

# 7 – Die Interpretation des *Linearen Kontrapunkts*: Zeitgenössische Kompositionen in der Nachfolge Ernst Kurths

## 7.1 Ernst Křenek

Die immense Bedeutung des *Linearen Kontrapunkts* für einige frühe Kompositionen Ernst Křeneks ist dank schriftlich festgehaltener Äußerungen aus der Zeit um das Jahr 1920, in welchen er seine Verehrung für Ernst Kurths Schriften zum Ausdruck bringt und deren konkreten Einfluss auf seine eigenen Kompositionen bezeugt, gut belegt.<sup>223</sup> Dennoch stellt sich die Frage, wie und in welchem Umfang die von Kurth aufgestellten Kriterien linearen Komponierens tatsächlich Eingang in die frühen Werke Křeneks fanden und in welcher Form sie dort auftreten. In den Jahren 1923 bis 1924 wandte sich Křenek zunehmend von den Kurth'schen Idealen ab, weswegen nur Werke aus dem Zeitraum zwischen ca. 1919 und 1923 für die Untersuchung infrage kommen.

### 7.1.1 Streichquartett Nr. 1 op. 6

Die erste Betrachtung gilt dem Streichquartett Nr. 1 op. 6, das im Jahr 1921 fertiggestellt wurde und im Rahmen des 51. Deutschen Tonkünstlerfests in Nürnberg durch das Lambinon-Quartett zur Uraufführung gebracht wurde.

223 Vgl. dazu die Ausführungen zu Křeneks Rezeption des *Linearen Kontrapunkts* in Kapitel 3.2.

**Lento**

Violine I

Violine II

Bratsche

Violoncell.

*pp* *sfz(p)*

*pp* *sfz(p)*

*pp* *sfz(p)*

*pp* *sfz(p)*

*p hervortretend*

(B - a - c - h)  
hervortretend

*p* *pp*

*pp*

*pp*

Abbildung 6. Ernst Křenek, Streichquartett Nr. 1 op. 6 (1921), Beginn des 1. Satzes.

Im Vorfeld der Uraufführung des Werkes verfasste Křenek einen kurzen Beitrag in der *Allgemeinen Musik-Zeitung*<sup>224</sup>, in welchem er an einigen Notenbeispielen Besonderheiten seiner Komposition, speziell die motivischen Bezüge, rudimentär erläuterte. In diesem Zusammenhang verweist Křenek explizit auf die Schriften Kurths, die das Streichquartett maßgeblich beeinflusst hätten.<sup>225</sup> Obwohl das Quartett, wie von Křenek beschrieben, in einen großen Satz gefasst ist, beinhaltet es eine Unterteilung in insgesamt acht Abschnitte, von denen die Teile 1, 2, 5 und 7 die für die lineare Analyse ergiebigsten darstellen. Teil 1 beginnt mit einer langsamen Einleitung (Abb. 6), in der die polyphone Anlage durch das konsekutive Einsetzen der Stimmen, beginnend mit Cello, dann Viola, gefolgt von beiden Violinen, bereits antizipiert wird.

Křenek schreibt dazu Folgendes:

Das Grundmotiv des ganzen Quartetts ist die Aufeinanderfolge von drei nebeneinanderliegenden Tönen bzw. die verschiedenen möglichen Zusammenstellungen zweier und mehrerer solcher Dreitongruppen. Das Cello beginnt mit einer solchen Dreitongruppe, die anderen Stimmen imitieren frei.

Křenek bewertet dieses Anfangsmotiv trotz des getragenen *Lento* als tendenziell ›bewegt‹, zumindest beschreibt er es als »durch den Septimsprung weit ausladend«<sup>226</sup> und stellt diesem ab Takt 13 ein zweites Motiv gegenüber:

Diesem [... (Thema 1, Anm. des Autors)] folgt eine um einen Schwerpunkt gruppierte Kombination der drei Töne, die im Gegensatz zu jenem einen ruhigen Charakter trägt. Der Anklang in B-a-c-h ist zufällig.

Ab Takt 45 folgt ein drittes Motiv (siehe Abb. 7):

Das dritte charakteristische Hauptthema, das alsbald als Höhepunkt der ersten Steigerung eintritt, besteht aus einer erweiterten Umkehrung von 2. Alle drei Themen werden frei durchgeführt und führen nochmals zu 3 im *ff*.

Alle drei Motivbildungen sollen nach Křeneks Ausführungen ihren Ursprung in der benannten ›Dreitongruppe‹ haben und tauchen im Verlauf des gesamten Werkes in unterschiedlichen Formen auf. Betrachtet man sowohl die

224 Ernst Křenek, »Streichquartett in einem Satz« (wie Anm. 68).

225 Křenek bezieht sich dabei sowohl auf den *Linearen Kontrapunkt* als auch auf Kurths Aufsatz »Zur Motivbildung Bachs« im *Bach-Jahrbuch* 1917 (wie Anm. 211).

226 Křenek, »Streichquartett in einem Satz« (wie Anm. 68), S. 407.

Abbildung 7. Ernst Křenek. Streichquartett Nr. 1 op. 6 (1921), Takt 45. Von oben nach unten: Violine 1, Violine 2, Viola, Violoncello.

rhythmische als auch die intervallische Struktur der drei genannten Bausteine und stellt sie einander gegenüber, fällt jedoch auf, dass diese keine große Ähnlichkeit aufweisen und insofern eine – wie von Křenek erklärte – Zusammengehörigkeit zumindest dem ersten Eindruck nach kaum erkennbar, geschweige denn hörbar ist. Das einzige, allerdings wenig spezifische Element ist die strukturelle Reduktion auf drei zentrale Töne.<sup>227</sup> So frei also die Ausprägung einer solchen Dreitongruppe sein kann, so frei sind die häufig wiederkehrenden imitatorischen Einsätze teilweise gestaltet. Einerseits lassen sich klare Muster feststellen, beispielsweise zu Beginn die chromatische Abfolge *cis-d-dis-e* oder der fugenartige Einsatzwechsel *h-d-h-d* bei Ziffer 4 (wenn auch im Terz- statt Quintabstand), andererseits folgen ganz freie, teilweise beliebig wirkende Einsätze, wie ab Takt 20 mit *fis-g-cis-cis* oder Takt neun vor Ziffer 5 auf *ais-h-f-cis*. Die Entfaltung der melodischen Linie ist also, das kann hier bereits zusammenfassend festgehalten werden, auf der einen Seite motivisch gebildet, auf der anderen Seite jedoch darin so frei gestaltet, dass die Motive an einigen Stellen kaum wiedererkennbar sind. Křenek bewegt sich dahin gehend in einem Grenzbereich. Die imitatorischen Einsätze erfolgen ebenfalls nach einer Mixtur aus freien und ›organisierten‹ Einsätzen, sodass die initiale Melodieentwicklung jedes Abschnitts nicht konsequent an bestimmte Intervallmuster gebunden und somit nicht auf bestimmte kontrapunktische Vorgaben festgelegt sein muss.

227 Blickt man auf die Gerüsttöne des dritten Motivs, kann dieses noch als eine solche ›Dreitongruppe‹ beschrieben werden. Das zweite Thema lässt sich hingegen nur schwer in diese Form einpassen; so taucht das Motiv sowohl in Křeneks eigenen Notenbeispielen in der *Allgemeinen Musik-Zeitung* als auch innerhalb der späteren Verarbeitung im Werk, beispielsweise in der Fuge, immer als Struktur mit vier Tönen auf.

Auch der zweite Abschnitt, *Allegro ma non troppo*, beginnt mit einer Variante der Dreitongruppe, deren imitatorische Einsätze wiederum in Bezug auf Einsatzzeitpunkt und Einsatzintervall völlig frei erfolgen (auf den Tönen *fis-d-cis-a*). Darüber hinaus bringt dieser ein wesentliches zweites Merkmal des Werkes zum Vorschein, nämlich die Überbindung der Dreitongruppen über Taktschwerpunkte hinweg, wie hier beispielhaft an einer Sequenz vier Takte nach Ziffer 7 in der ersten Violine ersichtlich ist (Abb. 8):

Vivace

Abbildung 9. Ernst Křenek, Streichquartett Nr. 1 op. 6 (1921), Beginn des siebten Abschnitts *Fuga*. Von oben nach unten: Violine 1, Violine 2, Viola, Violoncello.

Der siebte Abschnitt des Streichquartetts, *Vivace* (Abb. 9), ist als Fuge konzipiert, deren Hauptthema deutlich erkennbar aus einer Aneinanderkettung der Dreitongruppen besteht und im Prinzip eine beschleunigte und sequenzierte Form des Anfangs des Quartetts darstellt. Beginnend auf dem kleinen *h* steigert sich das Thema in Achtelketten bis zum  $g^2$ , um dann wieder zurückgeführt zu werden und in eine Art zweites Thema – siehe die repetierten Viertel in den Takten 3 und 4 – überzugehen. Begleitet wird das Thema durch eine Art Orgelpunkt, ebenfalls auf dem *H* im Cello.

Im ersten Takt lässt sich durch die Unterteilung in Dreitongruppen, die sich durch die großen Intervallsprünge nach jeweils drei Tönen klar voneinander abgrenzen lassen, sowie das rasche Tempo eine Art »Schein-zweistimmigkeit« erkennen,<sup>230</sup> in der die obere und untere Stimme jeweils

230 Zu Kurths Erläuterungen zum Thema »Scheinstimmen« siehe Kapitel 5.1.

Abbildung 10. Ernst Křenek, Streichquartett Nr. 1 op. 6 (1921), 7. Abschnitt *Fuga*, Takt 5.  
Von oben nach unten: Violine 1, Violine 2, Viola, Violoncello.

chromatisch aufeinander antworten. Auch dieses Phänomen kann als Umsetzung eines der linearen Prinzipien Ernst Kurths aufgefasst werden, wobei diese Struktur über den Themenbeginn hinaus nicht fortgeführt und somit nur angerissen wird. Nach fünf Takten erfolgt der zweite Themen-einsatz im Cello (siehe Abb. 10, Takt 8), zu großen Teilen durch die Viola fortgeführt, bevor bei Ziffer 29 der tatsächliche Einsatz der Viola auf dem *F* erfolgt. Der zweite Teil des Hauptthemas wird von Křenek nicht explizit als zweites Thema festgelegt, es ist jedoch speziell dieser Abschnitt, welcher in besonderem Maße einer kontrapunktischen Verarbeitung unterliegt und mit anderen Thementeilen verknüpft wird. Überdies taucht dieser im weiteren Verlauf an einigen Stellen als Einzelbestandteil, das heißt losgelöst vom ursprünglichen Themenkopf, auf (so zum Beispiel ein Takt vor Ziffer 30 in der 2. Violine), weswegen die Behandlung als eigenständiges Thema in einer solchen Analyse sinnvoll erscheint. Ein ›echtes‹ zweites Thema, so von

The image shows a musical score for Ernst Křenek's String Quartet No. 1, Op. 6 (1921), 7th section 'Fuga', measures 30-35. The score is in 3/4 time and features four staves: Violin 1, Violin 2, Viola, and Violoncello. The tempo is marked 'f' (forte). The music shows a complex contrapuntal texture with various rhythmic patterns and melodic lines. The top two staves (Violin 1 and Violin 2) are mostly empty, while the bottom two staves (Viola and Violoncello) contain the main melodic and rhythmic material. The Viola part starts with a half note G4, followed by a half note F4, and then a series of eighth notes. The Violoncello part starts with a half note G4, followed by a half note F4, and then a series of eighth notes. The score is written in a standard musical notation with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 3/4.

Abbildung 11. Ernst Křenek, Streichquartett Nr. 1 op. 6 (1921), 7. Abschnitt *Fuga*, sechs Takte nach Ziffer 30. Von oben nach unten: Violine 1, Violine 2, Viola, Violoncello.

Křenek beschrieben, erklingt hingegen später, sechs Takte nach Ziffer 30 in der Violastimme (Abb. 11):

Analog zum Hauptthema der Fuge, das aus dem Anfangsthema des Quartetts abgeleitet ist, handelt es sich hier ebenfalls um kein neues Thema, sondern um eine Abwandlung des zweiten Motivs aus dem ersten Abschnitt des Streichquartetts. Im Gegensatz zur beschleunigten Variante des Hauptthemas erscheint dieses nun in entschleunigter Form, statt in Vierteln in Halben und dazu enharmonisch leicht verändert (zum Vergleich siehe Takt 13 »*b-a-c-h*«, dort der Sprung *a-h* als übermäßige Sekunde, hier *a-c* als kleine Terz). Dieses zweite Thema wird nun mit Achtelketten, die aus den Dreitongruppen, also dem Hauptthema der Fuge abgeleitet sind, kombiniert und kontrapunktisch verknüpft.

Sieben Takte nach Ziffer 33 (Abb. 12) taucht eine solche Verknüpfung erneut auf, dieses Mal in einen 9/4-Kontext eingebettet; die rhythmische Struktur ändert sich dadurch zunächst nicht, denn es fällt jeweils eine Halbe (so beim ersten Mal; hier nun punktierte Halbe) auf je sechs Achtel.

Resultat der Punktierungen des zweiten Themas ist eine lineare Verschiebung der beiden Themen gegeneinander, das zweite Thema wird um den Betrag einer punktierten Halben in den zweiten Takt hinein verlängert.

An diesem Beispiel zeigt sich erneut die Flexibilität in der linearen Anlage bei Křenek. Zwar begibt sich der Komponist im Vergleich zum Beginn, wo man eher von kleinen Motiven sprechen würde, innerhalb der Fuge auf das ›Terrain‹ ganzer musikalischer Themen; er verwendet also längere wiederkehrende Elemente, die den melodischen Fortgang definieren, ihn insofern wesentlich beeinflussen und damit in ihrer freien linearen Entfaltung – nach der Kurth'schen Lehre unerwünscht – eingrenzen. Dennoch werden sowohl



Abbildung 12. Ernst Křenek – Streichquartett Nr. 1 op. 6 (1921), 7. Abschnitt *Fuga*, sieben Takte nach Ziffer 33. Von oben nach unten: Violine 1, Violine 2, Viola, Violoncello.

die Themen an sich äußerst frei verarbeitet und variiert als auch, wie am Beispiel zu sehen, ihre Verknüpfungen miteinander beweglich gestaltet.

### 7.1.2 Streichquartett Nr. 3 op. 20

Ein zweites Werk, das einer Analyse linearer Aspekte unterzogen werden soll, ist Křeneks Streichquartett Nr. 3 op. 20, welches im Jahr 1923 fertiggestellt wurde und Křeneks engem Freund Paul Hindemith gewidmet ist. Mit Blick auf Křeneks im Jahr 1924 erklärte Abkehr von der ›sklavischen Einhaltung‹ linearer Regeln bzw. der gewonnenen Überzeugung, dass lineare Aspekte nicht sein gesamtes Opus definieren sollten, erscheint ein Vergleich mit dem Streichquartett Nr. 1 op. 6 sinnvoll, da eine Entwicklung in Křeneks Schaffen aufgezeigt werden kann. Wie das erste Streichquartett folgt auch das dritte keiner klassischen drei- oder viersätzigen Form, sondern besteht aus einem großen, fortlaufenden Satz, der in neun Abschnitte gegliedert ist. Während das erste Quartett noch teilweise tonale Passagen enthält, lässt sich im dritten eine weitere Entfernung von Kriterien der Tonalität feststellen. Das Werk ist im Wesentlichen frei tonal konzipiert, somit spielen Zusammenklangsregeln bzw. -kontinuitäten weder in (funktions-) harmonischem Sinne noch in kontrapunktischer Hinsicht eine große Rolle. Während das erste Quartett noch von der Idee einer konstant fließenden Linearität geprägt ist, finden sich im dritten wesentlich weniger solcher Passagen, in denen die Einzelstimmen rhythmisch eigenständig geführt sind. Es dominiert insgesamt ein homophoner Stil und damit eine rhythmische Kopplung der Stimmen.

Abbildung 13. Ernst Křenek, Streichquartett Nr. 3 op. 20 (1923), Takt 295–305.  
 Von oben nach unten: Violine 1, Violine 2, Viola, Violoncello.

Etwa in der Mitte des ersten Abschnitts, in Takt 296, tauchen zum ersten Mal längere lineare Passagen auf, hier als Fuge strukturiert (Abb. 13). Das Thema ist gekennzeichnet durch viermalige Tonwiederholungen in Achteln und lässt sich daher, kontrapunktisch gedacht, gut auf Gerüsttöne reduzieren. Die Gerüsttöne bilden hauptsächlich Terzen, zunächst zwei große – der Beginn ist also durch einen übermäßigen Akkord gefärbt –, dann wird die Linie vorrangig in kleinen Terzen (fort-)sequenziert. Dem Einsatz der Bratsche auf *e, gis, c, a* folgt der Einsatz der 2. Violine auf *h, dis, g und e*. Es folgen nach demselben Muster Cello und 1. Violine, womit in der Einsatzstruktur sowohl in Bezug auf den horizontalen Abstand von jeweils sechs Takten als auch auf den vertikalen Abstand der Dux-Comes-Struktur eine regelmäßige, symmetrisch angelegte Fuge vorliegt. Den Kontrapunkt zu den Themeneinsätzen bildet eine gewissermaßen beschleunigte Form des Themas, also eine leicht veränderte Imitation, wobei die Tonwiederholungen weggelassen sind und

The image displays a musical score for a string quartet, specifically measures 346-355 of Ernst Křenek's String Quartet No. 3, Op. 20. The score is presented in two systems, each containing four staves. The top system includes the first two systems of staves (Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello). The bottom system includes the next two systems of staves. The notation features various dynamics such as *f*, *ff sempre*, and *ff*, along with a *cresc.* marking. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Abbildung 14. Ernst Křenek, Streichquartett Nr. 3 op. 20 (1923), Takt 346–355.  
 Von oben nach unten: Violine 1, Violine 2, Viola, Violoncello.

nur die Gerüsttöne bleiben. Die Regelmäßigkeit und klare Anlage der Fuge äußert sich in weiteren Themeneinsätzen durch die 2. Violine in Takt 320, das Cello in Takt 322, die 1. Violine in Takt 328 oder wiederum das Cello in Takt 334, welche jeweils durch Zwischenspiele unterteilt sind. Interessanterweise behalten die Stimmen in diesen Zwischenspielen ihren eigenständigen Verlauf nicht bei, sondern werden immer wieder rhythmisch gekoppelt fortgeführt. Eine konstante Linearität wird demnach durch regelmäßig durchscheinende homophone Bestandteile untergraben. So auch in Takt 350, wo das Thema – für Fugen unüblich – von drei Stimmen, 2. Violine, Viola und Cello, im *ff* unisono vorgetragen wird (Abb. 14). Trotz der deutlichen Einschränkung von linearen Teilen verzichtet Křenek nicht auf kontrapunktische Feinheiten, denn die Reprise der Fuge in Takt 365 bringt das Thema in gespiegelter Form. Mit Ausnahme des Einsatzes der 1. Violine auf dem *g* ist die Einsatzstruktur vertikal und horizontal gehalten; nur der Kontrapunkt folgt hier rhythmisch dem

Abbildung 15. Ernst Křenek, Streichquartett Nr. 3 op. 20 (1923), Takt 605–616.  
 Von oben nach unten: Violine 1, Violine 2, Viola, Violoncello.

Thema, sodass alle Stimmen gleichförmig Richtung Fugende verlaufen. Das thematische Material in Form der repetierten Achtel wird bis zum Ende des ersten Abschnitts verwendet, tritt jedoch kaum eigenständig in Erscheinung. Neben diesem explizit kontrapunktischen Teil treten innerhalb des Werkes an einigen wenigen Stellen weitere lineare Momente hervor, so beispielsweise in Takt 607, in dem ein kurzes, den Adagio-Abschnitt tragendes Motiv kontrapunktisch verarbeitet wird. Die Linie, welche ihre Betonung gegen den Taktschwerpunkt in der Mitte des Taktes hat, ist durch den Sprung einer großen Sexte (bzw. enharmonisch verändert als verminderte Septime) mit nachfolgendem punktierten Dreiklang charakterisiert. Dem Cello folgt nach zwei Takten eine Imitation der Viola im Quartabstand in gespiegelter Form. Danach folgt der Einsatz der 2. Violine, wieder in ursprünglicher Form, und zuletzt der 1. Violine wiederum als Spiegelung (Abb. 15). Die Einsatzabstände sind, ganz im Sinne freier Linearität, im Vergleich zur Fuge wieder frei und beweglich: Die drei Imitationen erfolgen im horizontalen Abstand von zuerst

zwei Takten, dann vier und zuletzt einem Takt, und auch vertikal ergibt sich auf den Tönen *f*, *b*, *c* und *cis* ein scheinbar beliebiges Bild. Die hier erkennbare freie Imitation und Bewegung der Stimmen steht der im Streichquartett Nr. 1 zu beobachtenden und von Křenek selbst beschriebenen Höchstform von Linearität viel näher und lässt sich als Fortführung dieser Satztechnik auffassen. Eine so klar strukturierte, beinahe klassisch-barocken Maßstäben genügende Fuge, wie sie im ersten Abschnitt zu erkennen war, bleibt demnach ein Sonderfall linearer Ausprägung.

Während in Křeneks erstem Streichquartett – wie er selbst betont – lineare Strukturen im Zentrum der Komposition stehen, lassen sich diese im dritten deutlich weniger erkennen. Wesentliche Kennzeichen der Kurth'schen Lehre linearer Prinzipien sind jedoch auch hier erfüllt. Die Entwicklung der Melodie- linie ist dabei weder durch eine Einpassung in eine feste Metrik noch durch eine feste Intervallstruktur, eine fest konstruierte kontrapunktische Verknüpfung, Wiederholungen, exakte Imitationen oder wiederkehrende rhythmische Gleichheit eingeschränkt. Die Essenz von Kurths Auffassung, die Křenek an diesem Werk beispielhaft zeigt, ist, dass die melodischen Elemente nicht durch eine absolute Tonfolge oder rhythmische Struktur definiert sind, sondern durch sogenannte ›Linienzüge‹. Relevanz hat darin ausschließlich die Grundrichtung der Entwicklung der Linie, alle anderen Parameter dürfen und sollen relativ frei verändert werden und insofern eine freie lineare Entfaltung suggerieren, die scheinbar keine Grenzen aufweist und dennoch in einer Form wiedererkennbar bleiben soll.

## 7.2 Heinz Tiessen: *Vorspiel zu einem Revolutionsdrama* op. 33

Wie Ernst Křenek gehörte Heinz Tiessen in den frühen 1920er-Jahren einer Gruppe von Musikschaffenden in Berlin an, die sich sowohl in der akademischen Lehre als auch in publizistischen Organen wie der Musikzeitschrift *Melos* für progressive Musikströmungen einsetzten und diese im Kreise verschiedener, teils politischer Gruppierungen, darunter in der Novembergruppe, der Berliner Gruppe oder dem *Melos*-Kreis<sup>231</sup>, weiterentwickelten. Die Schriften Ernst Kurths wurden innerhalb dieser Kreise breit rezipiert, diskutiert und wiederum teilweise (siehe Ernst Křeneks Streichquartette) als

231 Die zu dieser Gruppierung gehörenden Akteure (u. a. Hermann Scherchen, Heinz Tiessen, Ernst Křenek, Eduard Erdmann, Artur Schnabel, Georg Schünemann, Hans Mersmann, Alois Hába, Hans-Heinz Stuckenschmidt) werden mit den Künstlerzusammenschlüssen Novembergruppe, *Melos*-Kreis oder Berliner Gruppe assoziiert bzw. waren in verschiedenen Konstellationen in diesen aktiv. Vgl. dazu die Erläuterungen in Kapitel 3.1.

Grundlage für das eigene kompositorische Schaffen angesehen. Tiessens Verinnerlichung von Kurths Ideen ist zumindest in Bezug auf seine schriftlichen Äußerungen gut belegt,<sup>232</sup> und so stellt sich die Frage, inwiefern die Adaption eines linearen Ideals auch in seinem kompositorischen Schaffen festzustellen ist. Es liegen dazu sowohl von ihm formulierte Standpunkte vor, nach welchen er sein kompositorisches Schaffen nach Erscheinen des *Linearen Kontrapunkts* maßgeblich davon geprägt sah, als auch Äußerungen von Zeitgenossen, so beispielsweise seines Schülers Eduard Erdmann, der einen kompositorischen Wandel in den Jahren 1918/1919 beobachtet haben will.<sup>233</sup>

Ein Werk Tiessens, das hierbei genannt werden muss, ist das im Jahr 1921 entstandene, jedoch erst 1927 uraufgeführte *Vorspiel zu einem Revolutionsdrama*, das er seinem Freund, dem *Melos*-Gründer Hermann Scherchen, widmete. Tiessen beschrieb das Werk im Jahr 1928 als eines, »das mit seinen Mitteln völlig dem entsprach, was ihm um 1921 als Liniengewebe in Spannung und Entspannung vorschwebte«.<sup>234</sup> Ein oberflächlicher Blick auf die Komposition scheint zunächst Tiessens Einordnung zu widersprechen, denn das Werk ist geprägt von homophonen, rhythmisch gleichmäßigen Strukturen, die Tiessen selbst als »Massenrhythmus« bezeichnete. Auch wenn die Satzbezeichnung (»Sehr langsam (ruhige  $\downarrow$  schlagen), marschmäßig, mit größter rhythmischer Energie«) sowie der dynamische Verlauf im ersten Teil des Werkes durchaus auf die von Kurth entwickelte Musiktheorie und -terminologie hinweisen könnten, lässt die homophone Struktur über weite Teile zumindest kein Liniengewebe im Sinne Kurths erkennen. Dennoch gibt es einige Passagen, die eindeutig polyphone Strukturen enthalten, so beispielsweise ab Takt 26, wo, beginnend in den Kontrabässen in Takt 27, ein langsames, getragenes Thema im *p* erklingt (siehe Abb. 16).

Dieses durch viel Chromatik und Sprunghaftigkeit, vor allem aber durch zwei Tritonus-Sprünge charakterisierte Thema erklingt fugenartig in weiteren Stimmen, zunächst in den Celli in Takt 31 (der Einsatz im Quintabstand könnte zunächst eine regelhafte Fuge vermuten lassen), dann im 1. Fagott in Takt 39 und in der Oboe in Takt 46. In den anderen Stimmen lassen sich zu den Themeneinsätzen keine wiederkehrenden Kontrapunkte erkennen, die Stimmenverläufe sind weitgehend frei. Oberflächlich betrachtet erscheinen die Stimmen teilweise rhythmisch gekoppelt<sup>235</sup> – ein genauer Blick offenbart jedoch, dass Tiessen rhythmische Überschneidungen bewusst vermied, indem

232 Vgl. dazu insbesondere Tiessen, »Das Verhältnis zum heutigen Musikschaffen« (wie Anm. 39).

233 Tiessen, »Eduard Erdmann in seiner Zeit« (wie Anm. 72), S. 48.

234 Heinz Tiessen, *Zur Geschichte der jüngsten Musik (1913–1928). Probleme und Entwicklungen*, Mainz 1928, S. 55.

235 Vgl. dazu die nachfolgende Fußnote.

Abbildung 16. Heinz Tiessen, *Vorspiel zu einem Revolutionsdrama* op. 33 (1921–26), Takt 27–29. Von oben nach unten: Posaunen, Tuben, Pauken, kleine Trommel, Violinen 1, Violinen 2, Violen, Violoncelli, Kontrabässe.

er die Linien jeweils minimal veränderte. Die Stimmen sind sowohl in Bezug auf die Themeneinsätze als auch untereinander ausnahmslos rhythmisch komplementär aufgebaut. Weiterhin zeugen die häufigen Wechsel zwischen triolischen und binären Notenwerten sowie einige Taktwechsel (Takte 45–47 und 50–51; siehe Abb. 17) von einer Melodieentwicklung, die nicht an Taktschwerpunkte gebunden ist, was sich auch durch den Höreindruck manifestiert. Das Ergebnis ist ein diffuses, über Taktschwerpunkte hinweggehendes Geflecht verschiedener Linien, die sich zwar an einigen Stellen an einen gemeinsamen Verlauf assimilieren, aber dennoch frei in ihrer Entfaltung sind.<sup>236</sup> Am Beispiel der Takte 41, 42, 44 oder 45 zeigt sich, dass Tiessen das Verhältnis

236 In bisherigen Analysen wurde an der beschriebenen Stelle sowohl eine metrische Gebundenheit als auch eine rhythmische und dynamische Kopplung der Stimmen konstatiert. Es zeigt sich jedoch, dass weder Rhythmus noch Phrasierung parallel gesetzt sind und auch die einzelnen Stimmen nicht konkret und konstant parallel zu einer anderen verlaufen. Daher erscheint es als sinnvoll anzunehmen, dass Tiessen jede Form homophoner Struktur für diesen Abschnitt vermeiden wollte und eine durchgängig polyphone Anlage anstrebte.

The image displays a musical score for Heinz Tiessen's 'Vorspiel zu einem Revolutionsdrama op. 33 (1921-26), Takt 29-47. The score is arranged in systems for various instruments: Violoncello (Vc.), Kontrabaß (Kb.), Fagott (Fag.), Oboe (Ob.), and Violin (Vc.). The first system shows Vc. and Kb. with dynamics *pp* and *mp*. The second system shows Vc. and Kb. with dynamics *mp*. The third system shows Fag. with dynamics *pp*. The fourth system shows Vc. and Kb. with dynamics *pp*. The fifth system shows Ob. and Fag. with dynamics *mf* and *pp sub.*. The sixth system shows Vc. and Kb. with dynamics *mf* and *pp sub.*. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

Abbildung 17. Heinz Tiessen, *Vorspiel zu einem Revolutionsdrama op. 33 (1921-26)*, Takt 29-47.

der Stimmen zueinander durch teils minimale rhythmische Änderungen (Triolen, Synkopen, Punktierungen, Pausen) zu differenzieren versucht. Auch in Bezug auf Zusammenklänge bzw. Intervalle lassen sich keine konstanten Muster erkennen, harmonische Zusammenhänge liegen nicht vor bzw. werden vermieden, wobei die Tritonussprünge innerhalb der Themen zum dissonanten Klangbild beitragen. Das Werk lässt also einerseits eine deutliche



Nähe zu Kurths linearer Auffassung erkennen, was sich in der Verunklarung der metrischen Anlage, der freien, unabhängigen Polyphonie sowie der komplementär funktionierenden Linienentwicklung zeigt, andererseits ist das Werk in Bezug auf harmonische Aspekte, die Kurth als zwangsläufiges Ergebnis einer idealen Linienentfaltung sieht, als eher progressiv einzuordnen, denn Tiessen vermeidet im Kontext der Polyphonie – im Unterschied zu den homophonen Teilen des Werkes – jegliche Form von (Funktions-)Harmonik. Es scheint ferner so, als habe Tiessen die Anwendung der Kurth'schen Konzepte von ›Energetik‹ und ›Spannung‹ bzw. ›Entspannung‹ von einzelnen Linien auf das Fortlaufen aller beteiligten Linien in ihrer Gesamtheit übertragen: eine in Rhythmus, (Gegen-)Bewegung oder Phrasierung festzumachende komplementäre Struktur lässt sich in Bezug auf die Dynamik nicht erkennen. Beginnend ab Takt 26 zieht Tiessen einen langen Bogen, der vor allem durch zunehmende Stimmenanzahl, Veränderung der Dynamik sowie mehr Bewegung in den Stimmen charakterisiert ist und insofern eine kontinuierliche Spannungszunahme zur Folge hat, bis in Takt 58 und 64 Höhepunkte erreicht werden, auf die ein rapider Spannungsabfall folgt. Das Zusammenfassen aller Stimmen in einen gemeinsamen Spannungsverlauf erscheint für die homophonen Abschnitte des Werkes logisch, daher rührt seine sinnhafte Beschreibung als »Massenrhythmus«. So wird das dem Werk zugrunde liegende Konzept sehr groß angelegter Spannungsbögen, gut erkennbar am Beispiel der analog geführten Dynamik in allen Stimmen, auf die polyphonen Passagen angewandt. Da dieses dynamische Zusammenfassen der Linien sowohl die Unabhängigkeit der Einzelstimme als auch die Idee komplementär funktionierender Linienverläufe untergräbt, sind wesentliche Kriterien freier Linienpolyphonie nach Kurth nicht erfüllt. Tiessens kompositorische Idee kann jedoch auch als Übertragung der Linearität auf eine höhere Ebene aufgefasst werden: Das ursprünglich auf die singuläre Melodieentwicklung (innerhalb einer Stimme) bezogene Ideal Kurths überträgt er auf die Gesamtheit aller Linien und stellt die dadurch erreichte einheitliche und gesteigerte dynamische Intensität in den polyphonen Abschnitten den homophonen Teilen gegenüber. Der Spannungsverlauf, welcher nach Kurth in der einzelnen Linie zu finden sein soll, wird von Tiessen als auf größere Abschnitte übertragbar interpretiert.

### 7.3 Heinrich Kaminski

Ogleich eine Verbindung zwischen Heinrich Kaminski und der Person Ernst Kurth oder dessen Werk nach heutigem Wissensstand nicht eindeutig belegt werden kann, erscheint es aus den im Einleitungskapitel dargelegten Gründen (gemeinsamer Bekanntenkreis, räumliche Nähe in der Schweiz und in

Süddeutschland, selber zeitlicher Kontext etc.) mehr als wahrscheinlich, dass Kaminski die Werke Ernst Kurths kannte. Da Kaminskis kompositorisches Werk durch geistliche polyphone Vokalmusik geprägt ist, bietet es sich an, einige seiner großen Chorwerke ins Zentrum der Analyse zu stellen. Exemplarisch soll daher Kaminskis Kompositionsstil an den beiden Motetten *Der Mensch* (1926) und *Die Erde* (1929) sowie an der unvollendeten zweisätzigen *Messe deutsch* in Bezug auf lineare Strukturen untersucht werden.

### 7.3.1 Die Motette *Die Erde*

Die Motette *Die Erde* wurde im Jahr 1929 in Wien und Leipzig von der Universal Edition veröffentlicht, über den Entstehungszeitraum und -kontext lassen sich nach derzeitigem Forschungsstand keine weiteren Aussagen treffen. In den verschiedenen Quellen tauchen für die Motette unterschiedliche Namen auf: Bei RISM (Répertoire International des Sources Musicales) wird sie schlicht *Die Erde* genannt, darunter findet sich als alternativer Titel *Yasna 29: Höret*. Auf der Website der Heinrich-Kaminski-Gesellschaft steht ebenfalls *Die Erde*, während auf der Partitur von 1929 der Titel *Motette Zarathustra: Yasna 29* zu finden ist und die Bezeichnung *Die Erde* gar nicht auftaucht; im Folgenden soll die Kurzbezeichnung *Die Erde* verwendet werden. Die Textgrundlage der Motette bildet Abschnitt (*Häs*) 29 der *Yasna*, die den gewichtigsten Teil der *Avesta*, der heiligen Schrift des Zoroastrismus (oder Zarathustrismus) darstellt. Als Textgrundlage dienen die deutschen Übertragungen des religionsphilosophischen Schriftstellers Paul Eberhardt, welche dieser 1913–1924 unter dem Namen *Avesta: Das Rufen des Zarathustra (die Gathas des Avesta): Ein Versuch ihren Sinn zu geben* veröffentlichte. Die Motette enthält gattungstypisch keine Instrumentalbegleitung und ist zu Beginn sechsstimmig angelegt – ein Sopran, zwei Alt, ein Tenor und zwei Bässe –, weitet sich jedoch bis hin zur Neunstimmigkeit aus. Die Stimmen sind in Sektionen aufgeteilt und jeweils einer der insgesamt drei literarischen Stimmen zugeordnet. Die drei literarischen Stimmen des Erzählers, der Erde und der Gerechtigkeit werden im gesamten Werk in einer Art Mehrchörigkeit strukturiert, wobei die Stimmgruppen nicht konstant sind, sondern häufig variieren: So übernimmt zwar tendenziell der Bass die Rolle des Erzählers, Sopran und Alt die der Erde und der Tenor im Verlauf die Rolle der Gerechtigkeit, dennoch gibt es ebenso häufig unisono-Passagen sowie Solo-Abschnitte. Zunächst fällt auf, dass die Stimmen, die, wenn auch wie beschrieben in Sektionen zusammengefasst, eine relativ große melodische Freiheit aufweisen. Trotz der Textgebundenheit behandelt Kaminski die Einzelstimmen rhythmisch flexibel, wie eine Stelle beginnend in Takt 17 beispielhaft zeigt (siehe Abb. 18). Obwohl hier die beiden Tenöre und der Bass 1 (von oben nach unten gelesen) strukturell derselben Richtung

The image shows a musical score for four voices: Tenor 1, Tenor 2, Bass 1, and Bass 2. The lyrics are: "Gott, Er al-lein kennt Sinn und Ziel uns-res be-ten zu Gott, Er kennt un-ser". The score includes dynamic markings like "poco" and rhythmic notations such as triplets and slurs. The key signature has one flat (B-flat).

Abbildung 18. Heinrich Kaminski, Motette *Die Erde*, Takt 18–19.  
 Von oben nach unten: Tenor 1, Tenor 2, Bass 1, Bass 2.

folgen, bewegen sie sich sowohl in Bezug auf den Melodieverlauf und die Intervallfolge als auch auf rhythmischer Ebene frei und aus dem zu erwartenden Unisono-Verlauf entkoppelt. Die resultierenden Zusammenklänge ergeben, ebenfalls erkennbar an diesem Beispiel, einen harmonischen Verlauf, welcher zwar mit den Mitteln und Termini einer klassischen harmonischen Analyse beschrieben werden kann – von F-Dur geht es über Es-Dur nach Ges-Dur, gefolgt von G-Dur (mit Quartvorhalt im Tenor 2) nach a-Moll auf dem Wort »Sinn« –, sich jedoch kaum in ein System harmonischer Funktionen einpassen lässt. Der weitere Verlauf zeigt ein ähnliches Bild: Das Zusammenklingen der melodischen Linien bringt an gemeinsamen Schwerpunkten eine Abfolge von Akkorden hervor, die relativ frei organisiert zu sein scheint. Einige Akkorde kommen deutlich häufiger vor als andere, so zum Beispiel B-Dur und Es-Dur, sodass man von einer Verlagerung auf bestimmte tonale Zentren sprechen könnte. Dennoch erscheinen jene Zentren überaus flüchtig und wenig stabil bzw. allein durch Quantität bestätigt, denn sie festigt weder eine Tonartenvorzeichnung noch eine kadenzielle Hinführung. Weiterhin zu beobachten sind die sehr häufigen Tempo- und Taktwechsel. In den insgesamt 74 Takten, die das Werk umfasst, wechselt Kaminski ganze 49-mal die Taktangabe, die verwendeten Taktarten sind  $\frac{1}{2}$ ,  $\frac{2}{2}$ ,  $\frac{3}{2}$ ,  $\frac{4}{2}$ ,  $\frac{5}{2}$ ,  $\frac{6}{2}$ ,  $\frac{7}{2}$  sowie  $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{4}{4}$ ,  $\frac{5}{4}$  und  $\frac{6}{4}$ . In der Regel sind sie in Bezug auf die Textvorlage angeordnet, sodass Textschwerpunkte jeweils auf den Beginn eines neuen Taktes fallen und somit eine Akzentuierung erhalten. Gleichzeitig umgeht Kaminski damit die Etablierung eines durchgängig gleichmäßigen Metrums, sodass der weitere Verlauf jeweils kaum vorhersehbar ist. Dieser Punkt stellt eine wesentliche Übereinstimmung mit den von Kurth propagierten Methoden der freien Linientfaltung dar,

wonach die melodische Entwicklung nicht durch eine durchgängige Metrik eingeschränkt bzw. darin eingepasst werden sollte.

### 7.3.2 Die *Messe deutsch*

Die *Messe deutsch* stammt aus dem Jahr 1934 und ist die einzige Messe in Kaminskis Schaffen. Sie gilt als unvollendet. In der auf Basis des Fragments von 1934 bei Bärenreiter 1947 erschienenen und für diese Arbeit verwendeten Partitur enthält sie die beiden Teile 1. *O wirre Welt – Kyrie eleison* und 2. *O Christ eleison*. Der erste Teil ist für fünfstimmigen Chor mit zwei Sopranstimmen, der zweite Teil für vierstimmigen Chor und zwei Solo-Soprane komponiert, beide ohne instrumentale Begleitung. Entstehung und wohl auch Kaminskis Veranlassung für den Kompositionsbeginn der Messe sind im Kontext der Ereignisse der Jahre 1933/34 zu sehen. Der Verlust des Lehrauftrags an der Berliner Akademie der Künste und auch die Aufgabe seiner Funktion als Leiter des Musikvereins in Bielefeld waren herbe persönliche Enttäuschungen. Zu dem kompositorischen Vorhaben bewegten Kaminski auch der sogenannte Röhmer-Putsch im Juli 1934 und die darauf folgenden zahlreichen politischen Morde.<sup>237</sup> Der Text der Messe, insbesondere sein markanter Beginn und der Titel («O wirre Welt»), lassen sich zweifelsfrei als Kommentar zu den einschneidenden politischen Umbrüchen der 1930er-Jahre werten. Das Werk ist extrem polyphon aufgebaut, das heißt alle Stimmen genießen trotz weitgehender Textgleichheit eine relativ große Unabhängigkeit voneinander und sind überdies, anders als in der Motette *Die Erde*, nicht in übergeordneten Stimmgruppen zusammengefasst. Die Stimmeneinsätze zu Beginn markanter Textabschnitte erfolgen konsekutiv, die Erwartungshaltung nacheinander erfolgender Imitationen wird jedoch in der Regel gebrochen: Es erscheint generell problematisch hier von musikalischen »Imitationen« zu sprechen (im Wortsinn sowieso nicht), denn die jeweils nachfolgenden Stimmeneinsätze weisen höchstens rhythmische Parallelen auf. Die Tonabfolgen, aber auch rhythmische Feinheiten weichen hingegen erkennbar von Stimme zu Stimme voneinander ab, wie sich am Beginn des Werkes gut erkennen lässt (siehe Abb. 19). Aufgrund der Tatsache, dass alle Einsätze unterschiedlich beginnen und vor allem auch fortlaufen, lassen sich hier auch keine musikalischen Themen bzw. Sogetti festlegen. Dieses Merkmal zieht sich durch die gesamte Komposition und lässt sich ebenfalls bei der zuvor analysierten Motette *Die Erde* beobachten: An kaum einer Stelle ist eine Wiederholung größerer melodischer Bögen bzw. Elemente wiederzuerkennen; der Verlauf präsentiert kontinuierlich neue Gedanken

237 Heinz-Klaus Metzger, »Heinrich Kaminski«, Vortrag von 2005, in: *Hefte der Heinrich Kaminski Gesellschaft e. V.* 6 (2007), S. 58–66.

$\text{♩} = \text{ca } 48$  *unmerklich ruhiger* ( $\text{♩} = \text{ca } 44$ )

The image shows a musical score for five voices (Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2, and Bass). The score is in G major and 3/2 time. It features a tempo change from approximately 48 beats per minute to a slower, more serene tempo of approximately 44 beats per minute. The lyrics are: "O wir-re Welt! wie ganz ent-stellt, ach, wie ent-stellt, ach, wie ent". The music includes dynamic markings like *f* and *espr.*, and triplet markings.

O wir - re Welt! — wie ganz ent  
 O wir - re Welt! — wie ganz entstellt  
 O wir - re Welt! — wie ganz ent  
 O wir - re Welt! — wie ganz ent - stellt, — ach,  
 O wir - re Welt! — wie ganz ent - stellt, ach, wie ent

Abbildung 19. Heinrich Kaminski, *Die Messe deutsch*.

und Fortführungen. Kleinere musikalische Motive, die in Binnenstrukturen – oftmals auch in mehreren Stimmen – durchgeführt werden, gibt es durchaus, wie etwa am Beginn des Werkes und in anderen meist kurzen Sequenzen (beispielhaft in Abb. 20). In beiden Fällen zeigen sich Motive, bestehend aus 3–4 Tönen, die sich zumindest so weit ähnlich sind, dass sie hörbar wiederzuerkennen sind, auch wenn sie wiederum leicht abgewandelt werden. In jenem Fall ist die Motivik in einen Quintfall eingebaut, der eine Sequenzierung beinahe verlangt.

Die Analyse der Zusammenklänge bzw. Intervalle und der sich daraus ergebenden harmonischen Struktur bringt ein Bild großer Varianz und Mixtur hervor (dies gilt für beide betrachteten Werke). Konsonanzen im klassischen Sinne, also Einklänge, Oktaven, Terzen und Quinten, erklingen genauso wie Dissonanzen, wie beispielsweise die zuvor angeführte Stelle bei Ziffer 15 zeigt, an welcher einige Sekunden hintereinander parallel geführt werden. Solche Dissonanz-Anhäufungen durchziehen die gesamte Komposition. Dennoch scheint Kaminski darauf bedacht, die seinen Aussagen nach vermeintlich grenzenlosen Kombinationsvarianten in ein übergeordnetes System einzubetten. So werden Dissonanzen, auch wenn sie häufig auftreten, immer flankiert von anteilmäßig häufigeren Konsonanzen. Wie bereits erwähnt, entsteht durch das Überwiegen der Konsonanzen ein harmonischer Verlauf, der frei von funktionalen Mustern bleibt. Im Ergebnis weisen die beiden betrachteten Werke also ein tonales Wesen auf, sofern man Tonalität weit gefasst als das Überwiegen konsonanter Zusammenklänge versteht. Man könnte ebenfalls

The image shows a musical score for Heinrich Kaminski's 'Die Messe deutsch', Ziffer 35. It consists of six staves. The top five staves are vocal parts for Solo-Soprano 1, Solo-Soprano 2, Soprano, Alto, and Tenor/Bass. The bottom staff is the basso continuo. The lyrics are: 'glo - ri - a glo ri - a, glo ri - a, glo ri - a pa ri - a fi - li - o, ri - a - fi - li - o,'.

**Abbildung 20.** Heinrich Kaminski, *Die Messe deutsch*. Ziffer 35. Von oben nach unten: Solo-Sopran 1, Solo-Sopran 2, Sopran, Alt, Tenor, Bass.

von tonalen Zentren sprechen, die an vielen Stellen erreicht werden, diese werden jedoch weder kadenzuell vorbereitet noch in der Folge gefestigt und sind somit nur flüchtige Erscheinungen. Fasst man Tonalität enger als eine Abfolge von in Funktionen aufeinander bezogenen Harmonien, so lässt sich Kaminskis Musik nicht innerhalb jener Schemata erklären; der gänzlich freie harmonische Verlauf und die zahlreichen Dissonanzen als ›Störtöne‹ widersprechen einer solchen Zuordnung.

Kaminskis Denkweise, das kann als Ergebnis der Untersuchung der beiden Werkanalysen festgehalten werden, ist primär einem horizontal gedachten, der Linienführung folgendem historischen Polyphoniemodell entlehnt. Kaminskis Musikauffassung beruht auf einer Sicht der Welt als einer gottgeschaffenen, kosmologisch geprägten Ordnung, innerhalb derer der Mensch eine organisierende, jedoch keine erschaffende Rolle einnimmt. Töne und ihre Beziehungen zueinander, das bedeutet im weiteren Sinne Tonleitern oder Modi, stellen daher ein Abbild des von Gott Geschaffenen dar und sind nicht menschengemacht. Er nennt diese allgemeine Auffassung von Musik das »grundsätzliche Gesetz wesenhafter Musik«.<sup>238</sup>

238 Manfred Peters, »Vom Wesen und ›eigentlichsten Leben‹ der Musik«, in: *Hefte der Heinrich Kaminski Gesellschaft* 9 (2013), S. 13–26, hier: S. 13.

Auf dieser Basis hat Kaminski vermutlich in den 1930er-Jahren ein System der Tonbeziehungen erstellt, anhand dessen, beginnend bei Einzeltönen über Linien bis zu harmonischen Strukturen, Spannungen musikalischer Verläufe erläutert werden können. Kaminski arbeitet hauptsächlich mit der Terminologie der Modi, in der Dur und Moll als ionisch und äolisch fungieren. Diese Urformen der Modi liegen in der Natur verankert und können, so seine Idee, vom Menschen zwar erkannt, begriffen und organisiert, jedoch nicht verändert werden. Das Fundament aller Modi bildet ein sogenannter »Basiston«, zur Veranschaulichung nehmen wir ein *c* an. Das *c* bildet den »Grundton« einer ionischen Tonleiter ohne Vorzeichen. Über der zweiten Stufe bildet sich – alles weiterhin ohne Vorzeichen – die dorische Tonleiter, über *e* die phrygische, über *f* die lydische, über *g* die mixolydische, über *a* die äolische und über *h* die lokrische (bei ihm auch hypophrygisch genannte). Die Grundtöne aller genannten Tonleitern entspringen demnach der ionischen Skala, also Dur, in unserem Fall über *c*. Nach Kaminski bedeutet dies, dass jede der sieben Tonleitern zwar ihren eigenen Grundton besitzt, nämlich *c*, *d*, *e*, *f*, *g*, *a*, *h*, jedoch alle denselben Basiston *c* teilen. Daraus lässt sich folgern, dass beispielsweise in einem beliebigen Werk, das einen dorischen Abschnitt in *d* enthält, dort kurzzeitig *d* der Grundton sein kann und vermutlich sein wird, der Basiston jedoch trotzdem das *c* ist (denn ausschließlich für den ionischen Modus gilt, dass Grundton und Basiston identisch sind). Die sieben Modi, welche sich bei gleichbleibenden Vorzeichen über den Stufen einer ionischen Tonleiter bilden lassen, nennt er »Tonartenreihe«. <sup>239</sup> In einem Brief, den Kaminski am 24. April 1937 an Hans Kayser schreibt, erläutert er diesem, wie die zuvor aufgestellten Parameter Basiston, Grundton sowie alle weiteren Töne bzw.

239 Soweit diese Aufstellung in sich schlüssig ist, bleibt die Frage, warum Kaminski ausgerechnet den ionischen Modus, also eine Dur-Tonleiter, als Basis für alle anderen Modi wählte. Ihre Sonderstellung lässt sich weder aus einer durch die Dur-Moll-Bipolarität geprägten Ordnung herleiten, in der Moll eine ebenbürtige »Basistonleiter« wäre, noch aus einer bei Kaminski angenommenen Denkweise in Kirchenmodi, bei der weitere fünf verschiedene Modi das Fundament bilden könnten. Eine Sichtung der Texte und Briefe Kaminskis gibt ebenfalls keinen Aufschluss. An sich stellt die Bildung von Tonartenreihen auf den verschiedenen Stufen einer Basistonleiter nichts Neues dar. Sie findet sich bereits im antiken *Systema téleion*, in dem die *tónoi* ebenfalls auf Tonstufen von Tetrachorden beruhen. Es gibt jedoch auch dort keine Hinweise auf eine bevorzugte Stellung der ionischen Tonleiter – im Gegenteil, die zentrale Oktave des *Systema téleion* bildet die damals als dorisch bezeichnete Oktave *e–e*. Ein Erklärungsversuch für die Sonderstellung des Ionischen könnte sich aus Kaminskis Weltbild einer kosmologischen Ordnung herleiten: Die Struktur der Partialtonreihe als Sinnbild perfekter Proportionen aus der von Gott geschaffenen, sich in der Natur wiederfindenden Grundordnung der Welt spiegelt klanglich in erster Linie einen Dur-Dreiklang wider (zumindest bis zum sechsten Partialton).

die darauf basierenden Tonartenreihen zueinander in Bezug gesetzt werden. Er schreibt dazu:

Jeder Ton – als die schwingende Kraft, die er ist – hat die Tendenz selber ein Kraftmittelpunkt, d. h. »Grundton« zu werden.<sup>240</sup>

Das bedeutet zunächst einmal, dass jeder Ton danach strebt, Grundton einer Tonleiter zu werden, und sich damit die Vorzeichen in die angestrebte Richtung verändern. Konsequenterweise überträgt sich diese Tendenz ebenfalls auf die nächsthöhere Ebene:

Jeder »Grundton« hat weiterhin die Tendenz, selbst »Basiston« (= Zeugerton) zu werden.<sup>241</sup>

Dieses generelle Streben der Töne nach höherer Relevanz, nennt Kaminski »Intensivierungstendenz«. Im Vergleich zu Aussage 1 kommt Aussage 2 eine ungleich höhere Bedeutungsfülle zu, denn wenn es eine finale Tendenz jedes beliebigen Tones ist, ein Basiston zu werden, bedeutet dies im Umkehrschluss, dass jeder Ton danach strebt, der Grundton einer Dur-Tonleiter zu werden. Der ionische Modus bildet in Kaminskis Tonreihentheorie somit nicht nur die Basis aller Tonartenreihen, vielmehr streben alle Tonarten danach, Dur-Tonarten zu werden, was theoretisch weitreichende Konsequenzen hätte. Einerseits erreicht das Primat von Dur durch die Aussage, dass alle existierenden Töne nach Dur streben, eine übergeordnete Ebene, andererseits müsste sich ein solches musiktheoretische Grundannahme, beinahe eine Form von Musikphilosophie, unmittelbar in der Praxis, also den Kompositionsprozessen, wiederfinden. Ein zweites Resultat von Kaminskis Auffassung ist, dass Töne, die in erster Linie danach streben, selbst Grundtöne und in letzter Instanz Basistöne zu werden, nicht jederzeit simultan ihre Funktionen innerhalb der (funktionalen) Tonalität erfüllen können; dies betrifft beispielsweise alle Töne, denen im funktionsharmonischen Kontext eine Strebewirkung beigemessen wird wie Terzen als Leittöne, Septimen, Nonen oder alle Vorhalte. Im C-Dur-Kontext würde beispielsweise ein *H* als Leitton mit Tendenz zur Auflösung zum *C* jenes als Grund- und Basiston weiter festigen – nach Kaminski hat jenes *H* jedoch die Tendenz, zunächst Grundton des hypophrygischen Modus, dann als Grundton des ionischen Modus über *H*, also H-Dur, und damit einhergehend Basiston der gesamten Tonartenreihe über H-Dur zu werden. Daraus ergibt sich ein Widerspruch, denn Kaminski spricht zwar allgemein Tönen nicht explizit das

240 Heinrich Kaminski, Brief vom 24. April 1937 an Hans Kayser, zitiert in: *Hefte der Heinrich Kaminski Gesellschaft e. V.* 9 (2013), S. 8–9.

241 Ebd.



Streben zur Auflösung innerhalb harmonischer Verläufe ab, aber er verlässt durch seine eigenen Vorstellungen von Strebetendenzen – zumindest innerhalb seiner Theorie! – offensichtlich den Bereich der klassisch-romantischen Tonalität. In seinen Kompositionen gibt es zahlreiche Dominant-Tonika-Kadenzen, die sich (hier als Gegenargument erwähnt) in jedem Fall funktionsharmonisch als Dominant-Tonika-Beziehung deuten lassen. Genauso plausibel lassen sich die Kadenzen aus der Klausellehre ableiten (besonders weil Kaminski sich solche, passend zu dem von ihm gewählten polyphonen, auf historische Gattungen bezogenen Stil für Schlusswendungen vorbehält), welche historisch betrachtet als ein von der Tonalität losgelöster Gegenstand angesehen werden können. Eng mit der Klausellehre in Verbindung stehende Begriffe wie *Finalis*, *Repercussa*, *Ambitus* oder *Clausula*, die die Kirchenmodi konstituieren und somit einer noch älteren Terminologie angehören, finden sich in seiner Theorie jedoch nicht. In dem oben bereits erwähnten Brief an Hans Kayser bringt Kaminski am Ende nochmals zusammenfassend die seiner Ansicht nach fehlgeleitete Annahme harmonischer Spannungsbeziehungen zum Ausdruck.

Die Dur-Moll-Polarität aber (die Sie – damals noch von der einseitig ›harmonisch‹ orientierten Musik der ›Moderne‹ herkommend – in dem Buch fast als einzige Polarität gelten zu lassen geneigt sind), diese Dur-Moll-Polarität ist eine vorwiegend akkordische Spannungsbeziehung. Da aber nicht der Akkord, sondern der Ton primär ist, sind als die primären Spannungsbeziehungen die oben erwähnten anzusprechen.<sup>242</sup>

Diese finale Feststellung lässt nun einige Parallelen zu Kurths *Linearem Kontrapunkt* zu, scheint doch Kaminski – auch wenn nicht explizit erwähnt – eine Priorisierung der komponierten Linie herauszustellen, welcher der vertikale Zusammenklang untergeordnet ist. Die Untersuchung seiner Werke hat genau dieses Phänomen bereits deutlich gemacht, die Theorie stützt die Aussage nun: Ein erster Punkt ist die Tatsache, dass sich ein Bezugssystem der Tonartenreihen, in dem einzelne Töne im Verlauf der Melodie einer »Intensivierungstendenz« unterliegen, nur in einem wie auch immer dargestellten linearen Modell zur Entfaltung kommen können. Als zweiten Punkt könnte man die Auffassung beider anführen, dass einer Melodielinie sowohl ein energetisches Konzept als auch eine Spannungsbeziehung einzelner Abschnitte inhärent ist und durch diese beiden Parameter wesentlich in ihrem Charakter determiniert ist.<sup>243</sup> Als dritter Punkt ist anzuführen, dass sich beide Musiktheoretiker zwar einerseits klar als Vertreter einer tonalen

242 Ebd.

243 In Kapitel 5.1 dieser Arbeit wird seine Haltung dazu umfassend erläutert.

Musik positionieren und Elemente freitonaler, atonaler, serieller Musik weitestgehend ablehnen, andererseits jedoch die Priorität der Harmonik in den kompositorischen Werken und in der musikalischen Lehre angreifen und anzweifeln. Der Vorrang der melodischen Entwicklung, dies als vierter Punkt, gilt dabei nicht nur in Bezug auf die Harmonik, sondern auch in Bezug auf alle weiteren musikalischen Parameter, besonders die Metrik. So ist Kaminskis Werk, wie die Analyse gezeigt hat, von frequentierten Taktwechseln durchzogen, die verhindern, dass sich zu irgendeinem Zeitpunkt das Empfinden einer durchgängigen Metrik einstellt. Ähnlich wie Kurth beschreibt Kaminski ein feststehendes Taktsystem als Hindernis freier melodischer Entwicklung. Letztendlich ordnet er sich dem System unter – es bestünde die Möglichkeit, gänzlich auf Takte zu verzichten –, jedoch modifiziert er es maximal oft und passt es insofern an die Melodieentwicklung an. Aufgrund der vielen Taktwechsel lässt sich ein Betonungsmuster, eine periodisierte, intendierte Betonung auf bestimmten Zählzeiten, kaum festmachen, weshalb es schwierig, wenn nicht sogar unmöglich ist, überhaupt von Metrik zu sprechen. Dies ist auch nicht in Kaminskis Sinn, denn die Taktwechsel dienen ihm nur dazu, seine Vorstellungen vom Fluss der Linien in ein existierendes System zu integrieren. Eine Unterordnung oder ein Zwängen der natürlichen Linien in ein vorgegebenes und unveränderliches Taktsmaß empfindet er als problematisch:

Ist doch der Taktstock, einmal genau besehen, vor allem eben das, was sein Name aussagt: Symbol der Suprematie des Taktes und Szepter, das unbedingte Unterwerfung unter den Machtwillen des Taktes heischt. Polyphonie aber, als organischer Complex linearer, das heißt in die Weite schwingen wollender Kräfteeinheiten betrachtet, Polyphonie will strömen, zeitlos, raumlos, nur dem eigenen Rhythmus folgend und diesen ihren Rhythmus empfangend von den ewigen Gesetzen des »Lebens«, darin sich erfüllend und in solcher Erfüllung mitsingend, mitschwingend »in Brudersphären Wettgesang«. <sup>244</sup>

Mit den zahlreichen Taktwechseln gehen ebenfalls zahlreiche Rhythmuswechsel innerhalb der melodischen Linien einher. Eine scheinbar grenzenlose Freiheit des Rhythmus innerhalb der Linienführung ist für Kaminski, wie in dem Zitat deutlich wird, Spiegelbild ihrer natürlichen Entwicklung und stellt für ihn ein großes Anliegen dar. Große Teile der Werke wirken dadurch extrem vielschichtig und vielstimmig. So erklingt an einigen Stellen bis auf die Sechzehntel-Ebene auf beinahe jeder Zählzeit ein neuer Ton, oftmals syllabisch, wodurch der Eindruck eines chaotischen Durcheinander-Singens

244 Heinrich Kaminski, »Prolegomena zum »Concerto grosso«, in: *Pult und Taktstock*, 1/1 (1924), S. 11–13.

in völlig freier Entfaltung jeder Stimme entsteht. Es wirkt bisweilen wie eine bis in Grenzbereiche getriebene Polyphonie mit einer die Einzelstimme extrem von den anderen Stimmen abgekoppelten Rhythmisierung. Als letztes Merkmal der Werke Kaminskis sind die häufigen Veränderungen der Tempoangaben zu nennen. Der erste Teil der *Messe deutsch* enthält beispielsweise in 69 Takten 38 Tempoangaben in genauen Metronomzahlen und 51 Tempoangaben in Worten (die meisten davon fallen zusammen). Im zweiten Teil kommen auf 60 Takte 30 Metronomzahlen und 27 verbale Tempoangaben. Kaminski ändert also de facto das Tempo im Schnitt mindestens jeden zweiten Takt, eher häufiger. Da die Verteilung sehr gleichmäßig ist, kommen die Tempowechsel sehr kontinuierlich vor, kaum ein Abschnitt bleibt in konstantem Tempo. Selbst wenn man berücksichtigt, dass die Metronomzahlen nicht immer stark variieren, erstaunt angesichts der Häufigkeit der Wechsel doch, dass der musikalische Fluss nicht in dem zu erwartenden Maße gebrochen wird. Der präzisen Aufstellung des Tempoverlaufs scheint Kaminski insofern eine besondere Relevanz beizumessen, als dass dadurch die Einzelstimme im polyphonen Geflecht durch Reduktion des Tempos wahrnehmbar bleibt. In Passagen extrem kleinteiliger Polyphonie wird dies somit Bedingung und ermöglicht erst das vollständige Erfassen der rhythmischen Feinheiten. Genauso betrifft dies die zahlreichen, oftmals nur kurz auftauchenden Dissonanzen, welche Kaminski so gezielt inszenieren kann, dass diese weder bei zu schnellem Tempo untergehen zu drohen noch bei zu langsamem Tempo zu große Prägnanz erhalten.

## 7.4 Exkurs: Einstimmige Werke

Es erscheint zunächst fragwürdig, sich unter der Prämisse einer kontrapunktischen Untersuchung näher mit einstimmigen Werken zu befassen. Da wesentliche Charakteristika von Mehrstimmigkeit – in erster Linie Zusammenklänge, aber auch generell alle Parameter, die simultan ablaufen – darin wegfallen, kann weder methodisch noch bei der Überprüfung der Werke anhand der aufgestellten Linearitätskriterien an die vorherigen Analyseabschnitte angeknüpft werden. Die Übertragung des *Linearen Kontrapunkts* auf einstimmige Werke stellt jedoch ein rezeptionsgeschichtliches Phänomen dar, das – zumindest knapp zusammengefasst – beleuchtet werden muss. Zu einigen solcher einstimmigen Werke, die um die 1920er-Jahre in der Nachfolge Kurths entstanden waren – allesamt solche für Violine solo – sind Äußerungen überliefert,<sup>245</sup> die eine Inspiration durch Kurths *Linearen*

245 Beispielsweise Äußerungen der jeweiligen Komponisten, in Zeitschriften erschienene Rezensionen oder niedergeschriebene Erinnerungen.

*Kontrapunkt* direkt zum Ausdruck bringen oder vermuten lassen.<sup>246</sup> So erstaunlich die Übernahme linearer Grundsätze in einstimmige Werke auf den ersten Blick erscheint, so gut lässt sie sich aus der Lehre Kurths ableiten, die sich insbesondere in den ersten Abschnitten als Theorie der einstimmigen Linie darstellt. Insofern ist es kein Zufall, dass Komponisten der Zeit diese primär ästhetischen Aspekte des linearen Denkens aus Kurths Lehre extrahiert und abseits der technischen, kontrapunktischen Ebene zur Vorlage genommen haben. Es muss ferner erwähnt werden, dass im Prozess der Melodiebildung durchaus abgeschwächte Formen von Mehrstimmigkeit erzeugt werden können, die seriell funktionieren. Bestandteil der Lehre Kurths ist beispielsweise das Arbeiten mit »Scheinstimmen«, deren Erläuterung sich in Teilen auf einstimmige Kompositionen Bachs (meist Solo-Sonaten für Violine) stützt. Dennoch ist klar, dass sich jene einstimmigen Kompositionen ausschließlich vor dem Spiegel linearen Denkens begreifen lassen und hier der Anspruch, Kontrapunkt und Linearität zu vergleichen, außen vor gelassen werden muss.

Das früheste einstimmige Werk, das mit Kurths *Linearem Kontrapunkt* in einen Zusammenhang gebracht bzw. als durch ihn geprägt verstanden werden kann, ist Artur Schnabels Sonate für Violine solo, die im Jahr 1919 fertiggestellt wurde. Der Musikkritiker Hans Mersmann schrieb zu dieser Sonate einen Beitrag in der Novemberausgabe 1920 der Zeitschrift *Melos*<sup>247</sup>, in dem er eine Analyse und Interpretation des Werkes vorlegte. Die Verbindung von Schnabels Sonate und dem *Linearen Kontrapunkt* beruht ganz wesentlich auf diesem Aufsatz, denn weder kannten sich Kurth und Schnabel noch kann eine Rezeption des *Linearen Kontrapunkts* seitens Schnabel als gesichert erachtet werden.<sup>248</sup> Die Vertrautheit Hans Mersmanns mit dem Werk Kurths ist hingegen offensichtlich, denn er preist Schnabels Komposition überschwänglich, ordnet sie einem modernen linearen Stil zu und offenbart darin seine Adaption der von Kurth geprägten Terminologie:<sup>249</sup>

Hier ist etwas gelungen, was als starke Bereicherung empfunden werden muß: die Linie schwebt frei, losgelöst von jeder metrischen Fessel, sie ist weder auf-taktig noch volltaktig, in jedem Tone gleichmäßig schwer oder leicht, vollendet, sie schwingt. [...]

246 Vgl. dazu die Ausführungen in Schader, *Ernst Kurths Grundlagen des linearen Kontrapunkts* (wie Anm. 40), S. 199 ff.

247 Mersmann, »Die Sonate für Violine allein v. Artur Schnabel« (wie Anm. 38).

248 Es erscheint durchaus möglich, dass Artur Schnabel im Umfeld der Berliner Gruppe mit Kurths Werken in Berührung kam.

249 Hierin bezieht er sich auf die – aus seiner Sicht – von Schnabel geleistete Überwindung der klassischen mehrsätzigen Sonatenform.

Die Sonate mißt nicht, sondern notiert den gesamten Verlauf ohne Takt. Das geschieht nicht nur, weil die komplizierte metrische Struktur die Messung der einzelnen Bewegungen außerordentlich erschweren würde, sondern weil eine Messung an vielen Stellen schlechthin unmöglich ist.<sup>250</sup>

Wie von Mersmann beschrieben, enthält die gesamte Sonate keine Taktstriche und wird einzig ein wenig durch fortwährende Achteltongruppen strukturiert, in welchen an bestimmten unregelmäßig auftretenden Stellen Betonungen notiert sind. Die wechselnden Betonungen, welche die Achteltonketten in gerade oder ungerade Achtelgruppen unterteilen (zum Beispiel 5er-, 6er-, 7er-, 8er-Gruppen), verleihen der Linienbewegung eine Unabhängigkeit von bereits Erklungenem und eine Unvorhersehbarkeit des noch Folgenden. In Bezug auf thematische Zusammenhänge arbeitet Schnabel mit kleinteiligen Motiven, die frei sequenziert auftauchen und unter anderem, wenn auch teilweise stark entfremdet, nachfolgend gegenübergestellt werden und so eine Form der Scheinzweistimmigkeit bedienen. Einige wesentliche Merkmale der Theorie Kurths – die möglichst ungebundene Entwicklung der Linie, das Überwinden einer pulsartigen Metrik, die Arbeit mit kleinsten Tonfolgen/-gruppen als Einheit, das Verwenden von Scheinstimmen – sind demnach in der Komposition erfüllt. Der in den 1920er-Jahren erlangte Status der Sonate als Prototyp der kompositorischen Rezeption des linearen Denkens nach Ernst Kurth beruht jedoch weit mehr als es die Sonate tatsächlich erbringt, auf dem vielrezipierten Aufsatz Mersmanns. Die Einschätzung Mersmanns geht dabei über die reine Beurteilung der Umsetzung linearer Ideen hinaus. So wollte er in der Sonate überdies eine rhythmische Evolution erkannt haben, was aufgrund des gänzlich fehlenden Metrums und der arhythmischen Betonungswechsel durchaus berechtigt erscheint und mit linearen Theorien in Einklang zu bringen ist. Weitere Forschungen legen nahe, dass nachfolgende Kompositionen dieser Gattung auf Basis von Schnabels Sonate und den dazugehörigen Ausführungen Mersmanns bewertet wurden und insofern Mersmanns Beurteilung grundsätzlich prägend für die Sicht auf die Gattung Solo-Sonate in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts gewesen sein kann.

Ein weiteres Werk, das demselben zeitlichen und räumlichen Kontext zugeordnet werden kann, ist Eduard Erdmanns Sonate für Violine op. 12, die ebenfalls um 1920 entstand und im Jahr 1921 veröffentlicht wurde. Aufgrund der engen Verflechtungen innerhalb der Berliner Gruppe und deren Diskussionskultur kann angenommen werden, dass Erdmann sowohl den *Linearen Kontrapunkt* kannte als auch Schnabels Sonate und Mersmanns Rezension dazu. Erdmann beschreibt den Beginn seiner Sonate in den begleitenden »Anweisungen zur ›Sonate für Violine solo‹ wie folgt:

250 Mersmann, »Die Sonate für Violine allein v. Artur Schnabel« (wie Anm. 38), S. 408.

Im ersten Satz ist sehr auf die Geschlossenheit, den inneren Fluß der 4 Hauptabschnitte zu achten: 1. bis A. Die weiterspinnende Entwicklung des ersten Hauptgedankens ist melodisch als ein Ganzes zu »singen«. <sup>251</sup>

Tatsächlich sind in den ersten beiden Sätzen wesentliche Kriterien linearer Prinzipien nach Kurth jedoch nur bedingt erfüllt. So wird beispielsweise ein Grundmotiv, von Erdmann »Hauptgedanke« genannt, zwar vorangestellt, dieses wird jedoch nicht konsequent weiterentwickelt oder bearbeitet. <sup>252</sup> Die Melodie folgt überdies fortwährend einem Grundmetrum, das die Linienbewegung in feste Muster fasst und ihr eine – aus der Sicht Kurths zu vermeidende – pulsartige Gleichmäßigkeit verleiht. Durch den Fokus auf markante, häufig durch große Intervallsprünge erreichte Einzeltöne <sup>253</sup> kann außerdem weder ein Linienfluss sinnvoll erzeugt werden noch eröffnet sich die Möglichkeit, durch Scheinmehrstimmigkeit eine polyphone Anlage zu suggerieren. Ein anderes Bild bietet sich im dritten Satz der Sonate: Er ist durchzogen von Taktwechseln sowie von Linienverläufen, die vom Metrum losgelöst sind; durch die häufig auftretenden »echten« simultanen Intervalle lässt sich in Teilen eine echte Mehrstimmigkeit erkennen. Darüber hinaus arbeitet Erdmann vor allem im Vergleich zu den ersten beiden Sätzen mit tendenziell linear verlaufenden Spannungsbögen; die Intervalle sind nicht in dem Maße sprunghaft und Höhepunkte werden über längere Passagen hin angestrebt. Trotz der in Teilen zweifelsfrei linear funktionierenden Sonate wurde in der zeitgenössischen Musikkritik der fehlende übergeordnete Zusammenhang angeprangert. So schrieb beispielsweise Theodor W. Adorno:

Das Stück ist aus Einfallfragmenten zusammengesetzt, die schon eigenes Gesicht haben, aber ganz nur von außen unter die Sonatenform gebracht sind, die doch der Struktur solcher zerflatternden Thematik völlig entgegen ist. <sup>254</sup>

Erdmanns Lehrer Heinz Tiessen wollte hingegen in dieser Sonate als Ganzes ein lineares Prinzip verwirklicht sehen, <sup>255</sup> was mit Blick auf die oberflächlichen Analyseergebnisse durchaus verwunderlich erscheint. Betrachtet man Tiessens eigene kompositorische Rezeption von Kurths linearen Prinzipien, lässt sich seine Perspektive jedoch besser verstehen, denn sie weisen

251 Eduard Erdmann, »Anweisungen zur ›Sonate für Violine solo‹«, in: Christoph Bitter und Manfred Schlösser (Hrsg.), *Begegnungen mit Eduard Erdmann*, Darmstadt 1972, S. 163.

252 Schader, *Ernst Kurths Grundlagen des linearen Kontrapunkts* (wie Anm. 40), S. 218.

253 Ebd. S. 219.

254 Tiessen, »Eduard Erdmann in seiner Zeit« (wie Anm. 72), S. 42.

255 Ebd.

einige Parallelen zu Erdmanns Interpretationen auf und sind sich insofern sehr ähnlich: In den hier analysierten Werken Erdmanns und Tiessens werden nicht-lineare und lineare Teile miteinander verbunden und einander gegenübergestellt. Diese die Binnenstruktur innerhalb der Werke trennende Polarisierung wird jedoch abgemildert durch einen alle Abschnitte übergreifenden Spannungsverlauf, der den Zusammenhalt zwischen den einzelnen Sätzen oder Passagen herstellt. Beide Komponisten legen ihren Werken demnach ein Empfinden von Spannung zugrunde, das sich nicht auf die singuläre Linie bezieht, sondern auf der Ebene der gesamten musikalischen Anlage zum Ausdruck kommt. Gleiches gilt, wie auch an Tiessens Werk zu erkennen war, für einen dynamischen Bogen, der über die Wechsel polyphoner und homophoner Abschnitte hinweg verläuft. Linearität wird in der Interpretation von Tiessen und Erdmann also weniger als die Entwicklung einer Linie interpretiert, sondern vielmehr als die Konstruktion eines groß angelegten Spannungsgefüges. Im Vergleich zur Rezeption anderer Komponisten findet hier ein Rückgriff auf gänzlich andere Aspekte aus Kurths Lehre statt, nämlich solche der Energetik und Spannung, hinter welche linear-melodische Elemente zurücktreten. Vor diesem Hintergrund eines weit gefassten, wenig spezifischen Linearitätsbegriffs erscheint es umso verständlicher, dass Tiessen die Komposition Erdmanns – möglicherweise bereits allein aufgrund ihrer Einstimmigkeit – als grundsätzlich linear einstufte.

Ein weiteres kompulatorisches Werk, das in diesem Zusammenhang genannt werden muss, sind die »Drei Sonaten für die Geige allein« von August Halm, welche im Jahr 1920 veröffentlicht wurden und im weitesten Sinne als Laienkompositionen verstanden werden können. Ernst Kurth und August Halm pflegten einen regen freundschaftlichen Austausch über musikalische Themen und Projekte. So wusste Kurth bereits vor der Veröffentlichung von dem Werk und war auf die praktische Umsetzung seiner linearen Konzepte gespannt.<sup>256</sup> Alle drei Sonaten sind in der Tradition klassischer Funktionsharmonik komponiert, was sich in der regelmäßigen Verwendung von Scheinzweistimmigkeit zeigt, beispielsweise am Anfang des Präludiums zur 2. Sonate in G-Dur, wo die Melodielinie orgelpunktartig auf das *D* zurückspringt und so der aufsteigenden Linie eine zweite, liegen bleibende entgegenstellt. Ein trotz der prinzipiell traditionellen Anlage der Sonate neuartiges Moment ist die teilweise Verunklarung der Taktschwerpunkte, die Halm als abgeleitetes Ideal freier Linienentfaltung aus Kurths Theorie in seine Komposition aufgenommen hat. Gleiches trifft auf seine Methode zu, kleine Motivteile zu sequenzieren und durch verschiedene Tonarten wandern zu lassen (wobei dies jedoch vielmehr eine unmittelbare Nähe zum Vorbild Bach offenbart). Sowohl Halm als auch Kurth sahen die drei Solo-Sonaten deutlich in der Tradition Bachs, was

256 Vgl. den Brief von Ernst Kurth an August Halm vom 31. Oktober 1920.

durchaus eine Besonderheit in der Kurth-Rezeption darstellt: Auch wenn Kurths *Linearer Kontrapunkt* ausschließlich am Werk Bachs erläutert ist, hat die überwiegende Mehrzahl der Komponisten dies für die eigene Interpretation weitgehend ausgeblendet und versucht, die Kriterien von Linearität losgelöst von Bach zu adaptieren und auf moderne, individuelle Musikstile zu übertragen. Halms Interpretation des *Linearen Kontrapunkts* in seine eigenen Werke beruht hingegen vollständig auf der Adaption von beidem, Linearität plus dazugehörigem Bachstil. Mit dieser eher praktischen und direkten Umsetzung der linearen Theorie stellt Halm einen singulären Vertreter in der Rezeption des *Linearen Kontrapunkts* dar. Die Tatsache, dass Kurth und Halm wesentliche Standpunkte in der generellen Beurteilung musikalischer Prozesse teilten und dass Halm der einzige Komponist war, der Kurths Wunsch entsprach, seine Ausführungen zur Linearität nicht auf moderne Stile zu übertragen, mag Grund für die lebenslange gegenseitige Zuneigung gewesen sein und die beidseitige wohlwollende Beurteilung des musikalischen Wirkens befördert haben.

Zuletzt sei noch Ernst Křenek's Sonate für Violine solo op. 33, erwähnt, die ebenfalls in den 1920er-Jahren entstand, jedoch erst im Jahr 1960 uraufgeführt wurde. Das Werk ist nach dem Vorbild der Sonate Schnabels ohne Taktstriche notiert und von extremen, expressiven Spannungsverläufen charakterisiert, wie sie für Křenek typisch sind und sich bereits in seinen Streichquartetten beobachten lassen. Auch ist erneut eine Entwicklung kleiner Tongruppen und Motive zu größeren Melodiebögen zu erkennen sowie die Arbeit mit Scheinstimmen.

Křenek's Stil, das zeigt sich ebenfalls an dieser Solo-Sonate, ist generell geprägt von kleinen Motiven, die als Einzelzellen dienen, sozusagen als kleinste lineare Einheiten, aus welchen er dann verschiedene größere Linienbewegungen modellhaft zusammensetzt. Das bedeutet umgekehrt, dass neben kleinen Tongruppen durchaus lange Linienverläufe bzw. -bögen dominieren können und durchaus eine Entwicklung von einer kleinteiligen Struktur hin zu einer größeren erkennbar ist. Es fällt auf, dass die Arbeit mit sehr kleinen, nur aus zwei bis drei Bestandteilen zusammengesetzten Tongruppen vor allem im 1. Streichquartett op. 6 zu finden ist, also einer Schaffensphase entstammt, in dem Křenek Kurths linearen Prinzipien nahezu unhinterfragt folgte und mit diesem Quartett – selbst bezeugt – den Versuch unternahm, Kurths lineare Philosophie möglichst getreu zu adaptieren und kompositorisch umzusetzen. Das 3. Streichquartett op. 20 sowie die Sonate für Violine solo op. 33 hingegen enthalten tendenziell längere lineare Verläufe, teilweise ohne direkten motivischen Zusammenhang zum Vorhergehenden und ohne den Bezug auf eine zu Beginn festgelegte thematische Einheit. Das Fehlen von thematischen Einheiten hat weiterhin zur Folge, dass die Abschnitte kaum Anknüpfungspunkte an bereits erklungenes ›Material‹ bieten und jeweils frei und sehr



individuell gebildet sind. Hierin liegt eine offensichtliche Parallele zu den Kompositionen Heinrich Kaminskis. Sowohl die einstimmigen, melodischen Entwicklungen als auch deren Einbindung in ein polyphones Geflecht erfolgen gänzlich losgelöst von einem übergeordneten thematischen Zusammenhang. Eng einem Kernprinzip von Kurths Werk folgend, ist die Linie weitgehend frei von Wiederholungen oder Sequenzierungen, einzig in kleinteiliger, entfremdeter Form sind Tongruppen manchmal wiedererkennbar.

Insgesamt stellt dies eine Form von Linearität dar, die sich teilweise von Kurths Idealen gelöst hat. Sie ist sowohl eine Fortführung als auch eine Verselbstständigung, die beispielhaft für Křreneks kontinuierliche Entfremdung von Kurths linearen Prinzipien steht.

