

Frank Schneider

Fragmente über neue Polyphonie

Das Nachdenken über die polyphone Substanz neuer Musik ist nicht ohne Schwierigkeiten möglich. Man kann den Begriff der Polyphonie zunächst weitherzig, universalistisch auffassen: als bewußt organisierten Zusammenklang relativ eigenständiger Stimmen. Dann bezeichnet er eine so grundlegende materiale Qualität musikalischer Äußerung, die im ontologischen Sinne – über monotone Verlautbarung hinaus – zwar mannigfaltige Varianten und Variationen der Konkretisierung, kaum aber Entwicklungen oder gar gravierende Erneuerungen ausprägt. Alle stimmverflechtende Musik, alte wie neue, folgt dem Mythos vom zerrissenen Orpheus, dessen einzelne Glieder, im Meere schwimmend, weitersingen und sich zu vervielfältigtem Gesang zusammenfügen. Unser geschichtliches Wissen verbindet aber mit der Vorstellung von polyphoner Musik des näheren ein bestimmtes Kompositionsprinzip, das im Kern auf der Praxis der Imitation beruht und in historisch variablen Regelsystemen für Techniken und Formen des Kontrapunktierens kodifiziert wurde. Diese Regelungen zielten auf fortschreitende Freiräume einer differenzierten Stimmigkeit in Bezug auf übergeordnete harmonikale Konzeptionen, und sie waren selber fortschrittlich, solange sie das Moment »kontrapunktischer« Spannung in harmonistischen Satzgefügen wach hielten. Ihre Kanonisierung jedoch – meist nachträglich interpretiert als Stilnormen vergangener Epochen (Vokalpolyphonie der Renaissance) oder überragender Musiker (Palästina, Bach) – wirkte nicht nur produktiv, als überpersönlich objektivierendes, damit korrekatives Ferment in vorwiegend homophon, mithin auf subjektive Expressivität orientierten Zeiten, wie dem 19. Jahrhundert. Das Festhalten an streng kontrapunktischen Formen wie Kanon oder Fuge trotz modernerer, flexiblerer Mittel zur polyphonen Durchorganisation klingender Texturen, bekam einen um so atavistischeren Anstrich, je mehr sich das kompositorische Denken in unserem Jahrhundert von zunächst funktionsharmonischen Bindungen, letztlich auch vom sogenannten reinen Satz, von melodischem Thematismus und anderen klassischen Kompositionsmethoden löste. Insofern markiert der überaus zählebige Rückgriff auf geläufige, schablonisierte Kontrapunktik in heutiger neuer Musik bestenfalls ihr traditionalistisches Moment, wenn er nicht schlechthin formalistisch gewordene alte Gewohnheiten signalisiert, die oft genug nur mangelnde innovative Erfindungskraft kaschieren müssen. Da sich aber neue Musik, die diesen Namen verdient, nicht zuletzt auch durch ihre ohrenfällig polyphonen Eigenarten bestimmt, muß ein adäquater, wahrscheinlich erweiterter Begriff von Polyphonie erst noch entwickelt werden, der der real vielgestaltigen, konkreten Widerspruchsbewegung gegenwärtiger Klangphänomene zwischen den Polen abstrakt allgemeiner und historisch bedingter Fixierung Rechnung tragen kann.

Immer wieder wird zu Recht gesagt, daß sich die neue Musik seit Beginn unseres Jahrhunderts im Zeichen eines aktivierten polyphonen Denkens entwickelte. Technische Betrachtungsweisen neigen dazu, dies einerseits als kompensatorische Konsequenz aus der Chromatisierung der Harmonik und dem Zerfall ihrer formbildenden Kräfte, andererseits als Resultat von Rationalisierungsprozessen im Bereich motivisch-thematischer Vereinheitlichung und variativer Verbindlichkeiten zu interpretieren. Ideologisierende Auffassungen betonen demgegenüber gern den Bruch mit einem romantischen Illusionismus, der angeblich kontrapunktische Methoden zugunsten harmonisch-homophoner und koloristisch-flächiger Reizangebote verkümmern oder zum melodisierenden Scheinpolyphonismus degradieren ließ. Wahrscheinlich durchdringen sich beide Aspekte in sehr unterschiedlicher Weise bei der Herausbildung kompositorischer Polyphonie-Konzepte, die selber in den Spielarten und Stilformen neuer Musik sehr divergierend ausfallen und von der absolut frei-schwebenden Linearität bis zur Kopie des barocken Fugenmechanismus reichen.

Leicht vergißt man aber bei solchen Betrachtungen erstens, daß die wesentlichen Typen der polyphonen Erneuerung bereits von Komponisten des späten 19. Jahrhunderts inauguriert wurden: von Wagners dramatisch begründeter, leitmotivischer Vernetzungs-Technik; von Brahms' rigoros induktiver, thematischer Verwertungs-Strategie im konstruktiven Geist der Klassik; von Bruckners Klangsichtungen und zielstrebigen Verklammerungen thematischer Grundsubstanzen; von Regers oder Busonis Streben nach festgefügter Architektur im Zeichen ihrer Bach-Begeisterung; von Strauss' reich verzweigter, üppig ausinstrumentierter, kraß psychologisierender »Nerven-Kontrapunktik«; und natürlich von Mahlers ingenieuser Varianten-Kombinatorik zwischen minutiöser Detailarbeit und massiver Verfügung, denen simultane Subtilität wie Radikalität das polyphone Gewissen der Zukunft entschieden antizipierte. Zweitens ist kaum zu übersehen, daß diese Erweckung sich vorzüglich auf eine deutsche Traditionslinie bezieht und im wesentlichen, bis weit in unser Jahrhundert hinein, auf Komponisten im deutschsprachigen Kulturkreis konzentriert blieb. In der neuen französischen, italienischen, englischen Musik beispielsweise spielt das kontrapunktische Moment weder unter impressionistischen noch unter neo-klassizistischen Paradigmen eine mehr als dekorative, gar konstruktive Rolle. Und wenn Komponisten anderer Nationen, etwa Janáček, Szymanowski, Schostakowitsch oder Bartók polyphone Methoden bisweilen grandios kultivierten, lassen sich die Anregungen und Einflüsse von deutschen Vorbildern unschwer erkennen.

Aber auch innerhalb dieser Begrenzung kommt nur einer Komponisten-Gruppe, der Wiener Schule um Schönberg, das Verdienst zu, polyphones Denken wahrhaft revolutioniert und auf praktisch wie theoretisch neuen Grundlagen auskristallisiert zu haben. Schönbergs expressiver und innovatorischer Impuls gewann aus dem Extrakt von älterer Kontrapunktik, klassischer durchbrochener Arbeit und jüngeren Techniken der entwickelnden Variation jene spezifische Stimmigkeit, die ohne Rückgriff auf stützende Schablonen ein Maximum an thematischer Beziehungsfülle in einem einheitlichen musikalischen Raum garantiert, weil dessen vertikale und horizontale Dimensionen füreinander absolut transparent werden. Die spannungsvolle Polyphonie solcher Strukturen lebt dabei, trotz monistischer Intention der materialen Entfaltung, in einer dualistischen Konfiguration des strukturellen Gefüges – einer konfliktvollen

Vermittlung zwischen der klingenden Konkretheit motivisch-thematisch begründeter »Stimmen« und der gleichsam abstrakten, zwölftönigen Rastrierung durch die kontrapunktisch verwendeten Reihen-Dispositionen. Wie man weiß, pflegten Schönberg und Webern die dabei auftretenden Widersprüche nicht zugunsten der gleichen Seite zu lösen. Während der Lehrer sich für die Priorität des thematischen Prozesses, seiner sinnlichen Evidenz entschied, erhob der Schüler mit zunehmender Radikalität die kontrapunktischen Implikationen der Reihen selbst zum Gegenstand der kompositorischen Anstrengungen.

III

Weberns strukturelle Polyphonie, deren streng kanonischen Prozeduren eher als virtuelle denn als real erfahrbare Kontrapunktik zu verfolgen sind, avancierte bald nach dem zweiten Weltkrieg zu einem Ausgangspunkt des seriellen Musikdenkens. Bei ihm glaubte man, wie mißverständlich immer, ein kompositorisches Konzept vorgebildet, das den Ton, die Beziehungen zwischen den Tönen, die gesamte klangliche Textur als Funktion einer Idee, als Resultat eines zentrierenden numerischen Gesetzes erscheinen ließ. Polyphonie war damit nicht länger das kohärente Ergebnis sinnvoll kombinierter Klang-Linien, sondern ein Agglomerat von Ton-Punkten, in denen sich mehrere, parametrisch getrennte Reihen-Ordnungen kreuzen. Für diese Art hoch-komplexer, »punkteller« Mehrstimmigkeit, die willentlich und aus sowohl technologischem wie ideologischem Purismus auf Nähe zum klassischen Kontrapunkt völlig verzichtete, lieferte unter ganz anderen Prämissen auch Olivier Messiaen anregende Modelle. Er kreierte einen robusten, additiven Polyphonismus als vielschichtiges Gefüge von Materialien aus sehr heterogenen Traditionen und Klangquellen, die er mit Hilfe quantifizierender Operationen harmonisch wie rhythmisch stilisierte und montageartig kombinierte.

Schon manche Sätze seines *Quatuor pour la Fin du Temps* von 1940 demonstrierten die interne Unabhängigkeit der Stimmen und die weitgehende Isolierung der klanglichen Dimensionen. So fügt sich der Kopfsatz aus der sechs Mal ostinaten Wiederholung von neunundzwanzig meist siebenstimmigen Akkorden, deren Dauern ein zehn Mal repetierter Pedalrhythmus aus siebzehn Impulsen variiert (Klavier), aus einer pentatonischen Fünf-Ton-Folge, die zweiundzwanzig Mal auf sieben Mal erneuertem rhythmischen Schema mit fünfzehn Werten basiert (Violoncello), sowie aus kaleidoskopisch frei hinzu kontrapunktierten Kurzmotiven und ornamentalen Fragmenten (Klarinette, Violine), die den Naturlaut von Vogelstimmen symbolisieren. Die äußerste Konsequenz solcher Aufspaltung eines stimmigen Gefüges in eine mechanische Kombination aus vorfixierten Tonhöhen-, Dauern- und Dynamik-Reihen demonstriert Messiaen dann, nicht ohne parodistischen Hintersinn, in der berühmten Klavier-Etüde *Mode des valeurs et d'intensités* von 1949, von der unmittelbare Anregungen auf den Darmstädter Serialismus ausgingen. Diese parametrisch dissoziierten Netzstrukturen – extreme Negationen regulärer Kontrapunktik also – kulminierten während der frühen fünfziger Jahre in bereits vom Titel her beredten Stücken wie den *Punkten* und *Kontra-Punkten* von Stockhausen, der *Polyphonie X* von Boulez oder den *Polyphonia-Monodia-Ritmica* und *Incontri* von Nono. Gleichviel ob diese Vorstellungen wenig später schon wieder aufgeweicht, auf Scharen, Gruppen, Massen von Klängen transponiert, durch elektronische Produktion perfektioniert, um räumliche Wirkungen ergänzt, durch

Methoden der partiellen Aleatorik umgedeutet oder durch Cages radikalen Antisubjektivismus des totalen Zufalls gekontert wurden: jedes dieser kompositorischen Konzepte etablierte auch eine bestimmte Idee polyphonen Musizierens, keines rekurrierte dabei unmittelbar auf historische Modelle, aber kaum eines war auch dazu prädestiniert, der weiteren, nun verwirrend pluralistischen Entwicklung neuer Musik verbindliche Direktiven zu geben.

IV

Die neue, anti- oder postserielle Polyphonie, die sich seit den sechziger Jahren allmählich durchsetzt, unterscheidet sich von traditionellen Verfahren vor allem dadurch, daß sie nicht mehr an bestimmte Formen und dramaturgische Funktionen innerhalb eines musikalischen Prozesses gebunden ist, daß sie statt eines induktiv-monistischen Ansatzes eher deduktiv-dualistische oder gar polyvalente Gegensätze bevorzugt, und daß sie die Organik eines Gefüges aus wirklichen, individualisierten Stimmen weitgehend preisgibt zugunsten einer komplexeren, im Prinzip alle Dimensionen des Klangs einbeziehenden kontrapunktischen Denkweise. Neue Klangwirkungen entstehen insbesondere durch die Montage simultaner Schichtung von unterschiedlichen harmonischen, rhythmischen oder koloristischen Qualitäten. Polytonale, polyrhythmische, polychrome Ansätze aus dem frühen 20. Jahrhundert aufgreifend (wie sie exzessiv etwa bereits Ives praktizierte), arbeiten heute unzählige Komponisten mit der Kombination von Kontrasten zwischen tonalen, dodekaphonen und modalen Strukturen, gebundener und freier Metrik, traditionellem und elektronischem Klang, stationären und ambulanten Schallquellen, natürlichen und künstlichen Akustika.

Doch solches polyphone Denken kehrt sich nicht bloß nach außen zu drastischen Effekten, sondern organisiert auch mit subtileren Mitteln die interne Struktur von Klangtexten, die dann gerade gegensätzlich in homophoner, dicht verschlossener, stehend bewegter Flächigkeit erscheinen. Vor allem in Bezug auf die Koordinierung von orchestralen Klang-Massen sind hier die polyphonen Konzeptionen von György Ligeti und Iannis Xenakis bedeutsam geworden, die beide, trotz der technischen Unterschiede zwischen den labyrinthischen, mikropolyphonen Gitterstrukturen des einen (paradigmatisch seit *Atmosphères*) und der stochastisch gesteuerten, makro-polyphon raumgreifenden Verfahrensweise des anderen (typisch zum Beispiel in *Nomos Gamma*), zu einer unverkennbar anti-subjektivistischen, mehr »objektiv«, das heißt auch »unwillkürlich« regulierten Rationalität tendieren. Wohl nicht ohne konkrete gesellschaftliche Erfahrung verzichten sie bei ihren polyphon artikulierten Massen-Bewegungen auf Idealisierung, Standardisierung und Missionierung im musikalischen Gewande zugunsten eines klanglich durchgebildeten Rekurses auf die einer Masse von Individualitäten gegebenen Entfaltungsmöglichkeiten und Verhaltensregulative selbst. Vor allem interessant wird dabei die Dialektik von koordiniertem und anarchischem Verhalten, von Zielklarheit und blindem Aktionismus, von Ordnung und Chaos, von Einzel-Fall und statistischem Gesetz, von Instinkt und Verstand, Gewaltsamkeit und Ohnmacht. Dem entspricht kompositorisch ein Inspirations- und Konstruktionsmuster, das nicht vom singulären thematischen Einfall ausgeht, ihn arbeitsam »entfaltet« und bis zur Erschöpfung oder kollektiven Erhebung »entwickelt«, sondern das eine charakteristisch komplexe, strukturelle Konstellation und Bewegungsform von vornherein als vielstimmiges

Kräfte aufeinander einwirkender, miteinander vernetzter und gegeneinander gesetzter Klangereignisse zum Tragen bringt.

Solche Formen des kohärenten oder dissoziierten Massen-Punktualismus, des motivischen Partikel-Gestöbers, des vielschichtig verflösten und zerfließenden Kontrapunktierens, des aleatorischen Durcheinanders, der massiven Zusammenstöße und diffusen Explosionen findet man ebenso als Eigenart der sogenannten polnischen Schule (besonders Lutoslawski) wie als Gestaltungsmittel vieler anderer Komponisten (zum Beispiel bei Nono), nicht zuletzt bei namhaften DDR-Komponisten wie, substantiell, bei Friedrich Schenker oder, partiell, bei Friedrich Goldmann. Gerade Goldmann jedoch etabliert, gleichsam als Synthese aus neuartigen Formen und deutscher kontrapunktischer Tradition, eine spezifische Art von dramaturgisch motivierter Ereignis-Polyphonie, die von elementaren Setzungen ausgeht, um sie mit fortschreitender Komplexität sowohl zu je eigen-sinnigen thematischen Schichten aufzubauen als auch diese Schichten in einen kontradiktorischen Diskurs zu zwingen, aus dem ihre beständige Gestaltveränderung bis zu einem möglichen Verlust der Identität resultiert.

V

Diese äußerst fragmentarische Skizze einiger neuer polyphoner Phänomene im 20. Jahrhundert sagt kaum etwas über ihren technischen und expressiven Stellenwert im stilistischen Gesamtkonzept eines Komponisten – und noch weniger über die innere geschichtliche Logik eines kompositorischen Teilaspekts, der gewiß auch von generellen künstlerischen Schaffenskonzeptionen und übergreifenden geistigen Zusammenhängen motiviert ist. Ob es wirklich zutrifft, daß das von Eisler apostrophierte »schlechte Gewissen« der homophonen Musik einem »guten« polyphonen in unserer Zeit Platz gemacht hat; was es bedeutet, daß ein polyphones Denken bis zur Undurchhörbarkeit wuchert, während die Regeln des klassischen Kontrapunkts verschwinden; in welchem Maße dabei ein sozusagen historischer Zwang der Entwicklung waltet oder ein Agglomerat willkürlicher kompositorischer Interessen entstanden ist: all das sind Fragen, die eine längst fällige Gesamtdarstellung aus musikologischer Sicht aufzugreifen hätte. Sicher ist einerseits nur, daß an die Stelle vermittelnder, verbindlicher handwerklicher Kriterien eine Fülle von individuellen Positionen getreten ist, die zu den Extremen detaillistisch kontrollierter und flächig kombinierender Vielstimmigkeit tendiert. Andererseits beweist gerade ein so modernes Phänomen wie die Polystilistik – als thematisierter Pluralismus innerhalb eines Werkes zu den Grenzfällen von Polyphonie gehörend – ihre alles andere denn autonom-musikalische Erfindung und Begründung. Schon Bernd Alois Zimmermann motivierte seine als »pluralistisch« bezeichnete Technik der collagierenden Integration von musikalischen Zitaten aus vergangenen Epochen oder disparaten Musiziersphären mit dem Zerfall hermetischen Stilbewußtseins und als gleichsam aufgeschlossene Reaktion auf eine kaleidoskopische, enthistorisierte Verfügbarkeit über jede Art von Musik, zur gleichen Zeit, auf engstem Raum. Auch Alfred Schnittke, der in seinen jüngeren Werken in einer Art Super-Polyphonie heterogene Stilschichten montiert (in seiner 3. Sinfonie zählt man stellenweise bis zu 18 Überlagerungen!), verweist auf die heutige kulturelle Koexistenz äußerst konträren Materials, und zwar eben nicht nur im Bereich der musikalischen Rezeption.

Wenn dieser Drang zu einer weniger »exklusiven«, sondern vorwiegend »inklusive« Idee des polyphonen Denkens vorwaltet, bis hin zu einer Freiheit der kombinatorischen Promiskuität, die einen strengen Begriff von Polyphonie gewiß überfordert, dann impliziert er nicht nur »folgerichtig« Kritik an der Hermetik der alten Avantgarden, sondern setzt sich zugleich auch reflektierend in Beziehung zu einer unausweichlichen, wenngleich vielleicht unerfreulichen Realität aktueller Umgangsweisen mit Kunst. Solche Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit des Lebens dürfte produktiver sein, als das trutzige Lippenbekenntnis zu Machaut, Palestrina, Bach oder Schönberg mit dem meist sinnleeren Ergebnis bloß »schön« klappernder Kopien. Polyphonie ist auch heute, um Schönberg heranzuziehen, primär keine Frage stilistischer Gesinnung, sondern ein Problem gedanklicher Erkenntnis. Sie gerät immer nur dann ernsthaft in Gefahr, wenn sie ihre dialektisch rettende Aufgabe vergißt, in die Welt vielstimmige Kontra-Punkte zur Welt zu setzen.