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

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 6-7 (1986-1987)

Artikel: Methodenprobleme der musikalischen Stilgeschichte : Guido Adler und Ernst Kurth

Autor: Angerer, Manfred

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-835358

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 08.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Methodenprobleme der musikalischen Stilgeschichte: Guido Adler und Ernst Kurth*

MANFRED ANGERER

Um 1910 war das Missvergnügen an dem, was traditionell «Musiktheorie» hiess, fast allgemein verbreitet. Künstler wie Musikgelehrte empfanden sie als beschränkende Zumutung, als einen Wirrwarr unbewiesener – vielleicht unbeweisbarer –, veralteter – also langweiliger Hypothesen, die mit dem Anspruch ewiger Gültigkeit als Gesetze vorgetragen wurden. Behauptungen aber, die hochtrabend als verbindliche Wissenschaft ausgegeben werden, ohne ihre Geltung schlüssig legitimieren zu können, sind wohl nichts anderes als der Ausdruck unreflektierter, bornierter Vorurteile. Der gesunde Menschenverstand der Laien hatte dieser Art von Besserwisserei wohl zu Recht schon immer misstraut. «Der Ausdruck ‚Musiktheorie'», schrieb ein angesehener Wiener Theorielehrer noch 1966, «ist im Grunde ein trockenes, akademisches und nichtssagendes Wort, von vielen Musikfreunden gehasst und von vielen Musikschülern gefürchtet.»[1] Repräsentiert wurde dieses anrüchige Gewerbe etwa durch jene «Musikprofessoren» und «Kompositionslehrer» vornehmlich Wiener Provenienz, die als skurile Helden zahlreicher bösartiger Anekdoten und bissiger Randbemerkungen durch Schönbergs *Harmonielehre* geistern; Menschen, die man sich als unbeirrt lebensferne Greise von unbestimmbar hohem Alter mit wallenden Vollbärten und in dunklen Gehröcken von zweifelhafter Sauberkeit vorzustellen neigt. Eine von Schönbergs Variationen über das ergiebige Thema des unfähigen Theoretikers beginnt etwa mit dem Satz: «Es gab in Wien einen alten Kompositionslehrer, den man zu Prüfungen für den Lehrbefähigungsnachweis verwendete.»[2] Die Empörung des zu oft Gescholtenen lässt Schönberg starke Worte finden: «Keine Kunst ist in ihrer Entwicklung so sehr gehemmt durch ihre Lehrer wie die Musik. Denn niemand wacht eifersüchtiger über sein Eigentum als der, der weiss, dass es, genau genommen, nicht ihm gehört.»[3] «Zum Teufel mit allen diesen Theorien, wenn sie immer nur dazu dienen, der Entwicklung der Kunst einen Riegel vorzuschieben. Und wenn, was sie Positives leisten, höchstens darin besteht, dass sie denjenigen, die ohnedies schlecht komponieren werden, helfen, das rasch zu erlernen.»[4]

Aber nicht nur Künstler, die sich wie Schönberg der romantischen Genieästhetik verpflichtet fühlten und sich wie Wagners Sachs «die Regel selbst setzen»

* Es handelt sich bei diesem Beitrag um die geringfügig veränderte Fassung eines Vortrags, den der Verfasser auf Einladung der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft 1987 in Wien gehalten hat.

1 E. Tittel, *Wiener Musiktheorie von Fux bis Schönberg,* in: M. Vogel (Hrsg.), *Beiträge zur Musiktheorie des 19. Jahrhunderts,* Regensburg 1966, S. 163–201. Das Zitat auf S. 201.
2 A. Schönberg, *Harmonielehre,* Wien 1911 (1986), S. 467.
3 Ebd. S. 2.
4 Ebd. S. 4.

wollten, rebellierten gegen die Zumutungen der selbstgerechten traditionellen normativen Theorie; auch Musikwissenschafter, seit kurzem erst ebenbürtige Mitglieder der universitas litterarum, fühlten sich durch die altmodischen Systeme ihrer musiktheoretischen Konkurrenz in ihrem wissenschaftlichen Tun empfindlich gestört und behindert. Was unser Jahrhundert vom vergangenen unter dem Titel «Musiktheorie» ererbt hatte, war freilich auch von recht seltsamer Beschaffenheit, die wohl geeignet sein mochte, den methodisch denkenden Musikforschern das Gruseln zu lehren. Was fand sich da nicht alles in bunter Folge nebeneinander[5]: einmal altehrwürdige Reliquien einer jahrtausendealten pythagoräischen Tradition (bei der Ableitung der Konsonanzen aus den einfachsten Zahlenverhältnissen) – ihr Geltungsanspruch war zumindest zweifelhaft geworden, nachdem man nicht mehr wie etwa Platon in den Zahlen wirkende Wesenheiten sah; dann Versatzstücke aus der Physik und Psychoakustik (bei der Deduktion des Dreiklangs und der Tonalität aus den Obertönen) – doch die Erklärung so grundlegender Phänomene wie des Mollgeschlechts und der Kadenz war freilich nie gänzlich geglückt; weiters Regeln des Tonsatzes, die aus bewährten Handbüchern der Komposition (etwa von Fux, Kirnberger oder Sechter) möglichst unverändert übernommen wurden, und schliesslich ein Schönheitsbegriff, der sich aus den Ästhetiken des 18. und 19. Jahrhunderts unversehrt in die Gegenwart herübergerettet hatte, wo er sich neben den Erzeugnissen moderner Kunst wunderlich genug ausnahm. Doch dazu kam noch ein weiteres: Dieses undurchsichtige Konglomerat verquerer Theorietraditionen, das so verschiedenartige Denker wie Pythagoras und Helmholtz, Hegel und Sechter zusammenfügte, geriet zunehmend in Verdacht, gar nicht das überzeitlich gültige «Wesen» der Musik darzustellen, sondern bloss, die Kodifizierung einer zwar bedeutsamen, gleichwohl historisch eng begrenzten Kompositionsweise zu sein: der der Wiener Klassik.

So hatte Guido Adler, der die Musikgeschichtsschreibung auf eine wissenschaftlich exakte Grundlage stellen wollte[6], bereits 1885 alle jene Untersuchungen als «systematische» von den «historischen» Fragestellungen strikt geschieden, in denen der Historiker seinem eigentlichen Geschäft nachgehen sollte, dem nämlich, zu erkennen, «wie es wirklich gewesen ist». Adler verteilt die Prioritäten neu, denn der systematische «stützt sich auf den historischen Theil»[7]. Dadurch werden allgemeine Geltung beanspruchende, für den Historiker also «gefährliche» Disziplinen wie die «Erforschung und Begründung» der in «der Tonkunst zuhöchst stehenden Gesetze»[8], «Ästhetik der Tonkunst» und «Musikalische Pädagogik und Didaktik»[9] dem Urteilsspruch des Musikhistorikers unterstellt.

5 Vgl. C. Dahlhaus, *Was heisst «Geschichte der Musiktheorie»?*, in: Frieder Zaminer (Hrsg.), *Ideen zu einer Geschichte der Musiktheorie,* Darmstadt 1985, S. 8–39.

6 «Um ihrer Aufgabe gerecht zu werden, muss sich die musikgeschichtliche Forschung vor allem auf sich selbst stellen, sich ihrer Eigenart und Selbständigkeit bewusst werden.» (G. Adler, *Methode der Musikgeschichte,* Leipzig 1919, S. 16).

7 G. Adler, *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft,* in: *VfMw* 1 (1885), S. 5–20, S. 11.

8 Entspricht wohl Riemanns «spekulativer Musiktheorie» (H. Riemann, *Grundriss der Musikwissenschaft,* Leipzig 1908, S. 9). Der Terminus «Musiktheorie» erscheint in keiner von Adlers Darstellungen des «Systems der Musikwissenschaft» (Adler 1885 [vgl. Anm. 7] S. 16f. und Adler 1919 [vgl. Anm. 6] S. 6).

9 Adler 1885 [vgl. Anm. 7] S. 17.

Dieser aber wird, wie Adler gefordert hatte, «vor Allem die Kunstwerke zur Grundlage der Forschung nehmen»[10].

Dieses vorrangige Interesse an musikalischen Kunstwerken wie die Ablehnung einer normativen klassizistischen Musiktheorie scheint hier in glücklicher Weise einen Exponenten der radikalen Moderne mit einem Ordinarius der Musikwissenschaft zu verbinden. Doch mag der Anschein trügen: Schönberg geht es um die Freiheit, Neues schaffen zu dürfen. Die ästhetischen Normen der Vergangenheit müssen dem individuellen Ausdrucksbedürfnis weichen. Adler hingegen ist diese Tradition zu subjektiv und nicht alt genug. Er will sich von der Herrschaft der Hör- und Denkgewohnheiten der klassischen Musik lösen, um unvoreingenommen wahrnehmen zu können, wie es zuvor gewesen ist. Er sucht gewissermassen die Freiheit, das Alte, Vergessene wieder so zu verstehen, als wäre er nie mit Späterem vertraut geworden. So wie der Komponist dem bisher Ungehörten, ihm selbst Unvertrauten in der Zukunft entgegenstrebt, so wendet sich auch der Forscher von der Gegenwart ab. Er aber beugt sich zurück ins Vergangene, ins längst Verklungene. Nur für einen Moment also kann es scheinen, beiden ginge es um Ähnliches. Und doch: Der Komponist versteht sich als Erbe und Teil jener grossen alten Tradition, der er nur treu bleiben konnte, indem er sie umformte; und er bekennt sich voller Stolz zu einer Vergangenheit, der durch ihn eine ungeahnte Aktualität zuteil wurde. Doch auch dem Forscher – immer um Objektivität bemüht, das heisst wohl: für sich selber blind –, auch ihm begegnet in den Weiten der Musikgeschichte jene allzu nahe Vergangenheit, deren Einfluss er sich entzogen wähnte. Aber er erkennt sie nicht.

Ein halbes Jahrhundert hindurch hat Guido Adler an einer Methodenlehre der Musikwissenschaft gearbeitet, beginnend mit dem bekannten Aufsatz über *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft,* der 1885 prominent als Einleitung der von Adler gemeinsam mit Chrysander und Spitta herausgegebenen *Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft* erschien, bis zu dem Artikel *Style-Criticism*[11], 1934 in Englisch publiziert, wohl weil dem Juden Adler damals der Zugang zur deutschen Fachpresse verwehrt war. Es waren Jahrzehnte, in denen sich Wissenschaftstheoretiker wie die Neukantianer, Dilthey oder Max Weber intensiv mit den methodologischen Grundlagen jener Wissenschaften auseinandersetzten, von denen noch ungewiss war, ob sie zutreffender – nach Dilthey[12] – als «Geisteswissenschaften» oder – nach Rickert[13] – als «Kulturwissenschaften» zu bezeichnen wären. Doch die Vertreter dieser nicht nur terminologisch umstrittenen Fächer begnügten sich keineswegs damit, sich von Philosophen die Prinzipien ihres eigenen wissenschaftlichen Tuns vorschreiben und erklären zu lassen; und es waren vornehmlich Kunsthistoriker, Männer wie Riegl, Wöfflin, Warburg, Panofsky oder Wind, deren methodologische Versuche weit über die

10 Ebd. S. 6.

11 G. Adler, *Style-Criticism,* in: *MQ* 20 (1934), S. 172–176.

12 W. Dilthey, *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften,* Frankfurt a.M. 1910 (1970).

13 H. Rickert, *Die Grenzen der naturwissenschaftlichen Begriffsbildung. Eine logische Einleitung in die historischen Wissenschaften,* 2 Bände. Tübingen 1896/1902. Ders., *Kulturwissenschaft und Naturwissenschaft,* Stuttgart 1899 (1986).

engeren Fachgrenzen hinaus Einfluss ausübten[14]. Verglichen mit diesen Theoretikern haftet Adlers musikwissenschaftlicher Methodik etwas Halbherziges an. Obwohl es ihm nämlich um eine methodisch saubere Grundlegung der musikgeschichtlichen Forschung als selbständiger Wissenschaft ging, blieben seine Vorstellungen von der Arbeit des Musikhistorikers überaus stark am Vorbild der exakten Naturwissenschaften orientiert. Und dieser pseudo-naturwissenschaftliche Grundzug in Adlers Methode der Musikgeschichte war Ursache bedeutender und offenkundiger Schwierigkeiten und Mängel. Jene Musikhistoriker, die weiterhin am stilgeschichlichen Konzept festhielten, mussten daher versuchen, den Unzulänglichkeiten der Adlerschen Theorie durch die Einführung neuer methodologischer Prinzipien zu begegnen, Prinzipien übrigens von meist recht zweifelhaftem erkenntnistheoretischen Status. (Diese «Rettung» der Stilforschung soll am Beispiel des Adler-Schülers Ernst Kurth diskutiert werden.) Andere Konsequenzen aus Adlers widersprüchlicher Theorie zogen hingegen Musikforscher wie Robert Lach, der den naturwissenschaftlichen Anspruch beim Wort nahm und folgerichtig die bloss materialsammelnde, «deskriptive» Musikgeschichte einer «nach den biologischen Quellen der musikalischen und musikhistorischen Phänomene» forschenden «vergleichenden» Musikwissenschaft unterordnete[15]. (Ein Versuch, der wohl nicht frei war von persönlich motivierter Polemik gegen einen Mann, dessen Nachfolger an der Wiener Universität zu werden, er sich anschickte.)

Doch zurück zu Adler[16]: Er bestimmt die «systematische» Musikwissenschaft näher als «Aufstellung der in den einzelnen Zweigen der Tonkunst zu höchst stehenden Gesetze»[17]. Die «Systematik» trägt ihren Namen also nicht deswegen,

14 Vgl. L. Dittmann (Hrsg.), *Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900–1930,* Stuttgart 1985.

15 R. Lach, *Die vergleichende Musikwissenschaft, ihre Methoden und Probleme,* Wien/Leipzig 1924, S. 11. An gleicher Stelle schreibt Lach: «Die Musikgeschichte ist also hauptsächlich und in erster Linie Materialsammlung und Quellenforschung.» Und weiter: «Wenn der Musikhistoriker ein musikhistorisches Phänomen (z.B. ein Kunstdenkmal, eine historische Künstlerpersönlichkeit, eine Form u.dgl.) betrachtet, so interessiert ihn dessen historische Stellung, d.h. sein Verhältnis zu Vorgängern, Zeitgenossen, Nachfolgern u.dgl.; der vergleichende Musikwissenschafter dagegen fragt nach den psychologischen, physiologischen, anthropologischen Wurzeln (Einflüssen des Klimas, der Rasse der Blutmischung u.dgl.), aus denen nicht bloss dieses einzelne Phänomen hervorgegangen ist, sondern jederzeit und überall immer wieder dasselbe, bzw. das gleiche Phänomen hervorgeht und hervorgehen muss, sobald die gleichen oder ähnliche biologischen Bedingungen auftreten.» (Ebd. S. 12).

16 Zu Adlers Methode: C. Dahlhaus, *Grundlagen der Musikgeschichte,* Köln 1977, S. 27ff.; W. Dömling, *Musikgeschichte als Stilgeschichte. Bemerkungen zum musikhistorischen Konzept Guido Adlers,* in: *IRASM* 4 (1973), S. 35–49; R. Heinz, *Geschichtsbegriff und Wissenschaftscharakter der Musikwissenschaft in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, Philosophische Aspekte einer Wissenschaftsentwicklung,* Regensburg 1968; ders., *Guido Adlers Musikhistorik als historistisches Dokument,* in: Walter Wiora (Hrsg.), *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik, Aufsätze und Diskussionen.* Regensburg 1969, S. 209–218; G. Knepler, *Geschichte als Weg zum Musikverständnis. Zur Theorie, Methode und Geschichte der Musikgeschichtsschreibung,* Leipzig 1977, S. 332ff.; A. Schneider, *Analogie und Rekonstruktion. Studien zur Methodologie der Musikgeschichtsschreibung und zur Frühgeschichte der Musik,* Bd. 1. Bonn 1984, S. 137ff.; J. Steszewski, *Guido Adlers Musikgeschichtsbegriff,* in: *Gedenkschrift Guido Adler* (Musicologica Austriaca 6). Föhrenau 1986, S. 47–57; W. M. Stroh, *Anton Webern. Historische Legitimation als kompositorisches Problem,* Göppingen 1973, S. 206ff.; V. Kalisch, *Entwurf einer Wissenschaft von der Musik: Guido Adler* (Sammlung Musikwissenschaftlicher Abhandlungen 77). Baden-Baden 1988.

17 Gleichlautend in Adler 1885 [vgl. Anm. 7] S. 17 und in Adler 1919 [vgl. Anm. 6] S. 6.

weil die «Historie» im Gegensatz zu ihr etwa «unsystematisch» vorginge, sondern weil sie im stetigen Fluss der geschichtlichen Entwicklung nach deren allgemein gültigen Grundlagen sucht und diese in einen geordneten Zusammenhang, eben ein System, zu bringen strebt. Und diese allgemeine Geltung beanspruchenden Aussagen über musikalische Tatsachen heissen bei Adler «Gesetze». Was aber ist ein Gesetz? Juristische Gesetze etwa sind Vorschriften, nach denen sich unser Handeln richten soll; doch wenn in Naturwissenschaften von «Gesetzen» die Rede ist, etwa vom Fallgesetz, dann ist damit ja nicht gemeint, es werde einem Stein etwa befohlen, er habe «gesetzmässig» zu Boden zu fallen. Wellesz war diese Mehrdeutigkeit des Gesetzesbegriffs bewusst[18] und er hat daher in seinem Versuch, die Wiener Stilkritik im Sinne der neukantianischen Werttheorie Heinrich Rickerts[19] umzuformulieren, zwischen dem explikativen Gesetzesbegriff der Naturwissenschaften, der sich auf ein Sein bezieht, und dem normativen Gesetzesbegriff in Logik, Ethik und Ästhetik, der ein Sollen ausdrückt, unterschieden. Adler aber scheint die in der «Tonkunst zu höchst stehenden Gesetze» schlicht in Analogie zu Naturgesetzen gedacht zu haben. Da die «Systematik» nur ordnet, was auch – und zuvor – Gegenstand des Musikhistorikers gewesen ist, müssen quasi naturwissenschaftliche Gesetze auch die Musikgeschichte bestimmen (sonst wären sie aus ihr nicht abzuleiten) und die Arbeit des Musikhistorikers ähnelt dadurch der des Naturwissenschafters (oder zumindest dem, was sich Adler darunter vorgestellt haben mag). Die eigentlich musikhistorische Methode, die Stilkritik, entwirft Adler darum in enger Anlehnung an Verfahren der exakten Naturwissenschaften. Aufgabe des Musikhistorikers ist es demnach, «alle Untersuchungen auf möglichst einfache Grundlagen zurückzuführen»[20]. Als «Prüfstein für alle noch so schwierigen, komplizierten Untersuchungen» gilt Adler «die Möglichkeit der Ableitung klarer Endresultate, die sich in wenigen Worten zusammenfassen lassen»[21]. Solche Sätze entwerfen ein grotesk verzeichnetes Bild musikhistorischer Forschung. Man stelle sich vor: Eine Arbeit, sagen wir über Beethovens *Eroica,* wäre dann methodisch geglückt, wenn es gelingt, das Werk «in wenigen Worten» «auf möglichst einfache Grundlagen» zurückzuführen, die es mit abertausend anderen teilen muss.

Diese Reduktionsmethode der Adlerschen Stilforschung soll ein doppeltes Ergebnis zeitigen: einmal ist sie Aufbereitung des Materials für die «Gesetzeswissenschaft» der «Systematik» und andererseits soll sie zur Erkenntnis der Individualität eines Werkes oder eines Komponisten beitragen. Diese ist sozusagen der «Rest», der auf nichts weiter reduzierbar ist. (Werk minus Epochenstil = Individualstil.) Der Stil-Begriff aber, die zentrale Kategorie in Adlers musikgeschichtlicher Methode, bleibt seltsam unbestimmt. Adlers Satz, «die Art und Weise, wie sich der Künstler mitteilt, wie der Künstler seine Stimmungen und Gedanken

18 E. Wellesz, *Die Grundlagen der musikwissenschaftlichen Forschung,* in: *AfMw* 1 (1918/19), S. 437–450.

19 Vgl. dazu H. Schnädelbach, *Philosophie in Deutschland 1831–1933,* Frankfurt a.M. 1983, S. 219ff.

20 G. Adler, *Der Stil in der Musik. I. Buch: Prinzipien und Arten des musikalischen Stils.* Leipzig 1911, S. 3.

21 Ebenda.

fasst», kann «als sein Stil [...] bezeichnet werden»[22], ist zwar die konziseste Aussage, die sich dazu in seinem Buch über den *Stil in der Musik* findet, eine brauchbare Definition wird man sie jedoch kaum nennen können. In Anbetracht der vielfältigen Bedeutungen, die der Stil-Begriff in Adlers Werk zu tragen hat, ist es allerdings verständlich, dass er eine Definition nicht einmal versuchte. Schon Mersmann[23] hat auf die verwirrende Vieldeutigkeit des Stil-Begriffs hingewiesen. So wird «Stil» verwendet als Bezeichnung für musikgeschichtliche Epochen («Barockstil»), grundlegende Satztechniken («kontrapunktischer Stil»), Besetzungen («orchestraler Stil»), Inhalte («heroischer Stil»), gesellschaftliche Funktionen («höfischer Stil») oder individuelle Leistungen («Beethoven-Stil») u.s.f. Die Tauglichkeit eines solchen Begriffs für eine wissenschaftliche Musikgeschichtsschreibung darf wohl mit Recht bezweifelt werden.

Adler jedoch glaubte, den definitorischen Problemen entgehen, ja sie gar lösen zu können, indem er eine Methode empfahl, die ihre Nützlichkeit in den Naturwissenschaften schon hinlänglich bewiesen hatte: Adler empfahl die Verwendung der Statistik[24]. Adlers Sache war es nicht, die Durchführung seiner methodologischen Anregungen bis in die Einzelheiten klarzustellen, doch gibt ein Aufsatz von Ernst Bücken und Paul Mies[25] über *Grundlagen, Methoden und Aufgaben der musikalischen Stilkunde* hinreichend Auskunft darüber, wie man sich den Einsatz statistischer Methoden vorstellte. Hatte Adler die Musikgeschichtsschreibung durch die Stilforschung zu einer objektiven Wissenschaft machen wollen, so ging es diesen beiden Autoren nun darum, diese Stilforschung selbst «auf eine sichere Basis zu stellen» (219). Hier finden wir endlich eine Definition. Sie lautet: «Stil ist die Summe aller Stilmomente.» (220) Und ein Stilmoment? «Stilmoment ist jede konstant auftretende musikalische Formung.» (220) Das klingt recht exakt und ist auch so gemeint. Doch was bedeuten diese Definitionen für die Praxis des Musikhistorikers? Um ein Stilmoment «unter möglichster Ausschliessung subjektiver Wertung» (220) festlegen zu können, ist «eine vollständige Übersicht über [sein] Auftreten» (220) und «eine zusammenfassende Sichtung nach Art einer Statistik» (221) erforderlich. Wie man dabei vorzugehen hat, schildern Bücken und Mies (221) so: «Im musikalischen Kunstwerk muss es fast als ausgeschlossen erscheinen, die einzelnen Stilelemente als solche zu erkennen. Hier erweist sich eine dem naturwissenschaftlichen Experiment nach-

22 Ebd. S. 5; «Der Definitionen könnte man eine grosse Zahl aufstellen und jede wäre unzulänglich, wie dies fast immer mit den Begriffserklärungen der Fall ist. So muss man sich mit Umschreibungen begnügen. Der Stil ist das Zentrum künstlerischer Behandlung und Erfassung, er erweist sich, wie Goethe sagt, als eine Erkenntnisquelle von viel tieferer Lebenswahrheit, als die bloss sinnliche Beobachtung und Nachbildung. Er ist der Maßstab, nach dem alles im Kunstwerk bemessen und beurteilt wird.» (Ebd.).

23 H. Mersmann, *Zur Stilgeschichte der Musik,* in: *JbP* 28 (1921). Leipzig 1922, S. 67–78.

24 «Statistische Zusammenstellungen wären ein willkommener Behelf für stilkritische Untersuchungen.» (Adler 1919 [vgl. Anm. 6] S. 34). Dort auch der Hinweis auf die Nützlichkeit eines «lexikon formularum».

25 E. Bücken/P. Mies, *Grundlagen, Methoden und Aufgaben der musikalischen Stilkunde,* in: *ZfMw* 5 (1922/23), S. 219–225. Alle Seitenzahlen ohne nähere Angaben in diesem Absatz beziehen sich auf diesen Text. Ähnliche Gedanken hat Mies auf dem Kongress Leipzig 1925 in einer von Adler geleiteten Arbeitsgruppe geäussert, offensichtlich ohne dessen Widerspruch. (Vgl. P. Mies, *Werdegang und Eigenschaften der Definition in der musikalischen Stilkunde,* in: *Kgr. Ber. Leipzig 1925,* Leipzig 1926, S. 120–123).

gebildete Methode als richtunggebend. Das Experiment beruht auf der planmässigen Variierung einzelner Elemente des untersuchten Geschehens, indem die Wirkung möglichst vieler anderer, die man für die ganzen Versuchsreihen konstant hält, ausgeschieden wird. So muss auch die musikalische Stilforschung vorgehen. Sie kann sich allerdings experimentell nicht das Objekt ihrer Untersuchungen schaffen, denn das sind die Kunstwerke selbst. Sie kann aber wohl in der musikalischen Literatur diejenigen Fälle aufsuchen, die den Versuchsreihen analog sind.»[26] Erst nachdem mit Hilfe dieser «naturwissenschaftlichen» Experimente und der Statistik ein möglichst vollständiges Material einen möglichst vollständigen Überblick über alle nur aufzufindenden Stilmomente geliefert hat, erst dann kann eine wissenschaftlich exakte Musikgeschichtsschreibung beginnen. Ob diese gigantischen Vorarbeiten das Geschäft des Musikhistorikers wesentlich erleichtern könnten, wissen wir nicht, denn in den 65 Jahren, die seit dem Erscheinen dieses Textes verstrichen sind, wurde diese Aufgabe nicht zum Abschluss gebracht, ja wohl nicht einmal richtig begonnen. Wobei die Ursache dafür nicht zuletzt in dem Umstand zu suchen sein dürfte, dass selbst die Geduld von Musikhistorikern ihre Grenzen hat.

Wie auch immer, eine in hohem Masse von Statistik abhängige Stilforschung, die ihre Erkenntnisse auf die «Aussonderung» von Stilmomenten stützt, ohne sich um den so zerstörten musikalischen Zusammenhang weiter zu scheren, eine solche Methode liefert gewiss ein recht unzulängliches Instrumentarium[27] für die eigentliche Aufgabe des Musikhistorikers, nämlich Musikgeschichte zu schreiben, d.h. den historischen Wandel darzustellen und verständlich zu machen. Diese Schwierigkeit war Adler bewusst. Mit seinen stilkritischen Methoden kann nicht nur einem grösseren historischen Zeitraum, sondern «jedem Werk» sein «eigener Stil» zuerkannt werden. «Im Sinne der historisch-wissenschaftlichen Erfassung ist mit dieser Konstatierung noch nichts erreicht. Man könnte so nur disjecta membra einer Pseudo-Historie feststellen.»[28] Was Adler hier als Verirrung unwillig abtut, ist eine schlichte Konsequenz seiner Verfahren. Denn die Stilkritik kann nur gleiche, ähnliche oder verschiedenartige Stilmomente darstellen und ordnen, der geschichtliche Zusammenhang der Werke aber entzieht sich ihrem Zugriff. Kompositionen sind nämlich kaum je in einem «reinen» Stil geschrieben, sie enthalten wohl immer Stilmomente, die in früheren oder späteren Werkgruppen ihre statistischen Höchstwerte erreichen; und

26 Bücken hat sich von dieser Konzeption wenig später etwas distanziert und sich der «Musikgeschichte als Geisteswissenschaft» zugewandt: «Gerade einem Beispiel wie diesem [gemeint ist das Larghetto sostenuto in C. Ph. E. Bachs *Fantasia* C-Dur, Wq. 61/6] würde, wenn es durch das schneidende Messer des formalistischen Stilkritikers herausgelöst würde, eine höhere und höchste stilistische Bedeutung nicht zukommen. Erst wenn man es in den doppelten Prozessus des individuellen und zeitstilistischen Lebens verwebt, bekommt es ein Gesicht.» (E. Bücken, *Grundfragen der Musikgeschichte als Geisteswissenschaft,* in: *JbP* 34 (1927). Leipzig 1928, S. 29; siehe jedoch ders., *Geist und Form im musikalischen Kunstwerk,* Wildpark-Potsdam 1929, S. 57.)

27 «Dass die Stilkritik, wie sie von Guido Adler seit dem Ende des 19. Jahrhunderts praktiziert und zur zentralen Methode der Musikhistorie erklärt wurde, eine Beschreibung des Durchschnittlichen begünstigt, deren exakteste – und von Adler postulierte – Form die Statistik gewesen wäre, ist weniger Zeichen eines genuin historischen Denkens als eines niedrigen Niveaus der musikalischen Analyse-Methoden.» (C. Dahlhaus [Hrsg.], *Die Musik des 18. Jahrhunderts,* Laaber 1985, S. 145).

28 Adler 1911 [vgl. Anm. 20] S. 239.

schliesslich müssen Werke, die einen Stil in besonders klarer Ausprägung repräsentieren, gar keine musikgeschichtlich bedeutsamen Werke sein (häufig sind gerade sie epigonal). Wie also kann der Stilforscher musikgeschichtliche Zusammenhänge darstellen und aus der Unmenge des überlieferten Materials das Wichtige herausfinden?

Adler nimmt seine Zuflucht zu zwei Konzepten, die in bedeutsamem, jedoch unreflektiertem Gegensatz zur intendierten Wissenschaftlichkeit stehen. Er betrachtet die «Tonkunst als Organismus»[29] und die Musikgeschichte als «organischen Entwicklungsgang»[30]. Schon in seiner Wiener Antrittsvorlesung hatte er deklariert: «Erst durch die Gegenüberstellung der Kunstwerke, durch die in ihrer zeitlichen Folge übersehbare und in ihrem organischen Entwicklungsgange erfassbare Reihe der Denkmäler erschliesst sich uns die Logik der Thatsachen.»[31] Der Biologie entlehnte Vorstellungen sollen also die musikhistorische Arbeit leiten. Zweifelhafte Analogien wie die zwischen Kunstwerk und Lebewesen dienen dem Stilkritiker als methodisches Rüstzeug. Damit sind – immer unter dem Vorwand strenger Wissenschaftlichkeit – den persönlichen Vorurteilen und Vorlieben Tür und Tor geöffnet. Die Rede ist nun von «Stilhöhe», aber auch «Stilverfall». Werke sind dann als «Experimente» abzulehnen, «wenn sie sich ausserhalb des organischen Versuchsfeldes stellen»[32]. Und schliesslich: «Sowie jeder Organismus auf Kontinuität und Veränderung beruht, so auch der Gesamtorganismus jeder Kunst. In jeder organischen Entwicklung gibt es Hemmungen, Entgegenstellungen, Aberrationen, die als solche erkannt und nicht willkürlich in die Kontinuität eingesprengt werden sollen.»[33]

Dass Adler das Zweifelhafte solcher Behauptungen verborgen blieb, liegt in seinem verkappten Klassizismus begründet. Adler verbannte die traditionelle Musiktheorie zwar aus der historischen Musikwissenschaft, weil er sie als Kodifizierung eines historischen Stils durchschaut hatte, aber er stand dennoch so sehr im Banne der ästhetischen Vorurteile des 19. Jahrhunderts, dass ihm deren ungebrochene Geltung in der eigenen Musikforschung nicht auffallen konnte. Nicht zufällig beruft er sich daher in seinen kärglichen Versuchen, den Stil-Begriff zu definieren, auf Goethe[34]. Für Goethe aber war «Stil» nicht ein historischer, gar wissenschaftlicher Begriff, sondern eine Bezeichnung für höchsten ästhetischen Rang von überzeitlicher Geltung. «Es ist uns bloss angelegen,» schrieb er 1789 in Wielands *Teutschem Merkur,* «das Wort Stil in den höchsten Ehren zu halten, damit uns ein Ausdruck übrigbleibe, um den höchsten Grad zu bezeichnen, welchen die Kunst je erreicht hat und je erreichen kann.»[35]

29 Ebd. S. 13. Zum Organismus-Begriff in der Musiktheorie: Ruth A. Solie, *The Living Work: Organicism and Musical Analysis,* in: *19th Century Music* 4 (1980), S. 147–156; L. Thaler, *Organische Form in der Musiktheorie des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts.* München/Salzburg 1984.

30 Adler 1911 [vgl. Anm. 20] S. 6.

31 G. Adler, *Musik und Musikwissenschaft. Akademische Antrittsrede, gehalten am 26. Oktober 1898 an der Universität Wien,* in: *JbP* 5 (1898). Leipzig 1899, S. 34.

32 Adler 1911 [vgl. Anm. 20] S. 6. Über Adlers Verhältnis zur zeitgenössischen Musik: Dömling 1973 [vgl. Anm. 16].

33 Adler 1919 [vgl. Anm. 6] S. 14.

34 Siehe Anm. 22.

35 J. W. v. Goethe, *Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil,* in: ders., *Sämtliche Werke,* Artemis-Gedenkausgabe. Bd. 13. Zürich/München 1977, S. 66–71.

Guido Adlers theoretischen Versuchen gebührt trotz aller offenkundigen Schwächen das Verdienst, die Musikgeschichtsschreibung wenigstens der Intention nach von der Bevormundung durch eine klassizistische Musiktheorie befreit und die Probleme einer eigenständigen musikhistorischen Methode nachdrücklich bewusst gemacht zu haben. Vieles an seinen Theorien war jedoch so abstrakt, allgemein oder unklar, kontrovers oder praktisch undurchführbar, dass selbst Forschern, die sich seinem Konzept grundsätzlich verpflichtet fühlten, nichts anderes übrigblieb, als die Adlersche Methodik zu ergänzen und umzuformulieren. Drei entscheidende Grundannahmen blieben dabei unbestritten:

1. Die Musikgeschichte ist eine selbständige Wissenschaft (was auch Adlers Nachfolgern zumeist eine Anlehnung an das Objektivitätsideal der Naturwissenschaften nahelegte).
2. Wissenschaftliche Musikgeschichte ist Stilgeschichte[36], d.h. die Musikgeschichte ist nicht primär Sozial- oder Künstlergeschichte, sondern die Geschichte von Kunstwerken und deren Techniken.
3. Das Kunstwerk wird weiterhin als Organismus, die Kunstgeschichte als Entwicklung verstanden.

Doch aus diesen drei Grundannahmen ergaben sich nun Fragestellungen, die oft in direktem Gegensatz zu Adler beantwortet wurden:

1. Ist Adlers Trennung von Musikgeschichte und systematischer Musiktheorie sinnvoll? Bedarf die Musikgeschichte als Wissenschaft nicht vielmehr einer musiktheoretischen Grundlegung?
2. Gäbe es solch ein musiktheoretisches Fundament der Musikgeschichte, wären dann nicht aus ihm die Kriterien der Stilforschung abzuleiten, Kriterien, die dem untersuchten Gegenstand, dem Kunstwerk, sicherlich angemessener wären als die von Adler empfohlene Statistik?
3. Könnte die musikgeschichtliche Entwicklung dann nicht ebenfalls durch die grundlegenden musiktheoretischen Prinzipien erklärt werden und liesse sich so nicht der bisher problematische Zusammenhang von Stilkritik und Musikgeschichte systematisch und schlüssig darlegen?

Der Rückgriff auf die Musiktheorie soll also den Zusammenschluss der disparaten Teiltheorien ermöglichen und einen grundsätzlichen Fehler Adlers korrigieren. Durch die Abtrennung der Musiktheorie wurde nämlich der Musikgeschichtsforschung die nähere Bestimmung ihres Gegenstandes, des Kunstwerks, entzogen. Die Musikgeschichte kann aber keine selbständige Wissenschaft sein, wenn die Bestimmung ihres Gegenstandes einer anderen Disziplin obliegt, noch dazu einer, die von der Musikgeschichte abhängig sein soll[37].

36 Zur aktuellen Diskussion über den Stil-Begriff: vgl. Fr. Möbius (Hrsg.), *Stil und Gesellschaft. Ein Problemaufriss.* Dresden 1984 (vor allem kunsthistorisch) und H. U. Gumbrecht/K. Ludwig Pfeiffer (Hrgs.), *Stil. Geschichte und Funktion eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements.* Frankfurt a.M. 1986 (ein umfangreicher, interdisziplinär angelegter Reader von 803 Seiten). In beiden Bänden werden jedoch musikwissenschaftliche Probleme nicht erörtert.

37 Schon Wallaschek hat diesen Widerspruch erkannt. Er wehrt sich in seiner *Psychologischen Ästhetik* (vollendet ca. 1915) gegen die Vertreibung der Ästhetik aus der historischen Musikwis-

Die Probleme dieser «revidierten» Stilforschung sollen nun am Beispiel von Ernst Kurths[38] musikgeschichtlicher Konzeption diskutiert werden. Denn Kurth bietet dafür in mehrfacher Hinsicht günstige Ansatzpunkte: Einmal war er Schüler Adlers und dadurch wohl mit dessen Theorien hinlänglich vertraut, ja Adler begrüsste die *Grundlagen des linearen Kontrapunkts* als geglückte Anwendung seiner eigenen Stilkritik[39] und hätte Kurth sogar gerne als seinen Nachfolger an der Wiener Universität gesehen[40]. Zudem war Kurth in den zwanziger Jahren, wenn das keine contradictio in adjecto ist, geradezu eine musikwissenschaftliche Berühmtheit[41].

senschaft. «Nicht einmal der Naturforscher betrachtet alle Tatsachen und nicht immer als reine Tatsachen. [. . .] Es gibt keine Tatsachen, es gibt nur Interpretationen. Immerhin kann man zugeben, dass der Naturforscher noch eher sagen kann, er betrachte alles, als der Kunsthistoriker; denn dieser hat ein Menschenwerk zu untersuchen und muss sich deshalb zuerst fragen, welches Werk überhaupt in den Kreis seiner Betrachtung gehört.» (R. Wallaschek, *Psychologische Ästhetik,* Wien 1930, S. 760). Um die «haarsträubendsten, überflüssigsten Denkbemühungen» zu vermeiden, muss der Kunsthistoriker ein «philosophisches Stadium durchgemacht haben [. . .], bevor er zur Darstellung schreitet» (ebd. S. 767).

38 Neuere Literatur zu den theoretischen Voraussetzungen und analytischen Ergebnissen von Kurths Werk: L. U. Abraham/C. Dahlhaus, *Melodielehre,* Laaber 1982, S. 31ff.; C. Dahlhaus, *Musikästhetik,* Köln 1967, S. 117ff.; ders., *Zur Theorie der musikalischen Form,* in: *AfMw* 34 (1977), S. 20–37; ders., *Die Idee der absoluten Musik,* Kassel etc. 1978, S. 45f.; H. Eimert, *Grundlagen der musikalischen Reihentechnik,* Wien 1964; H. Federhofer, *Beiträge zur musikalischen Gestaltanalyse,* Graz etc. 1950; G. Henneberg, *Theorien zur Rhythmik und Metrik. Möglichkeiten und Grenzen rhythmischer und metrischer Analyse, dargestellt am Beispiel der Wiener Klassik,* Tutzing 1974, S. 72ff.; R. Kapp, *Kontrapunkt,* in: Olav Münzberg/Lorenz Wilkens (Hrsg.), *Aufmerksamkeit. Klaus Heinrich zum 50. Geburtstag,* Frankfurt a.M. 1979, S. 251–259; Nils-Eric Ringbom, *Über die Deutbarkeit der Tonkunst,* Helsinki 1955, S. 74ff.; siehe auch die Kurth-Bibliographie von K. v. Fischer in diesem Band S. 20.

39 Adler 1919 [vgl. Anm. 6] S. 48.

40 G. Adler, *Wollen und Wirken. Aus dem Leben eines Musikhistorikers,* Wien 1935, S. 118. Adler wird bei Kurth allerdings wenig zitiert: in Kurth 1913 gar nicht, in Kurth 1917, wenn ich richtig sehe, nur recht beiläufig in zwei Fussnoten (S. 118 und S. 473).

41 «Über ein halbes Dutzend grosse Universitäten verschiedener Länder bemühen sich um ihn.» (Adler 1935, S. 118).

Das Interesse des Musikhistorikers Kurth galt vornehmlich der Musiktheorie[42], in ihr sah er den «eigentlichsten Inbegriff der Musikwissenschaft»[43]. Schon in seiner Berner Habilitation über *Die Voraussetzungen der theoretischen Harmonik und der tonalen Darstellungssysteme* (1913) hatte er in Grundzügen seine neuartige Musiktheorie skizziert. Grosses Aufsehen aber – nicht nur bei Musikwissenschaftern, sondern sogar bei Musikliebhabern und Komponisten[44] – erregte sie in der Form, die er ihr in seinem 1917 erschienenen, berühmtesten Buch gegeben hatte, in den *Grundlagen des linearen Kontrapunkts.* Auf den ersten zirka 200 Druckseiten dieses Werks gibt er eine Darstellung seiner Theorie, in der Musikhistorie und Musiktheorie aufs engste miteinander verbunden sind. Auf diesen Text stützen sich die folgenden Ausführungen[45].

Die traditionelle Musiktheorie hatte ihre Grundlagen in den Naturwissenschaften gesucht. Doch die relativ exakten Ergebnisse der Akustik und Physiologie konnten die Vielfalt der historischen Musikstile nicht erklären und wurden auch fast immer dazu verwendet, einen bestimmten Stil als den einzig «natürlichen» zu bevorzugen. Und obendrein gelang es nicht, den musikalischen Zusammenhang auch nur einfachster Formen aus «Naturgesetzen» abzuleiten. Wenn also ein Musikhistoriker wie Kurth, der nicht mehr vom Vorrang des klassischen

42 Er setzte sich daher vor allem kritisch mit Hugo Riemann auseinander (in Kurth 1917, z.B. S. 9ff., 47f., 56ff.), und zwar mit Riemanns *Musikalischer Logik* (Leipzig 1873), den *Elementen der musikalischen Ästhetik* (Berlin/Stuttgart 1900) und dem *System der musikalischen Rhythmik und Metrik* (Leipzig 1903). Kurth dürfte in Riemann gleichzeitig den entschiedensten musiktheoretischen Gegner und den bedeutendsten Repräsentanten der traditionellen Musikwissenschaft gesehen haben. Ohne Kurths Wissen war Riemann um 1915 freilich zu einer «neukantianischen» (Dahlhaus, *«Geschichte der Musiktheorie»?* [vgl. Anm. 5] S. 35) «Lehre von den Tonvorstellungen» vorgedrungen, die Kurths Theorie erstaunlich nahe kam. (Vgl. Riemann, *Ideen zu einer «Lehre von den Tonvorstellungen»,* in: *JbP* 21/22 (1914/15). Leipzig 1916, S. 1–26; und ders., *Neue Beiträge zu einer Lehre von den Tonvorstellungen,* in: *JbP* 23 (1916). Leipzig 1917, S. 1–21 (Anhang S. 1–3).) Riemann begrüsste daher Kurth als «Mitstreiter» und pries dessen «ästhetische Grundanschauung» trotz aller Kritik am Detail als «wirklich neu, frappierend und sensationell» (Riemann, *Die Phrasierung im Lichte einer Lehre von den Tonvorstellungen,* in: *ZfMw* 1 (1918/19), S. 26–39). Vgl. dazu: Kurth 1918 und 1931, S. 46f. – Grossen Einfluss auf Kurth hatte sein Vorgänger an der Freien Schulgemeinde Wickersdorf, August Halm (D. Kolland, *Die Jugendmusikbewegung. «Gemeinschaftsmusik» – Theorie und Praxis,* Stuttgart 1979). Dies vor allem durch Halms «Tendenz»-Begriff (A. Halm, *Harmonielehre,* Berlin/Leipzig 1925, S. 25; siehe etwa bei Kurth 1913, S. 95 und 122f.; auch Kurth 1917, S. 77), aber auch durch die dialektische Musikgeschichtskonzeption mit den «drei Kulturen» von Bachs Fuge als These, Beethovens Sonate als Antithese («kümmerliche Themen»; vgl. Halm, *Von zwei Kulturen der Musik,* München 1913, S. 135) und Bruckners Symphonie als krönende Synthese (ebd. und ders., *Die Symphonie Anton Bruckners,* München 1914), und weiter durch das «energetische Organismus-Modell» (vgl. R. Schäfke, *Geschichte der Musikästhetik in Umrissen,* Tutzing 1982, S. 396ff. und Thaler 1984 [vgl. Anm. 29] S. 104ff.). Siehe auch die wohlwollende Auseinandersetzung mit Kurth 1917 in Halm, *Beethoven,* Berlin 1927, S. 206ff.

43 Kurth 1920, ^{3}1923, S. X.

44 Kurths Buch wurde häufig als Rechtfertigung des «linearen Kontrapunkts» in der neuen (atonalen) Musik missverstanden (etwa in dem Sinne, in dem Schönberg eine «neue Epoche des polyphonen Stils» prophezeit hatte, in dem die Zusammenklänge als «Ergebnis der Stimmführung» gerechtfertigt sein würden (Schönberg, *Harmonielehre,* S. 466)). Vgl. Kurths Richtigstellung in der dritten Auflage des Linearen Kontrapunkts, Berlin ^{3}1927, S. XIII–XX. Bezeichnenderweise liess Kurth als ersten Band seiner *Berner Veröffentlichungen zur Musikforschung* die von ihm betreute Dissertation Max Zulaufs über *Die Harmonik J. S. Bachs* (1927) erscheinen.

45 Eine Darstellung der Entwicklung von Kurths Theorie kann in diesem Zusammenhang nicht gegeben werden. Im folgenden beziehen sich Seitenzahlen ohne nähere Angaben im Text immer auf Kurth 1917.

Stils überzeugt war, die musikgeschichtliche Forschung auf einem musiktheoretischen Fundament aufbauen wollte, durfte die Musiktheorie selbst ihre eigenen Grundlagen nicht länger in unwandelbaren «Naturgesetzen» erblicken. Daher gilt für Kurth: «Das musikalische Geschehen äussert sich nur in Tönen, aber es beruht nicht in ihnen.» (7) Worauf «musikalisches Hören» im Gegensatz zum blossen Wahrnehmen akustischer Sinnesreize sich bezieht, ist für ihn Produkt einer unbewussten psychischen Aktivität. Die Grundlagen der Musik und der Musiktheorie müssen daher in der Psychologie[46] gesucht werden, und zwar in einer Psychologie des Unbewussten[47].

Hier begegnen wir einem Motiv, das Kurth mit aller Ursprungsmetaphysik teilt: Der Ursprung einer Sache wird mit deren Wesen identifiziert. Eine Ableitung ist nicht bloss eine Aussage über logische oder kausale Zusammenhänge, sie ist Ausdruck einer Rangordnung. Das Frühere soll darum, weil es ursprünglicher ist, auch als das Bestimmende und Wesentliche gelten. Wenn Kurth also die Grundlagen der Musik in der menschlichen Psyche gefunden zu haben glaubt, so liegt darin ein Abrücken von allem sinnlich Wahrnehmbaren beschlossen. Real erklingende Musik ist dann nämlich nur «das letzte Entwicklungsstadium» eines «aus der Tiefe des grossen unbewussten Bereichs» hervorquellenden psychischen Vorgangs (4), ist nur Erscheinung einer verborgenen unbewussten Kraft.

Dieses Unbewusste ist also dynamisch. (Kurth spricht von «Kraft», «Spannungsvorgang», «Impuls», «Energie» etc.) Und gerade die Dynamik der grundlegenden psychischen Vorgänge scheint diese Vorgänge als unbewusste zu charakterisieren, denn klar und deutlich erkennbar ist für Kurth nur das fixierte, erstarrte Produkt dynamischer Prozesse. Diese selbst – die Energie, emphatisch: das Leben – bleiben dem reflektierenden Bewusstsein verschlossen. Auch in der Musik werden nicht die energetischen, Musik produzierenden Vorgänge bewusst, sondern erst deren gleichsam geronnene Formwerdung: die real erklingende Musik. Dieses dynamische Unbewusste bietet weiters die geeignete Grundlage zur Konzipierung einer Musikgeschichte, die sich nun als historische Entfaltung jener Prinzipien darstellen lässt, die Kurths Musiktheorie bestimmen. Denn es liegt in der Natur prozesshafter Vorgänge, recht verschiedenartige Resultate zu produzieren. Vorausgesetzt, die Eigenschaften der psychischen Energie wären konstant – was ungewiss ist –, so müssen sie sich unter jeweils gewandelten äusseren Umständen doch in jeweils gewandelter Form realisieren.

Damit hat Kurth die erste Frage, die sich Adlers stilkritischen Nachfolgern stellte, positiv beantwortet: Eine musiktheoretische Grundlegung der histori-

46 Bisher hatte die Psychologie die Aufgabe, zwischen den «Extremen» der «exakten Wissenschaften» (wie Mathematik und Mechanik) und der «reinen Geisteswissenschaften» (wie Logik und Ästhetik) «eine verbindende Brücke [. . .] zu schlagen». (H. Riemann, *Grundriss der Musikwissenschaft,* Leipzig 1908, S. 3).

47 Kurths Begriff des Unbewussten ist von Schopenhauer *(Die Welt als Wille und Vorstellung)* und Eduard von Hartmann (*Philosophie des Unbewussten,* Leipzig o.J. [1869]) abhängig. In der Musiktheorie war das «Unbewusste» vor allem durch Riemanns Versuch, seine Untertontheorie zu rechtfertigen, bekannt geworden (H. Riemann, *Musikalische Logik. Hauptzüge der physiologischen und psychologischen Begründung unseres Musiksystems,* Leipzig o.J. [1873], S. 14). Vgl. dazu C. Stumpf, *Konsonanz und Dissonanz,* Leipzig 1898, S. 19ff. und Kurth 1913, S. 19ff. und 75ff.; zu Kurths Verwendung des Begriffs: Kurth 1920, S. 14ff. und 1931, S. 40ff.

schen Musikwissenschaft ist möglich. Sie ist eine psychologische Musiktheorie oder vielmehr: eine musikalische Theorie des Unbewussten. Das zweite Problem der Stilforschung – lassen sich die Prinzipien der Stilforschung aus der fundierenden Musiktheorie ableiten? – löst Kurth folgendermassen: Die «psychische Urerregung» (4) realisiert sich in der tatsächlich erklingenden Musik als «kinetische (=Bewegungs-)Energie» (11). Sie äussert sich im Einzelton «als ein Gegenwirken gegen Stillstandempfindung» (11), als immanenter Spannungszustand der melodischen Linie. Im Unbewussten wurzelnd, drängt sie ins «Ungemessene» (154). Streng von ihr zu unterscheiden ist die «rhythmische Energie», «eine Art Konkretisierung» (52) der kinetischen, nämlich deren Projektion «auf das primitive körperliche Bewegungsgefühl des Schrittes» (55)[48]. Der Bereich der «rhythmischen Energie» umfasst annähernd all das, was den Gegenstand von Riemanns *System der musikalischen Rhythmik und Metrik* (1903) bildete: Phänomene der Akzent- und Taktordnung bis hin zur achttaktigen Periode. Was bei Riemann jedoch grundlegend für die «musikalische Logik» gewesen war[49], erscheint Kurth sekundär und abgeleitet. Die «kinetische Energie» ist zwar in der real erklingenden Musik immer einer Umformung durch die «rhythmische Energie» unterworfen, doch als «am Ursprung des Melodischen wirkende Erscheinung» (12) repräsentiert sie gegenüber dem «primitiven Empfinden» (155) der rhythmischen Phänomene das «Wesen» der Musik. Rhythmisch dominierte Musik neigt nun dazu, die einzelnen Stimmen durch die Schwere der körperlichen Trittempfindung (das akzentuierende Taktsystem) zu Akkorden zu verfestigen (171). Sie ist also der Tendenz nach primär harmonisch orientiert. Umgekehrt hat sich in genuiner Polyphonie die kinetische Energie weitestgehend von den Fesseln der akzentuierenden Rhythmik befreit.

Nachdem Kurth solcherart die Prinzipien der Stilkritik aus seiner Fundamentaltheorie des Unbewussten hergeleitet hat, bereitet die Lösung der dritten methodologischen Frage – der Zusammenhang mit der Musikgeschichte – keine besonderen Probleme. Die verschiedenen Mischungsverhältnisse, in denen die beiden Energiearten jeweils auftreten, charakterisieren die einzelnen Werk-, Individual- und Epochenstile und erlauben so eine kohärente Musikgeschichtsschreibung, die auf musikanalytischen Prinzipien fusst, und sie bieten obendrein die Grundlage für eine ästhetische Bewertung der verschiedenen Stile. Die Musikgeschichte gipfelt dabei in einem dramatischen Gegensatz: Bach gilt als Höhepunkt des melodisch-polyphonen, die Musik der Wiener Klassik[50] jedoch erscheint als beispielloser Triumpf des rhythmischen Prinzips. Da «in jedem Kunststil [. . .] das Ausbrechen eines Grundwillens» zu verspüren sei, «der in der Geistesrichtung und Weltanschauung eines Zeitalters liegt» (174), gelangt Kurth über die Bestimmung technischer Details hinaus zu einer allgemeinen weltanschaulichen Typologie der beiden Stile: «Der Künstler des Klassizismus kehrt seine Natur hervor, die religiöse Kunst der vorklassischen Epoche strebte von ihr weg; das gab der Polyphonie einen Grundzug, der nach dem Übersinnlichen und in

48 Kurth verweist auf Karl Bücher, *Arbeit und Rhythmus,* Leipzig/Berlin 1896.

49 H. Riemann, *Musikalische Logik. Ein Beitrag zur Theorie der Musik* [1872], in: ders., *Präludien und Studien. Gesammelte Aufsätze zur Ästhetik, Theorie und Geschichte der Musik,* 3 Bd., Leipzig [1901], S. 1–22, hier besonders S. 11ff.

50 Kurth spricht immer von Klassizismus.

unerfasslichen Fernen gerichtet ist.» (180f.) Die Musik der Wiener Klassik – Kurth will an ihr einen «naiven, oft genug das Kindliche streifenden Zug» (182), gar «Primitivität» (180) bemerkt haben – hat also das wahre, metaphysische Wesen der Musik verkannt, denn «formales Hauptmerkmal des Klassizismus ist die eigentümliche Tendenz, die Musik, deren Wesen fliessende Entwicklung, der Gegensatz betrachtenden Verweilens ist, in eine der Augenübersichtlichkeit verwandte Überblickbarkeit zu bannen» (182).

Auffällig ist, wie Kurth sein System geradezu manichäisch aus gegensätzlichen Begriffspaaren bildet: «psychische Urerregung» vs. «klangliche Gesetzmässigkeit» (17), «kinetische» vs. «rhythmische Energie», «melodisch-polyphone» vs. «akkordisch-harmonische Satzweise» etc. Solche dualistischen Begriffsbildungen waren vor allem in den zwanziger Jahren Mode. Bekannte Beispiele sind Fischers «Lied-» und «Fortspinnungstypus»[51], Mersmanns «Ablauf» und «Entwicklung»[52], Fickers – übrigens gegen Kurth gerichtete – «primäre Klang-» und «sekundäre Melodieformen»[53] und Blumes «Fortspinnung» und «Entwicklung»[54]. Sie stehen alle unter dem Einfluss der «kunstgeschichtlichen Grundbegriffe», die Heinrich Wölfflin (1915) seiner berühmten stilgeschichtlichen Darstellung von Renaissance und Barock in Form von fünf ebenfalls gegensätzlichen Begriffspaaren zu Grunde gelegt hatte[55]. (Kurth hat wahrscheinlich Wölfflin – und Alois Riegls Vorstellungen vom «Kunstwollen»[56] – vor allem durch die damals weit verbreiteten Bücher Wilhelm Worringers[57] kennengelernt.)

Solche gegensätzlichen Grundbegriffe stellen nach Blumes[58] Formulierung «extreme Denkmöglichkeiten, keine Erfahrungstatsachen» (55) dar. Die von Blume vorgeschlagenen «allgemeingültigen Stilbegriffe» (57) «Fortspinnung» und «Entwicklung» sollen nicht wie Fischers «Lied-» und «Fortspinnungstypus»[59], an die sie erinnern, den Übergang vom Barock zur Wiener Klassik bezeichnen. Sie sind überzeitlich gedacht (57), und Blume erläutert die «Fortspinnung» an Mozart (58ff.), die «Entwicklung» an Haydn (66ff.). Diese Terminologie will gar nicht an ihrer Brauchbarkeit für den Historiker gemessen werden, denn im «psychologischen Verständnis» «des schöpferischen Geistes» liegt für

51 Vgl. W. Fischer, *Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils,* in: *StMw* 3 (1915), S. 24–84.

52 Vgl. H. Mersmann, *Versuch einer Phänomenologie der Musik,* in: *ZfMw* 5 (1922/23), S. 226–269, und ders., *Angewandte Musikästhetik,* Berlin 1926.

53 Vgl. R. Ficker, *Primäre Klangformen,* in: *JbP* 36 (1929). Leipzig 1930, S. 21–34.

54 Vgl. Fr. Blume, *Fortspinnung und Entwicklung. Ein Beitrag zur musikalischen Begriffsbildung,* in: *JbP* 36 (1929). Leipzig 1930, S. 51–70.

55 Vgl. L. Dittmann, *Stil – Symbol – Struktur. Studien zu Kategorien der Kunstgeschichte,* München 1967. Sachs und Mersmann versuchen, Wölfflins «Grundbegriffe» möglichst direkt auf die Musikgeschichte zu übertragen. (C. Sachs, *Barockmusik,* in: *JbP* 26 (1919). Leipzig 1920, S. 7–15; aber auch schon ders., *Kunstgeschichtliche Wege zur Musikwissenschaft,* in: *AfMw* 1 (1918/19), S. 451–464; H. Mersmann, *Zur Stilgeschichte der Musik,* in: *JbP* 28 (1921). Leipzig 1922, S. 67–78; und ders., *Angewandte Musikästhetik,* Berlin 1926, S. 689ff.) Noch Bukofzer ist von Wölfflin stark beeinflusst (M. Bukofzer, *Music in the Baroque Era. From Monteverdi to Bach,* New York 1947).

56 A. Riegl, *Spätrömische Kunstindustrie,* Wien 1927; vgl. Dittmann 1967 [Anm. 55] S. 16ff.

57 W. Worringer, *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie,* München 1907; ders., *Formprobleme der Gotik,* München 1911. Siehe Kurth 1917, S. 181f.

58 Die folgenden Seitenzahlen in diesem Absatz beziehen sich auf Blume 1930 [vgl. Anm. 54].

59 Vgl. Anm. 51.

Blume «die tiefste und verlockendste Aufgabe der gesamten musikalischen Stilforschung» (70).

Es mag erstaunen, wie rasch die Stilforschung, die Adler in positivistischem Geiste als exakte musikhistorische Methode empfohlen hatte, sich in ein Instrument zur tieferen psychologischen «Einfühlung»[60] verwandelt hatte. Doch das «Bekenntnis»[61] des Kurth-Anhängers Blume lässt auch einige Züge an Kurths «psychologischer» Musikgeschichte deutlicher hervortreten. Kurth, bei dem sich der bedenkenswerte Ausdruck «geschichtspsychologisch» findet[62], warnt den tatsachengläubigen Musikhistoriker: «Fehlt der Sinn fürs Psychologische, so werden die ‚Tatsachen' zu den Narrenschellen der Musikgeschichte.»[63] Leistet aber Kurths Musikpsychologie wirklich, was sich ihr Schöpfer von ihr verspricht: trägt sie tatsächlich zum besseren Verständnis der Musikgeschichte bei, d.h. im Sinne der Stilforschung: zum besseren Verständnis der Kunstwerke? Kurths Rede von «psychischer Urerregung» oder seine Erklärung des Wesens der Musik als stetige Bewegung und dynamischer Fluss sind vielleicht berührende Metaphern, die umschreibend wichtige Züge der von Kurth bevorzugten Stile in sprachlichen Bildern anschaulich zu machen suchen, doch wenn man sie beim Wort, als musiktheoretische Aussagen von wissenschaftlichem Anspruch nimmt, gewinnen sie eine Bedeutung, die Kurths Intentionen kaum entsprechen dürfte. Es ist nämlich durchaus unklar, warum und wie diese dynamischen, unbewussten Kräfte dazu gelangen sollten, sich gerade in musikalischen Kunstwerken zu realisieren. Was bringt diese Kräfte dazu, Kunstwerke zu formen? Könnte in die Seele des Menschen ein unbewusstes Verlangen nach Bach-Fugen und Wagner-Opern eingesenkt sein? Doch nur schwerlich. Und wenn sich denn schon Kunstwerke bilden müssen, wäre es von Kurths Standpunkt aus nicht richtiger, in ihnen bloss flüchtige Materialisationen einer ins «Ungemessene» drängenden Kraft zu sehen, vergängliche Gebilde wie Wolken, an denen wir uns erfreuen mögen, ohne den Wunsch zu verspüren, die genaue Erinnerung an ihre exakte Form samt wissenschaftlicher Erklärung in unserem Gedächtnis zu stapeln? Aber das ist noch nicht alles: Die unbewusste psychische Aktivität, von der Kurth spricht, meint

60 Diese «psychologische Stilforschung» ist daher die Fortsetzung der (meist klassizistischen) «Einfühlungsästhetik» (z.B. Th. Lipps, *Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst,* 2 Bände, Hamburg/Leipzig 1903/1906). Siehe Worringer 1907 [vgl. Anm. 57] S. 36ff. und Klaus-Peter Lange, *Zum Begriff der Einfühlung (Theodor Lipps und Johannes Volkelt),* in: Helmut Koopmann/Josef Adolf Schmoll gen. Eisenwerth (Hrsg.), *Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert,* Bd. 1, Frankfurt a.M. 1971, S. 113–128.

61 Bezeichnend für den «Zeitgeist» der zwanziger Jahre ist Eimerts Behauptung: «Methode ist Bekenntnis, ist ‚Erlebensart'.» (H. Eimert, *Bekenntnis und Methode. Zur gegenwärtigen Lage der Musikwissenschaft,* in: *ZfMw* 9 (1926/27), S. 95–109.) Mit der bei Kurth zu beobachtenden «Verschiebung des wissenschaftlichen Akzents vom rein Theoretischen ins Metaphysische hängt es zusammen, dass die Leistung Kurths nicht nachahmbar oder in Einzelheiten gar übernehmbar ist» (ebd., S. 99). Sein «bleibendes Verdienst» sei «die Entdunkelung überempirisch-musiktheoretischer Zonen» (ebd., S. 103).

62 Kurth 1931, S. 103.

63 Kurth 1917, S. 165. Zuvor heisst es: «Die gesamte Musikgeschichte stellt überhaupt nur eine Reihe verwirklichter Sonderfälle von breitumfassenden musikpsychologischen Möglichkeiten dar, niemals auch nur annähernd deren Erschöpfung; alle historisch sichtbar gewordenen Erscheinungen sind nur vereinzelte, stets unvollkommene, zeitbedingte Verwirklichungen jener tief unterhalb aller historischen Stilkreise erspannten Urfülle.» (ebd.; auf S. 54 ähnlich über die «psychologischen Grundlagen der Melodiebildung»).

sie die Aktivität des Komponisten, des Interpreten oder des Hörers – oder ist das alles gleich? Aber selbst wenn ich im Sinne Blumes zu einem noch so tiefen «psychologischen Verständnis» von Bachs «schöpferischem Geist» gelangt sein sollte, kann sich in mir, der ich eine seiner Fugen doch nur spiele oder höre, – von der Zeitdifferenz einmal abgesehen – das nämliche abspielen wie im Geist des Komponisten? Vielleicht produzieren wir unbewusst die Werke, die wir bloss zu hören glauben, und so mancher Komponist meint ein Stück zu komponieren, das er (ebenfalls unbewusst) doch nur gehört hat? Aber das ist entweder ein bösartiges Bonmot oder wir kommen dahin, die Grundlagen der musikhistorischen Methode im Spiritismus suchen zu müssen, was Kurth denn doch nicht unterstellt werden soll. All das bedeutet: Kurths Theorie gelingt es nicht, die Existenz von Kunstwerken zu erklären. Sie ist so gesehen vielleicht eine interessante Darstellung allgemeiner musikalischer Phänomene, aber nicht, was sie zu sein vorgibt, die wissenschaftliche Grundlage der Musikgeschichte und der musikalischen Analyse.

Diese Schwierigkeit rührt an ein zentrales Problem der musikalischen Stilgeschichte. Adlers Methode krankte an der oberflächlichen, ungenügenden Verbindung ihrer Teiltheorien. Jede dieser Hypothesen, Verfahrensweisen oder Entlehnungen aus etablierten Fächern trat für sich mit hohem wissenschaftlichen Anspruch auf. Wie die einzelnen Ansprüche aber zu vereinbaren wären und wie sie alle dazu beitragen könnten, die historische Musikwissenschaft als selbständige, möglichst exakte und objektive Wissenschaft zu begründen, das blieb recht ungewiss.

Wenn Adler und Kurth von «Kunstwerken» sprechen, dann stehen sie (auch als Historiker) noch im Banne der Ästhetik des 19. Jahrhunderts. Sie lässt sich mit Schlagworten wie «Originalgenie», «absolute Musik» und «Kunstreligion» kurz umreissen. Solche Kunstwerke scheren sich nicht um historische Forschung oder exakte Wissenschaft. Doch der Historiker und Methodologe Adler stand sozusagen im Sold zweier Herren, und Adler hat seine Aufgabe ins schier Unlösbare gesteigert, da er Musik nur als «Tonkunst», als Gesamtheit aller «Tonkunstwerke» verstand und Wissenschaft nur in Analogie zur exakten Naturwissenschaft denken mochte. In Adlers Aufsatz von 1885 stehen auf einer Druckseite die beiden Pole unverbunden nebeneinander. Sie lauten hier: «naturwissenschaftliche Methode» und «Tempel»[64]. Aus dem Kompromiss der beiden Prinzipien aber entspringt leicht eine halbherzige Methode von zweifelhafter Wissenschaftlichkeit.

Als Adler und Kurth ihre Bücher schrieben, befand sich der emphatische Begriff des Kunstwerks – von den beiden Gelehrten wohl unbemerkt – bereits im Stadium des Zerfalls. Dieser Untergang einer Kultur, deren Produkt auch die akademische Musikwissenschaft gewesen war, hat nun die Möglichkeit geschaffen, die unausgetragenen Widersprüche der Grundlagen unseres Faches reflexiv zu klären. Heutzutage fühlt sich die Musikhistorie nicht mehr aufgefordert, ihre Existenz durch die zwielichtige Anbiederung an Fächer zu legitimieren, die im Ruf stehen könnten, angesehener oder «wissenschaftlicher» zu sein. Und die Geschichte der Disziplin hat uns hinlänglich darüber belehrt, dass die Anlehnung

64 Adler 1885 [vgl. Anm. 7] S. 15.

an ein naturwissenschaftliches Objektivitätsideal nicht vor den krassesten subjektiven Vorurteilen bewahrt; meistens hilft sie nur dabei, diese Vorurteile mit gutem Gewissen zu übersehen. Die Musikgeschichte wird daher ihre Theoriedefizite nicht durch Quellenkritik allein ausgleichen können. Wenn wir den Ausdruck «Euromusikologie» – Elscheks Bezeichnung für die wissenschaftliche Beschäftigung mit europäischer Musik – beim Wort nehmen, dann ist der Musikhistoriker ein «Ethnologe», der nicht in fremden Feldern forscht, sondern vor der eigenen Tür kehrt. Das heisst aber auch: Der Musikhistoriker ist Teil jener Musikkultur, die er erforscht und der er doch nicht umstandslos angehört. Wird das Moment der Distanz übertrieben, so verfällt der Musikhistoriker einer objektivistischen Attitüde, deren kümmerliche, weil sachfremde Resultate von den anderen Angehörigen der Musikkultur achselzuckend hingenommen und nicht weiter beachtet werden. Wird die Distanz aber gar nicht gesehen, dann verkommt die Musikgeschichte zur Hofberichterstattung eines Kulturbetriebs, der längst zu einem Zweig des allgemeinen Fremdenverkehrswesens herabgesunken ist. Der Musikhistoriker kann also nicht, wie es bei Adler angelegt war, das Nachdenken über die Grundlagen seines Tuns einer anderen Disziplin überantworten. Gar leicht verliert er sich im Wust des Übriggebliebenen, in den die Überlieferung sich dann rasch verkehrt. Andererseits aber sollte man sich davor hüten, wie Kurth das Raisonnement ins Grenzenlose ausufern zu lassen. Denn Mystik und Welterklärung geraten gewiss zumindest besser und schöner, wenn sie nicht mit musikwissenschaftlichen Details befrachtet werden. In Zeiten, in denen die metaphysischen Urklänge im Zeichen eines «New Age» ihre fröhliche Auferstehung feiern, und in denen die Kulturindustrie das interesselose Nebeneinander des Unvereinbaren als «Postmoderne» inszeniert, heute also ist der Musikhistoriker vielleicht noch stärker als früher der Verlockung zweier vermeintlicher Alternativen ausgesetzt, die er doch beide gleicherweise meiden sollte: einmal die objektivistische Stillegung der Geschichte entweder durch die Suche nach naturwissenschaftlichen Grundlagen oder durch antiquarische Faktenhuberei und andererseits die Auflösung der Musikgeschichte in Werkanalysen. So verfehlt es wäre, von ihr endgültige Lösungen zu erwarten, führt die Auseinandersetzung mit der Geschichte der eigenen Disziplin vielleicht doch zu Einsichten, die es gestatten, bessere Fragen zu formulieren.