

Christfried Schmidt

Violinkonzert (1973)

von Mathias Hansen

Besetzung: 3.3.3.3. –
4.2.2.1. – P.S. (3) –
Klav. – Str.

Dauer: 30'

Uraufführung: noch
nicht uraufgeführt

Das bisherige Schaffen von Christfried Schmidt (geb. 1932) erscheint außerordentlich vielgestaltig: es umfaßt Instrumentalkompositionen vom Solostück über Kammermusikbesetzungen bis zur Sinfonie bzw. »Orchestermusik«; Vokalkompositionen von der Solokantate bis zum Oratorium und jüngst auch der Oper. Doch es gibt zwei Werkreihen, die, obwohl in sich nicht minder verschiedenartig, das Gesamtwerk wie rote Fäden durchziehen. Es sind dies die »Kammermusiken«, 1969 begonnen, 1986 bei Nummer »X« angekommen, und die Instrumentalkonzerte, deren erstes, ein Klavierkonzert, ebenfalls 1969 entstand. Ihm folgten Konzerte für Orgel (1972), Violine (1973), Violoncello (1974) sowie 1977 für Flöte.

In der Tat erweisen sich solche »roten Fäden«, auch wenn sie nur vage Genremäßiges locker verbinden, für Schmidts kompositorisches Ausdrucksclima als sinnvoll. Dies Klima ist selten »wohltemperiert«, gibt der gleichermaßen impulsiven und gebrochenen Geste breiten Raum, drängt zu Kontrastschärfe, in der vermittelnde Töne nur in Ausnahmefällen begegnen. Der Grundton ist der der entfesselten Expansion, des ungeminderten Selbstaudrucks, dem jedwede Konvention, sei sie historischer oder modisch-aktueller Herkunft, suspekt erscheinen muß. »Kammermusik« und »Konzert« kommen diesem Ausdrucksbedürfnis insofern entgegen, da sie – in ihrer Offenheit von Form, Struktur und Besetzung – eine kaum berechenbare Vielgestaltigkeit bereithalten, zugleich aber auch – durch Gemeinsamkeiten der Genres – ein Mindestmaß an entwicklungsgeschichtlichem und musiksprachlichem Zusammenklang erkennen lassen. Allein ein Blick auf die beiden letzten Konzerte vermag dies zu verdeutlichen. Im Flötenkonzert agiert der Solist inmitten eines nur geringstimmig besetzten Orchesters (einfach besetzte Trompete, Horn, Posaune; Schlagzeug; Cembalo; Streicher: 4,3,3,3,1) – die Solo-Flöte also vertritt gewissermaßen die gesamte Holzbläsergruppe. Im Violinkonzert hingegen wird ein geradezu übergroßes Orchester aufgeboten, mit meist mehrfach besetzten Holz- und Blechbläser, drei Schlagzeuggattungen (neben Pauken und Klavier) sowie umfangreichem Streicherchor: 10, 10, 8, 8, 6. Und dennoch lassen sich Gemeinsamkeiten nicht überhören, vor allem in der Aufspaltung des Orchesters in verschiedene Instrumentengruppen, deren Klangspektrum als Kontrastwirkung ganz wesentlich auf die Formbildung Einfluß nimmt. Ob mit großem oder reduziertem Orchester: bestimmend für den musikalischen Verlauf sind die gleichsam motivisch eingesetzten Klangkombinationen, innerhalb derer die Vollstimmigkeit zwar eine dramaturgisch besondere, aber doch untergeordnete Rolle

spielt.

Im Violinkonzert kommt das Tutti recht eigentlich nur an zwei, freilich exponierten Stellen vor: beim dynamischen Höhepunkt (Takt 152 f), der fast genau die Mitte des Werkes bezeichnet, und in den abschließenden, explosionsartigen Akkordschlägen. Doch es sind dies eher Akzente, Sammelpunkte, die – wie im Fall der dynamischen Kulmination – für einen Augenblick Halt geben, das bisher Geschehene zusammenfassen, um sogleich wieder differenzierender Ausdrucksimpulsivität zu weichen. Wie diese nun zu gestalten, zu »bändigen« ist, scheint offensichtlich das entscheidende darstellerische Problem, nicht nur für das Violinkonzert, sondern für Schmidts musikalische Sprache überhaupt zu sein.

Schmidt mobilisiert eine ganze Reihe von Ordnungsfaktoren, die ineinandergreifen, deshalb auch gleichsam synchron beschrieben werden müßten. In der Formbildung verschränken sich recht abwechslungsreiche Abschnittsgliederung, ein Zusammenrücken mehrerer Abschnitte zu satzartigen Gebilden sowie das Ineinanderfließen sämtlicher Abschnitte zu einem einzigen »Großsatz«, der nur an zwei Punkten von Generalpausen unterbrochen wird. Außerdem setzen Prae- und Postludium eine Klammer, die den »gegliederten Großsatz« bogenförmig verschweißt:

Praeludium	Takte 1 – 19	
Interludium I	20 – 37	
A	38 – 58	»1. Satz« (wenig ausgeprägt)
B	59 – 76	
Interludium II	77 – 90	
C	91 – 124	
D	125 – 154	»2. Satz« (Scherzo)
E	155 – 190	
Generalpause	191	
Interludium III	192 – 252	»3. Satz« (»Langs. Satz)
Generalpause	253	
F	254 – 273	
Interludium IV	274 – 285	»4. Satz« (»Reprise; Finale« am wenigsten ausgeprägt)
G	286 – 305	
Postludium	306 – 327	

Das Profil der Abschnitte und »Sätze« prägen wiederum mehrere Faktoren, die gleichfalls ineinandergreifen. Neben der bereits erwähnten Klanggruppenbildung, die am Beginn eines jeweiligen Abschnitts eingeführt und dann behutsam modifiziert wird, erlangen vor allem rhythmisch-metrische und reihentechnische Strukturierungen formgebendes Gewicht. In rhythmisch-metrischer Hinsicht ist ein beständiger, aber wohl kaum »berechenbarer« Wechsel zwischen freiem Metrum (»Tempo libre«), relativ gebundenem, durch Zeitangabe abgesteckten sowie

taktmäßig fixiertem Metrum zu erkennen. Die unterschiedliche Festigkeit der metrischen Verhältnisse hat entsprechende Auswirkungen auf die rhythmische (und melodische) Gestaltung: fehlendes und relativ gebundenes Metrum umfaßt aufgebrochene Strukturierung bis hin zu begrenzter Aleatorik; fixiertes Metrum hingegen geht mit melodischer Konturierung und »strengem Satz« zusammen.

So verlaufen z.B. die beiden Anfangsteile *Praeludium* und *Interludium I* (Takte 1-37) ausschließlich im Wechsel von Taktdauerbegrenzung und Tempo libre, ehe mit Abschnitt A erstmals eine Taktordnung einsetzt ($3/4 = 108$). Doch diese Ordnung währt nur ganze zwei Takte, um wieder ins Tempo libre zu münden, das dann wiederum und mehrfach im Verlauf dieses Abschnitts zur Taktordnung zurückfindet. Und in diesem Spiel von Annäherung und Abwendung formiert sich gleichsam schubweise das Charakterprofil der Formteile, sowohl das der kleineren (*Interludien* usw.) wie der »Satz«-Glieder. Das heißt, die musikalische Bewegung setzt im scheinbar Ungestalteten, auch Improvisatorischen ein, um allmählich Kontur zu erlangen – wobei dieser Verlauf nicht geradlinig ist, sondern unablässig auf weniger Konturiertes zurückfällt. Die Musik – und dies scheint der springende Punkt zu sein – öffnet sich einem Maß an »Ordnung«, das ihr »Verstehen« gewährleistet, ohne die Expressivität zu beeinträchtigen. In gleichem Sinne wirkt auch die reihentechnische Strukturgestaltung. Daß sie Verwendung findet, ist unschwer zu erkennen; aber auch, daß sie bedenkenlos durchbrochen wird, wenn die kompositorische Phantasie »untergeordnete« Wege zu gehen nahelegt oder fordert.

Entsprechend der rhythmisch-metrischen Flexibilität lassen sich unterschiedliche Dichtegrade reihentechnischer Bindung erkennen, von der offensichtlichen Fixierung auf ein chromatisches Vierton-Motiv, in dem das B-A-C-H-Motiv »aufgehoben« sein könnte (am Beginn: f-es-fis-e; am Schluß: cis-h-c-b) über skalenmäßige Tonfolgen bis zu exponierten Intervallkombinationen. Wann jedoch die »Ordnung« verlassen oder auch nur derart transformiert wird, daß ein Zusammenhang aufgelöst, zumindest weit in den Hintergrund gedrängt erscheint, läßt sich kaum jemals mit Sicherheit bestimmen. Freilich entspricht diese Unwägbarkeit recht gut dem metrischen Verwandlungsspielraum und trägt ihr Teil zur Durchbildung eines musikalischen Sprachcharakters bei, der die Ungebundenheit bevorzugt.

Das Violinkonzert ist ein veritables »Konzert« – es gibt dem Solisten Raum zu glanzvoller Entfaltung. Und dennoch erscheint dieser Solist, nicht minder als alle anderen Akteure, eingefügt in eine Art Prozeß, in dem das und der einzelne stets eher einem Rad im Getriebe ähneln: selbst die virtuose Geste, der sich ablösen wollende figurative Aufschwung bleiben auf die Formierung des Sprachcharakters ausgerichtet. Im ausklingenden, vielleicht schon nachklingenden »Expressionismus«, an den Schmidts Musik wohl nicht von ungefähr erinnert, hat Ernst Bloch den Begriff »Expressionslogik« geprägt. Gemeint ist ein unbewußt wirkendes, einzig dem subjektiven Ausdruckszwang unterworfenen Darstellungsregulativ, in dem »Selbstaussdruck« als nichtdeterminierter und »Gestaltung« als determinierter Faktor verschmelzen. Solche Logik, die eines der zentralen Probleme neuer Musik geworden und vielleicht auch geblieben ist, scheint für Christfried Schmidt noch immer eine permanente Herausforderung zu enthalten – eingedenk der Möglichkeit, daß die selbstgestellten Ansprüche der Avantgarde von einst auch die stets wieder neuen und mithin ungelösten Ansprüche an die

Gegenwart sein könnten. Dies macht denn die geradezu körperlich wirkende Nähe von Schmidts Ausdrucksweise zur expressionistisch gestimmten Avantgarde um 1910 verständlich, eine Nähe, die zweifellos auch Karl Amadeus Hartmann im Blick hatte, als er sich einen »Expressionismuszögling« nannte. Schmidt darf wohl zu diesen Zöglingen gezählt werden – wozu ein gerüttelt Maß an draufgängerischer Jugendlichkeit, forscher und nicht selten schroffer Unbedingtheit gehören: Eigenschaften, die manche Hörer verstören mögen, die aber wohltuend von den neuzeitlichen Verwaschungen und biedereren Gefühllichkeiten abstechen, mit denen es sich freilich leichter lebt und leben läßt. Das Violinkonzert bezeugt dies zum wiederholten Male.

Partitur und Aufführungsmaterial: Edition Peters (leihweise)

© positionen, 3/1989, S. 21-22