

GMTH Proceedings 2015
herausgegeben von
Florian Edler, Markus Neuwirth und Immanuel Ott

Gegliederte Zeit

15. Jahreskongress
der Gesellschaft für Musiktheorie
2015 Berlin

herausgegeben von
Marcus Aydintan, Florian Edler,
Roger Graybill und Laura Krämer

Druckfassung: Georg Olms Verlag, Hildesheim 2020
(ISBN 978-3-487-15891-4)

OPEN  ACCESS

Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer
Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.



This is an open access article licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Mario Cosimo Schmidt

Polyphonie oder Kontrapunkt

Zu einer vergessenen begrifflichen Unterscheidung

Es ist gut, vieles für unbedeutend und alles für bedeutend zu halten.

Karl Kraus

Es mag unzeitgemäß wirken, auf die grundsätzliche Unterscheidung von Begriffen zu beharren, wo man doch heute Begrifflichkeiten ohnehin nur als methodisches Instrumentarium, nur durch den theoretischen Standpunkt bestimmte und damit von der Sache getrennte kennt. Doch jede Theorie, sei sie in sich noch so konsistent, wird so zu einer vom Gegenstande unabhängigen und – philosophisch gesprochen – durch diese Ablösung vom Objekt zu etwas rein Subjektiven. Theorie aber, die doch Erkenntnis *von* etwas sein muss, darf diese Relation zwischen Sprache und Sache nicht auflösen; ein Verhältnis, das sich wechselseitig bestimmt. Die Begriffe verändern die Sache genauso, wie in den Begriffen nicht zuletzt dadurch, dass jeder Begriff geschichtlich ist, schon immer etwas von der Sache steckt. Wendet man sich einer historischen Diskussion von Begrifflichkeiten, wie im Folgenden, zu, so muss man ein offenes Ohr dafür haben, was nicht nur für die historische Situation, sondern für die Sache selbst eine Bedeutung hat. Es ist kein Zufall, dass gerade in jener Zeit, in der weitaus stärker als heute über die Zukunft der Musik nachgedacht und gestritten wurde, eine Diskussion über grundlegende kompositorische Begriffe geführt wurde und dass sie auf Fragen führt, die weit über einen Nomenklaturstreit hinausgehen.

Henri Jalowetz hat 1925 eine Unterscheidung zwischen Polyphonie und Kontrapunkt getroffen, aus der sich ein kritischer Begriff für die Organisation mehrstimmiger Musik gewinnen lässt.¹ Seine Einlassungen wurden durch einige Anmerkungen angeregt, die Heinrich Kaminski seiner Komposition *Concerto grosso*

1 Jalowetz eigener Beweggrund, für klare und eindeutige Begriffe zu plädieren, war nicht die Annahme, dass begriffliche Unterscheidungen tatsächlich einen wesentlichen Anteil an der Erkenntnis einer Sache haben, wofür ich mich eingangs ausgesprochen habe. Jalowetz selbst ging es eher darum, ein nicht schwankendes Fundament für die musiktheoretische Arbeit zu

beigegeben hat. Dieses Werk verfolgt die Idee einer Polyphonie höheren Grades, da hier nicht nur die Instrumente als einzelne Stimmen, sondern auch zwei Orchester sich gegenüberstehen (eine Idee, die sich etwa ein Vierteljahrhundert später mit drei Orchestern in den *Gruppen* von Karlheinz Stockhausen wiederfinden lässt). Die beiden Orchester würden – so Kaminski – im originalen Wortsinn von *concertare* einander ›widerstreiten‹. Sie sind jeweils identisch besetzt mit einem kleinen Kammerorchester aus Bläsern sowie Streichern und zusätzlich einer von Kaminski so bezeichneten »Concertinogruppe«, die aus Violine, Viola und Cello besteht. Vermittelt werden sie durch ein Klavier, so dass nicht nur der Titel, sondern auch die Aufstellung an die Generalbasspraxis erinnert. So wie es schon eine Imitation innerhalb der Besetzung gibt, so imitieren sich auch im Stück selbst die beiden Orchester oftmals wechselseitig. Um seine Absichten zu verdeutlichen, hebt Kaminski in seinen Anmerkungen den Begriff des Kontrapunkts von dem der Polyphonie ab:

Daß nun solche concertante Musik zutiefst im Wesen der Polyphonie wurzelt und wurzeln muß, braucht wohl nur angedeutet zu werden; denn schon das Wort Polyphonie deutet ja auf diese, eine singende Vielheit umfassende Gemeinschaft hin und spricht damit (notabene!) ein wesentlich Andersgeartetes aus, als der die Duplizität und seine innere Abhängigkeit betonende Begriff ›Kontrapunkt‹ (punctum contra punctum), was endlich auseinandergehalten werden möge.²

Als ein polyphones Werk möchte Kaminski sein Concerto begriffen wissen: als eine Einheit, in der die einzelnen Stimmen vollständig aufgehen und nicht, wie es der Begriff des Kontrapunktes nahelege, als ein einen Satz, der durch das Dagegensetzen einer Stimme zu einer schon gegebenen Stimme erst entsteht. Kaminskis Unterscheidung legt also nahe, dass ein Kontrapunkt eigentlich gar keine Polyphonie, kein organisiertes Ganzes hervorbringen kann, weil die Einheit nicht schon im Vorhinein garantiert werde. Kaminski bezweifelt also, dass eine Einheit aus gegeneinandergesetzten und so auch in sich unterschiedenen Einzelementen – Stimmen – überhaupt möglich ist.

Jalowetz wendete sich gegen die von Kaminski getroffene Unterscheidung, indem er zuerst auf den allzu engen Begriff des Kontrapunkts bei Kaminski hinwies. Denn der Begriff des Kontrapunktes ginge über jene ›Duplizität‹ hinaus:

legen; so schließt Jalowetz mit den Worten: »Es wäre dringend notwendig, diese und andere musikalische Begriffe zu klären und eine Einigung über ihre Auffassung zu erzielen. [...] eine schärfere Abgrenzung der Begriffe ist sicher möglich und unerlässlich für die Sachlichkeit der Mitteilung über musikalische Dinge. Hierzu anzuregen, war der Zweck meiner Ausführungen.«
Jalowetz 1925, S. 123.

2 Kaminski 1925, S. 85.

Weiterhin bedeutet Kontrapunkt allerdings auch die zu einer gegebenen Stimme erfundene Gegenstimme, also einen Spezialfall der polyphonen Satzkunst, der nur deswegen im Kontrapunktunterricht eine so große Rolle spielt, weil es notwendig ist, dem Schüler zunächst einen Anhaltspunkt zu geben; und da es für das Wesen der polyphonen Schreibweise am wichtigsten ist, das harmonische Denken ganz auszuschalten, vermag die kontrapunktische Methode nur durch einen gegebenen Cantus firmus die Stütze zu bieten, ohne die der Schüler nicht lernen kann, mehrere melodisch selbständig entwickelte Stimmen zu einander in Beziehung zu bringen. Und irgend eine Beziehung zu einander werden sie wohl haben müssen, wenn es auch eine noch so freie ist.

Endziel des Kontrapunkts ist aber gerade die von jeder harmonischen Konstruktion unabhängige Polyphonie, die Kaminski offenbar meint.³

Natürlich rührt diese Vorstellung des Kontrapunktunterrichts von der Fux'schen Gattungslehre her, die gerade durch Heinrich Bellermanns Kontrapunktlehrbuch im deutschsprachigen Raum dieser Zeit sehr verbreitet war. Das Prinzip ›punctum contra punctum‹ ist in einem erweiterten Sinn als das Hinzuerfinden einer Gegenstimme zu einer gegebenen und der Begriff Kontrapunkt in einem kompositorischen Sinne als die einer Stimme hinzugesetzte Gegenstimme zu verstehen. Vor diesem Hintergrund stellt sich jedoch das Verhältnis von Polyphonie und Kontrapunkt in einer anderen Weise dar als bei Kaminski. Wenn man unter Homophonie die unmittelbare Abhängigkeit aller Stimmen von einem harmonischen Schema versteht, durch welches die einzelnen Stimmen in Akkorde oder zumindest tendenziell gleichzeitige Zusammenklänge eingehen, so stehen ihr Polyphonie und Kontrapunkt gleichermaßen entgegen und vorerst könnte man auch den Kontrapunkt, als eine Methode, einfach unter den Begriff der Polyphonie subsumieren.

Nun sei – so Jalowetz – die Herstellung der Polyphonie genau das, was Kaminski als Idee und Ziel seiner Komposition vor Augen gehabt habe, was sich aber nur unzureichend in seinem Concerto realisiere: Zwar gehe er nicht von einzelnen Stimmen aus, die den Satz dominieren könnten, doch ergibt sich tatsächlich – mit Ausnahme der Fuge (dem dritten Satz des Concertos) – tendenziell durch das Zusammenlaufen der Einzelstimmen nichts anderes als ein stark aufgebrochener Akkordsatz, so dass gerade die harmonische Sukzession der Akkorde, trotz der sehr frei und rhythmisch unabhängig voneinander geführten Linien, hervorsticht. Jalowetz formuliert wie folgt:

[...] es entsteht ein Satz, den man – mit einem gewissen Grad von Übertreibung – als polyphon umschriebenen Choral bezeichnen könnte; nur, daß diesem Choral die

3 Jalowetz 1925, S. 120f.

Hauptstimme fehlt. Auf diese Weise wird ja allerdings in einem ungewohnten Sinne das polyphone Postulat der Äquivalenz aller Stimmen wirklich erfüllt: es gibt keine Hauptstimme. Aber gerade deswegen tritt erst recht die überdies rhythmisch sehr betonte Folge der latenten Harmonien hervor.⁴

Die polyphone Schreibweise, wie sie laut Jalowetz im Concerto Kaminskis zu finden ist, führt also nicht zu einer Realisierung des polyphonen Prinzips, sondern im Gegenteil zu einem tendenziell homophonen Satz: einem »Choral«. Dem Erreichen einer Polyphonie – also der Äquivalenz aller Stimmen – durch die Vermeidung jeglicher führender Stimmen, wie es die polyphone Schreibweise im Concerto angestrebt hatte, stünde dann die kontrapunktische Methode gegenüber:

Die Werke, deren polyphone Struktur aus der kontrapunktischen »Duplizität« entwickelt ist, aus dem Kontrapunktieren zu einer gegebenen Stimme – unter die natürlich auch jene zu zählen sind, bei denen Thema und Kontrapunkt gleichzeitig erfunden wurden – suchen die Gleichwertigkeit der Stimmen sozusagen auf dem entgegengesetzten Weg: es gibt nur Hauptstimmen.⁵

In dieser Hinsicht wäre Kontrapunkt streng von Polyphonie zu unterscheiden. Während die letztere von der Einheit ableitend die einzelnen Elemente (die Stimmen) bildet, so geht jener von einem schon vorhandenen und schon eine Einheit darstellenden Element (einer Einzelstimme) aus, die aber in einem nächsten Schritt zu einem Teil einer neuen Einheit wird. Da für Jalowetz sowohl Kontrapunkt also auch Polyphonie zum Ideal die Unabhängigkeit aller Stimmen haben, besteht für ihn der Unterscheid nur darin, dass dieses Ideal in zwei völlig verschiedenen Herangehensweisen angestrebt wird. Jalowetz relativiert seine Unterscheidung daher selbst:

Auf beiden Wegen, die ich oben zu charakterisieren versucht habe, wird jedenfalls dasselbe angestrebt: Unabhängigkeit der einzelnen Stimmen. Realisiert wird sie fast nie und ihre Realisierung in einem tonalen Stück ist vielleicht gar nicht möglich. Alles, was sich diesem Ziel nähert, wird doch immer irgend eine Form von Abhängigkeit zeigen, entweder von einer – wenn auch noch so vorübergehend – führenden Linie, oder von einer latenten Harmonie. Es geht also kaum an, Polyphonie in einen direkten Gegensatz zur »kontrapunktischen« Schreibweise zu stellen. Wenn eine stilistische Differenzierung in diesem Sinn überhaupt möglich ist, dann handelt es sich nur um verschiedenartige Verwirklichungen derselben Idee.⁶

4 Ebd., S. 121.

5 Ebd., S. 122.

6 Ebd.

Fasst man Kontrapunkt und Polyphonie in einem bloßen kompositionstechnischen Sinn als Schreibweisen auf, die einen Umgang mit dem Ideal der Äquivalenz aller Stimmen versuchen, so ist es richtig, ihre Differenz abzuschwächen. Doch wäre zu fragen, ob der Stil nur einen technischen Aspekt der Komposition darstellt. Schließlich bezieht sich die Unterscheidung von Jalowetz nicht nur auf die Methode, sondern auch auf die Faktur des Werkes. In einem kontrapunktischen Gebilde wären die Stimmen als einzelne aufgehoben und dennoch in einer Einheit zusammengefasst, während in einem polyphonen Gebilde alles Einzelne in der großen Einheit verschwände. Damit aber würde die ›rein‹ technische Frage sogleich auf die ganze Gestaltung der Komposition verweisen und umgekehrt die Technik schon im Lichte des musikalischen Sinnes stehen. Der Stil wäre schon eine Antwort auf ein sich objektiv stellendes Problem.

*

Um jene zwei Schreibweisen in aller Deutlichkeit hervortreten zu lassen, ist es nötig, sich die kompositorischen Konsequenzen an zwei exemplarischen Stellen bewusst zu machen. Die eine ist aus Kaminskis *Concerto grosso* entnommen und kommt jener polyphonen Schreibweise möglichst nahe. Für den Umgang mit Mehrstimmigkeit ist diese Stelle durchaus typisch für das Concerto, auch wenn sich gerade in den kleiner besetzten Passagen die von Kaminski theoretisch so vehement abgelehnte kontrapunktische Schreibweise durchaus bemerkbar macht; sie gehören nicht zu den schlechtesten Passagen des Concertos. Daneben soll als Beispiel der kontrapunktischen Schreibweise die Fortspinnung des Seitensatzes aus der *Kammersymphonie* op. 9 von Arnold Schönberg stehen; es hat eine recht große Ähnlichkeit zur ersten Stelle. Bei beiden findet sich ein Geflecht von diversen sich überlagernden Stimmen und ein auskomponierter Bassgang, so dass sich deutlich eine harmonische Sukzession zeigt und eine Akkordfolge, und zwar eine tonale, ausgemacht werden kann. Damit stellt sich bei beiden Stellen die Frage, wie sich die Mehrstimmigkeit zur Harmonik verhält. Dieses Verhältnis ist hier von besonderem Interesse (Jalowetz hatte gesagt: Endziel des Kontrapunkts sei gerade die von jeder harmonischen Konstruktion unabhängige Polyphonie).

Bei Kaminski wird die im Bass liegende Stimme besonders durch die Kontrabässe und Violoncelli des zweiten Orchesters sowie durch die tiefen Oktaven im Klavier getragen. Ein akkordischer Satz liegt in den restlichen Streichern vor, wobei deren Satz im ersten Orchester durch kleine Motive stärker figuriert ist. Zu dieser ausfigurierten Akkordschicht gehören auch die Blasinstrumente, welche teilweise den Streichersatz nur verdoppeln, teilweise aber auch eigenständige Figuren innehaben. Zur akkordischen Schicht gehört auch alles, was im Klavier geschieht, die Akkorde werden dort meist arpeggiert und mit ein paar Nebennoten, besonders Durchgängen versehen. Nicht eindeutig ist das Verhältnis von Flöte und Violinen im ersten Orchester: Die Violinen haben eine eigenständige Linie, während die Flöte nur Akkordtöne zu akzentuieren scheint. Die beiden Stimmen gehen aber an vielen Stellen immer wieder auf den gleichen Ton zusammen, fast könnte man sagen, dass die Flöte die Violinstimme färbt. Jene Vagheit ist durchaus typisch für die Faktur im Concerto. Die Funktion einer Stimme – gehört sie zu einer Akkord- oder einer begleitenden Schicht, ist sie Melodiestimme oder eine Gegenstimme etc. – lässt sich nur selten genau bestimmen. Ins Auge fallen an der Stelle aber die beiden Concertinogruppen. Sie imitierend setzen deren Stimmen nacheinander mit einem Kopfmotiv ein, das sich deutlich von allen anderen Stimmen im Orchester unterscheidet – sie stechen hervor und scheinen eine Art Hauptschicht zu bilden. Schaut man sich aber die Concertinogruppen genauer an, so sieht man, dass bis auf das Kopfmotiv die Stimmen nur aus sehr leicht ausfigurierten Akkordtönen bestehen, dem Orchester sehr ähnlich sind. In der Violine der ersten Concertinogruppe findet man nach dem gerafften Kopfmotiv nur noch Oktavsprünge innerhalb des Akkordes und zwei kleine Durchgangsnoten. Diese Violinstimme ist zu uncharakteristisch und zu sehr von vielen anderen Stimmen überlagert, als dass sie sich hervortun würde. Ähnliches gilt auch für die anderen Stimmen der Concertinogruppen. Die Concertinogruppen setzen sich hier fast gar nicht vom Orchester ab, verschwinden, spätestens nachdem alle sechs Instrumente der Concertinogruppen spielen, vollständig im Gesamtklang.⁷

Fällt es schwer, an dieser Stelle aus dem Concerto die einzelnen Stimmen ihrer Funktion nach zu unterscheiden, so lassen sich bei der folgenden aus der *Kammersymphonie* trotz der nicht minderen Komplexität leicht mehrere Schichten ausmachen und wie hier geschehen zusammenfassen:

7 Ein Widerstreit zwischen Orchester und Concertinogruppen ist ohnehin nur durch den Formverlauf auskomponiert. An bestimmten Stellen unterbrechen die Concertinogruppen, meist mit hinzutretender Flöte, in ihrer kammermusikalischen Besetzung – oft mit einem es-Moll-Lamentoso – den sinfonischen Lauf.

Abbildung 2: Arnold Schönberg, *Kammer-symphonie* op. 9, Studienziffer 23, Particell.

Deutlich ist auch hier, in der untersten Zeile, ein Bassgang in den Violoncelli zu erkennen, der sogar nochmals durch Pizzicati im Kontrabass akzentuiert wird. In der Zeile darüber findet sich ein begleitendes Motiv, das wiederholt und nach ein paar Takten mit parallelen Terzen angereichert wird. In den oberen beiden Zeilen sind drei verschiedene Motive anzutreffen, die für sich schon einen dreistimmigen Kontrapunkt bilden; Motiv a und b bilden zusammen den Anfang des Seitensatzes. Im vierten Takt nehmen die Violoncelli das Motiv c auf, wobei die Hauptnoten von den Kontrabässen weiterhin akzentuiert werden – der Bass, der vorher nur harmonieeigene Töne hatte, wird hier figuriert und damit stärker ausdifferenziert. Die Melodie des Seitensatzes ist also von mehreren kontrapunktischen Stimmen umgeben: Der Bass in den ersten Takten und das Begleitmotiv sind vielleicht nicht als selbständige Gegenstimmen zu bezeichnen, aber das Begleitmotiv hat eine gewisse Eigenständigkeit und auch der Bass bekommt im vierten Takt die Funktion einer Gegenstimme (Motiv c) – so wie zuvor schon das Motiv c erst in der Flöte, dann in der 2. Violine und in der Bassklarinette die Melodie kontrapunktiert. Außerdem wird der Seitensatz mit sich selbst kontrapunktiert (Horn in Takt 2) und schließlich das Motiv b* in allen Stimmen imitiert und dadurch eine Fortspinnung und Kulmination zum Ende des Seitensatzes bewirkt (der Anfang dieser Fortspinnung ist in diesem Particell nur angedeutet). Der Kontrapunkt besitzt damit auch direkt eine Funktion für die Formbildung. Trotz des sehr differenzierten Satzes sind einfache Grundprinzipien des Kontrapunkts hier zu finden, wie das des komplementären Rhythmus. So fallen etwa die Auflösungen der Vorhalte im zweiten Takt nicht zusammen, sondern sind leicht versetzt; das Begleitmotiv und Motiv c sind so gestaltet, dass die Sechzehntel nie zusammenfallen. Die Instrumentation dient der Unterscheidung der einzelnen Stimmen. Am Anfang des zweiten Taktes etwa tritt die zweite Violine »sehr zart« hinzu, so dass Flöte, Englischhorn und Klarinette nicht überdeckt werden – an so einer Stelle wird auch der Sinn der solistischen Streicherbesetzung evident;

denn nicht nur, dass eine chorisch besetzte Violinstimme stärker wäre als eine solistische, auch die Ausbalancierung wäre an einer solchen Stelle wesentlich erschwert. Aus dem kontrapunktischen Geflecht ergibt sich aber gleichzeitig ein harmonischer Satz, der vor allem durch den Bassgang getragen wird, nahezu jede Stimme hat zumindest in Ansätzen motivische Kraft, keine ist bloß als Stimme eines Akkordes gesetzt – was natürlich nicht für den Satz der *Kammersymphonie* allgemein gilt. Die Akkorde werden dadurch vielfach umspielt, sind gespickt mit Nebennoten, besonders mit Vorhalten, die sich wiederum im *Concerto grosso* viel seltener finden. Bei Schönberg werden die Akkorde dadurch stark mit Dissonanzen angereichert, die beinahe die Grenzen der Tonalität sprengen. Kaminski orientiert sich mit seinen Stimmen viel stärker an dem Akkordgerüst: die Stimmen sind tatsächlich nicht kontrapunktisch an einer Melodie, einem Thema gebildet, sondern vom Akkordgerüst her abgeleitet. Doch die Unabhängigkeit der Stimmen – und das zeigt Kaminskis *Concerto*, obwohl es den Akkordsatz so stark aufbricht, so stark mit Einzelstimmen durchsetzt – ist begrenzt, wenn die tonalen Sukzessionsgesetze beibehalten werden sollen. Man könnte polemisch sagen, dass Kaminski das Kunststück versucht, einen symphonisch angelegten polyphonen Choralatz ohne die von Bach eingeführten Dissonanzbehandlungen zu schreiben. Jalowetz' Einschätzung, es handle sich um einen polyphon umschriebenen Choral, kann nur beipflichtet werden.

Dem Kontrapunkt kommt daher in einer geschichtlichen Situation, wo die Grenzen der Tonalität immer weiter ausgelotet, schließlich überschritten werden, eine besondere Stellung zu. Und dennoch sollte Kontrapunkt nicht als Bereich neben der Harmonie angesehen werden. Fragen des Kontrapunktes sind nie von Fragen der Harmonik abtrennbar, denn aus einem Kontrapunkt resultiert schließlich eine Harmonik, genauso wie Harmonik nicht unabhängig von Stimmführung sein kann – das gilt auch für die tonale Harmonik. Die Vorstellung, dass Musik aus einer Melodiestimme durch Akkorde begleitet besteht, ist eine allzu vereinfachte, heruntergekommene Vorstellung vom Lied; sie bestimmt heute aber den quantitativ weitaus größten Teil der Produktion. Schon die Monodie, die man vielleicht als eine der ersten Formen des Liedes auffassen darf, zumindest als eine, in denen das harmonische Moment eine sehr große Rolle spielt, ist eine Komposition für zwei Stimmen: ›Melodiestimme‹ und Bass ergänzt durch einen akkordischen Satz, der aber eher zum Hintergrund gehört und auch aus aufführungspraktischen Gründen nicht schon durch die Komposition genau festgelegt wurde. In einem Liederzyklus wie etwa der *Dichterliebe* von Robert Schumann ist nicht nur der Satz von Gesangsstimme und Bass, sondern auch alle anderen Stimmen, so auch die Mittelstimmen ausdifferenziert. Je nach

Lied haben diese verschiedenen Schichten unterschiedliches Gewicht. Mit der tonalen Harmonik hängt zusammen, dass auch bei Schumann der ›Liedsatz‹ (Gesangsstimme und Bass) fundamentaler, bestimmender ist als die restlichen Stimmen. Doch bei Schumann sind es gerade diese Stimmen, die ihr Recht immer stärker anmelden. Es ist nicht überraschend, dass der Vergleich zwischen Monodie und Schumann'schen Liedern einen großen Unterscheid heraufbefördert. Denkt man aber an die heutige Praxis, mit der Liedmelodien ›ausharmonisiert‹ werden, so ist aus ihr jeder noch so latente Kontrapunkt verschwunden, der ja immerhin in dem durchaus der Tonalität gemäßen Satz: Melodiestimme gegen Bass enthalten ist. Was man erhält, wenn man der tonalen Musik nacheifernd Melodien abstrakt mit Akkorden ergänzt, sind Melodielinien in Akkordtünche.⁸ Der Weg – also, ob von den Einzelstimmen zum Zusammenklang aller Stimmen oder vom Zusammenklang (in tonaler Musik stets der Akkord) zu den einzelnen Stimmen gegangen wird, ist von kaum zu unterschätzender Bedeutung für das Ergebnis.

Die Frage, die sich aus diesem Vergleich und der begrifflichen Diskussion ergibt, ist also, ob jenes von Jalowetz bezeichnete Ideal der Polyphonie, die Äquivalenz aller Stimmen, sich überhaupt durch die ›polyphone‹ Schreibweise realisieren lässt. Jalowetz selbst zieht den Kontrapunktunterricht zur Verdeutlichung des Prinzips heran. Mit dem einfachen Note-gegen-Note-Satz, der ›Duplizität‹ wird dort begonnen, um dem Schüler das harmonische Denken, das sich für tonal hörende Ohren von selbst versteht, abzugewöhnen:

[...] da es für das Wesen der polyphonen Schreibweise am wichtigsten ist, das harmonische Denken ganz auszuschalten, vermag die kontrapunktische Methode nur durch einen gegebenen Cantus firmus die Stütze zu bieten, ohne die der Schüler nicht lernen kann, mehrere melodisch selbstständig entwickelte Stimmen zu einander in Beziehung zu bringen. Und irgendeine Beziehung zu einander werden sie wohl haben müssen, wenn es auch eine noch so freie ist.⁹

8 Für den musiktheoretischen Unterricht hätte das hier Ausgeführte die Konsequenz, dass Harmonielehre von Anfang an Stimmführungsfragen und -probleme einschließen muss und dass jene sehr beliebte Übung des Ausharmonisierens von Liedmelodien sich nicht an möglichen Akkorden, sondern an möglichen Gegenstimmen zur Melodie orientieren, von ihnen auszugehen sollte. Natürlich sind bei tonaler Musik auch für den Kontrapunkt immer schon harmonische Gesetzmäßigkeiten zu beachten (mögliche Akkordverbindungen, Behandlung von Nebennoten etc.) und es ist nicht möglich, einen tonalen Kontrapunkt zu verstehen oder zu schreiben bar der Kenntnis dieser Gesetzmäßigkeiten. Gerade darum ist eine Trennung von Kontrapunkt und Harmonik so problematisch.

9 Jalowetz 1925, S. 120 f.

Dieser letzte Satz ist nun tatsächlich das entscheidende Argument für den Kontrapunkt. Denn: wie kann ein Zusammenhang von Stimmen entstehen, wenn sie doch eigentlich unabhängig voneinander sein sollen und die Unabhängigkeit nicht in Isoliertheit oder einem bloßen Nebeneinander bestehen soll. Sie müssen aufeinander abgestimmt sein, und das nicht durch pseudo-apriorische Gesetzmäßigkeiten – seien es tonale oder seien sie durch eine Präkomposition subjektiv festgelegt –, sondern durch ein Verfahren bestimmter Negation, das zu einer bestimmten Stimme eine bestimmte Gegenstimme findet; ein Verfahren, das auch in dem Sinne negativ ist, als dass es nicht mit einer schon vorgegebenen und nur behaupteten Harmonie oder Einheit aufwartet, sondern in sich berücksichtigt, dass es nicht möglich ist, durch ein Generalprinzip das Ideal der Unabhängigkeit und Gleichheit aller Stimmen zu realisieren.¹⁰

*

Polyphonie und Kontrapunkt als Ordnungen von musikalischen Zusammenhängen galten oft als Bild einer Ordnung der Welt oder der Gesellschaft. Auch Kaminski deutet seinen Titel vor diesem Hintergrund:

Concerto weist also auch auf Andersgeartetes hin als das Wort ›Symphonie‹, das mehr das ›Zusammenklingen‹, das Klangkörperwerden ausspricht und damit das die Individualität entrechtende, sozusagen demokratisierende Primat (um nicht zu sagen die Tyrannis) des die harmonische Einheit betonenden Klangkörpers, so daß man es, historisch gesprochen, als sinnvoll verstehen wird, daß mit der Emanzipierung der Instrumentalmusik von der Vokalmusik und mit der zunehmenden Freude an den erweiterten Möglichkeiten innerhalb der reinen Instrumentalmusik der Begriff ›Concerto‹ nach und nach durch den diese neue Instrumentalmusik viel richtiger bezeichnenden Begriff ›Symphonie‹ verdrängt wurde.¹¹

Kaminskis greift hier die bürgerliche Sinfonie an, da sie ihm als ein Ganzes gilt, das die Individualität in eine schlechte Allgemeinheit integriert, und sie wird von ihm mit der Demokratie assoziiert, während das vorbürgerliche Concerto als ein polyphones Gebilde für Kaminski den Inbegriff einer natürlichen Ordnung des Lebens ausmacht. Für ihn bilden die ›Künstlichkeit‹ einer von der Harmonik aus organisierten Musik mit ihrer scheinbar ›von außen‹ hinzutretenden Logik bestimmter Formschemata – wie beispielsweise der Sonatenform – und die

10 Wie treffend doch jenes Bild des Kontrapunktschülers ist, der sich in jenen nicht durch harmonische Gesetzmäßigkeiten präfigurierten Bereich vortasten muss, mag ein Blick auf das bis heute im Allgemeinen durch die Tonalität bestimmte Musikleben deutlich machen.

11 Kaminski 1925, S. 85.

›Natürlichkeit‹ polyphoner Gebilde einen Gegensatz.¹² Jene Natürlichkeit aber bleibt eine beschworene, die sich vor allem durch das definierte, was als un-natürlich deklariert wurde, wie musikalische Formen des bürgerlichen Musiklebens oder atonale Musik – ihre Beschwörung sollte noch zu kulturpolitischen Verheerungen führen. Es scheint daher kein reiner Zufall zu sein, dass jenes kontrapunktische Komponieren an dieser Stelle ebenso angegriffen wird. Sein Prinzip und auch sein technischer Aspekt stellt jegliche Natürlichkeit grundlegend infrage. Kaminski sieht im Concerto die Polyphonie ausgeprägt und stellt es gegen die Sinfonie. Beides ist zweifelhaft. Das gesellschaftliche Bild, für das die Polyphonie jedoch eintreten soll, wird von Kaminski klar bezeichnet: »das Wort Polyphonie deutet ja auf diese, eine singende Vielheit umfassende Gemeinschaft hin«. ¹³ Auch hier spielt unterstellte Natürlichkeit mit hinein und widerspricht tatsächlich dem Dynamischen, das die Sinfonie, aber auch der Kontrapunkt an sich haben. ¹⁴ Überträgt man das kontrapunktische Prinzip auf die Gesellschaft, so entspricht auch es nicht einer Vorstellung von »Massendemokratie« – vor der es Max Horkheimer gerade eingedenk einer von einem Gesellschaftsvertrag aus begründeten Vorstellung der Demokratie gegrault hat¹⁵ und die man vielleicht zu Recht als eine tyrannische Form der Demokratie bezeichnen darf –, sondern einer Vermittlung einzelner, sich widersprechender Interessen. Kontrapunkt hieße dann, dass nicht durch ein höheres, über allem stehendes Organisations-

12 Die Künstlichkeit der bürgerlichen musikalischen Formen (wie Sinfonie, Sonatenform) gegen eine Natürlichkeit vorbürgerlicher zu stellen, ist eine nicht zu haltende Unterscheidung. Was jene von diesen unterscheidet ist die stärkere kompositorische Reflexion der Formgestaltung, die offenbar dem Verdikt verfällt, nur eine ›äußerliche‹ Logik zu sein.

13 Kaminski 1925, S. 85.

14 Dass ein Polyphoniebegriff, der auf die Einheit von unterschiedslosen Stimmen abzielt, tatsächlich nicht frei von jeder gesellschaftlichen Bedeutung ist, könnte am kompositorischen Umgang mit Mehrstimmigkeit im Nationalsozialismus gezeigt werden. Vgl. eine Bemerkung Gesine Schröders in Schröder 2016, S. 231 f.

15 »Die Demokratie im Zeitalter der Massensuggestion wird vor der Verfassung nicht haltmachen. Arme Menschenrechte, die in dieser verankert sind, arme Freiheit, der jene Schutz bieten sollen. Aber Demokratie ist ja für die Mehrheit da, und die Menschenrechte gelten für den Einzelnen. Wann war schon der Einzelne in der Gesellschaft sicher, *relativ* sicher in den Industrieländern des 19. Jahrhunderts ungefähr – auch nur ungefähr. Und die Freiheit, das ist die Freiheit des sogenannten Volkes, nicht des Einzelnen. Also keine Angst, solange die Verfassungsänderung von der Mehrheit beschlossen wird – die Verfassungsänderung gegen den Einzelnen. Deshalb führt die Demokratie zu ihrem Gegenteil, zur Tyrannis.« So Horkheimer in einer Notiz aus dem Jahre 1959, die mit dem Begriff *Massendemokratie* überschrieben ist: Horkheimer 2008b, S. 278. Nicht unähnlich äußert sich Horkheimer in seiner Schrift zur *Kritik der instrumentellen Vernunft*, deren englische Vorlage aus den 1940er Jahren stammt: Horkheimer 2008a, S. 46–50.

prinzip vorherbestimmt ist, wie sich die einzelnen Stimmen konkret zu verhalten haben. Das Individuum wiederum müsste sich nicht dem integralen Ganzen ergeben und wäre dennoch kein bloß isoliertes Subjekt, sondern wegen der durch die Gesellschaft als Ganzes garantierten Rechte ein freies, mit seinen eigenen Qualitäten. Es zeigt sich eine Korrelation zwischen dieser Idee der Demokratie und dem Ideal des Kontrapunkts; eine Symbolisierung oder gar Realisierung dieser Idee, wie die Polyphonie eine der ›singenden Vielheit‹ sein soll, ist es sicherlich nicht. – Damit aber ist nicht nur eine bestimmte Technik, sondern ein kritischer Begriff für die Bildung eines musikalischen Zusammenhangs gegeben.

Literatur

- Horkheimer, Max, »Kritik der instrumentellen Vernunft«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 6, hg. von Alfred Schmidt, Frankfurt a. M. 2008, S. 19–186 (= Horkheimer 2008a).
- Horkheimer, Max, »Notizen 1949–1969«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 6, hg. von Alfred Schmidt, Frankfurt a. M. 2008, S. 187–425 (= Horkheimer 2008b).
- Jalowetz, Henri, »Polyphonie und Kontrapunkt«, in: *Pult und Taktstock* 7 (1925), S. 119–123.
- Kaminski, Heinrich, »Zum Concerto grosso«, in: *Pult und Taktstock* 5 (1925), S. 84–86.
- Schröder, Gesine (Hg.), *Johann Nepomuk David. Linien und Unterbrüche* (Hochschule für Musik und Theater »Felix Mendelssohn Bartholdy« Leipzig – Schriften 11), Hildesheim, Zürich u. New York 2016.

© 2020 Mario Cosimo Schmidt (mario.c.schmidt@gmx.net)

Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover [Hanover University of Music, Drama and Media]

Schmidt, Mario Cosimo (2020), »Polyphonie oder Kontrapunkt. Zu einer vergessenen begrifflichen Unterscheidung« [Polyphony or counterpoint: A forgotten conceptual distinction], in: *Gegliederte Zeit. 15. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie Berlin 2015* (GMTH Proceedings 2015), hg. von Marcus Aydintan, Florian Edler, Roger Graybill und Laura Krämer, Hildesheim, Zürich, New York: Olms Verlag, 206–218. <https://doi.org/10.31751/p.184>

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: 20th century; aesthetics; Arnold Schönberg; Ästhetik; counterpoint; Heinrich Kaminski; Henri Jalowetz; history of composition; Kompositionsgeschichte; Kontrapunktlehre; neue Musik

eingereicht / submitted: 20/07/2018

angenommen / accepted: 20/07/2020

veröffentlicht (Druckausgabe) / first published (printed edition): 28/09/2020

veröffentlicht (Onlineausgabe) / first published (online edition): 04/12/2022

zuletzt geändert / last updated: 27/11/2022