissen wollte, wurde dies von einigen Komponisten der Zeit genau so, quasi als Sinnbild und Paradigma einer allgemeinen polyphonen Bewegung, aufgenommen. Insbesondere in der diesem Personenkreis zuzuordnenden Zeitschrift *Melos* erschienen ab 1920 zahlreiche Beiträge, die sich explizit mit der Philosophie des *Linearen Kontrapunkts* befassten. Hierbei sind unter anderem Beiträge von Hans-Heinz Stuckenschmidt³⁷, Hans Mersmann³⁸ und Heinz Tiessen³⁹ zu nennen. Weitere Rezeptionen von Kurths *Linearem Kontrapunkt*, teils mit wissenschaftlichem Anspruch, erfolgten durch eine Vielzahl verschiedener Musikschaffender und Komponisten sowie Kritiker und Pädagogen.⁴⁰

35 Hans-Heinz Stuckenschmidt, »Heinz Tiessen – der Freund«, in: *Für Heinz Tiessen* (= Schriftenreihe der Akademie der Künste 13), Berlin 1979, S. 9–14, hier: S. 12.

36 Die verschiedenen Gruppen waren nicht scharf voneinander getrennt. Neben ›Melos-Kreis‹ gab es auch die Bezeichnung ›Berliner Gruppe‹, welche der Musikwissenschaftler Martin Thrun zur Abgrenzung des sich vorrangig mit musikalischen Themen befassenden Teils der Gruppierungen einführte.

37 Hans-Heinz Stuckenschmidt, »Melodie« (wie Anm. 25).

38 Hans Mersmann, »Die Sonate für Violine allein v. Artur Schnabel«, in: *Melos* 1 (1920), S. 406–418.

39 Heinz Tiessen, »Das Verhältnis zum heutigen Musikschaffen«, in: *Melos* 4 (1924/25), S. 69–77.

40 Vgl. hierzu die Zusammenstellung aller bekannten Rezensionen und Kritiken in: Luitgard Schader, *Ernst Kurths Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Ursprung und*

Interessanterweise scheint sich Kurths Musikauffassung und insbesondere die dazugehörige neuartige Terminologie in den genannten Kreisen wie beispielsweise der Berliner Gruppe im Laufe der 1920er-Jahre in kürzester Zeit durchgesetzt zu haben. So finden sich zahlreiche Kernpunkte des *Linearen Kontrapunkts*, vor allem in Bezug auf die Melodiebildung, in vielen Veröffentlichungen der Zeit. Auch die Adaption der Kurth'schen Begriffe ist deutlich erkennbar.⁴¹ Die schnelle Verbreitung vor allem der Terminologie scheint der insgesamt positiven Rezeption von Kurths Ideen durch eine junge Komponistengeneration geschuldet zu sein; die Verwendung des Begriffs der Linearität wurde mit Sicherheit als ›en vogue‹ betrachtet. Aufgrund der raschen Verbreitung wurden Kurths Standpunkte und seine Terminologie zu großen Teilen kaum diskutiert oder hinterfragt, sondern oftmals direkt in das bestehende terminologische Repertoire übernommen.

Nicht unerwähnt bleiben soll die Rezeption in den 1920er-Jahren auf musiktheoretischer-/pädagogischer Ebene, die sich beispielhaft an Ernst Toch und Hermann Grabner zeigen lässt. Ernst Tochs *Melodielehre*⁴² von 1923 ist ebenso wie Hermann Grabners 1930 erschienene Schrift *Der lineare Satz. Ein neues Lehrbuch des Kontrapunkts*⁴³ ganz wesentlich und offenkundig von Kurths *Linearem Kontrapunkt* geprägt. Während Grabner in seinem Werk auf die Inspiration durch Kurth hinweist (und Kurths Terminus ›linear‹ in seinen Werktitel übernimmt), unterhielten Toch und Kurth regelmäßigen Briefkontakt und Austausch.

Nach dem Zweiten Weltkrieg und damit nach Jahren der Zensur von Kurths Werken findet sich eine erste Beschäftigung mit seiner Theorie in der 1949 von Johannes Paul Thilmann veröffentlichten Abhandlung *Probleme der neuen Polyphonie*,⁴⁴ die in relativ komprimierter Form einen Überblick über den Status quo des polyphonen Schaffens im deutschsprachigen Raum gibt. Eine weitere kritische Betrachtung, welche den Kontrapunkt Kurths ins Zentrum der musiktheoretischen Analyse rückt, stammt aus dem Jahre 1962 und wurde von Carl Dahlhaus wiederum im *Bach-Jahrbuch* 1962 veröffentlicht.⁴⁵ Darin

Wirkung eines musikpsychologischen Standardwerkes, Stuttgart und Weimar 2001, S. 129–169.

41 Vgl. dazu beispielsweise Joachim Beck, »Wilhelm Furtwängler«, in: *Die Musik* 15 (1922/23), S. 568–576; Georg Schünemann, *Das Lied der deutschen Kolonisten in Rußland* (= Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft 3), hrsg. von Carl Stumpf und Erich Moritz von Hornbostel, München 1923, Reprint Hildesheim u. a. 1975.

42 Ernst Toch, *Melodielehre*, Berlin 1923.

43 Hermann Grabner, *Der lineare Satz. Ein neues Lehrbuch des Kontrapunktes*, Stuttgart 1930.

44 Johannes Paul Thilmann, *Probleme der neuen Polyphonie*, Dresden 1949.

45 Carl Dahlhaus, »Bach und der ›lineare Kontrapunkt‹«, in *Bach-Jahrbuch* 49 (1962), S. 58–79.

nimmt er zu Kurths Philosophie des linearen Kontrapunkts Stellung und versucht, unter Einbezug von Schenkers und Sechters Lehren eigene Kriterien zur analytischen Untersuchung der Bach'schen Melodik aufzustellen. Kurths Polarisierung zwischen »Harmonik« und »Kontrapunkt« erscheint ihm dabei als zentrales, irreführendes Hindernis, das Kurth auf Basis widersprüchlicher Argumentationsketten konstruiert habe.

Eine besonders umfassende Untersuchung zum *Linearen Kontrapunkt* bildet die von Luitgard Schader 2001 vorgelegte Dissertation *Ernst Kurths »Grundlagen des linearen Kontrapunkts«. Ursprung und Wirkung eines musikpsychologischen Standardwerkes* aus dem Jahr 2001.⁴⁶ Die Forschungsarbeit umfasst sowohl einen ausführlichen biografischen Abschnitt als auch Grundlagen- und Quellenforschung zu Person und Leben. Sie bildet vor allen Dingen insoweit einen wichtigen Bestandteil der neueren Kurth-Forschung, als erstmals eine profunde zeitgeschichtliche Kontextualisierung seiner Person und seines Umfelds erarbeitet wurde. Primär anhand der zahlreichen überlieferten Briefe von und an Ernst Kurth zeigt Schader ein Beziehungs- und Rezeptionsnetz auf, das weit über das Feld der Musik hinausgeht. Von Schader stammt ebenfalls der Artikel über Kurth in der *Musik in Geschichte Gegenwart 2* sowie einige weitere wissenschaftliche Aufsätze und Artikel, welche sich aber vorrangig mit Kurths späterem Schaffen, beispielsweise seinem Einfluss auf gestaltpsychologische Strömungen, befassen.

2.2 Deutschsprachige Quellen zu Sergej Ivanovič Taneev

Die Quellenlage zu Sergej Taneev stellt sich im Vergleich zu jener zu Kurth als ungleich schwerer zugänglich dar, was einerseits mit der erwähnten geringen Verbreitung sowohl seiner Kompositionen als auch seines musiktheoretischen Hauptwerkes im westeuropäischen Raum zusammenhängt, andererseits, sicherlich damit einhergehend, an den sprachlichen Barrieren, die das Russische insbesondere für die westliche Musikwissenschaft und -theorie darstellt. Zweifelsohne gilt Taneev in seinem Schaffen als Komponist, Pädagoge und Pianist als herausragende Persönlichkeit und als eine der wichtigsten Figuren der russischen Musikgeschichte – so wirkte er beispielsweise als Solist an sämtlichen russischen Erstaufführungen der konzertanten Werke Piotr Čajkovskijs sowie an dessen Klaviertrio mit.⁴⁷ Umso erstaunlicher erscheint die bislang doch eher geringe Beachtung seiner Person seitens der

46 Schader, *Ernst Kurths Grundlagen des linearen Kontrapunkts* (wie Anm. 40).

47 Albrecht Gaub, Art. »Taneev, Sergej Ivanovič«, in: Laurenz Lütteken (Hrsg.), *MGG Online*, New York u. a. 2016, zuerst veröffentlicht 2006, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/29000> 24.10.2023.

deutschsprachigen Musikwissenschaft. Während Taneevs Leben und insbesondere das Netz seiner Beziehungen gut untersucht und rekonstruiert sind, waren große Teile seines Œuvres, besonders sein maßgebliches Lehrwerk *Der bewegbare Kontrapunkt des strengen Stils*, in der Vergangenheit kaum Gegenstand der deutschsprachigen Forschung. Der Musikwissenschaftler und Historiker Andreas Wehrmeyer hat in den 1990er-Jahren Teile des Lehrwerks ins Deutsche übersetzt sowie einige Beiträge zu Taneevs Schaffen in musikwissenschaftlichen bzw. -theoretischen Zeitschriften verfasst. Hinzu kommen seine Publikationen *Sergej Taneev – Musikgelehrter und Komponist. Materialien zu Leben und Werk*⁴⁸ sowie *Kleinere musiktheoretische Schriften und Fragmente*, welche im Rahmen der Reihe *studia slavica musicologica* erschienen sind.⁴⁹ Weder die Arbeiten Wehrmeyers noch die russischsprachige Taneev-Literatur lassen jedoch eine tiefergehende Forschung zum *Bewegbaren Kontrapunkt* seitens der (russischen) Musikwissenschaft und -theorie erkennen. Wie eine von Shannon Marie Gravelle⁵⁰ erstellte globale Systematik zeigt, entstammen nahezu alle Publikationen zur Person Taneev der russischen oder amerikanischen Musikwissenschaft. Zudem zeigt die Systematik auch, dass Taneevs Theorie bisher noch nicht an zeitgenössischen Werken, geschweige denn an seinen eigenen Kompositionen, gespiegelt wurde. Neben einigen Aufsätzen, die sich vornehmlich biografischen Inhalten, aber auch einigen seiner bekannten Werke widmen, existieren insgesamt fünf Dissertationen zur Person Taneev: zwei russischsprachige und drei englischsprachige. Eine 1991 von Yury Gen-Ir verfasste Dissertation beschäftigt sich mit stilistischen Merkmalen in Taneevs Chorwerken. Galima Aminova versucht in ihrer Dissertation von 2013 einen Bezug von Taneevs Werken zur christlichen Orthodoxie herzustellen. Anastasia Belina-Johnson untersucht in ihrer Forschung von 2009 Einflüsse von Wagner auf Taneevs einzige Oper *Oresteia*. Louise Liu beschäftigt sich in ihrer Arbeit mit Taneevs Klavierkonzert im Spiegel von Čajkovskijs Klavierkonzert. Beverly Lewis Parker untersucht in seiner Dissertation von 1981 die musiktheoretische Terminologie Taneevs. Allgemein kann festgehalten werden, dass der Großteil der Kompositionen Taneevs seitens der westlichen Musikwissenschaft bislang weitgehend unerforscht⁵¹ geblieben ist, eine fundierte Auseinandersetzung mit ihnen also noch aussteht.

48 Andreas Wehrmeyer (Hrsg.), *Sergej Taneev. Musikgelehrter und Komponist. Materialien zu Leben und Werk* (= *studia slavica musicologica* 3), Berlin 1996.

49 Sergej Ivanovič Taneev, *Kleinere musiktheoretische Schriften und Fragmente* (wie Anm. 11).

50 Vgl. Shannon Marie Gravelle, *A Preliminary Study of the Choral works and Style of Sergei Taneyev*, University of Iowa, 2017, <https://doi.org/10.17077/etd.mhql3mu>.

51 Ebd. S. 28.

Taneevs Kontrapunktwerk scheint unmittelbar nach der Veröffentlichung deutlich weniger rezipiert worden zu sein als Kurths *Linearer Kontrapunkt*. Dies wird unter anderem aus den geringen Einnahmen und Honoraren ersichtlich, welche Taneev aus dem Vertrieb seines Theoriewerkes erhielt.⁵² Sie sind kaum vergleichbar mit jenen, die Kurth aus der Veröffentlichung des *Linearen Kontrapunkts* bezog, welche ebenfalls gut dokumentiert sind. Nach dem Tod Taneevs und noch viele Jahre danach lag der Fokus der Forschung der russischen Musikgeschichte deutlich auf der Rekonstruktion seiner Lebensumstände und seines Wirkungsumfelds, was sich an einer großen Zahl Biografien zu seiner Person erkennen lässt. Ein wichtiges Zeitdokument bildet in dieser Hinsicht die transkribierte Edition von Taneevs Tagebüchern aus dem Zeitraum zwischen 1894 und 1909, die in den Jahren 1981, 1982 und 1985 in drei Bänden erschienen ist.⁵³

Eine der wenigen und zugleich frühesten Rezensionen zu Taneevs *Bewegbarem Kontrapunkt* stammt von Pavel L'vov aus dem Jahr 1910 und liegt auch in deutscher Übersetzung vor. In der überaus positiven Kritik betont der Autor die Neuartigkeit der systematischen Aufbereitung des strengen Stils und lobt Taneevs gründliche Überprüfung des scheinbar feststehenden Regelwerks; einige der beispielsweise von Ernst Friedrich Richter und Heinrich Bellermann aufgestellten Regeln seien überflüssig oder sogar nicht korrekt, insofern als sie »keinen Rückhalt in der Praxis des strengen Stils« hätten.⁵⁴ Darüber hinaus bewertet der Rezensent den musikalischen sowie pädagogischen Wert des Buches im Allgemeinen und kommt zu dem Ergebnis, dass der Nutzen maßgeblich durch die jeweilige Intention des Lesers determiniert würde. Insgesamt wird dem Werk eine große historische Bedeutung beigemessen, was angesichts des Veröffentlichungsdatums der Rezension sehr verfrüht wirkt und wohl eher als Zukunftsprognose aufgefasst werden sollte.

52 Vgl. dazu die Erinnerungen von Modest Čajkovskij, »Taneev war nicht nur eine musikalische Autorität von europäischem Rang, sondern ein Vorbild für alle, die das Glück hatten, ihn näher zu kennen (1915)«, in: Andreas Wehrmeyer (Hrsg.), *Sergej Taneev. Musikgelehrter und Komponist* (wie Anm. 48), S. 188–200, hier: S. 195. Originaltitel: Modest Čajkovskij, »O Sergee Ivanoviče Taneeve«, in: K. Kuznecov (Hrsg.), *Sergej Ivanovič Taneev – Ličnost', tvorčestvo i dokumenty ego žizni*, Moskau 1925, S. 85–93.

53 Sergej Taneev, *Devniki v trech tomach. 1894–1909* [Die Tagebücher in drei Bänden. 1894–1909], hrsg. von Ljudmila Zionevna Korabel'nikova, Moskau 1981, 1982, 1985 (mit L. Darenskaja).

54 Pavel L'vov, Rezension von »Sergej Taneev: Der bewegbare Kontrapunkt des strengen Stils (1910)«, in: Andreas Wehrmeyer (Hrsg.), *Sergej Taneev. Musikgelehrter und Komponist* (wie Anm. 48), S. 275–279, hier: S. 276, erschienen zuerst auf Russisch: Pavel L'vov, »S. Taneev. Kontrapunkt strogogo pis'ma«, in: *Apollon* 1910 (Nr. 9), Chronika, S. 45–49.

Im Kontext der musikwissenschaftlichen Beschäftigung mit den deutlich bekannteren Komponisten Alexander Skrjabin und Sergej Rachmaninov taucht die Person Taneev immer wieder in ähnlicher Rolle und Beschreibung auf. Der russische Musikwissenschaftler Anatolij Lunačarskij verfasste 1925 in der russischen Zeitschrift *Novyj mir* den Artikel »Taneev und Skrjabin«. ⁵⁵ Darin stellt er die beiden Protagonisten als charakterlich sowie musikalisch gänzlich unterschiedliche Persönlichkeiten dar und versucht sie an zwei virtuelle, von ihm selbst erdachte Antipoden zu heften, wobei er Skrjabin einer »emotionalen« oder »lyrischen« Musik, Taneev hingegen einer »architektonischen« bzw. »epischen« Musik zuordnet. Taneevs Einfluss auf Skrjabin steht dabei weniger im Vordergrund, vielmehr versucht Lunačarskij herauszustellen, dass beide kompositorischen Positionen zwar konträr, aber dennoch auf gewisse Weise miteinander vereinbar seien. Ein weiteres Beispiel, das den Einfluss von Taneev auf seine Schüler aufzeigen soll, ist die 1983 von Siegfried Schibli verfasste Monografie *Alexander Skrjabin und seine Musik*, ⁵⁶ die mit Blick auf die kontrapunktischen Passagen in Skrjabins Werk eindeutig den Einfluss seines Lehrers Taneev erkennen will. Vergleichbare Ausführungen finden sich ebenfalls in der Monografie *Mystiker, Magier, Theosoph, Theurg: Alexander Skrjabin und seine Zeit* von Maria Lobanova aus dem Jahr 2004, ⁵⁷ in der sie untersucht, wie Skrjabin Themen fand und wie er sie konstruierte. Der streng kalkulierte, rationale Stil, der in Skrjabins Werken auftauche, sei eindeutig auf Taneev und die ihm nachgesagte pragmatische, technische Musikauffassung zurückzuführen.

Aufgrund der wenigen zur Verfügung stehenden analytisch fundierten Quellen eröffnet sich an dieser Stelle ein wesentliches Forschungsdesiderat: Gemein ist dem Gros der bisher vorgelegten wissenschaftlichen Untersuchungen, dass der Einfluss Taneevs weniger musikalisch-analytisch bzw. exemplarisch an tatsächlichen Musikbeispielen belegt wird, sondern aus der bloßen Beziehungskonstellation hergeleitet und somit partiell konstruiert wird. Das klassische, generell als eng empfundene Verhältnis zwischen Lehrer und Schüler gilt als so gewichtige Verbindung, dass ein musikalischer Einfluss kaum ausgeschlossen werden kann. Die Problematik aus wissenschaftlicher Perspektive liegt jedoch in der einseitigen Betrachtung und Erschließung. Die Ergebnisse allein sind sicher nicht von der Hand zu weisen, doch besteht die Gefahr, dass weitere Aspekte unbeachtet bleiben. Konkrete analytische Belege werden daher oft nur spärlich und nicht in ausreichendem Maße vorgelegt oder fehlen sogar ganz. Das Ergebnis sind Erkenntnisketten oder

55 Der Artikel wurde 1983 ins Deutsche übersetzt: Anatolij Lunačarskij, *Taneev und Skrjabin* (= Musikkonzepte 32/33), München 1983, S. 26–41.

56 Schibli, *Alexander Skrjabin und seine Musik* (wie Anm. 10).

57 Lobanova, *Mystiker, Magier, Theosoph, Theurg* (wie Anm. 10).

argumentative Muster, die kompositorische Einflüsse aufzeigen wollen, sich dabei jedoch singulär aus beziehungshistorischen Zusammenhängen speisen und insofern, überspitzt formuliert, Aussagen über musikalische Bereiche zu treffen versuchen, ohne diese wirklich tiefgehend untersucht zu haben. Aus diesem Grund sollen die in dieser Arbeit erlangten musikanalytisch basierten Erkenntnisse einen Beitrag leisten, die Wirkung Taneevs auf eine ganze Komponistengeneration in Russland zu hinterfragen, einzuordnen und womöglich neu zu bewerten.