

Polyzentrik als Problem der Musiktheorie

WOLFGANG-ANDREAS SCHULTZ

Der Kunsthistoriker Werner Hofmann beschreibt in seinem Buch *Das entzweite Jahrhundert. Kunst zwischen 1750 und 1830* (1995) das Phänomen der Ablösung der Zentralperspektive durch eine polyperspektivische Anlage der Bilder bzw. durch das, was er „bifokales Sehen“ nennt. Gibt es – eine gewisse zeitliche Verschiebung zugestanden – in der Musik vergleichbare Phänomene?

Die Begriffe „Polyzentrik“ und „Polyperspektivik“ liegen nahe beieinander. Wenn sich einzelne Dinge auf ein Zentrum hin organisieren, entsteht dank unterschiedlicher Nähe zum Zentrum etwas einer Perspektive Ähnliches. Das geschieht in der Musik hauptsächlich auf drei Ebenen:

1. Ein tonales Zentrum ordnet die Töne einander zu als Grundton, Quinte, Leitton usw.; insofern ist die Tonalität bzw. ein tonales Zentrum entscheidend für das Entstehen von Perspektive verantwortlich, besonders wenn sich die tonalen Bezüge verzweigen und die Ereignisse sich nach Nähe und Ferne im Hinblick auf das Zentrum gruppieren.
2. Ein periodisch wiederkehrendes Schema einer Anzahl nach schwer und leicht gewichteten Zeiteinheiten (Takt) gibt den rhythmischen Werten einen Bezugsrahmen; unterschiedliche Differenzierung bzw. Unabhängigkeit vom Taktschema erlauben auch hier die Analogie von Zentrum und Peripherie.
3. Die Syntax gliedert sprachähnlich die Musik in Phrasen, bezieht durch abgestufte Schlußwendungen mittels melodischer und harmonischer Charakteristika die Phrasen aufeinander und organisiert den zeitlich-formalen Ablauf in der Musik.

Eine Perspektive setzt so gesehen immer ein Bedeutungssystem voraus, in das die einzelnen klanglichen Ereignisse eingeordnet werden, das die Beziehungen der Ereignisse zueinander und in bezug auf das Zentrum regelt. Die Herausbildung solcher Perspektiven war ein wichtiger Schritt, weil sie ein differenziertes Beziehungsgeflecht innerhalb der Musik und ein reichhaltiges Ausdrucksspektrum zuließen. Gewöhnlich wird der Verlust einer einheitlichen Perspektive entweder als Verfall erlebt oder als Überwindung veralteter Konventionen gefeiert, – in beiden Fällen kennt man nur das Entweder-Oder: entweder Tonalität oder Atonalität, entweder Taktmetrik oder taktfreie serielle Konstruktion bzw. Gestaltungsfreiheit des Interpreten, entweder traditionelle Sprachlichkeit und Syntax oder gänzlich sprachunähnliches Vorstellen der auf ihr materielles Sosein reduzierten Klänge.

Das Denken in Entweder-Oder-Kategorien war typisch für das 20. Jahrhundert. Möglicherweise hat uns das 19. Jahrhundert, wenn wir – der Malerei vergleichbar – dort eine Tendenz zur Polyzentrik bzw. Polyperspektivik ausmachen können, eine noch kaum entdeckte Erbschaft hinterlassen, die das 20. Jahrhundert nicht angetreten hat, oder besser: Vielleicht hat das 20. Jahrhundert sie in seiner ersten Hälfte doch angetreten, aber in Strömungen, die in der zweiten Hälfte wenig beachtet wurden und kaum Fortsetzer fanden.

Tonalität

Die abendländische Musik ist spätestens seit der Barockzeit immer latent polyzentrisch insofern, als sie von der Spannung zwischen meist zwei tonalen Zentren lebt: Der Suitensatz durchläuft den Weg von der 1. zur 5. Stufe (bzw. in Moll zur 3.) und zurück, und im Sonatensatz wird im Seitensatz ein Nebenzentrum etabliert. Polyzentrik in einem spezifischeren Sinne entsteht dann, wenn entweder a) die Hierarchie zwischen Haupt- und Nebenzentrum verschwindet, somit beide Zentren gleichberechtigt werden, oder b) die tonalen Zentren sich so eng verschränken, daß es zu einer gleichzeitigen Wirksamkeit von zwei Zentren kommt.

Als Beispiel für die erste Möglichkeit mag Chopins 2. Ballade stehen. Das Werk beginnt in stabilem F-Dur, nur ist auffällig, daß auf dem Weg zur Tonart der 5. Stufe a-Moll berührt wird (T. 17-19), ein Nebenzentrum, das T. 33-37 noch einmal aufgegriffen wird. Der Abschnitt „Presto con fuoco“ (T. 46) beginnt in a-Moll (stabil bis T. 51). Die Situation des Anfangs, die Polarität F-Dur – a-Moll wird noch einmal aufgenommen in T. 82 bzw. 88. Das wiederkehrende Presto beginnt zwar T. 140 in d-Moll, stabilisiert sich aber spätestens ab T. 148 in a-Moll. Der Schlußteil steht eindeutig in a-Moll, und in dieser Tonart endet das Werk, – gleichsam eingespannt zwischen den Polen F-Dur als Anfangs- und a-Moll als Schlußtonart. Bei Beethoven besteht die Hierarchie von Haupt- und Nebenzentrum noch, wenngleich die Sprengkraft seines Umgangs mit mehreren Nebenzentren (wie Hohlfeld es in seinen Analysen herausgearbeitet hat), nicht unterschätzt werden sollte.¹

1 Weitere Beispiele aus späterer Zeit wären: Wagner, *Walküre*, Schlußszene des I. Aktes, wo, beginnend mit Sieglindes Erzählung („Der Männer Sippe ...“) die Musik konsequent von den Zentren *e* und *g* her beherrscht wird (E-Dur, e-Moll, G-Dur, g-Moll). Das geht bis „dein schlagendes Herz“ und wird ganz am Ende des Aktes noch einmal aufgenommen. Von Richard Strauss wären zu nennen: *Also sprach Zarathustra* op. 30 (H-Dur, C-Dur), *Parergon* op. 73 (F-Dur, Fis-Dur) und das Lied *Der Einsame* op. 51, Nr. 2.

Für das kleinräumige Ineinander zweier tonaler Zentren sei zunächst ein Mozart-Beispiel angeführt, das Andante aus KV 533. Haupttonart ist B-Dur, im Seitensatzbereich, also in F-Dur, kommt es zu folgender Wendung:

W.A. Mozart, Klaviersonate F-Dur KV 533, 2. Satz, T. 28ff.

Die Notation des Akkordes T. 28 suggeriert eine Dominante zur zweiten Stufe g-Moll, die durch es-Moll in Quartsextstellung ersetzt wird. Die drei Harmonien T. 28 bis 30 würden für sich genommen in es-Moll eine damals schon öfters benutzte Wendung ergeben:

es-Moll: $D_7^{9>}$ D^4 $D_7^{9>}$ t_3

Durch zwei enharmonische Verwechslungen (T. 28: *fis* – *ges*, Folge: Grundton *f* statt *d*; und T. 30: *ces* – *h*, Grundton *g* statt *b*) wird es möglich, in den F-Dur-Kontext eine allerdings unvollständige Kadenzwendung in es-Moll einzufügen.

Und jetzt gleich ein Sprung zu Wagner: Im zweiten Akt des *Tristan* finden wir folgende Harmoniefolge:

Hier wäre auch noch ein Wort zum „Tristan-Akkord“ angebracht. Im Vorspiel so notiert



R. Wagner, *Tristan und Isolde*, „Tristan-Akkord“ (Vorspiel)

erscheint dieselbe Stelle im Verlauf der Oper klangidentisch in folgender Notation:



R. Wagner, *Tristan und Isolde*, „Tristan-Akkord“ (II. Akt, 2. Szene bei „Doch ach, dich täuschte der falsche Trank“, KLA Peters S. 163)³

Beide Notierungen suggerieren harmonische Deutungen, die an einer Stelle un schlüssig sind: Die a-Moll-Notation, gedeutet als $D_{5>}^{6-7} \rightarrow D7^{4<-5}$ muß die Widersinnigkeit in Kauf nehmen, daß *gis* als harmoniefremder Ton erscheint, aber nicht so gehört wird. Die es-Moll-Notierung ist an der Stelle schlüssiger (*as* als Grundton der Moll-Subdominante mit Sixte ajoutée im Baß und *a* als chromatischem Durchgang), dafür produziert sie einen Widerspruch im zweiten Takt: *b* im Sopran wird nicht als stabiler Grundton wahrgenommen und *ces* nicht als dissonante None.

Das Entscheidende ist wohl, daß sich die Tonarten a-Moll und es-Moll im Sinne einer Polyzentrik durchdringen. Das Vorspiel suggeriert am Anfang a-Moll:



3 Gleich in der 1. Szene des I. Aktes („O zahme Kunst der Zauberin“) kommt diese Harmoniefolge transponiert so notiert vor, daß sie folgende Deutung suggeriert:

$s_6^6 \rightarrow D_5^7$ $8-9 >$

Der erste Akkord allerdings zwingt das Ohr, sich auf es-Moll einzustellen



während der Akkord des folgenden Taktes a-Moll wieder herstellt, weil das Ohr natürlich *ais – h* als Vorhalt über dem Grundton *e* wahrnimmt:



Wahrscheinlich liegt das Geheimnis dieser Akkorde in den zwei Schnittstellen (beim Eintritt des ersten Akkordes und bei der Auflösung im zweiten), wo das Ohr sich jeweils auf ein anderes tonales Zentrum hin ausrichten muß.

Es lohnt sich zu fragen, ob der Verlust jeglicher tonaler Perspektive (also letztlich die Atonalität) wirklich die einzig mögliche Konsequenz aus der Tristan-Harmonik ist oder ob diese nicht auch eine Entwicklung als Option enthält, die die tonale Perspektive gleichsam polyperspektivisch vervielfacht, anstatt auf sie zu verzichten.

Takt

Die Entwicklung der Taktrhythmik erlaubte einerseits eine Dynamisierung der Musik und andererseits eine große interne rhythmische Ausdifferenzierung, aber schon bald wurde spürbar, daß ein solches Bedeutungssystem auch Einschränkungen mit sich bringt: Ausgespart blieben die unregelmäßigen Taktarten, angefangen vom 5/4 oder 7/8, und alle Elemente der archaischen additiven Rhythmik.

In der Romantik aber kehren nicht nur die Fünfer- und Siebener-Takte zurück (Chopin, Liszt, Wagner, Tschaikowsky), sondern es gibt in der Klaviermusik bereits interessante Ansätze zur polyperspektivischen Vervielfältigung der Taktmetrik, so etwa bei Schumann eine Verschiebung der Melodie oder der Baß-

stimme gegenüber dem Taktschema um eine Sechzehntel oder Achtel⁴ mit dem Ergebnis, daß zwei gegeneinander verschobene Taktmuster präsent sind. Oder man findet Überlagerungen von verschiedenen Tempo-Ebenen, so zeitweise in Liszts Etüde *Wilde Jagd* oder in Chopins 4. Ballade. Hier liegt der Ursprung dessen, was man später als Polymetrik bezeichnen wird.

Die additive Rhythmik, die Strawinsky mit *Le sacre du printemps* in die europäische Kunstmusik eingeführt hat, entwickelt im Grunde keine Zentrierung und keine Perspektive. Die Wechsel der Gruppierungen des „Chronos protos“ sind unvorhersehbar und sollen es auch sein, – das ist ein wesentliches Element der Darstellung einer archaischen Zeiterfahrung (vgl. dazu Schultz 1997, 28). Gleichwohl brachte die Erfahrung im Umgang mit additiver Rhythmik einiges an rhythmisch-metrischer Beweglichkeit in das Denken der Komponisten, was es schließlich erlaubte, das Problem der Polymetrik neu zu stellen. Es bleibt aber festzuhalten, daß Polymetrik das Denken in taktmetrischer Perspektive wieder aufnimmt und die Metrik als Perspektive schaffendes System voraussetzt, nur jetzt in polyperspektivischer Vervielfältigung. Ligetis Art, mit relativ einfachen und meist abstrakten metrischen Patterns zu arbeiten, könnte sich erst als Anfang erweisen. Die Chancen dieser Technik werden sich zeigen, wenn die einzelnen Schichten musiksprachlich mehr strukturiert und mehr Ausdrucksträger sind.

Syntax

Durch sprachähnliche Gliederung der Musik wird ebenfalls so etwas wie eine Perspektive geschaffen: Einzelheiten ordnen sich zu größeren Bögen und werden in einen größeren Zeithorizont eingebunden. Die formale Organisation der Musik wurde zunächst von den Schlußwendungen an Phrasenenden und ihren Abstufungen übernommen.⁵ Das setzte voraus, daß Schlußwendungen durch melodische und harmonische Formeln relativ eindeutig charakterisiert waren. Im Spätbarock, zumal bei Bach, waren Schlußwendungen innerhalb eines Stückes noch stärker in den Fluß der Musik eingebettet und gliederten deshalb nicht so stark wie später in der Klassik. So war es möglich, in einzelnen Fällen eine syntaktische Gliederung auf zwei Ebenen zu benutzen, ein Phänomen, das hier „Polysyntaktik“ genannt werden soll. Dabei reicht meist eine melodische Formel zur Markierung der Schlußwendung:

4 Eins von vielen Beispielen: Nr. 10 *Fast zu ernst* aus den *Kinderszenen* op. 15.

5 Zur Erklärung griff man im Barock gern auf die Sprachlehre und die Rhetorik zurück. Quellentexte dazu zusammengefaßt u.a. in Unger 1941.

J.S. Bach, *Wachet auf, ruft uns die Stimme* BWV 645

In der Klassik war es Regel, die Musik als Ganzes syntaktisch zu gliedern, auf nur einer Ebene. Deshalb taten sich die Komponisten zunächst schwer mit der Polyphonie, wenn sie nicht barocke Modelle zitieren wollten. Je reicher und vieldeutiger aber die Harmonik in der Romantik wurde, je mehr sie die Eindeutigkeit aufgab dadurch, daß nicht länger Melodik und Harmonik gemeinsam ein Phrasenende definieren mußten, desto näher rückte die Technik, syntaktischsprachähnlich gegliederte Linien polyphon zu führen, also Syntax auf mehreren Ebenen zu ermöglichen.

Ein erstes gutes Beispiel bieten bereits die *Meistersinger* von Wagner. Das „Meistersingerthema“ läßt von Melodieführung und von allen vorausgehenden Harmonisierungen her bestimmt nicht erwarten, daß sich nach dem Themenkopf eine Kadenz finden würde:

R. Wagner, *Die Meistersinger von Nürnberg*, III. Akt, 1. Szene

Die Kadenz betrifft also nur eine Schicht der Musik, das Meistersingerthema wird von ihr nicht berührt und überbrückt sie.

Man würde den Begriff „Polysyntaktik“ aber zu eng fassen, wollte man ihn ausschließlich auf Phrasengliederung durch Schlußwendungen beschränken, die nun auf mehreren Ebenen stattfindet. Ebenso wichtig ist inzwischen Phrasen-

gliederung und Artikulation durch Motivbeziehungen und thematische Entwicklungen. Im Unterschied zur barocken Polyphonie, bei der die Stimmen meist aus dem Bewegungsimpuls heraus fließen, findet in der spätromantischen Polyphonie eine für jede Stimme spezifische sprachliche Artikulation statt. So gesehen könnte man Polysyntaktik als das Prinzip der Polyphonie von Richard Strauss ansehen, – diese Technik ist das kaum genutzte innovative Potential der Spätromantik. Zwei Beispiele aus *Don Quixote* mögen das belegen:



R. Strauss, *Don Quixote*, Introduction (Eulenburg-Taschenpartitur S. 13)

Und später:

R. Strauss, *Don Quixote*, 6. Variation (Eulenburg-Taschenpartitur S. 106)

Entscheidend ist, daß hier Themen kombiniert werden, die ursprünglich homophon eingeführt wurden, mit dem Resultat, daß der Zeitablauf bei solcher polysyntaktischer Polyphonie auf mehreren Ebenen zugleich artikuliert und gestaltet erscheint.

Bei Mahler ist diese Technik häufiger in den späten Symphonien zu finden, wie etwa im 2. Satz der Achten:



G. Mahler, Symphonie Nr. 8, 2. Satz (nach Ziffer 48)

Es wäre bestimmt lohnend, der Frage nachzugehen, wieweit Schönberg und Berg die polysyntaktische Polyphonie aufgegriffen haben und ob sie sich in die freie Atonalität hinüberretten ließ. Ansonsten scheinen die Komponisten seit den zwanziger Jahren mit allen möglichen anderen Problemen beschäftigt gewesen zu sein, nur nicht mit der mehrschichtigen Artikulation des Zeitablaufs.

Ausblick

Bereits zur Zeit der Klassik gab es Stimmen⁶, die die Idee von menschlicher Reifung und Entwicklung mit der Fähigkeit verbanden, die Perspektiven anderer Menschen, anderer Völker oder gar anderer Kulturen einzunehmen und die eigene, notwendigerweise eingeschränkte Perspektive zu überwinden. So könnte auch künstlerisch die Fähigkeit der Musik, unterschiedliche Perspektiven zu verbinden, Element eines neu gedachten Fortschrittsbegriffs sein. Dabei wird es letztlich um viel mehr gehen als nur um die Techniken von polyzentrischer Tonalität, Polymetrik und Polysyntaktik, nämlich darum, unterschiedliche Ausdrucksbereiche, letztlich Lebenshaltungen zur künstlerischen Synthese zu brin-

6 Etwa bei Karl Philipp Moritz in seiner Schrift *Über die bildende Nachahmung des Schönen* von 1788. Dort heißt es: „Höher aber kann die Menschheit sich nicht heben als bis auf den Punkt hin, wo sie durch das Edle in der Handlung, und das Schöne in der Betrachtung, das Individuum selbst aus seiner Individualität herausziehend, in den schönen Seelen sich vollendet, die fähig sind, aus ihrer eingeschränkten Ichheit, in das Interesse der Menschheit hinüberschreitend, sich in die Gattung zu verlieren.“ (Moritz 1989, 70)

gen. Gleichwohl: Die hier angesprochenen kompositionstechnischen Mittel werden die handwerkliche Basis dafür liefern. Und es wäre schön, wenn die Musiktheorie dieser kompositorischen Entwicklung reflektierend zur Seite stehen könnte.

Literatur

Hofmann 1995

Werner Hofmann, *Das entzweite Jahrhundert. Kunst zwischen 1750 und 1830*, München 1995.

Hohlfeld 2000

Christoph Hohlfeld, *Schule musikalischen Denkens. Teil 2. Johann Sebastian Bach: Das wohltemperierte Klavier 1722*, Wilhelmshaven 2000.

Moritz 1989

Karl Philipp Moritz, *Beiträge zur Ästhetik*, hg. v. H.J. Schrimpf und H. Adler, Mainz 1989.

Schultz 1997

Wolfgang-Andreas Schultz, „*Damit die Musik nicht aufhört ...*“. *Ein musikphilosophischer Essay*, Eisenach 1997.

Unger 1941

Hans-Heinrich Unger, *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.-18. Jahrhundert*, Würzburg 1941, Nachdruck Hildesheim 1969.