

POLYSYNTAKTIK –  
EIN ASPEKT VON PFITZNERS AKTUALITÄT

Gewöhnlich wird die Musik Pfitzners als Endpunkt einer Epoche gesehen, als Schlußstein, – er sah sich selber wohl auch so, ein Komponist, der die Innovationen der Epoche, zumal die Atonalität, nicht habe mitvollziehen können oder wollen. Dies wird als Tatsache selten bestritten, aber von seinen Verehrern und seinen Gegnern naturgemäß unterschiedlich bewertet.

Daß Pfitzner andererseits eine sehr persönliche Sprache gefunden hat, ist wiederum auch nicht zu bestreiten, und als persönliche ist seine Sprache zwangsläufig auch neu („innovativ“ würde man heute sagen) und enthält mithin Aspekte, an denen die weitere Entwicklung anknüpfen könnte.

Könnte, – denn daß es kaum geschehen ist, hat seine Gründe wohl darin, daß die Dimensionen, in denen Pfitzner innovativ war, sich der Analyse bislang entzogen haben. Eine positivistische Blickverengung ließ zwar den Ton und seine „Parameter“ (Tonhöhe, Dauer, Lautstärke, Farbe), also nachweisbare Tatsachen, ins Gesichtsfeld treten, nicht aber die Dimensionen, die mehr zwischen den Zeilen stehen, Bedeutungsschichten, die sich nicht derart objektivieren lassen wie die Parameter: Ich meine besonders die sprachlich-syntaktische Ebene der Musik.

Syntax von Musik ist ein wesentlicher (aber nicht der einzige) Aspekt ihrer Sprachlichkeit<sup>1</sup> und bezieht sich auf alles, was mit Phrasenbildung, Schlußbildung (und deren Abstufungen und Bezug aufeinander) und mit internen Strukturen von Phrasen (Motiv-Bildung und -Entwicklung) in melodischer, rhythmischer und harmonischer Beziehung zu tun hat. Am

---

<sup>1</sup> dazu: Barbara Busch, Wolfgang-Andreas Schultz – Texte und kommentierendes Werkverzeichnis, Hamburg 1998 (von Bockel Verlag), S. 27-28.

Anfang der musikalischen Formenlehre<sup>2</sup> stand die Beschreibung der Musik in Analogie zur gesprochenen Sprache, denn wie die klassischen Stile aller Kulturen<sup>3</sup> ist auch die europäische zutiefst von den Strukturen der Sprache geprägt.

Nach Mattheson kann man die Analogie von Musik und Sprache hinsichtlich der Syntax so darstellen: „*Comma sustinet, das Comma macht einen kleinen Einhalt; Colon suspendit, das Colon schiebt länger auf; Periodus deponit, der Satz bringt zur Ruhe.*“<sup>4</sup> Die differenzierte Syntax eines Mozart-Adagios (aus der Klaviersonate C-Dur KV 309) ließe sich wie folgt mit der Sprache vergleichen:

4 vorläufiger Schluß:  
Terz in der Melodie, auf leichter Zeit

etc.

8 Halbschluß

16 Nachsatz wie T. 4 beginnend  
Ganzschluß

Dabei übernimmt das Komma wie in der Sprache zwei verschiedene Funktionen: einerseits trennt es statt eines „und“ zwei Worte gleicher syntaktischer Position (T. 1-3), andererseits gliedert es die Satzperiode in Teilsätze (T. 4); der Halbschluß T. 8 würde dem Semicolon entsprechen und der Ganzschluß am Ende der Periode dem Punkt.

Normalerweise ist Musik auf nur einer Ebene syntaktisch gegliedert: Ein Halbschluß oder ein Ganzschluß betrifft die Musik als ganze, nicht

<sup>2</sup> Die Quellen sind aufgearbeitet und zusammengefaßt in: Hans-Heinrich Unger, *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.-18. Jahrhundert*, Würzburg 1941, Reprint Hildesheim 1969.

<sup>3</sup> So auch die indische klassische Musik, dazu: Alain Danielou, *Einführung in die indische Musik*, Wilhelmshaven 1975, S. 13.

<sup>4</sup> zitiert nach Unger, S. 55

etwa nur einzelne Schichten. Das gilt für die gesamte klassisch-romantische, im Prinzip ja homophone Musik mit nur ganz wenigen Ausnahmen, denn polyphone Partien sind meist kunstvoll in diese Art Syntax eingepaßt, ohne sie grundsätzlich in Frage zu stellen.<sup>5</sup> Es ist eine Musik, die wegen ihrer einheitlichen Perspektive individualistisch ist, „Ich“ sagen kann, während die polyphone Musik von der Renaissance bis zum Spätbarock in ihren einzelnen Stimmen eher dem Fortspinnungsprinzip folgt, wo sich eine syntaktische Gliederung kaum entwickelt hat (wenngleich der polyphone Satz als ganzer kadenzial gegliedert ist), eine Musik, die gleichsam „Wir“ sagt, aber dieses „Wir“ scheint von Stimmen zu kommen, die noch nicht so richtig „Ich“ haben sagen können.

Interessante Ausnahmen finden sich bei Bach: Dort gibt es schon die Ebene der sprachlich-syntaktischen Artikulation und noch die Polyphonie. In einigen Choralbearbeitungen finden wir eine syntaktische Gliederung auf zwei Ebenen, sei es, daß der Cantus firmus im Kanon geführt wird (*„An Wasserflüssen Babylon“* BWV 653), sei es, daß zum Cantus firmus eine Stimme mit unabhängiger eigener Syntax hinzutritt (*„Wachet auf, ruft uns die Stimme“* BWV 645).

Voraussetzung für diese „Polysyntaktik“<sup>6</sup> ist die Mehrdeutigkeit der Harmonien: Ein Tonika-Akkord etwa kann in einer Schicht Schluß-Akkord sein und in der anderen in der Mitte einer Phrase stehen.

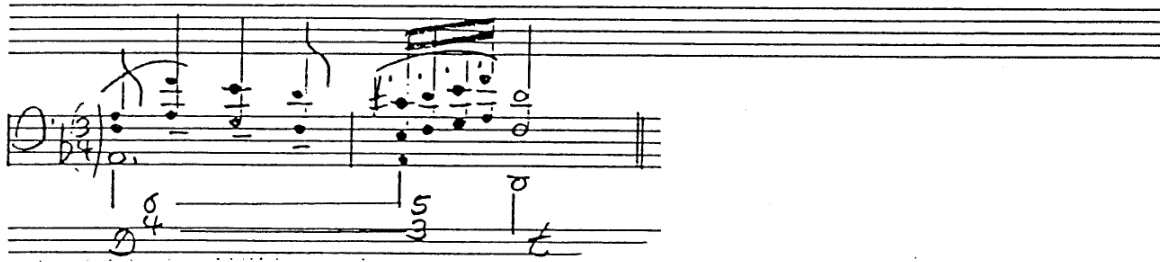
Die Sprachlichkeit der Klassik und der Romantik zog ihre Kraft entscheidend daraus, daß Schlußwendungen (Halb- und Ganzschlüsse, vollkommene und unvollkommene Ganzschlüsse) eindeutig definiert waren. Mit der Entfaltung der Harmonik an der Wende zum 20. Jahrhundert verlor sich diese Eindeutigkeit wieder, und da lag die Chance neuer sprachlich-syntaktischer Möglichkeiten.

Die Eindeutigkeit der klassisch-romantischen Syntax lag aber nicht nur in der Harmonik, sondern ebenso in der Rhythmik, zumal in der Stellung der Schlußwendungen im rhythmisch-metrischen System. Ein Beispiel dafür, wie Pfitzner die takt-metrische Struktur unterläuft, ohne sie aufzuheben, ist die Kadenzformel aus *„Palestrina“*:

---

<sup>5</sup> Das gilt natürlich nicht, wenn klassische oder romantische Komponisten Fugen schreiben bzw. die älteren kontrapunktischen Stile anklingen lassen.

<sup>6</sup> dazu: Barbara Busch (vgl. Anm. 1), S. 27



Pfitzner: Palestrina, Vorspiel zum 1. Akt, bei F

Nach klassischer Definition der harmonischen Schlußwendung erfolgt die Auflösung des Quartsextvorhalts der Dominante auf leichter Zeit und das Eintreten der Tonika auf der folgenden Eins. Bei Pfitzner verschiebt sich das: Die Auflösung steht auf der schweren Eins und die Tonika auf der leichten Zwei. So entstehen zwei metrische Bedeutungsschichten, die sich überlagern: die des Taktschemas und die durch die Position der Akkorde definierte.

Wie solche Zweideutigkeit die Taktmetrik unterlaufen kann, mögen zwei weitere Beispiele zeigen:



Pfitzner: Ouverture zu Kleists „Käthchen von Heilbronn“, Anfang

Die erste Triole könnte auftaktig stehen, die Eins wäre dann auf h, die nächste auf dem hohen e, und die Musik im Einklang mit dem Taktschema. Die Verschiebung zum Taktschema bringt nun ein interessantes Aufeinandertreffen von zwei betonten Zeiten hervor: die Eins des Taktes mit der Triole und die durch den Akzent hervorgehobene Zielnote der Triolenbewegung h, eigentlich die leichte Zählzeit Zwei. Beim Scherzo-Thema des cis-Moll-Quartetts zeigt die Umschrift mit den Taktwechseln (unter dem Original) die mit dem Taktschema in Konflikt geratene tatsächliche metrische Struktur:



Pfitzner: Streichquartett cis-Moll op. 36, 2. Satz, Anfang

Der Normalfall in klassisch-romantischer liedhafter Musik ist das Zusammentreffen des Schlußtons einer Phrase mit einer neuen Harmonie, die den Schluß als Ganz- oder Halbschluß definiert. Ein Mittel, die klassischen Formmodelle zu unterlaufen, ist, gerade am Zeilenende die Harmonie nicht zu wechseln und so die Definition einer Schlußwendung zu vermeiden. Als Hypothese habe ich mir erlaubt, den Anfang des Liedes „Nachts“ im Sinne der klassischen Formensprache umzuschreiben (darunter das Original):

Ich sehe in Waldesschatten wie an des Lebens Rand,

b-moll B-dur Hypothese: b-moll A-dur d-moll

Original: A-dur

die Länder wie dämmende Matten, der Strom wie ein silbernes Band,

b-moll Ges-dur Hypothese: As-dur des-moll

Original: As-dur

Pfitzner: „Nachts“, op. 26, Nr. 2, Anfang

Durch die konventionelle Position des Harmoniewechsels verliert das Lied sofort seine wunderbare Weite.<sup>7</sup>

Das Lied „*Unter der Linden*“ suggeriert auf raffinierte Art durch seine Linearität und durch das Unterlaufen der Taktmetrik eine scheinbar „vorsyntaktisch“ altertümliche Musik, – scheinbar deshalb, weil Pfitzner in Kenntnis der taktmetrischen Kräfte diese zum Schweben bringt:

The image shows a piano accompaniment for the first two phrases of the song "Unter der Linden" by Pfitzner. The score is written on two staves, treble and bass clef. The key signature is E major (one sharp) and the time signature is 3/4. The first phrase, "da unser beider Bette was", spans the first four measures. It features a prominent E-Dur chord in the right hand, with a triplet of eighth notes (E, G#, B) in the first measure. The second phrase, "... brachen und das Gras, etc.", spans the next four measures. It begins with a 7-measure rest in the right hand, followed by a melodic line. The left hand continues with a steady accompaniment. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Pfitzner: „Unter der Linden“ op. 24, Nr. 1

Der eigentlich schwere Klang steht bei „*Bette*“ auf der Zwei, schwer nicht nur wegen der sprachlichen Betonung, sondern auch als höchster Ton der Linie und vor allem wegen der Grundstellung des E-Dur-Akkordes. Die andere Schlußwendung bei „*Gras*“ fällt auf die leichte Drei, während die Linie in der linken Hand des Klaviers weiterfließt und sich überhaupt nicht an der Schlußbildung beteiligt.

Wenn in einzelnen Stimmen die Phrasen ihre jeweiligen Schlußwendungen zu verschiedener Zeit haben, gewinnt die Musik eine sprachlich-syntaktische Gliederung auf mehreren Ebenen. So etwa am Anfang des 1. „*Palestrina*“-Vorspiels:

---

<sup>7</sup> Leider ist Alban Berg dieser Aspekt in seiner Polemik völlig entgangen.

Pfitzner: Palestrina, Vorspiel zum 1. Akt, Anfang

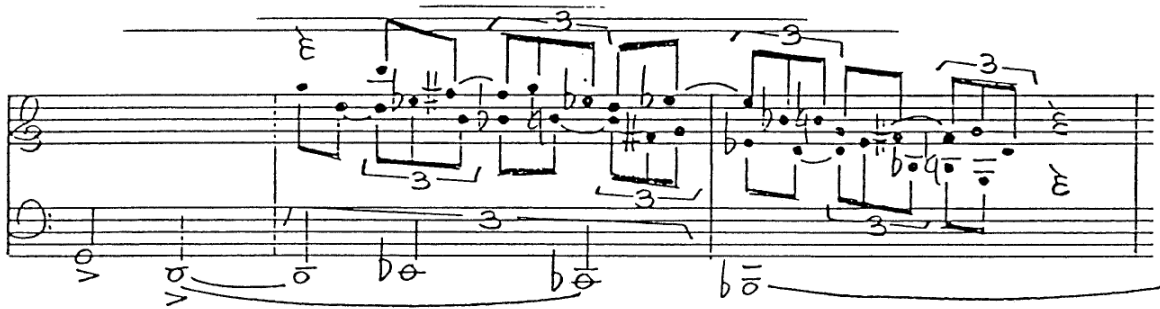
Die Phrase der oberen Linie endet im 5. Takt (eventuell im 6.), die untere hat aber eine eindeutige Schlußformel in T. 7/8. Aber nur melodisch, es entspricht ihr kein harmonischer Schluß, statt dessen tritt auf Zwei der G-Dur-Akkord ein und macht das a der Oberstimme (zunächst ja Quinte von d) zum Vorhalt und läßt die Musik weiterfließen, ohne einen kadenziellen Abschluß gefunden zu haben.

Für eine solche hier sich andeutende Mehrschichtigkeit der sprachlich-syntaktischen Artikulation schlage ich den Begriff „Polysyntaktik“<sup>8</sup> vor. Er ist zu unterscheiden von dem der „Polymetrik“, der die Gleichzeitigkeit von mehreren Temposchichten (und damit mehreren metrischen Systemen) meint. Auch dergleichen gibt es bei Pfitzner, allerdings eher als Ausnahme:

Pfitzner: Palestrina, Vorspiel zum 1. Akt, nach F

<sup>8</sup> Vergl. Anmerkung 6.

Die Baßlinie benutzt die triolierte Halbe als Metrum, als Verlangsamung des ursprünglich in Achteln gehenden Motivs, und steht im Konflikt zur Viertelmotrik der oberen Schicht. Auch die Gleichzeitigkeit eines Motivs mit seiner doppelten Vergrößerung kann das Tempogefühl schon ins Wackeln bringen:



Pfitzner: Von deutscher Seele, 1. Teil, nach H<sub>1</sub>

Wirkliche Polymetrik findet man eigentlich erst in der Musik nach 1960 (etwa bei G. Ligeti), dort aber um den Preis, daß meist nur der abstrakte metrische Puls in verschiedenen Geschwindigkeiten abläuft, so daß es in den einzelnen Schichten weder taktmetrische noch sprachlich-syntaktische Strukturen gibt (bei Ligeti in den Klavieretüden allenfalls ausnahmsweise).

Den Schritt einer Kombination von Polymetrik und Polysyntaktik (und damit eine noch stärkere Unabhängigkeit der Schichten) hat Pfitzner nicht vollzogen, ließe sich aber als utopischer Fluchtpunkt einer möglichen Entwicklung denken: der Punkt, wo Ligeti und Pfitzner sich begegnen. Von Ligeti her gedacht wäre es der Schritt von der abstrakten Formelhaftigkeit der Linien und Gestalten (etwa in seinem Orchesterstück „*Melodien*“) hin zu konkret motivisch sich entfaltenden, sprachlich-syntaktisch gegliederten Linien, von Pfitzner her die Stärkung der Tendenz zu einer vielschichtig fließenden Textur durch Einbeziehung polymetrischer Techniken.



Fließende Texturen gibt es bei Pfitzner auch im Sinne eines nicht durch Schlußwendungen und Kadenzen gegliederten Flusses,<sup>9</sup> sei es, daß Begleitfiguren allmählich sich wandelnde Harmonien umschreiben, aus denen dann thematische Phrasen auftauchen, ohne daß deren Anfang und Ende harmonisch irgendwie markiert wäre, sei es, daß eine Art thematisch neutraler Polyphonie (wie oft in „*Palestrina*“) ein Kontinuum bildet, in das dann prägnante Themen und Motive hineintreten. So wird die Syntax als bewußt gestaltete musikalische Dimension behandelt, von einem Extrem einer nahezu syntaxfreien fließenden Textur bis zum anderen der Gleichzeitigkeit syntaktischer Artikulation auf verschiedenen Ebenen. Dafür seien Beispiele angeführt, zunächst aus dem 2. Satz des Quintetts op. 23:

Pfitzner : Quintett C-Dur op. 23, 2. Satz, zwischen L und M

Die Phrase des Cello endet im 7. Takt des Beispiels auf der vorhaltsartigen Wendung c-h, während die Violinphrase bis zum tiefen g geht. An der Stelle, wo die Violin-Phrase gedehnt ist, erscheinen kurze Einwürfe der anderen Instrumente. Die Linie der Violine

<sup>9</sup> dazu: Johann Peter Vogel: *Pfitzner – Leben, Werke, Dokumente*, Zürich und Mainz 1999, u.a. S. 200 und 238.

Pfitzner: Quintett op. 23, 2. Satz, nach C, nur Vl. 1

mit ihrer unregelmäßigen Gliederung wird kontrapunktiert von Phrasen in regelmäßigen Zweitakt-Gruppen, was zu einer interessanten Verschiebung der Phrasenanfänge und -enden führt. Die Stelle

Pfitzner: Quintett op. 23, 2. Satz, K (nur Vl. 1 und rechte Hand des Klaviers)

ist bemerkenswert dadurch, daß die steigende Sequenz mit der motivischen Verdichtung im Klavier von den übrigen Instrumenten nicht mitgemacht wird.

Im „Palestrina“ wären zahlreiche Beispiele zu finden, nicht nur zwei Stellen, wo sich eine Klarinettenstimme unabhängig vom übrigen Or-

chester entwickelt (1. Akt, ab 5. Takt nach Ziffer 5, und 3. Takt nach Ziffer 14), sondern etwa auch die folgenden:

Pfitzner: Palestrina, 2. Akt, 2. Szene, Ziffer 37

Das ursprünglich homophon eingeführte Thema der Trompete mit seiner klaren Syntax und Phrasengliederung tritt in einen polyphonen Kontext ein, der diese Gliederung nicht übernimmt. Vor allem hat die hier zitierte Stimme der ersten Violine ihr Phrasenende einen Takt später.

Pfitzner: Palestrina, 2. Akt, 3. Szene, nach 52

Hier nun dasselbe Thema in Engführung, wodurch dessen klare Syntax jetzt in zwei Zeitschichten erscheint, dazu darüber ein weiteres, auch zunächst homophon eingeführtes Thema mit ganz eigener, unabhängiger Syntax. Als letztes Beispiel eine ursprünglich homophone Melodie, jetzt in polysyntaktischer Engführung:

Pfitzner: *Palestrina*, 2. Akt, 6. Szene, nach 177

Die homophone, damals moderne Musik, so erklärt uns Silla in der ersten Szene des „*Palestrina*“, sei die individualistische, die „Ich“ sagt, während die alte Kunst, die *Palestrina* vertritt und für die Ighino spricht, „Wir“ sagt, aber eben noch nicht „Ich“ sagen konnte. Vorschnell war man versucht, Pfitzners eigene Position mit der *Palestrinas* zu identifizieren. Aber Pfitzners Musik weiß es anders: Durch die Polysyntaktik, die Polyphonie von sprachlich-syntaktisch unabhängig artikulierten Schichten zeigt sie auf eine Musik, in der solche Stimmen „Wir“ sagen, die auch „Ich“ sagen können. Und das wäre keine Vision für die Zukunft?