

Luitgard Schader (Friedrichsdorf/Ts.)

Ernst Kurth und Hermann Grabner Die Suche nach dem „Schlüssel für die Kunst Bachs“¹

In der 1930 veröffentlichten Schrift *Der lineare Satz. Ein neues Lehrbuch des Kontrapunkts* betont Hermann Grabner, Ernst Kurth habe in seinem 1917 erschienenen Werk *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*² eine „neue Erkenntnis des kontrapunktischen Stiles [...] gegeben, indem er in seinen Untersuchungen der Bach'schen Linienpolyphonie gleichzeitig auch die Grundlagen einer neuen Methodik des Kontrapunktunterrichtes festgelegt“ habe.³ Grabners Publikation erweckt dabei nicht allein durch die Wahl des Titels, sondern auch in ihrem Aufbau und der Terminologie den Eindruck, als habe der Autor in weiten Bereichen Kurths umfangreiche und höchst anspruchsvolle Schrift in eine Form und Sprache übertragen wollen, die dem Alltag des Musiktheorie-Unterrichts an Konservatorien besser entspricht. Wohl als weiteres Zeichen der inhaltlichen Verbundenheit der beiden Wissenschaftler zitiert der Verlag am Ende des *Linearen Satzes* in einer Reklame für Grabners *Allgemeine Musiklehre* Ernst Kurths ausgesprochen anerkennende Verlautbarung, mit Grabners Werk sei „endlich die Aufgabe erfüllt, Lernenden, Laien wie Fachmusikern, einen ausgezeichneten Ueberblick und grundlegenden Einblick in das Musikverständnis zu geben“.⁴

Grabners Verehrung für Ernst Kurth und dessen *Linearen Kontrapunkt* tritt jedoch nicht erst 1930 bei der eigenen Interpretation melodischer Zusammenhänge hervor, sondern wird bereits kurz nach dem Ersten Weltkrieg in einem Aufsatz zur Harmonik deutlich, den Grabner 1921 in den *Musikblättern des Anbruch* publizierte; schon damals bezog er sich in seiner Argumentation auf wesentliche Thesen des *Linearen Kontrapunkts*.⁵ Damit zählt Grabner zu einer großen Gruppe von überwiegend jungen Musikern und Musikwissenschaftlern, die Kurths Schrift nahezu enthusiastisch aufnahm. Denn während Kurth beobachten musste, dass sein Werk von den maßgebenden musikwissenschaftlichen „Fachzeitingen ignoriert bzw. boykottiert“ wurde,⁶ stieß die Publikation in der Tagespresse ebenso wie in weniger beachteten Fachjournalen oftmals auf größtes Interesse. So

1 Der vorliegende Text basiert auf einem Vortrag, der am 27. April 2013 im Rahmen des Symposiums *Hermann Grabner. Komponist und Musiktheoretiker* im Musikischen Zentrum der Ruhr-Universität Bochum gehalten wurde. Die Autorin dankt Philipp Pelster und Jürgen Schaarwächter herzlich für die wertvollen Hinweise bei der Erarbeitung des Textes.

2 Ernst Kurth, *Grundlagen des Linearen Kontrapunkts. Einführung in Stil und Technik von Bach's melodischer Polyphonie*, Bern 1917, ab der 2., überarbeiteten Auflage unter dem Titel *Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Bachs melodische Polyphonie*, Berlin ²1922 u. ³1927, Reprint (der 3. Auflage) Hildesheim 1977. Die nachfolgenden Hinweise auf Kurths *Grundlagen des linearen Kontrapunkts* beziehen sich in Seitenzahl und Inhalt auf die Ausgabe Hildesheim 1977. Die Orthographie des Titels wird immer in der ab der 2. Auflage gewählten Form benutzt.

3 Hermann Grabner, *Der lineare Satz. Ein neues Lehrbuch des Kontrapunktes*, Stuttgart 1930, S. 15.

4 Ebd., S. [188].

5 Grabner, „Über neue Harmonik“, in *Musikblätter des Anbruch* 3. Jg. (1921), S. 207–210, hier S. 210.

6 Brief Kurths an August Halm vom 6. März 1920, zitiert nach Luitgard Schader, „Alle Welt erkennt bereits unsere Zusammengehörigkeit“. Die Briefe Kurths an August Halm“, in *Musiktheorie* 13 (1998), S. 3–30, hier S. 9.

rühmt Paul Bekker in der *Frankfurter Zeitung* Kurths „neue, selbständige und fruchtbare Anschauungsart“,⁷ der Rezensent der *Hamburger Zeitung* erkennt im *Linearen Kontrapunkt* einen „Wegweiser, das Wesen der Polyphonie zu begreifen“,⁸ und die *Grazer Tagespost* bezeichnet das Werk gar als eine „Art Bibel der melodischen Technik“.⁹

Diesen eigentlichen Rezensionen folgen in kürzester Zeit weitere Publikationen, in denen Kurths Interpretation der melodischen Linie, in teils sehr subjektiv geprägter Art, erklärtermaßen als Ausgangspunkt der eigenen Theorie oder des kompositorischen Schaffens genutzt werden. Ernst Křenek betont, sein *1. Streichquartett* op. 6 folge den Regeln des Linearen Kontrapunkts,¹⁰ und Hans Mersmann analysiert Artur Schnabels *Sonate für Violine solo* im Sinne der Kurth'schen Melodiebetrachtung.¹¹ Bereits zu diesem frühen Zeitpunkt formuliert Hermann Grabner, die „eigentliche Ursache atonaler Klangwirkungen wird daher wohl in linearen Momenten zu suchen sein“.¹²

Kurth selbst begegnet dieser Art der Rezeption mit großem Unverständnis und klagt im Juni 1926: „Besonderen Ärger habe ich mit dem ‚Linearen Kontrapunkt‘ [...]: erst scheinen nämlich die atonal-kakophonischen Lärmhändler (namentlich in Berlin u. Wien) meinen ‚linearen Kontrapunkt‘ als ein Schlagwort zugunsten ihres harmoniefreien, impotenten Liniengekritzels missbraucht zu haben. [...] Zweites Stadium: jetzt übernahmen die Gegner der atonalen Experimentierer, gleichfalls ohne mein Buch gelesen zu haben, vielfach diese Auffassung und bezeichnen mein Buch als die Theorie dieser Schwindelgruppe. Dabei bin ich selbst stets deren schroffer Gegner gewesen und gab ausdrücklich den Weg an, Bach stärker als Grundlage der Studien anzunehmen. Drittes Stadium: Nun kommen Wissenschaftler, die (teilweise nicht einmal feindlich) erklären, ich hätte Gesichtspunkte modernster Kompositionsweise auf Bach zurück anwenden wollen – dabei steht einem der Verstand still.“¹³ Dieser privaten Äußerung lässt Kurth 1927 im Vorwort zur dritten Auflage des *Linearen Kontrapunkts* auch eine öffentliche Abgrenzung von der „schlagwortartigen Entstellung der Überschrift vom ‚linearen Kontrapunkt‘“¹⁴ folgen – eine Äußerung, die die Rezeption des Musiktheoretikers über Jahrzehnte hinweg prägt und seinen Ruf des Eigenbrötlers verstärkt. Dabei suchte Kurth gezielt den wissenschaftlichen Austausch mit Forschern, Musikern und Musikpädagogen, um neue Impulse zur Arbeit zu erhalten. So nimmt er Ernst Tochs *Melodielehre*, ein Werk, das in weiten Zügen seiner eigenen Theorie entspricht, überaus positiv auf und gratuliert zu dessen Erscheinen. „Es interessierte mich umso mehr, als ich seit Langem Ihre kompositorische Tätigkeit mit lebhafter Freude verfolgte. Nun ist Ihnen auch hier ein Meisterwurf gelungen und es erscheint mir bedeutungsvoll, dass mit unserer Generation die Schranken zwischen Kunst und Wissenschaft endgültig zu fallen beginnen [...]“¹⁵ Gerade diese Verbindung von „Kunst und Wissenschaft“ mag auch

7 Paul Bekker, „Kontrapunkt und Neuzeit“, in *Frankfurter Zeitung*, 27. März 1918, 1. Morgenblatt.

8 W. Z., in *Neue Hamburger Zeitung*, 26. Juli 1918.

9 e. d., *Bachs melodischer Stil*, in *Tagespost Graz*, 27. September 1918.

10 Ernst Křenek, „Streichquartett in einem Satz“, in *Allgemeine Musik-Zeitung* 48 (1921), S. 405–407.

11 Hans Mersmann, „Die Sonate für Violine allein v. Artur Schnabel“, in *Melos* 1 (1920), S. 406–418.

12 Grabner, *Über neue Harmonik*, S. 210.

13 Brief Kurths an Halm vom 13. Juni 1926, zitiert nach Schader, „Die Briefe Ernst Kurths an August Halm“, S. 18.

14 S. XIII.

15 Brief Kurths an Ernst Toch vom 27. Dezember 1923, zitiert nach Schader, „Das Verhältnis von Ernst Tochs ‚Melodielehre‘ zu Ernst Kurths ‚Grundlagen des linearen Kontrapunkts‘“, in *Musiktheorie* 18 (2003), S. 51–64, hier S. 51.

bei Grabners *Allgemeiner Musiklehre* Kurths Interesse geweckt haben. Das Werk entstand während Grabners Tätigkeit in Mannheim und Heidelberg, wo er gleichzeitig mit Ernst Toch lehrte.

Darüber hinaus verbindet Kurth und Grabner die große Verehrung für Max Reger. Im November 1911 äußert Kurth: „In Deutschland verblasst und verstummt alles neben Reger.“¹⁶ Einige Monate zuvor hatte er von Reger folgende Einladung erhalten: „Sehr geehrter Herr Dr! Kommen Sie bitte am Sonntag den 25. Juni vormittags 12 Uhr zu mir.“ Dieses Schreiben zählt zu den wenigen Dokumenten in Kurths Nachlass aus den Jahren vor dessen Übersiedlung nach Bern. Im Gegenzug erscheint 1923 gerade aus dem engsten Regerkreis unter dem Titel *Zur musikgeschichtlichen Stellung Max Regers* von Georg Stern eine hochinteressante Rezension des *Linearen Kontrapunkts*, in der es heißt: „Am wichtigsten für die musikalische Beurteilung Regers scheint mir indes ein Buch Ernst Kurths zu sein, wieweil er sich mit Reger selbst nur ganz nebenher befaßt.“¹⁷

Während Kurths Schriften und damit einhergehend seine psychologisch fundierte Musiktheorie viele Jahrzehnte aus dem Diskurs unseres Faches verdrängt waren – Kurth war nach der nationalsozialistischen Rasseideologie Jude –, dienten Grabners Publikationen im selben Zeitraum als vielgenutzte Lehrbücher im deutschsprachigen Raum. Eine Übernahme der Grundthesen aus Kurths *Linearem Kontrapunkt* könnte demnach ein Fortleben seiner Theorie – wenn auch lediglich in indirekter Form – nach der Verbannung seiner Schriften bedeuten.

Vor diesem Hintergrund soll die Betrachtung der Kurth-Rezeption durch Hermann Grabner primär der Frage folgen, in welcher Form der *Lineare Satz* Kurths Musiktheorie übernimmt. Greift Grabner, ähnlich wie Toch, die gestaltpsychologischen Interpretationsansätze des *Linearen Kontrapunkts* auf, oder findet 1930 lediglich die mittlerweile weitverbreitete und oftmals sinnentstellend übernommene Terminologie des *Linearen Kontrapunkts* Eingang in Grabners Schrift? Abhängig von der Antwort auf diese Frage, kann eine weitere von Interesse sein, nämlich die nach der Bedeutung des *Linearen Kontrapunkts* für die 1950 erschienene zweite überarbeitete Auflage von Grabners *Linearem Satz*.

Ernst Kurth und die „Grundlagen des linearen Kontrapunkts“

Ernst Kurth wird 1908 in Wien durch Guido Adler promoviert. Er hält sich daraufhin noch einige Wochen in seiner Geburtsstadt auf, um als Adlers Assistent den Kongress der Internationalen Musikgesellschaft zu begleiten, geht dann nach Leipzig, um bei Friedrich von Bose Klavierunterricht zu nehmen, da er auf Empfehlung Gustav Mahlers eine Laufbahn als Musiker einschlagen will. Anschließend tritt Kurth im Opernhaus Barmen eine Stelle als Korrepetitor an, die er trotz offensichtlichen Erfolgs jedoch aus gesundheitlichen Gründen nach wenig mehr als einem Jahr aufgeben muss. Daraufhin bewirbt er sich als Nachfolger August Halms¹⁸ an der Freien Schulgemeinde Wickersdorf und nimmt in der

16 Brief Kurths an Guido Adler vom 1. November 1911. Kurths Briefe an Adler befinden sich in The University of Georgia Libraries, Athens (Georgia), Guido Adler Papers, Manuscript Number 769, Box Number 26, Folder Number 10.

17 Georg Stern, „Zur musikgeschichtlichen Stellung Max Regers“, in *Sozialistische Monatshefte* 11 (1923), S. 675–680, hier S. 675.

18 Am 10. Mai 1925 äußert sich Kurth im Brief an Paul Bekker zu einer vermeintlichen Beeinflussung durch Halm: „Ich wurde seinerzeit Halms Nachfolger – ohne ihn zu kennen [...]. Halm kenne ich

Abgeschiedenheit des Thüringer Walds seine Forschungsarbeit wieder auf, die er als Korrepetitor weitestgehend in den Hintergrund geschoben hatte. In Wickersdorf möchte er „selbständige neue Beobachtungen in Bachs Choraltechnik [...] zu einer Habilitationsschrift“¹⁹ zusammenfassen. Als Kurth jedoch von einer Vakanz an der Universität Bern erfährt, arbeitet er einen älteren Text zur Habilitation aus und wendet sich erst nach der Publikation der Habilitationsschrift²⁰ erneut der Bachforschung zu. Im Gegensatz zu den Studien, die er in Wickersdorf betrieb, gilt sein Interesse nun jedoch nicht mehr Bachs Choraltechnik, sondern dessen Melodiegestaltung. Ausschlaggebend für den Wechsel des Interpretationsansatzes scheint Kurths Lektüre von Adlers neuester Publikation *Der Stil in der Musik* gewesen zu sein,²¹ in der er die These findet: „Für Stiluntersuchungen kommt in erster Linie das melodische Moment in Betracht.“²² Kurth hatte diese Publikation seines verehrten akademischen Lehrers im November 1912 mit großem Interesse studiert,²³ die Anmerkungen in seinem Handexemplar des Buchs, das im Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Bern aufbewahrt wird, belegen eine intensive Auseinandersetzung mit dem Werk. Im Sommer 1914 plant Kurth schließlich eine mehrbändige Bach-Monographie zu publizieren, die durch den *Linearen Kontrapunkt* eröffnet werden soll. Da dieser „Einleitungsband“²⁴ als Beitrag zur Stilforschung gedacht ist, wie der Untertitel der Erstausgabe *Einführung in Stil und Technik von Bach's melodischer Polyphonie* deutlich belegt, folgt Kurth Adlers Erkenntnis und untersucht zunächst die melodische Struktur des Bach-Stils.

Im *Linearen Kontrapunkt* entwickelt Kurth jedoch einen zweiten Interpretationsansatz, den er in seiner Berner Antrittsvorlesung am 18. Januar 1913 aufgreift und weiterentwickelt. Er stellt bei diesem Anlass heraus, „dass überhaupt die Psychologie uns die Brücke von der Physik zur musikalischen Logik noch schulde, es daher nicht unbedingt geboten wäre, in der Übereinstimmung mit den physikalisch-akustischen Zahlen den wissenschaftlichen Charakter der Theorie zu suchen, dass man ebenso verpflichtet wäre, die Technik der neueren Musik zu objektivieren u. dass gerade diese eine Klangamalgamierungstechnik zeige, für welche man in Stumpfs ‚Verschmelzungen‘ die Grundlagen fände, wenn auch rein empirische.“²⁵ Carl Stumpf war 1908 Teilnehmer des von Adler veranstalteten Kongresses der Internationalen Musikgesellschaft in Wien. Doch auch die Thesen seiner beiden Assistenten, der Gestaltpsychologen Max Wertheimer und Erich M. von Hornbostel, von denen mindestens der letztgenannte ebenfalls am Kongress teilnahm, finden Eingang in Kurths musiktheoretisches Schaffen.²⁶

überhaupt erst aus späteren, ganz flüchtigen Begegnungen.“ Zitiert nach Schader, *Ernst Kurths ‚Grundlagen des linearen Kontrapunkts‘. Ursprung und Wirkung eines musikpsychologischen Standardwerks*, Stuttgart u. Weimar 2001, S. 327.

19 Brief Kurths an Adler vom 1. November 1911.

20 Kurth, *Die Voraussetzungen der theoretischen Harmonik und der tonalen Darstellungssysteme*, Bern 1913, Reprint München 1973.

21 Siehe Kurths Brief an Adler vom 12. November 1912.

22 Adler, *Der Stil in der Musik*, Band I, Leipzig 1911, S. 123.

23 Brief Kurths an Adler vom 12. November 1912: „Mit grossem Interesse studiere ich jetzt Herrn Professors Werk über ‚den Stil in der Musik‘.“

24 Brief Kurths an Adler vom 8. Juni 1914.

25 Undatiertes Brief von Kurth an Adler, um den 20. Januar 1913 geschrieben.

26 Carl Stumpf und Erich M. von Hornbostel, „Über die Bedeutung ethnologischer Untersuchungen für die Psychologie und Ästhetik der Tonkunst“, in: *Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft* 6 (1911), S. 102–115. Dort beschreibt von Hornbostel die „Entstehung der Mehrstimmigkeit“ in der Musik der Naturvölker und führt Rhythmen an, die „über den Taktstrich hinweg“ gehen und die frei von Akzent-

Aus der Zusammenführung der beiden genannten Forschungsansätze entsteht die Interpretation melodischer Strukturen mit gestaltpsychologischen Ansätzen. Kurth will im *Linearen Kontrapunkt* gleichzeitig zu den „Wurzeln der theoretischen Erscheinungen“ vordringen und „den Zusammenhang technischer mit stilistischen Eigentümlichkeiten und den allgemeineren Kunstgrundlagen der polyphonen Epoche“ herausstellen.²⁷ Diesen beiden Ansätzen entsprechend ist der *Lineare Kontrapunkt* zweiteilig aufgebaut, einer umfassenden psychologisch fundierten Einführung in die „Grundlagen der Melodik“ folgt Kurths Anwendung dieser Erkenntnisse auf Bachs Stil. Dazu führt er 466 Beispiele an, die er überwiegend Bachs Kompositionen entnimmt, denn „das Ausgehen von stillen rein technischen Musterbeispielen, die für das Niveau der Lernenden konstruiert und bemessen sein wollen“, empfindet Kurth als einen „der größten Mißstände in den gebräuchlichen Lehrbüchern“.²⁸ Sein Ziel ist, „eine völlig neue und ganz neuartig fundierte Theorie des Kontrapunkts, die mit den üblichen Methoden so gut wie nichts gemein hat“, zu veröffentlichen. Voller Begeisterung teilt er Guido Adler mit: „Ich erweise verblüffende Resultate in der Anwendung auf Bach.“²⁹

Kurths *Linearer Kontrapunkt* richtet sich an Musiker und Musikwissenschaftler, die ein fundiertes Wissen ausbauen möchten, er hat dabei zunächst Dozenten vor Augen, die ihren Unterricht auf die individuellen Möglichkeiten eines Schülers ausrichten wollten, dann aber auch Autodidakten, die mit den Grundbegriffen der Harmonielehre bereits vertraut sind. Er selbst versteht den *Linearen Kontrapunkt* als „das erste Werk, das von der vertrockneten Schulkontrapunktik zur lebendigen Quelle überleitet.“³⁰

Wenige Monate nach der Veröffentlichung des *Linearen Kontrapunkts* erscheint im *Bach-Jahrbuch* Kurths umfangreicher Artikel *Zur Motivbildung Bachs*,³¹ der als Ausführung eines Spezialaspekts der Hauptschrift gelten kann, 1921 lässt er die Edition der *Sonaten und Suiten für Violine und Violoncello solo* von Bach folgen,³² deren Vorwort wesentliche Grundzüge seiner Musiktheorie in allgemeinverständlicher Form zusammenfasst.

Kurths gestaltpsychologische Interpretation des Melodischen – „Melodie ist Bewegung.“³³

Der Leser des *Linearen Kontrapunkts* wird bereits in den einleitenden Abschnitten mit dem grundlegend neuartigen Interpretationsansatz Ernst Kurths konfrontiert. Als äußerliches Merkmal sei erwähnt, dass der Autor seine Beobachtungen an melodischen Gefügen, seine Beschreibung von Gesetzmäßigkeiten, die er als „Grundlagen der Melodik“ bezeichnet,

schemen verlaufen (S. 111). Außerdem erwähnt er „längere rhythmische Gebilde“, die „als ungeteilte Ganze aufzufassen“ sind (S. 113). Beides Gedanken, die im *Linearen Kontrapunkt* Entsprechungen finden. – Wertheimer, „Musik der Wedda“, in *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, 11 (1909/10), S. 300–309 und ders., „Experimentelle Studien über das Sehen von Bewegung“, in *Zeitschrift für Psychologie* 61 (1912), S. 161–265.

27 Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, S. IX.

28 Ebd., S. XI.

29 Brief Kurths an Guido Adler vom 8. Juni 1914.

30 Brief Kurths an Guido Adler vom 19. August 1918.

31 Kurth, „Zur Motivbildung Bachs. Ein Beitrag zur Stilpsychologie“, in *Bach-Jahrbuch* 14 (1917), S. 80–136.

32 Johann Sebastian Bach, *Sechs Sonaten und sechs Suiten für Violine und Violoncello solo*, hrsg. und eingeleitet von Ernst Kurth, München 1921.

33 Siehe dazu, Schader, *Ernst Kurths „Grundlagen des linearen Kontrapunkts“*, besonders Kapitel III *Ernst Kurth und die Gestaltpsychologie*, S. 55–75.

zunächst fast ohne Notenbeispiele ausführt. Ein wesentlicher Ansatzpunkt seiner Interpretation liegt in der Unterscheidung des akustischen Hörens vom musikalischen.

Nach Kurth liegt das Wesen der Melodie nicht allein im klingenden Moment der Einzeltöne, sondern auch im „Moment des *Übergangs* zwischen den Tönen und über die Töne hinweg“. Auch die akustisch klangleeren, scheinbar trennenden Bereiche zwischen den Tönen sind substantielle Teile des melodischen Geschehens. Ein Übergang zwischen den Tönen ist jedoch „Bewegung und ein zwischen den Tönen waltender Vorgang, eine Kraftempfindung, welche ihre Kette durchströmt, ist erst Melodie“;³⁴ Kurth folgert daraus, dass demnach Melodie kein statisches Moment, sondern „Bewegung“ sei.³⁵ Er überträgt damit Wahrnehmungsgesetze, die Max Wertheimer im Bereich des Sehens beobachtet und als „Phi-Phänomen“ bezeichnet,³⁶ auf das Hören und folgert: „Das musikalische Geschehen *äußert* sich nur in Tönen, aber es beruht nicht in ihnen.“³⁷

Bei einer ganzheitlich fundierten Interpretation verliert der Einzelton seine Bedeutung, denn ein Stil, der durch Kraftwirkungen zwischen den Einzelklängen geprägt ist, wird nicht durch einzelne Töne getragen, sondern durch unteilbare Motive. Kurth beobachtet in Bachs Stil drei Typen derartiger Basis-Einheiten, die er als „Entwicklungsmotive“ bezeichnet³⁸ – fallende, steigende oder schwebende Motive. Ihr Charakter wird nicht durch die Folge ihrer Einzeltöne, sondern durch die Gesamtgestalt bestimmt. Kurth definiert in Anlehnung an die Gestaltpsychologie die für seine Melodieinterpretation tragende These: Ein Motiv ist „ebensowenig eine Summe von Tönen als ein Wort eine Summe von Buchstaben, oder ein Satz eine Summe von Wörtern ist“.³⁹ Entsprechend führt er aus, dass ein Thema „ebensowenig eine Summe von Teilmotiven als die melodische Linie eine Summe von Tönen ist“.⁴⁰ Christian von Ehrenfels hatte diese These 1890 aufgestellt und als „Übersummativität“ bezeichnet.⁴¹

Wenn jedoch jedes Motiv in seiner äußeren Form in weitem Maße variabel ist, so entstehen aus der Verbindung unteilbarer Motive entsprechende größere Einheiten, „deren melodische Züge [...] in freier Ausspinnung“ verlaufen, sie sind „unabhängig von periodischer Rundung entwickelt“.⁴² Die Abgrenzung einzelner Motive oder Linienzüge ist dabei häufig unmöglich. Denn der lineare Stil basiert auf einer „Technik stetig ineinanderfließender Übergänge“,⁴³ aus der Entspannung einer melodischen Linie heraus entwickelt sich bereits die Anspannung der folgenden Passage. Die Bewegungszüge einzelner Melodieabschnitte

34 Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, S. 2.

35 Ebd., S. 1.

36 Wertheimer, *Experimentelle Studien über das Sehen von Bewegung*.

37 Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, S. 7.

38 Kurth, *Zur Motivbildung Bachs*, S. 88.

39 Ebd., S. 83.

40 Ebd., S. 124.

41 Vgl. Christian von Ehrenfels, „Über Gestaltqualitäten“, in *Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Philosophie* 14. Jg. (1890), S. 249–292. Bei Wertheimer fand Kurth die These: „Man kann sagen: eine Melodie ist nicht durch individuell bestimmte Intervalle und Rhythmen gegeben, sondern ist eine Gestalt, deren Einzelteile eine in charakteristischen Grenzen freie Variabilität besitzen.“ (Wertheimer, *Musik der Wedda*, S. 305.)

42 Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, S. 152.

43 Kurth, *Zur Motivbildung Bachs*, S. 86. Matthew Rileys erkennt in Kurths Beschreibung der melodischen Linie offensichtliche Parallelen zu derjenigen des Ornaments in den Schriften des Kunsthistorikers Wilhelm Worringer. Siehe dazu: Matthew Riley, „Ernst Kurths's Bach: Musical Linearity and Expressionist Aesthetics“, in: *Theoria Historical aspects of music theory* 10 (2003), S. 69–103.



Abb. 1: Variabilität des Motivs (Ernst Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts* [wie Anm. 1], S. 282)

verlaufen dabei nicht geradlinig, eine diatonisch steigende oder fallende Skala wird nicht durch eine Abfolge von Einzeltönen durchschritten, sondern entsteht aus der Verkettung einzelner Motive in Wellenbewegung, deren Gesamtverlauf sukzessiv steigt oder fällt. Diese freie Entfaltung des linearen Stils widerspricht jeder kleingliedrigen Abschnittsbildung, die durch formal bestimmte Zäsuren oder Symmetrien bestimmt wäre.

Kurth beobachtet in Bachs Kompositionen, dass rhythmischen Impulsen eine untergeordnete Bedeutung zukommt, denn nicht die Rhythmik, sondern eine kinetische Energie verursacht das melodische Geschehen. Diese Energie „liegt schon in der melodischen Fortschreitung an sich“.⁴⁴ Er erwähnt umfangreiche Abschnitte in Bach Solosonaten, die trotz gleichbleibender Rhythmik durch eine starke innere Spannung getragen sind. Häufig entfaltet sich dabei der Linienverlauf gegen die Schwerpunkte des Metrums, auch die Länge der melodischen Einheit weicht vom Erwarteten ab. Darüber hinaus kettet Bach „durchaus nicht immer die Höhepunkte, die den Hauptakzent verlangen, an den Haupttaktteil“.⁴⁵ Durch das „Gegenstreben zwischen Einzelmotiv und Gesamtverlauf ergibt sich ein mächtiges Anschwellen des inneren dynamischen Spiels“.⁴⁶ Auch Verzierungen geben wesentliche Impulse, im Doppelschlag liegt der „Wille zu schleuderartigem Anschwung“,⁴⁷ der Triller schüttelt „den gehaltenen Ton aus seiner Ruhe“ heraus.⁴⁸

Eine auffällige Eigenheit der polyphonen Melodiegestaltung bezeichnet Kurth als „Scheinstimme“. Es handelt sich dabei um zusätzliche Stimmen, die in der akustisch einstimmigen Linie wahrgenommen werden. Sie entstehen durch die Folge von markanten

44 Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, S. 12.

45 Bach, *Sechs Sonaten und sechs Suiten für Violine und Violoncello solo*, S. XI.

46 Kurth, *Zur Motivbildung Bachs*, S. 102.

47 Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, S. 27.

48 Ebd., S. 31.

Tönen, die als geschlossene zweite, mitunter sogar als dritte Stimme gehört werden. Die Gestaltpsychologie spricht dabei vom „Faktor des gemeinsamen Schicksals“.⁴⁹

Suite für Cello in D-Dur, Courante:



Abb. 2: Der Faktor des gemeinsamen Schicksals – Scheinstimme (Ernst Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts* [wie Anm. 1], S. 277)

Derartige Scheinstimmen entwickelt Bach kontrapunktisch zur Realstimme, er setzt chromatische gegen diatonische Linien, ruft durch Tonwiederholungen eine Orgelpunktwirkung hervor oder baut sogar akkordische Stützen zur Realstimme.

All diese wahrnehmungspsychologisch beschriebenen Grundsätze der einstimmigen Linie überträgt Kurth analog auf den mehrstimmigen Satz. Im polyphonen Stil ergänzen sich eigenständige Stimmen, sie entstehen gleichzeitig, deshalb muss, „wer kontrapunktisch schreibt, [...] von Anfang an mehrstimmig denken können“.⁵⁰ Auch eine mehrstimmige Komposition ist ein geschlossenes Ganzes und nicht lediglich eine Summe aus einzelnen Stimmen. Sie wird durch einen ständigen Wechsel von Spannung und Entspannung getragen. Ein wesentliches Merkmal dieses Stils liegt in der Kontinuität des Fließens, alle Einschnitte im Gesamtverlauf werden weitgehend vermieden. Der „Reichtum der Bewegungsvorgänge“ belebt den polyphonen Satz.⁵¹ Dazu sind die einzelnen Stimmen in komplementäre Bewegungen gestaltet, sie entwickeln die Höhepunkte ihres eigenen melodischen Spannungsverlaufs nacheinander und in unregelmäßigen Abständen.⁵² Kurth räumt jedoch ein, dass sich keinesfalls immer alle Stimmen des polyphonen Satzes unabhängig voneinander entwickeln, häufig hat bereits im dreistimmigen Satz eine Stimme über weite Abschnitte hinweg lediglich begleitende Funktion.

Nach einer ungefähr 150 Seiten umfassenden theoretischen Einführung in die stilistischen Eigenheiten des linearen Stils belegt Kurth seine Beobachtungen an Beispielen, die er überwiegend Bachs Kompositionen entnimmt. Der Leser des *Linearen Kontrapunkts* soll demnach das Komponieren im polyphonen Stil durch die Imitation eines Prototyps erlernen.

49 Wertheimer beschreibt die Faktoren der Wahrnehmung in den „Untersuchungen zur Lehre von der Gestalt II“. Diesen Artikel veröffentlichte er erst 1923 in *Psychologische Forschung* 4. Jg. (1923), S. 301–350. Er betont jedoch in der Einleitung, es handle sich um ältere Forschungsergebnisse, die Kurth offensichtlich bereits kannte. Zum „Faktor des gemeinsamen Schicksals“ siehe ebd., S. 316.

50 Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, S. 351.

51 Ebd., S. 525.

52 Ebd.

Grabners Linearer Satz, ein Lehrbuch des Kontrapunkts

Auch Grabner eröffnet den *Linearen Satz* mit einer theoretischen Einführung, die Überschriften einiger Unterkapitel – I. Begriff „linear“, II. Das Lineare im zeitgenössischen Schaffen oder auch XII. Das Literaturbeispiel als Vorbild – zeigen eine bewusste Nähe seiner Schrift zu Kurths *Linearem Kontrapunkt*. Doch im Gegensatz zu Kurth gibt Grabner dem Leser anschließend in klar gegliederten Kapiteln einen Wegweiser zum schrittweisen Erlernen eines polyphonen Satzes anhand von eng umrissenen technischen Übungen. Der Aufbau der Lehreinheiten ist weitgehend einheitlich gestaltet. Einer kurzen theoretischen Einführung folgen zunächst einfache entsprechende Übungen, anschließend kompliziertere, bis hin zur schwierigsten Stufe dieses Melodie- oder Satz-Typus. So führt Grabner in aufbauenden Kapiteln von der Einstimmigkeit über die Zwei- und Dreistimmigkeit hin zum vierstimmigen vokalen polyphonen Satzes. Denn erst nachdem der Schüler zur vierstimmigen Motette geführt würde, lässt Grabner die Beschreibung des einstimmigen Instrumentalsatzes folgen und entwickelt das Wesen des mehrstimmigen Satzes in paralleler Anlage zum vorherigen Abschnitt bis hin zur Achtstimmigkeit. Diesem aufbauenden Lehrwerk stellt Grabner nicht allein das erwähnte Einleitungskapitel *Ausgangspunkt, Weg, Ziele des Kontrapunktunterrichts* voran, sondern auch eine Sammlung von *Literaturbeispiele[n] aus neuerer und neuester Zeit*.

So erweitert Grabner das Gebiet des polyphonen Satzes gleich in zweifacher Hinsicht gegenüber Kurths Betrachtung, nämlich durch die Technik der Vokalkomposition und durch eine wesentliche zeitliche Ausweitung des untersuchten Gegenstands. Denn während Kurths Analyse des Bachstils nur in Ausnahmefällen auf Vokalsätze verweist und wenige Werke anderer Komponisten als Beispiele anführt, spannt Grabner den Bogen von den Motetten der Niederländer bis hin zu Werken von Reger, Bartók, Stravinsky und Hindemith. In all diesen Epochen erkennt Grabner ein Primat des Melodischen im Kompositionsstil. Bereits in den einleitenden Worten des *Linearen Satzes* stellte er heraus: „Es hat zu allen Zeiten nur eine Vormachtstellung der Melodie gegeben und wird sie auch in Zukunft geben!“ Dabei seien zwei Arten der Kontrapunktierung zu unterscheiden, nämlich der „harmonische Kontrapunkt“ und der „lineare“. Seine Schrift sei eben diesem *linearen Kontrapunkt* gewidmet.⁵³ Zur Untermauerung verweist er den Leser auf Ernst Kurths „hochbedeutsames Werk“,⁵⁴ in dem „eine neue Erkenntnis des kontrapunktischen Stiles“ beschrieben sei. Ernst Kurth hatte seine Lehre vom *Linearen Kontrapunkt* allerdings ausdrücklich als eine Ergänzung der Harmonielehre gedacht, als Untersuchung eines Stils aus einer zweiten Perspektive.⁵⁵

In den folgen Ausführungen nimmt Grabner mehrfach Bezug auf Kurths Schrift, doch scheinen die angeführten Argumente Grabner lediglich als Einstieg zu deren Widerlegung zu dienen, wie folgende Punkte kurz belegen mögen:

- Kurths „Anschauungen über das Wesen der Melodie“ komme „grundlegende Bedeutung für die Kontrapunktlehre“ zu, doch dürfe sich eine „derartige melodische Schulung [...] nur in allgemeinen Grenzen“ bewegen. In der „Ausarbeitung scheinpolyphoner Sätze im Bachschen Stil“ sieht Grabner „die Gefahr einer Stilkopie“ und damit einhergehend die „Einschränkung der freien schöpferischen Entwicklung“.⁵⁶

⁵³ Grabner, *Der lineare Satz*, S. 9f.

⁵⁴ Ebd., S. 14.

⁵⁵ Vgl. Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, S. XIV.

⁵⁶ Grabner, *Der lineare Satz*, S. 15f.

- Kurth sehe in der Beschränktheit der menschlichen Stimme, ihrem engen Ambitus, der fehlenden Beweglichkeit und der Abhängigkeit von harmonischen Beziehungen ein Hindernis in der Entfaltung der melodischen Linie, wohingegen im Instrumentalsatz die Verwirklichung einer freien Polyphonie möglich sei. Dieser „Anschauung kann“ jedoch von Grabner „nicht beigestimmt werden“. Denn gerade in der Beschränkung des Materials liegen wesentliche Vorzüge für die methodische Anlage seines Lehrsystems.⁵⁷
- Kurth lehne die Lehrmethode des „Punctum contra punctum“ und des „Fünf-Gattungs-Prinzipes“ ab, da damit eine Stimmenverbindung entwickelt werde, „die alles eher als eine melodisch gerichtete Satzanlage ist“. Grabner habe jedoch auf diesen Regeln aufbauend eine Methode entwickelt, die für den Anfang des Unterrichts sehr hilfreich sei.⁵⁸
- Kurths Argumente gegen die Vorgabe eines durch den Lehrer erfundenen Cantus firmus entkräftet Grabner mit Verweis auf das „Ganzheitsproblem“. Nach seiner Lehre soll die vorgegebene Melodie vom Schüler selbst geschrieben werden, so dass der „kontrapunktische Satz [...] in seiner Gesamtheit Eigenwerk des Schülers“ werde.⁵⁹

Auch in der sich anschließenden Ausführung *I. Begriff: Melodie*, mit der Grabner das Kapitel *Vokalpolyphonie. Einstimmiger Vokalsatz* eröffnet, nimmt Kurths *Linearer Kontrapunkt* eine vermeintlich tragende Rolle ein. Die angeführten Definitionen sind jedoch lediglich in Grabners Sinne genutzt, teils erweitert wie die Grundthese des *Linearen Kontrapunkts*, die nun „Melodie ist *tönende* Bewegung“⁶⁰ lautet, oder simplifiziert: „Aufwärts gerichtete Bewegung erzeugt Spannung, abwärts gerichtete Entspannung.“⁶¹

Es schließt sich als erste praktische Übung die Erfindung einer kurzen Vokalmelodie unter wechselnden Vorgaben an: die zu schreibende Melodie sei

- überwiegend syllabisch,
- mit nur einem melodischen Höhepunkt,
- unter Bevorzugung von Sekund- und Terzschriften,
- oder isometrisch „sine Textu“
zu schreiben.⁶²

Auch in der Einführung des Kapitels der *Zweistimmige Vokalsatz* wird auf Kurths Theorie verwiesen. Die „volle Verwirklichung des kontrapunktischen Prinzips“ sei erreicht, wenn „zwei oder mehrere Linien zu gleichzeitiger Entfaltung gelangen“. Dabei müsse jede einzelne Stimme „in sich das Bild vollkommenster melodisch-linearer Gestaltung tragen“, das „ganze kontrapunktische Gefüge“ ergäbe mehr als die Summe der einzelnen Stimmen. Der „Linienkomplex“ müsse, Kurths Erkenntnis entsprechend, „als Einheit erscheinen“.⁶³ In den nachfolgenden Übungen soll der Schüler den polyphonen Satz durch das Prinzip des *Punctum contra punctum* erarbeiten.⁶⁴ Dabei wird im zweistimmigen Satz eine Linie als die primäre beschrieben, die für den Zusammenklang nachträglich geändert werden kann.⁶⁵ Als „Bausteine“ zur Gestaltung der Stimme werden Einschränkungen vorgegeben,

57 Ebd., S. 16.

58 Ebd., S. 16f.

59 Ebd., S. 18.

60 Ebd., S. 21.

61 Ebd., S. 23.

62 Ebd., S. 24–28.

63 Ebd., S. 28f.

64 Ebd., S. 32.

65 Ebd., S. 33.

wie gleichbleibende Notenwerte sowie die Position von Synkopen oder von konsonanten Intervallen.⁶⁶ Darüber hinaus findet der Schüler zunächst Lieder, die ausschließlich im $\frac{3}{4}$ -Takt oder *alla breve* stehen, und soll dazu eine Begleitstimme schreiben. So lernt er, im Korsett eng umrissener Vorgaben Melodien zu konstruieren. Falls der Zusammenklang mehrerer Stimmen nicht das gewünschte – harmonisch fundierte – Ergebnis erbringt, möge er den vorgegebenen *Cantus firmus* entsprechend punktuell abändern.

Der zweistimmigen Komposition schließt sich eine entsprechende Erarbeitung des dreistimmigen Vokalsatzes an. Darin erläutert Grabner, dass im mehrstimmigen Satz immer das Verhältnis von linearen und harmonischen Beziehungen bedacht werden müsse, denn bis „in die neuere Zeit schleppt sich diese akkordliche Fundierung des Satzes weiter und Ernst Kurth betont mit Recht, daß der Kontrapunkt durch diese gegen die Alleinherrschaft der Harmonik zustrebende Entwicklung zu einem Jammerdasein verurteilt ist“.⁶⁷ Allerdings findet sich nur wenig später folgende Aufgabenstellung: „Man erfindet die Mittelstimme, als ob es sich um einen zweistimmigen Satz zur Oberstimme handle, wobei man gleichzeitig das Intervallverhältnis des neu gewonnenen Kontrapunktes mit den Hauptzeiten der Unterstimme zu überprüfen hat“.⁶⁸

All diese für den vokalen Satz beschriebenen Regeln gelten in gleicher Weise für die instrumentale Polyphonie.⁶⁹ Der Leser wird von Grabner in analoger Weise durch eine Folge von aufbauenden Übungen geleitet, wobei Kurths Terminologie unterstützend herangezogen ist. Ein Schwerpunkt der Übungen liegt dabei in der Arbeit mit unterschiedlichen Formen des Kanons.

Nachdem Grabner eingangs zum Verhältnis von melodischen zu harmonischen Strukturen eindeutig Stellung bezog – er erkennt eine klare „Vormachtstellung der Melodie“ –, beschreibt er nun die „latente Harmonik“, die im zweistimmigen Satz wirkt. Allerdings dürfte dieser Satz keinesfalls aus einer „akkordlichen Reduktion hervorgehen“. Tatsächlich sei das „harmonische Prinzip“ bereits in Bachs einstimmiger Thematik fundiert, „indem der melodischen Tonfolge meistens akkordliche Terzstruktur zugrunde liegt.“ Selbst in „mehr skalenmäßig entwickelten Linien“ leuchtet „der harmonische Verlauf klar“ hervor.⁷⁰ Im dreistimmigen polyphonen Satz nimmt „die harmonisch vertikale Auswirkung bestimmtere, schärfer umgrenzte Form“ an.⁷¹

Ernst Kurth hingegen lässt seine Schüler zunächst über längere Zeit hinweg ausschließlich einstimmig arbeiten. Als Ziel strebt er die aktive Beherrschung einer freien Linienentwicklung an, die sich über alle Einschnitte hinweg entfaltet, deren Höhepunkte nicht an Takt-schwerpunkte gebunden sind und die sich unabhängig von metrischen Vorgaben entwickelt. Als Ernst Křenek 1921 um weitere Erläuterungen der didaktischen Konzeption bat, erläuterte Kurth seine Vorgehensweise im Kontrapunktunterricht. Zu der sich anschließenden Überleitung von der einstimmigen Linienentfaltung zum zweistimmigen polyphonen Gefüge führt er aus: „Wenn ich dann zur Besprechung (Beobachtung!) Bach'scher Zweistimmigkeit übergehe, so lasse ich als Schülerarbeiten immer noch weitere einstimmige Werke, freilich mit der Forderung stetigen Verfeinerns, arbeiten. Von ernsthaften

66 Ebd., S. 34.

67 Ebd., S. 54.

68 Ebd., S. 58.

69 Ebd., S. 82.

70 Ebd., S. 92f.

71 Ebd., S. 130.

Schülern verlange ich mindestens drei geschlossene, auf gewisser Höhe künstlerischen Willens stehende Sonaten oder Suiten, die ersten Vorversuche einzelner Sätze nicht eingerechnet. Sozusagen jeder Schüler bestätigt mir aber von Neuem, dass damit tatsächlich der Kern der Kontrapunkttechnik gewonnen ist. Denn mit dem Übergang zur Zweistimmigkeit bleibt die Grundbedingung das Weiterwerfen energetischer Schwungkraft und darauf ist in erster Linie zu achten, dass die Sorge um die Linienverknüpfung diese nicht irgendwie erlahmen lasse. Darum beginne ich erst nach gründlicher Erfahrung ins Gefühl für die zweistimmige fließende Anlage (IV. Abschnitt, sehr erweiterungsfähig!) die allerersten Grundzüge für die Linienverknüpfung selbst zu geben (V. Abschn. I. Kap. meines Buches), langsam vorgehend, die allgemeinsten technischen Erscheinungen zuerst in einer Lektion, die der ersten Aufgabe zweistimmigen Arbeitens unmittelbar vorangeht; dann weitet sich langsam in den Einzelteilen des V. Abschn. vorschreitend, die Technik in einer Weise, die ich weder Schüler noch Lehrer näher ins Einzelne vorschreiben möchte.⁷²

Bei der Kombination solcher Stimmen stellt sich die Frage nach dem Verhältnis der Einzelstimmen zueinander gleich unter zwei Aspekten: Könnten tatsächlich alle Stimmen in freier Entfaltung nebeneinander geführt werden und welche Bedeutung erhalten die Zusammenklänge? Ergeben sich latente harmonische Wirkungen? Auch hier sind Kurths Antworten aus der Analyse des Bach-Stils gewonnen und nicht lediglich abstrakt definiert. Bach setzt mehrere eigenständige Stimmen komplementär, auf die Ruhepunkte der einen Stimme trifft Bewegung der anderen, wodurch eine synchrone Phrasierung mehrerer Stimmen vermieden wird. Dabei werden die Spannungshöhepunkte einer Stimme bewusst durch die gleichzeitige Rücknahme der anderen unterstützt,⁷³ beziehungsweise „wo eine Stimme in der Bewegung anhält, muß in der andern umso erhöhte Energie einsetzen“.⁷⁴ Dieses Prinzip der freien Entfaltung ist nach Kurth im zweistimmigen linearen Satz am besten verwirklicht.⁷⁵ In dreistimmigen Kompositionen ist jedoch bereits die Rücknahme einer der Stimmen zu beobachten, es bestehe schon hier meist „eine Satzanlage, die nur an Höhepunkten alle drei Stimmen gleichberechtigt und in voller melodischer Entwicklung“ verwirklichen kann.⁷⁶

Selbstverständlich sind auch im *Linearen Kontrapunkt* harmonische Bezüge in Bachs Kompositionen beschrieben. „Man darf die Erklärung der Bach'schen Melodik“ jedoch „nicht damit beginnen, daß man an die Akkordunterlagen jedes einzelnen Taktteiles anknüpft und aus ihr die Linienherkunft ableitet. In der kinetischen Linie bleibt das Melodische, wie gegenüber dem Zwange rhythmischer Grundkraft, so auch gegenüber dem Harmonischen stets primär. Die kinetische Linie trägt die Harmonik in sich, während die akzentmäßig gruppierte von harmonischen Stützpunkten getragen wird.“⁷⁷ Der polyphonen Satz ist „akkordlich gesättigt“ und nicht „von Akkorden getragen“.⁷⁸

Ogleich Grabner den *Linearen Kontrapunkt* mehrfach als Vorbild für seine eigene Publikation erwähnt, unterscheiden sich die beiden Schriften zum polyphonen Satz grundsätzlich. Dabei können Unterschiede wie das Zielpublikum und Kurths enge Konzentration

72 Brief Kurths an Křenek vom 2. Juni 1921; Wienbibliothek, Signatur I.N.210.178.

73 Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, S. 351f.

74 Ebd., S. 372.

75 Ebd., S. 510.

76 Ebd., S. 511.

77 Ebd., S. 168.

78 Ebd., S. 101.

auf den Stil eines Komponisten im Gegensatz zu Grabners allgemeiner Einführung in ein Kompositionssystem nicht als ausschlaggebend gewertet werden. Ernst Kurth legt mit dem *Linearen Kontrapunkt* eine philosophisch oder psychologisch fundierte Stilbetrachtung vor, die er durch Betrachtung von typischen Phänomenen in Johann Sebastian Bachs Melodiegestaltung gewonnen hatte, um sie anschließend auf der Basis wahrnehmungspsychologischer Gesetze zu interpretieren. Sein eigener Kontrapunktunterricht muss als ein Lernen am Vorbild verstanden werden, die Studierenden fanden den eigenen Weg durch die Reflektion und Imitation, besser die Rezeption der Bach'schen Melodik. Der ganzheitlichen Wahrnehmung musikalischer Züge entspricht der Entwurf ganzer Sonaten, die Kurth von seinen Schülern erwartet.

Grabner hingegen lässt einzelne technische Schritte durch schematisch reduzierte Übungen erlernen, die er dann sukzessive zu Sätzen mit höherem Anspruch anwachsen lässt. Auch er geht von horizontal bestimmten Kompositionen aus, lässt dazu aber die Melodien in Abhängigkeit zu gegebenen Stimmen schreiben, so dass der Zusammenklang als Primat der Komposition fixiert ist. Zur Beschreibung melodischer Eigenheiten greift Grabner auf Kurths Terminologie zurück und verweist mehrfach ausdrücklich auf dessen richtungsweisende Publikation, meist jedoch indem er in offenem Widerspruch Kurths Thesen relativiert oder seine Termini umdeutet. Besonders Grabners Einführung in das Wesen des Melodischen erweckt den Eindruck, er nutze den *Linearen Kontrapunkt* als Gerüst für den Aufbau der eigenen Publikation. Er folgt Kurths Werk 1930 so, als wolle er die Popularität der Schrift und des Autors Ernst Kurth zur Legitimation der eigenen Theorie nutzen.

Wahrscheinlich sind sich Kurth und Grabner in Leipzig im Kreis um Max Reger persönlich begegnet. Spuren für einen wissenschaftlichen Austausch sind jedoch nicht erhalten. Kurths oben genanntes Schreiben an Ernst Toch erklärt jedoch sein Eintreten für Grabners *Allgemeine Musiklehre*, denn auch in der im Rahmen der Verlagsreklame zitierten Äußerung stellt Kurth heraus: „Es ist vor allem bedeutungsvoll, daß ein schaffender Künstler vom Range eines Hermann Grabner die Aufgabe auf sich nimmt, einen allgemeinen Umriß der musikalischen Hauptprobleme in klarer Gemeinverständlichkeit darzustellen.“ Ernst Kurth, der selbst über ausgezeichnete Fähigkeiten als Pianist verfügte, offensichtlich jedoch nicht komponierte, suchte das Urteil von „Schaffenden“ in der Musiktheorie. Philipp Pelster konnte die Verlagsreklame in einem separaten Werbeblatt des Klett-Verlages nachweisen, das wohl bereits um 1924 gleich nach der Veröffentlichung der *Allgemeinen Musiklehre* verbreitet wurde. Zu diesem Zeitpunkt hatte Kurth jedoch alle „Zeitungsarbeit“ wegen Überlastung bereits aufgegeben.⁷⁹ Möglicherweise stammt das Zitat aus einem privaten Brief an Grabner. Seine Anschrift findet sich in Kurths Adressverzeichnis, dort ist zwar dessen Ernennung zum Universitätsmusikdirektor von 1930 ergänzt, nicht jedoch diejenige zum Professor, die 1932 folgte.

79 Brief Kurths an Toch vom 23. Juni 1924: „Es ehrt mich, dass Sie in diesem Falle an mich denken und zu gerne würde ich meiner Bewunderung für Ihr Buch wie überhaupt für Ihr Lebenswerk Ausdruck geben [...], aber wahrheitsgemäss musste ich in [den] letzten Jahren [...] Aufforderungen zu Zeitungsarbeit, die wie private Bitten um Kritik unaufhörlich an mich kommen, damit beantworten, dass ich auf grundsätzliche Einstellung aller Zeitungsarbeit überhaupt wies; mache ich nun eine Ausnahme, so nehmen mich sofort alle Blätter und 1000 Empfehlungsbedürftige mit Recht beim Wort und ich habe entweder persönliche Konflikte oder eine Überfülle an kleiner Gelegenheitsarbeit, der mein überlasteter Kopf nicht gewachsen ist.“ University of California, Los Angeles, Ernst Toch Archive, Music Library Special Collection, Box 29, Folder 1, Correspondence 1924.

Spätestens ab 1933 wird Grabners enge Bezugnahme auf Ernst Kurths *Grundlagen des linearen Kontrapunkts* zur Belastung der eigenen Publikation. Als 1935 eine umfangreiche Würdigung Grabners in der *Allgemeinen Musikzeitschrift* erschien, wusste sich der Autor Horst Büttner jedoch durch unterschiedliche Akzentuierung der Beschreibung von Grabners Schriften zu helfen. Während Büttner die Vorzüge in Grabners Schriften zur Harmonielehre in der Tatsache erkennt, „daß er die zahlreich bestehenden ‚Lehrbücher der Harmonie‘ nicht um ein neues Buch vermehrt hat, sondern lediglich in zwei schmalen Heftchen Stellung nimmt, wählt und das Beste behält“,⁸⁰ schätzt er im *Linearen Satz*, dass der „Musikdenker Grabner eigene Wege“⁸¹ darin beschritten hat. Eine nahezu absurde Verdrehung, da Grabner zwar primär auf Kurths *Linearen Kontrapunkt* verweist, darüber hinaus dem Leser jedoch auch die Lektüre der Schriften Ernst Tochs und Herman Reichenbachs empfiehlt.⁸² Beide genannten Autoren befinden sich 1935 jedoch bereits im Exil. Die enge Bezugnahme Grabners auf Schriften von Autoren, die im Dritten Reich als jüdisch galten, wird in Büttners Würdigung durch eine bewusste Verschiebung der Perspektive übergangen.

1950 erscheint im Klett-Verlag die zweite, veränderte Auflage von Hermann Grabners *Linearem Satz*. Er beschränkt sich darin auf die Aufgabe, „zum Stile eine J.S. Bach vorzustoßen“, und verweist Leser, deren Interesse dem Palestrina-Stil gelte, auf die Publikationen von Fux, Bellermann, Haller und vor allem Jeppesen.⁸³ Mit seiner Suche nach dem „Schlüssel für die Kunst Bachs“⁸⁴ rückt Grabner die Thematik der zweiten Auflage seines Kontrapunktbuches näher an diejenige des *Linearen Kontrapunkts* heran.

Erklärermaßen hält er am ursprünglichen Aufbau seines Lehrgangs fest; er übernimmt die sukzessive Stimmerfindung, bevorzugt das Imitationsprinzip, arbeitet auch weiterhin über einen Cantus firmus, der wie schon 1930 erläutert jedoch vom Schüler selbst erfunden sein soll. Zum Annähern an die aktive kontrapunktische Setzweise empfiehlt er 1950 das Gemeinschaftsmusizieren.⁸⁵ Dies war eine wohl zeittypische, zielgerichtete Ergänzung an eine neue Lesergruppe, denn während das Gemeinschaftsmusizieren um 1930 noch als typische Praxis im nichtakademischen Kreis der Laienbewegung galt, ist das aktive Musizieren in der Nachkriegszeit fester Bestandteil des Musikunterrichts an weiterführenden Schulen. Grabners Regelwerk ist 1950 enger, klarer, leichter zu vermitteln als in der Erstausgabe seiner Schrift. Die Bedeutung der harmonischen Satzanlage im polyphonen Stil ist deutlich hervorgehoben, er empfiehlt aus „klanglichen Gründen die Vollständigkeit des Dreiklangs“ anzustreben – „Ausnahmen sind möglich“.⁸⁶ Erst nach dieser Definition wendet er sich dem sogenannten „Funktionellen Kontrapunkt“ zu, der auf einer Melodik basiert, „in der das Funktionelle auch in der Einstimmigkeit durchaus klar und eindeutig zum Ausdruck kommt“.⁸⁷ So entfernt sich Grabner mit der zweiten Auflage des *Linearen*

80 Horst Büttner, „Hermann Grabner“, in *Zeitschrift für Musik* 102 (1935), S. 725–735, hier S. 728.

81 Ebd., S. 729.

82 Grabner schreibt: „Von der einschlägigen Literatur sei empfohlen: Waldemar Woehl, Melodielehre, E. Kurth, Grundlagen des linearen Kontrapunkts, Herman Reichenbach, Formenlehre der Musik, ferner die zahlreichen Abhandlungen über das Melodische in den Zeitschriften ‚Die Musikantengilde‘, ‚Die Singgemeinde‘ u.a.“ *Der lineare Satz*, S. 22.

83 Vgl. Grabner, *Der lineare Satz. Ein neues Lehrbuch des Kontrapunktes*, Stuttgart²1950, S. If.

84 Ebd., S. II.

85 Ebd., S. III.

86 Ebd., S. 44.

87 Ebd., S. 79.

Satzes trotz der Annäherung des Forschungsbereichs grundsätzlich von Kurths *Linearem Kontrapunkt*. Kurths Name ist in eine lapidare Fußnote verbannt, und obgleich Grabner die Beschreibung der melodischen Entfaltung als Wellenbewegung nahezu unverändert aus der Erstaussgabe im Sinne Ernst Kurths übernimmt, erfährt der Leser seit 1950 lediglich: „Technik von Wellenbewegungen‘ (E. Kurth)“.⁸⁸ In ähnlicher Weise wird Josquin des Préz’ *Cujus latus perforatum*, das 1930 als Beispiel für den zweistimmigen Satz durch Kurths Definition des geschlossenen Ganzen eingeführt ist,⁸⁹ dem Leser 1950 als quasi selbstredendes Beispiel für „das Wesen des zweistimmigen linearen Satzes“ vorgelegt.⁹⁰

Grabners umfangreiche Auseinandersetzung mit Kurths Thesen, die Reflexion der psychologischen Grundzüge, dessen Beschreibung der Gestaltqualitäten, die er 1930 noch als „Ausgangspunkt“ des *Linearen Satzes* beschreibt, ist bei der Überarbeitung der Schrift entfallen. Stattdessen definiert er: „Linear‘ ist eine Melodie, wenn in ihr die melodisch-rhythmischen Kräfte die metrisch harmonischen überdecken“.⁹¹ Seine Rezeption des *Linearen Kontrapunkts* kann als repräsentativ für weite Kreise der deutschsprachigen Musikwissenschaft gelten. Während er 1921 lineare Strukturen als Ursache harmonischer Gefüge erkannte, ist die Übernahme von Kurths Musiktheorie 1930 im *Linearen Satz* in weiten Zügen dem eigenen Ansatz dienstbar gemacht. Allerdings wird die Lektüre des *Linearen Kontrapunkts* noch jedem Leser ausdrücklich empfohlen. 1950 hingegen sind Kurths Erkenntnisse weitgehend ohne Interesse, wenige Thesen sind zum Allgemeinwissen degradiert, dessen Urheber nicht näher benannt werden muss.

Bereits gegen Ende der 1920er-Jahre zieht Ernst Kurth sich aus der öffentlichen Fachdiskussion zurück. Er ist durch fehlende Anerkennung frustriert und gleichzeitig durch die Parkinson-Krankheit im Auftreten eingeschränkt. Bis kurz vor seinem Tod widmet er sich jedoch seiner Lehrtätigkeit an der Berner Universität. In diesen Jahren muss er erleben, dass seine Schriften in Deutschland und schließlich auch in seiner Heimat Österreich aus den Bibliotheken entfernt werden. Dass jedoch auch nach der Zerschlagung des Naziregimes eine Diskussion seiner Schriften in der deutschsprachigen Musikwissenschaft ausbleibt, kann Kurth nicht verhindern, er stirbt 1946.

88 Ebd., S. 14.

89 Grabner, *Der lineare Satz*, S. 28f.

90 Grabner, *Der lineare Satz*, ²1950, S. 12f.

91 Ebd., S. 1.