

Standpunkt neue Musik Polyphones Komponieren heute

Christfried Schmidt

Verflechten, verzahnen, kombinieren

1 Morton Feldman:
*Middelburger
Lecture*, in: *Musik-
Konzepte* 48/49, S.
27, München 1986. ↑

2 John Cage: *45' für
einen Sprecher*, in:
Silence, Frankfurt/
M., S. 101. ↑

3 Aus einem Brief an
Antje Kaiser. ↑

Meine »polyphone Denkungsart« im eigenen Schaffen ist sicher auch durch meine musikalische Herkunft bedingt: Studium der Kirchenmusik und das noch in Leipzig! Daß Kontrapunkt keinen eigenen Wert an sich darstellt, wurde mir angesichts des angehäuften »Kantorenzwarms« unterschiedlichster Provenienz bald klar. Durch das langjährige Befassen mit polyphoner Musik (ich erwähne nur Bach, Bruckner, Reger), hatte ich zusehends Mühe mit Musik, die den kontrapunktischen Geist vermissen ließ (ich denke etwa an Berlioz und Liszt). Umso weniger Mühe hatte ich mit den »Werken« der Wiener Schule. Bergs konstruktives Denken, gepaart mit klangsinlicher Ausdruckskraft, stehen mir besonders nahe. Die andächtige Vorliebe der Musikwelt gerade für die drei späten Mozart-Sinfonien wie auch die reservierte Ehrfurcht derselben Musikwelt vor den späten Streichquartetten Beethovens hat meines Erachtens letztlich auch etwas mit dem Geist der Polyphonie zu tun, die in diesen Meisterwerken so großartig in Erscheinung tritt. Eben dieser Geist beflügelte den achtzigjährigen Verdi zum *Falstaff*, dem singulären Werk des großen Musikdramatikers, dessen melodienseeliges Frühwerk mir wegen seiner oft homophonen Schreibweise durchaus Schwierigkeiten bereitet.

Bei meinem ersten Besuch des Warschauer Herbstes 1968 faszinierte mich die Sonoristik der sogenannten »Polnischen Schule«, deren aleatorischen Klangfelder meistens auch polyphon gestaltet waren. Unter ihrem Einfluß habe ich selbst polyphone Felder komponiert (aleatorisch, auch metrisch ausnotiert), die einzig dem Farbklang huldigen. In den späten 70er und 80er Jahren verfestigte sich in meinen Arbeiten die Polyphonie zunehmend durch Motive und thematische Gebilde: die Plastizität der Struktur wurde deutlicher, ohne an klanglicher Farbigkeit zu verlieren.

Homophone Partien habe ich zu keiner Zeit gemieden. Sie setze ich in den letzten Jahren bewußter kontrastierend oder den Ablauf der Musik gliedernd ein. Hierbei widme ich der Harmonik besondere Aufmerksamkeit. Denn bei allem »Polyphonie-Enthusiasmus« bin ich ein Verehrer sublimen Klanglichkeits. In der wechselseitigen Durchdringung der polyphonen und homophonen Ebene sehe ich das Ideal ausdrucksstarken Komponierens.

Als »Geburtsstunde« der »Neuen Musik« wird zu Recht, wenn auch etwas vordergründig, die Emanzipation der Dissonanz angesehen. Es ist deshalb nur

folgerichtig, wenn mit der Differenzierung des Klanges auch eine Komplizierung der Polyphonie einhergeht. Die atonalen bzw. zwölftönigen kontrapunktischen Linien sind eo ipso für den Hörer schwerer erfaßbar als der traditionelle Kontrapunkt. Deshalb wurde auch mir gelegentlich vorgehalten, daß man meine teilweise dichte Polyphonie nicht genügend »durchhören« könne. Dieses Problem gibt es auch schon in der tonalen Musik (ein extremes Beispiel: der sechsstimmige Orgelchoral *Aus tiefer Not schrei' ich zur dir* von Bach). Leicht »durchhörbare« Musik ist leider oft von einer »Leichtheit«, die mit gekonnter »Leichtigkeit« nicht verwechselt werden sollte. Für mich besteht der Reiz des Komponierens in nicht geringem Maße im Verflechten, Verzahnen, Kombinieren vorgegebener Tonfolgen.

Wenn diese polyphonen Stimmen auch noch zum Teil akkordisch aufgefüllt werden, entsteht ein dichtes Klanggeflecht, das der großen Tradition der polyphonen Musik durchaus verpflichtet, sich dennoch von dieser wie auch von dem Klangrausch einfacher »Minimal-Musik-Harmonik« unterscheidet. Abschließend möchte ich auf Bitte der Redaktion auf Äußerungen dreier Kollegen zum Thema »Polyphonie« eingehen, die das traditionelle Verständnis in der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts zum Teil bis zur Auflösung des Begriffs ausgeweitet haben.

Morton Feldman: »Polyphonie hat die Noten abgeschafft, und für mich muß es eine fortwährende Konfrontation mit den Noten geben.«¹

Die überspitzte Polemik Feldmans trifft mich nach dem oben Gesagten nicht. Sie hat meines Ermessens höchstens Gültigkeit für die serielle Schreibweise. Doch wer schreibt heute noch so? Sollte bei der »Noten-Konfrontation« des hartnäckigen »Homophonikers« gute Musik entstehen, wäre ich's zufrieden.

John Cage: »Gibt man den Kontrapunkt auf, erhält man Überlagerung und natürlich kommt ein wenig Kontrapunkt von selbst mit hinein. Wie weiß ich nicht.«²

Daß gerade Cage die »Zufälligkeit« simultaner Klangereignisse in der Polyphonie verabsolutiert, entbehrt nicht der Pikanterie. Vielleicht sollte man diese Äußerung ähnlich »ernst« nehmen, wie er es auch von einigen seiner Werke erwartet. Andernfalls hätte der große Magier des Zufalls eigentlich dem Kontrapunkt in seinem Oeuvre mehr Tribut zollen müssen!

Jörg Herchet: »Ich verstehe unter Polyphonie ein Überlagern von Schichten, um die Raumdimensionen hörbar erlebbar werden zu lassen. Als Musiker ist es mir seit eh und je letzte Aufgabe, aus der Zeit die Dimension des Raumes zu schlagen.«³

Ich gehe davon aus, daß Herchet nicht polyphone Klänge an sich in mehr oder weniger nachhalligem Raum meint (der Klangeindruck wäre bei homophoner Musik der nämliche). Offensichtlich soll seiner Meinung nach der Zeitfluß, ohne den Musik als ästhetisches Phänomen nicht darstellbar ist, in der Polyphonie aufgehoben werden. Für mich ist diese »Umschichtungstheorie« von Zeit zu Raum nicht akzeptabel. Ihr liegt anscheinend die Vorstellung zugrunde, daß eine Anhäufung von »Schichten« einen Haufen bzw. einen Raum ergibt. Diese »Raumdimension« kann man bestenfalls und gutwilligst nur assoziieren. Das genaue Gegenteil wurde in der

modernen Malerei des 20. Jahrhunderts von feinsinnigen Malern proklamiert: die Dimension der Zeit im abgegrenzten Raum sichtbar zu machen. Ihre Versuche sind zum Scheitern verurteilt. Auch hier bestenfalls die Illusion dessen, was man vergeblich bemüht.

© positionen, 3/1989, S. 10-11