

Das „nette Spiel“ der Polytonalität Zur Wahlverwandschaft zwischen Darius Milhaud und Paul Hindemith

von Jens Rosteck, Paris

„Autant de compositeurs, autant de polytonalités différentes. Il serait intéressant d'étudier toutes les formes que prend la polytonalité chez les principaux musiciens contemporains . . .“¹

Milhaud (1923)

Mit keinem anderen Komponisten ist Darius Milhaud, der als „Erfinder der Polytonalität“ gelten kann, so häufig in Verbindung gebracht worden wie mit Paul Hindemith. Beide gehören annähernd der gleichen Generation an und weisen in ihrem Schaffen, ihrer Entwicklung, ihrem persönlichen Schicksal und hinsichtlich der nationalen musikgeschichtlichen Stellung in ihren Heimatländern tatsächlich erstaunliche Parallelen und Korrespondenzen auf.

Außerdem verband sie in den zwanziger und dreißiger Jahren eine enge freundschaftliche Beziehung, die durch mehrere Besuche Milhauds in Deutschland zustande kam und sich später vertiefte.

Einer Bestandsaufnahme ihrer kompositorischen Wesensverwandschaft, mit der den in der Sekundärliteratur vielbeschworenen, aber nie überprüften Wechselbeziehungen im Detail nachgegangen werden soll, schließt sich eine Rekapitulation der unterschiedlichen theoretischen Herleitungen der Polytonalität und ihrer Realisierung an. Besonderes Augenmerk richtet sich dabei auf die Kammermusik von Hindemith und Milhaud. Ausgeprägte Experimentierfreude und rascher Paradigmenwechsel kennzeichneten gerade diese Werkgruppe der beiden Pragmatiker, in besonderem Maße zu Beginn der zwanziger Jahre.

I. Parallelen der Werkentwicklung

Bei beiden begann die musikalische Ausbildung nicht am Klavier, sondern an einem Streichinstrument (Violine bzw. Viola), und das außerordentliche Interesse an der Kammermusik ging hier wie dort nicht zuletzt auf das langjährige Mitwirken in Streicherquartett-Ensembles zurück: Hindemith war Bratscher des Rebner- wie des Amar-Quartetts, Milhaud rief nach seinem Violinunterricht bei Léo Bruguier in Aix-en-Provence und bei Henri Berthelier in Paris dort ein Streichquartett² mit Kommili-

¹ Darius Milhaud, *Polytonalité et Atonalité*, in: *La Revue Musicale* 4 (1923), S. 40; wieder abgedruckt in: *Notes sur la musique. Eine Auswahl von Milhauds musiktheoretischen Schriften*, hrsg. von Jeremy Drake, Paris 1982, S. 184.

² Vgl. D. Milhaud, *Notes sans musique*, Paris 1949, S. 34.

tonen ins Leben, nachdem er schon in Aix mit Freunden seines Lehrers Quartette gespielt hatte. 1905 war die gemeinsame Erarbeitung des Debussy-Quartetts für den Dreizehnjährigen eine „Offenbarung“³.

Daraus resultierte bei beiden, wenngleich sicher von höchst unterschiedlichen Prämissen ausgehend, die Einsicht, daß es weniger auf virtuos konzipierte, als auf leichter spielbare und für den Amateurmusiker zugänglichere neue Kammermusik ankomme. Die Anforderungen an die technische Versiertheit ihrer Interpreten bleiben demnach — von eklatant schwierigen Einzelwerken einmal abgesehen⁴ — eher gering, „the individual parts generally have a diatonic simplicity and clarity that offer few difficulties to the player of even the most moderate technical ability or the most limited experience of and sympathy with modern music“⁵.

Im Schaffen beider Komponisten verteilt sich die Quartettkomposition relativ gleichmäßig, läßt man außer acht, daß Hindemiths sieben Quartetten achtzehn von Milhaud gegenüberstehen. Die frühen Quartette entstehen zunächst in rascher Folge mit einem qualitativen Höhepunkt Anfang der zwanziger Jahre (bei Hindemith mit den Quartetten op. 23 und 32, bei Milhaud mit dem *Fünften Quartett* op. 64); danach wird das Quartett zugunsten anderer kammermusikalischer Gattungen vernachlässigt und erst später wieder aufgegriffen, spielt aber in den letzten Lebensjahrzehnten keine Rolle mehr: Hindemiths letzte Quartette entstanden nach einer Pause von 20 Jahren 1943 und 1945; auch Milhaud beendete sein letztes Quartett rund 20 Jahre vor seinem Tode, während die ersten sieben kontinuierlich hintereinander geschrieben wurden. Die Kompositions-„Lücke“ umfaßt bei ihm die Jahre 1925—1932.

Neben der Vorliebe für das Komponieren für alle kammermusikalischen Besetzungen — kaum eine Instrumentenkombination blieb bei Milhaud oder Hindemith unberücksichtigt — verbindet beide auch ein Hang zum ‚quantitativen‘ Schreiben, was das Qualitätsgefälle zwischen Einzelwerken wie auch die daraus erwachsende Unübersichtlichkeit der Werke der beiden Komponisten insgesamt (und die Schwierigkeit, ihren Personalstil eindeutiger zu bestimmen) erklären könnte. Dieser Aspekt findet in der Forschungsliteratur, die sich bisher mit der Komparabilität des Schaffens von Milhaud und Hindemith auseinandersetzt, deutlich ihren Niederschlag.

Für Mason beweist Milhaud vor allem in seiner Kammermusik „despite the complete dissimilarity of his idiom, many of the same virtues and limitations as Hindemith. He has Hindemith’s facility for endlessly turning-out excellent, workmanlike music that often seems to lack any really compelling musical inspiration, but is nearly always satisfying — especially to play“⁶.

Der Hinweis auf das handwerklich-spielerische Element, auf das Musikantentum Milhauds und Hindemiths, dessen Folge ein riesenhafter, ungebändigter Ausstoß von Werken war — er verhinderte die Chancen relativer Bekanntheit von Einzelkompositionen — findet sich auch in Hanspeter Krellmanns Aufsatz *Der französische*

³ D. Milhaud, *Noten ohne Musik*, München 1962, S. 20.

⁴ Das gilt in besonderem Maße für Hindemiths Frühwerk.

⁵ Colin Mason, *The Chamber Music of Milhaud*, in: *MQ* 43 (1957), S. 327

⁶ Ebda., S. 326.

Hindemith wieder, wenn er schreibt: „Vieles hatten die beiden in der Tat gemeinsam: die (manchmal zu) leichte Hand beim Schreiben, die Liebe fürs Feingliedrige wie fürs Opulente, ein eigenwilliges Gefühl für Qualität, aber auch den kaum zu bezähmenden Drang, sich in Quantitäten zu übernehmen“⁷. Weiterhin verbinde beide ein musikgeschichtlicher Skeptizismus gegenüber der (imaginären) Traditionsreihe Beethoven — Brahms — Wagner — Schönberg und der Unwille, an eines dieser Vorbilder anzuknüpfen: Ihre Musik sei „nicht vom avantgardistischen Streben der Wiener Schule *infiiziert*“⁸ gewesen.

Edwin Evans akzentuiert die Problematik der ‚Überproduktion‘ ebenfalls. Er wendet diesen Gedanken aber, insbesondere im Hinblick auf Milhauds Kammermusik, ins Positive: „Milhaud’s chief characteristic is the fluency of his technique, which has at times been a danger. In chamber music, however, he has maintained a constant high level“⁹. Andererseits läßt sich auch Christopher Palmers Diktum über die Grenzüberschreitungen in der Musik Milhauds ohne Einschränkung auf das Werk Hindemiths anwenden: „Milhaud was one of these composers who succeeded in crossing the borderline between popular or traditional music and serious music. His aim in this may have been to find a broader, less exclusive and inhibiting framework“¹⁰.

Die Liste der Parallelen und Gemeinsamkeiten ließe sich noch weiterführen. So repräsentiert die Kammermusik der beiden Komponisten nicht nur in besonderem Maße die wesentlichen Merkmale ihres Personalstiles. Sie ist auch frei von gesamtulturellen zeitgenössischen Einflüssen, die Milhaud wie Hindemith, beide Vertreter der musikalischen Avantgarde ihres Kulturraumes, in anderen Werkbereichen wie selbstverständlich aufnahmen.

Es läßt sich der Hang zu absurden Werkinhalten und Textvorlagen nennen (etwa Milhauds Liederzyklus *Machines agricoles*, Hindemiths Vertonung von Franz Bleis *Das Nusch-Nuschi*), aber auch das Engagement für den Expressionismus: Milhaud dirigierte mehrfach *Pierrot Lunaire*, erstmals in Frankreich und sogar in direktem Wettstreit mit Schönberg; Hindemith schrieb Opern zu Vorlagen von August Stramm und Oskar Kokoschka. Überhaupt wirken Milhauds drei provokative *opéras-minute*, die er zum Teil als Auftragswerke für die von Hindemith initiierten Donaueschinger Musiktage schrieb¹¹, wie ein Nachhall auf Hindemiths Skandal-Triptychon der opera

⁷ Hanspeter Krellmann, *Der französische Hindemith*, in: *Musica* 28 (1974), S. 469f.

⁸ Ebda., S. 469.

⁹ Edwin Evans, *Milhaud*, in: *Cobbett’s Cyclopedic Survey of Chamber Music*, Bd. 2, Oxford 1963, S. 140.

¹⁰ Christopher Palmer, *Milhaud at 80*, in: *MT* 113 (1972), S. 861. Weitere Anspielungen auf die stilistische Nähe und wechselseitige Beeinflussung der beiden Komponisten sind nachzulesen in: Andres Briner, *Paul Hindemith*, Zürich/Mainz 1971, bes. S. 57, 67, 87ff.; Geoffrey Skelton, *Paul Hindemith, the man behind the music*, London 1975, S. 91, 162, 286; und in der Dokumentation von A. Briner, Dieter Rexroth und Giselher Schubert, *Paul Hindemith — Leben und Werk in Bild und Text*, Zürich/Mainz 1988. Themenschwerpunkte sind dabei überwiegend die Kurzoper, die Laienmusik, Milhauds Autobiographie und beider Begegnungen während mehrerer Jahrzehnte.

¹¹ Zusammen mit dem Diplomaten, Lyriker und Gelegenheitschriftsteller Henri Hoppenot (1891—1980) entwickelte Milhaud mit *L’enlèvement d’Europe* op. 94 (1927) sowie *L’abandon d’Ariane* und *La délivrance de Thésée* op. 98 und 99 (1928) drei Miniaturoper, in denen vollständige griechische Schauspiele, zu „dramatischen Atomen“ verdichtet und ironisch verkürzt, innerhalb weniger Minuten abrollen. Milhaud schrieb sie für das Kammermusikfest Baden-Baden (UA: 17. Juli 1927 unter Ernst Mehlich, zusammen mit Kurzoper von Ernst Toch, Kurt Weill und Hindemith — *Hin und zurück*) und für eine erste integrale Aufführung in Wiesbaden (UA: 20. April 1928 unter Josef Rosenstock in einer Inszenierung des progressiven Intendanten Paul Bekker).

12, 20 und 21. Archaisierende, einzelne Genres parodierende Libretti stehen hier den antikisierenden Vorlagen bei Milhaud gegenüber. Textdichter waren jeweils die prominentesten oder umstrittenen zeitgenössischen Literaten. Ein Unterschied mag in dem Umstand bestehen, daß Hindemiths frühe Opernkomposition schon eine erste Form der Rezeption und keine direkte Zusammenarbeit zwischen Komponist und Librettist darstellte wie im Falle Milhaud/Claudé bzw. Hoppénot oder Cocteau. Die Analogien erstrecken sich bis zur gemeinsamen Wahl der Textautoren: Die für Milhauds Entwicklung wichtige und lebenslang prägende Zusammenarbeit und Freundschaft mit Paul Claudé führte u. a. auch zur Auseinandersetzung Hindemiths mit Werken des französischen Dramatikers: 1953–55 verfaßte er seine dreiteilige Orchesterkantate *Ite angeli veloces* nach der Vorlage des Hauptvertreters eines *Renouveau Catholique*.

Die Hinwendung zur großen Oper bei Hindemith (*Cardillac*, *Neues vom Tage*, *Mathis der Maler*) ab 1925 bis zu seinem Lebensende korrespondiert mit der Milhauds, z. B. seiner Südamerika-Trilogie *Colomb — Maximilien — Bolívar*. *Christophe Colomb* wurde am 5. Mai 1930 im Beisein Hindemiths an der Berliner Staatsoper Unter den Linden durch Erich Kleiber, Franz Ludwig Hörth (Inszenierung, Regie der in die Opern eingblendeten Filmszenen) und Panos Aravantinos (Bühnenbild) uraufgeführt. Dieses Ereignis, letzte Großtat während der Kulturägypte in der zu Ende gehenden Weimarer Republik vor der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten, geriet zu einem Politikum, das auch die zeitgenössische Musikkritik in zwei Lager spaltete. Während die einen Zustimmung und Begeisterung bekundeten, hieß es z. B. in der Rezension von Fritz Stege, einem Schriftleiter der *Zeitschrift für Musik*, Milhauds Oper sei eine „Irrenhausmusik“ und verwende „kurze, mißtönende Motive, die bis zum Ekel“ wiederholt würden. Weiterhin spricht er von „Katzengeschrei“, einem „Gipfelpunkt von Häßlichkeit“, einem „Komposthaufen nach Milhaud’schem Muster“. Die Premiere, zeitweilig von paramilitärischen, der NSDAP zuzurechnenden Störtrupps mit tumultartigem Protest erheblich beeinträchtigt, wäre nach Steges Worten „besser einem deutschen Komponisten zugute gekommen“¹².

Im gleichen Aufsatz wird die Uraufführung von Hindemiths *Konzertmusik für Solo-bratsche und großes Kammerorchester* abqualifiziert und die Dirigententätigkeit Erich Kleibers aufs schärfste kritisiert. Alle drei Wertungen erlauben einen Einblick in die erhitzte nationalistische Stimmung zu Beginn der 30er Jahre. Einer angeblichen ausländischen bzw. jüdischen „Okkupation der Kulturszene“ wurde der Kampf angesagt.

1927 schließlich spielte der Filmkomponist Hindemith an der Seite von Madeleine und Darius Milhaud, der gleichfalls eine Reihe von Filmmusiken verfaßte — genannt seien nur die Hindemith gewidmeten *Actualités* (erstmal im Folgejahr anlässlich des Festivals Baden-Baden zu hören) — in Hans Richters experimentellem Kurzfilm *Vormittagsspuk*¹³.

Milhauds Bewunderung für Hindemith ist belegt: „Oui, j’admire beaucoup Hindemith [. . .]. Paul est un sage, un grand maître, un penseur qui a réussi dans tous les

¹² Fritz Stege, *Berliner Musik*, in: *ZfM* 97 (1930), S. 466.

¹³ Vgl. dazu D. Milhaud, *Ma vie heureuse*, Paris 2. Aufl. 1987, S. 167f.

genres (même dans celui, si difficile, de la musique pour amateurs!). Son opéra *Mathis est une grande œuvre*¹⁴.

Bezeichnenderweise wird Hindemith von Milhaud nicht als Komponist im Sinne einer an die Chromatik anknüpfenden „tradition allemande“, sondern als Individualist aufgefaßt, ohne Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gruppe empfunden. Ihm widmete er sein *Erstes Konzert für Viola und Orchester*, das Hindemith am 5. Dezember 1929 im Concertgebouw Amsterdam unter der Leitung von Pierre Monteux uraufführte. Madeleine Milhaud übersetzte einige der Libretti von Hindemiths Opern ins Französische¹⁵. Hindemith wiederum unterstützte Milhaud während seiner Besuche in Deutschland durch die Vermittlung von Kompositionsaufträgen, das Aufführen seiner Werke — schon das Amar-Quartett spielte öffentlich Quartette von Milhaud —, Einladungen zu bedeutenden Musikfesten und trug so nicht unwesentlich zu einem größeren Bekanntheitsgrad seines Kollegen außerhalb Frankreichs bei.

Nur die Zeiträume ihrer akademischen Lehrtätigkeit wichen voneinander ab: Hindemith hatte seinen Lehrstuhl an der Berliner Musikhochschule in den Jahren vor dem Dritten Reich und seiner späteren Verfemung inne, die ihn schließlich ins Exil zwang. Milhauds Lehrtätigkeit am kalifornischen Mill College und in Tanglewood fiel dagegen in die Jahre nach seiner (relativ späten) Emigration aus Frankreich in die Vereinigten Staaten. Hindemith wurde später Professor für Musiktheorie in Yale; Milhaud hielt neben der Nachkriegsprofessur in Paris die Verpflichtungen in seiner Wahlheimat Mills gern aufrecht.

Dazwischen lag für beide das gemeinsame Schicksal, in ihren Heimatländern unerwünscht gewesen und verfolgt worden zu sein. Später gehörten sie nicht mehr zu den Komponisten, an die man nach 1945 wie selbstverständlich anknüpfen wollte. So wirkte sich das Exil während des Nationalsozialismus bzw. der deutschen Besetzung Frankreichs nicht unwesentlich auf den Verlauf der Nachkriegsrezeption der beiden wesensverwandten Komponisten aus, deren Alterswerk nur eine bescheidene Beachtung fand, gemessen an den Skandalen und dem Aufsehen, das ihre Werke ab 1920 erregt hatten und mit dem man in den Jugendjahren ihre Namen verband.

II. Hindemiths Gegenposition zur Polytonalität in der „Unterweisung“

Das besondere Augenmerk sei nunmehr auf eine Periode in Hindemiths Frühwerk gelenkt, in der er — wie zeitgleich außer ihm nur noch Strawinsky — als ein Verfahren unter mehreren auch polytonale Techniken anwendete. Als Beispiele seien hier die jeweils dritten Sätze seines *Streichquartetts* op. 22 und der *Kammermusik Nr. 1* (op. 24,1) gewählt, die ungefähr demselben Entstehungszeitraum (1921/22) zuzu-

¹⁴ D. Milhaud, *Entretiens avec Claude Rostand*, Paris 1952, S. 71.

¹⁵ Dies ergibt sich u. a. aus Passagen im Briefwechsel Benn — Hindemith, vgl. dazu P. Hindemith und Gottfried Benn, *Briefwechsel*, Bd. 3 der Briefe Gottfried Benns, hrsg. von Ann Clark Fehn, Wiesbaden/München 1968.

rechnen sind; jener fällt außerdem mit Milhauds intensiver Auseinandersetzung mit der Polytonalität zusammen¹⁶.

Angesichts dieser beiden Sätze ist Hindemiths spätere radikale Abkehr von polytonalen Prinzipien um so bemerkenswerter. Sie findet im theoretischen Teil der *Unterweisung im Tonsatz* ihren Niederschlag. In der 1. Auflage seiner grundlegenden Schrift von 1937 weist er auf eigene Kompositionen hin, auf die sich seine zuvor entwickelte und ausführlich exemplifizierte Lehre anwenden ließe: Dabei werden die opera 25 bis 44 seines Schaffens ausgespart, in der einige seiner berühmtesten und wichtigsten Werke enthalten sind, so z. B. mehr als die Hälfte der Kammermusiken, die Erstfassungen des *Marienlebens* und das *Cardillac* sowie die Streichtrios. Somit können aber op. 22 und op. 24,1 mit durchgängig polytonalen Passagen als Belege für eine Theorie gelten, die — im Zusammenhang mit einer weit ausholenden Polemik gegen Atonalität und Dodekaphonie — der Polytonalität eine entschiedene Absage erteilt:

„Noch ein Schlagwort aus der Nachkriegszeit: Polytonalität. Das nette Spiel, zwei oder drei Tonarten zugleich nebeneinander herlaufen zu lassen und damit neue harmonische Wirkungen zu erzielen, ist für den Komponisten zwar sehr unterhaltsam, der Hörer kann den verschiedenen tonalen Abläufen aber nicht folgen, da er jeden Einzelklang doch immer wieder auf das Fundament bezieht — und damit ist die Zwecklosigkeit des Bemühens erwiesen. Jeder Klang kann ja nur einen Grundton haben, es ist unmöglich, droben in den Akkorden sich noch weitere Grundtöne vorzustellen. [...] Den [...] Gesamtklang beurteilt das Ohr und fragt nicht danach, auf welche Weise und mit welchen Absichten er übereinandergestellt ist. [...] Auch die Polytonalität [ist] als Arbeitsprinzip einer harmonischen Setzweise abzulehnen“¹⁷.

Hindemiths Polemik steht im Zusammenhang mit einer generellen Verurteilung zeitgenössischer Techniken, die sich aus dem „kritiklose[n] Anbeten der götzenhaften temperierten Klavierstimmung“ abgeleitet hätten. Er habe als Mitglied eines Streichquartett-Ensembles, der dort „die feinsten Reize [...] [sich] der Kommaverschiebung bedienenden Spiels“ auskostete, zur Überzeugung kommen müssen, „daß es keine atonale, die Tonverwandtschaften verneinende Musik geben kann“ und sie deshalb verworfen.

¹⁶ In seinem Essay *Polytonalité et Atonalité* hatte Milhaud erstmals den Versuch unternommen, Prinzipien der Polytonalität zu diskutieren und das Kompositionsverfahren an Beispielen zu belegen. Der Aufsatz entstand nach den paradigmatischen Werken *Cinq études pour piano et orchestre* op. 63 (1920) und dem *Fünften Quartett* und betrachtet die eigene Entwicklung aus der Rückschau. Neben Rechenbeispielen, in denen die Fülle polytonaler Kombinationsmöglichkeiten per Multiplikation nachgewiesen wird, und Zitaten aus Werken von Koechlin und Strawinsky, definierte Milhaud Polytonalität als konsequente Weiterführung einer, in der lateinischen Tradition wurzelnden „mélodie essentielle“, mit der eine polymelodische Textur zur Grundlage eines mehrstimmigen, kontrapunktisch orientierten polytonalen Tonsatzes werde. Atonalität wird weder abgelehnt noch abgewertet, sondern als evolutionär „gleichrangiges“ kompositorisches Verfahren begriffen. Sie sei aus der germanischen Tradition des „chromatisme“, charakterisiert durch den Willen zur kontinuierlichen Veränderung des tonalen Materials, erwachsen. Basis sei dort eine „superposition des notes étrangères“ im Verhältnis zum Grundton, die eine Emanzipation aller zwölf Einzeltöne der chromatischen Skala zur Folge gehabt habe. Die Diatonik der lateinischen Tradition, fußend auf der absoluten Affirmation der Dur-Moll-Tonalität, münde dabei unweigerlich in die Polytonalität, in der mehrere tonale Zentren oder Melodien gleichrangig übereinandergeschichtet werden. Milhaud ließ dabei außer acht, daß er selbst zuweilen auf modale Wendungen zurückgriff, vorzugsweise auf den lydischen Modus.

¹⁷ Paul Hindemith, *Unterweisung im Tonsatz. I: Theoretischer Teil*, neue, erweiterte Auflage, Mainz 1940, S. 187.

Die Tendenzen der von ihm als „un-“ bzw. „anti-tonal“ bezeichneten Musik erwachsen aus einer „Geringschätzung der Tonalität“, die auf einer egalisierenden, den Höreindruck verfälschenden „Gleichberechtigung der Töne, wie sie uns in den Klaviertasten als Hilfsmittel zur Bewältigung des Tonreiches [. . .] selbst entgegentritt“¹⁸, beruhe. Im Vergleich zu diesen, im deutschen Kulturraum mit seiner Theorie konkurrierenden Kompositionstechniken, die sich zum Entstehungszeitraum der *Unterweisung* durchzusetzen begannen, lag ihm die Polytonalität näher, zumal in ihr die Dur-Moll-Tonalität, erweitert um chromatische Stufen, unangetastet bleibt.

Doch tatsächlich lassen sich Hindemiths analytische Kategorien — Stufengang, übergeordnete Zweistimmigkeit, Führungstöne usw. — nur schwer in Einklang mit einer Polytonalität Milhaud'scher Prägung bringen, für die durchaus ein nur auf eine Stimme bzw. eine Tonart bezogener Grundton vorstellbar ist, der mit den Grundtönen anderer Stimmen (Tonarten) in Konkurrenz tritt. Daß Hindemith von einem Klang spricht, verdeutlicht sein Interesse an dem Phänomen Polytonalität als einem primär vertikalen Vorgang, wobei die lineare, kontrapunktische Verknüpfung der übereinander gestellten Tonarten nur eine untergeordnete Rolle zu spielen scheint. Als bemerkenswert erweist sich hingegen der deutliche Akzent, den Hindemith auf das — den Gesamtklang beurteilende — Ohr des Hörers und dessen Reaktion legt, womit er das Verfahren als ganzes vor allem seiner ästhetischen Wirkung wegen verwirft.

Die Verständlichkeit für den Rezipienten erscheint demnach vorrangig gegenüber dem experimentellen Wert, den eine neue Technik für den Komponisten besitzen mag. Dabei mögen negative oder wenig befriedigende Erfahrungen mit eigenen polytonalen Werken von Belang gewesen sein. Deutlich wird jedoch, daß — hinsichtlich der theoretischen Stellungnahmen — hier die Gemeinsamkeiten zwischen Hindemith und Milhaud enden (wenngleich sich auch letzterer stets gegen eine allzu systematische Anwendung verwahrte).

Dabei sah noch Hans Heinrich Stuckenschmidt in jenen Jahren Hindemith als potentiellen Vermittler zwischen den sich zusehends polarisierenden Musikzentren¹⁹: der immer dogmatischer werdenden Wiener Schule und dem unbekümmerten, unorthodoxen stilistischen Pluralismus der Pariser Komponisten, als deren Mittelpunkt er Strawinsky und den Neoklassizismus ausmachte.

III. Anwendungsbeispiele polytonaler Verfahren in der Kammermusik Hindemiths

Ein Blick auf die ersten Takte des Duettes zwischen Klarinette und Flöte im — mit *Sehr langsam und mit viel Ausdruck* überschriebenen — dritten Satz aus der *Kammermusik Nr. 1* zeigt, abgesehen vom ständig wechselnden Taktmaß (die Taktstriche

¹⁸ Ebda., S. 184ff.

¹⁹ Hans Heinrich Stuckenschmidt, *Neue Musik*, Frankfurt/M. 1951. Dazu heißt es auf S. 262: „Selbst die Folkloristen [], vor allem Bartók, stehen zwischen Schönberg und Strawinsky, dem einen oder dem anderen näher. Einen Ausgleich der beiden Ordnungen [] stellt erst die nächste Generation her. Und immer erweisen sich als die fruchtbarsten Kräfte dieser zweiten Neutöner-Generation Paul Hindemith und Darius Milhaud.“

fungieren nur noch als ‚ordnende‘ Grenzl意思ien), durchaus deutliche Parallelen zur Schreibweise Milhauds:

The musical score shows two staves: Flöte (Flute) and Klarinette (Clarinete). The Flöte part begins with a rest, then enters in measure 3 with a melodic line in D major (5/4). The Klarinette part begins in measure 1 with a melodic line in D major (5/4). The score is marked 'Sehr zart'. The key signature changes from D major to C major in measure 5. The time signature changes from 5/4 to 4/4 in measure 4 and back to 5/4 in measure 5. The score ends with an ellipsis (...).

Notenbeispiel 1: Takt 1—6

- die lineare, kontrapunktische Konzeption bereits in der Zweistimmigkeit (hier als Imitation mit verschobener Einsatzfolge),
- die von Quint- und Quartintervallen bestimmte Melodik,
- der Kleinsekundabstand zwischen den exponierten Tonarten (*D-* und *Cis-*dur) sowie
- die formale Anlage des gesamten Satzes: Auf ihn sind traditionelle Formkriterien schwer anwendbar, er weist insgesamt eine variierte Dreiteiligkeit auf.

Dennoch scheint der Tonsatz als nicht auf ständige Dissonanzreibungen hin disponiert; auf den Taktschwerpunkten ergeben sich sogar relativ oft Konsonanzen. Neben dieser offensichtlichen Vermeidung von Dissonanzhäufungen, die für Milhaud als wenig charakteristisch gelten kann, erweist sich auch das imitatorische Geschehen, die notengetreue Wiederholung einer längeren, thematisch geprägten Wendung, als untypisch für das Milhaud'sche Verfahren, mehrere verschiedene, kurze stimmeigene Linien zu einem polymelodischen Satz zusammenzufügen.

Daß Hindemiths polytonale Verfahrensweise nicht von einer polymelodischen Grundlage ausgeht, verdeutlichen gleichfalls die Anfangstakte aus op. 22 (3. Satz).

Der Einsatz von Dämpfern und die Spielanweisungen *pizzicato* und *pianissimo* (zeitgleich) in den Unterstimmen mildern die Schärfe des Dissonanzgrades zwischen den beiden, sich im Tritonus-Abstand bewegenden Tonarten *Fis-* (später *A-*) und *C-*dur erheblich. Den Stimmen werden paarweise Melodie- und Begleitfunktionen zugeschrieben, wodurch die Melodie der führenden Stimmen gegenüber der monotonen Viertelbewegung in Viola und Cello noch dominierender ins Bewußtsein gerückt wird.

Mit Dämpfern. Ruhige Viertel. Stets fließend.

Viol.1
Viol.2
Viola
Cello

pp
pizz.
ppp
pizz.
ppp
pp
pizz.
arco
ppp

C
A
Fis
A
d
A
G
c
Fis
fis
C
D
DES

Notenbeispiel 2: Takt 1–9

Der Einsatz der später hinzutretenden 1. Violine ist wiederum imitatorisch konzipiert, so daß sich der vierstimmige Satz auf Zweistimmigkeit reduzieren läßt. Sie wurde auf jeweils zwei Instrumente verteilt; ihr polytonaler Charakter manifestiert sich vor allem in vertikaler Bewegungsrichtung. Der Wechsel der miteinander kombinierten Tonarten vollzieht sich derart rasch, daß sie sich im einzelnen nicht entfalten können. In den Takten 7/8 stehen sie ohnehin ‚nur noch‘ in Dominantrelation zueinander (C₇, G₇, D-dur). Somit wird vorübergehend ein verbindlicherer, sozusagen ‚mono‘-tonaler Bezugsraum eröffnet.

Das hartnäckige Beharren auf der (die Zuordnung zum Tongeschlecht verweigern) Quinte — in Gestalt eines Zweiklangles, der als repetierbares Fortspinnungsmotiv eingesetzt wird — ist wesentlicher Bestandteil der Einzelstimmen-Gestaltung. Er rückt Hindemith, wie auch im energischen Kopfsatz der *Sonate für Cello solo* op. 25,3 zu beobachten, dicht an die Auffassung Milhauds heran. Es wird noch zu zeigen sein, daß in dessen Vorstellung von Tonalität mit dem Quintraum bereits die Exposition einer bestimmten Tonart abgeschlossen ist, während Sexte, Septime und darüber hinausgehende Intervalle nur noch unwesentlich zu ihrer Verdeutlichung beitragen.

Weiterhin ist bemerkenswert, daß die oben gestreiften Beispiele aus Hindemiths Kammermusik aus *Langsamen* Sätzen stammen, die sich für die Anwendung

polytonaler Verfahren offenbar besonders eignen. Wenngleich bei Hindemith keine längere Ausbreitung einzelner Tonarten bzw. stimm e i g e n e r Melodien angestrebt ist, so führen doch bei Milhaud die langsamen Sätze in besonderem Maße die Vielfalt polytonaler Anordnungsmöglichkeiten vor Augen.

IV. „Mittlere Musik“: Milhauds Viertes und Sechstes Quartett

Am Beispiel des Gefalles zwischen Milhauds *Fünftem* und *Viertem Quartett* (anspruchsvolle Modellkomposition mit systematischer Anwendung der Polytonalität, beiläufige Kürze) hat Hermann Danuser in einem allgemeineren Zusammenhang den Funktionswechsel der Gattung Streichquartett der um 1920 hervortretenden Komponisten exemplifiziert.

Die Projektion aller kompositionstechnischen Ansprüche auf den strengen vierstimmigen Satz des Streichquartettes, wie sie für Musiker in Anlehnung an klassische Ideale letztlich noch um die Jahrhundertwende bestand und als essentielle Ausdrucksform individuellen musiksprachlichen Denkens noch für Schönberg oder Bartók bindend gewesen ist, sei zugunsten der Vorstellung von einer „mittleren Musik“ aufgehoben worden, für die ein Primat des „hohen Stils“ nicht mehr zwingend war: „Die Komponisten der jungen Generation [. . .] verzichteten nicht etwa auf das Streichquartett, sondern modifizierten es [. . .]: Sie enthoben auch diese Gattung ihrer Stilhöhenregelung und öffneten sie, gleich anderen Besetzungsarten, der Spontaneität einer kompositorischen Erfindung, die sich vom gattungsgeschichtlichen Zwang zur komplexen Durchgestaltung der musikalischen Faktur befreit fühlte“. Beispielhaft für diese Entwicklung sei die „geschwinde, zum Teil reihen hafte Quartett-Komposition“, wie sie bei Schostakowitsch und Milhaud, anfänglich auch bei Hindemith vorliege²⁰. Danuser bestreitet, daß dabei ohne jegliche Akribie gegen alle bestehenden Formniveaus vorgegangen worden sei. Grundlegend verändert habe sich vor allem die Intention der Aufführungsumstände. Eine Bewegung fand statt vom traditionsgebundenen öffentlichen Konzert hin zu einer Musik „wenn nicht für den unmittelbaren Alltag, so doch für die Gegenwart“²¹, die in den Begriffsantagonismus von Darbietungs- bzw. Unterhaltungsmusik mündete. Letztere, die funktional bestimmt sei und sich als ins Leben eingebunden verstehe, sei auch in Milhauds *Viertem Quartett* (1918) realisiert.

So heißt es von dessen Anfangstakten, sie präsentierten, „anstelle eines eigentlichen Themas, eine Melodie spielerisch-leichten Tonfalls in einer Schlichtheit des Tonsetzes, die vordem schwerlich denkbar gewesen wäre [. . .], so daß ein einfacher zweistimmiger Satz zu einer Klangfülle auseinandergefaltet erscheint, die ehemals als

²⁰ Hermann Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, Laaber 1984 (= *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* 7), S. 169.

²¹ Ebda., S. 170.

Verstoß gegen das gattungsspezifische Gebot strikter Ökonomie der kompositorischen Mittel und eines vorsichtigen Einsatzes koloristischer Wirkungen hätte beanstandet werden müssen²².



Notenbeispiel 3: Takt 1–7

Für Danuser liegt gerade in der Kantabilität der polytonalen Melodik Milhauds eine signifikante Ausprägung des von ihm skizzierten Gattungswandels vor:

„Solcher Verzicht auf ein Thema, das zu musikalisch-logischer Entwicklung drängt, ist (wie der korrespondierende Verzicht auf die Tradition der Sonatenform) als ein Zeichen [...] zu begreifen. Indessen wollte Milhaud hiermit diese Art von Einfachheit keineswegs als neuen Gattungsstandard festsetzen. Kasuell vernachlässigt, konnte die Tradition ebenso kasuell wieder akzentuiert werden: Im folgenden *Fünften Streichquartett* [...] bemühte sich der Komponist um eine polyphone Musiksprache und eine breiter konzipierte Form und rückte dieses Werk wieder stärker an die Gattungstradition heran²³.

Die von Danuser so bezeichnete „Art der Einfachheit“ erfährt im *Sechsten Quartett* (op. 77) von 1922 nicht nur eine Fortsetzung, sondern — auch verglichen mit den Beispielen Hindemiths — eine Radikalisierung²⁴. Die tonartliche Festlegung auf G („en Sol“) im Titel tragend — sie bezieht sich nur auf den 1. Satz, in dem es (analog zu Hindemith) dennoch keine Akzidentienregelung zu Beginn der Akkoladen gibt — und dem Freund und Wegbereiter Francis Poulenc gewidmet (es ist dies die einzige Widmung im Bereich der Streichquartette an ein Mitglied der „Groupe des Six“), erscheint es, wie sehr wenige Werke Milhauds, gänzlich aus dem Geist der „Six“ ge-

²² Ebda., S. 170f.

²³ Ebda., S. 171.

²⁴ Während die Spieldauer des *Schönberg-Quartetts* gattungskonform zwanzig Minuten beträgt, unterschreiten die benachbarten Werke, *Viertes* und *Sechstes Quartett*, die Zehn-Minuten-Grenze.

boren: "Possibly it is the *Mouvements perpétuels* that it recalls in shape"²⁵, glaubt Edwin Evans. Tatsächlich wirken die ganze Diktion, der Tonfall des Beginns, die schlichte, in rein diatonischen Pendelfiguren wandernde Begleitung der Anfangstakte sowie die Simplizität der Form nicht nur wie eine Hommage an den Widmungsträger, sondern auch an dessen Durchbruchswerk, das neben der *Rhapsodie nègre* als Paradigma der "Six"-Ästhetik gelten kann. Es ersetzte Programme und Pamphlete und barg in sich mehr provokative Spannungskraft als die von Cocteau inspirierten Gemeinschaftskompositionen, *Les Mariés de la Tour Eiffel* oder *L'Éventail de Jeanne*. Doch stärker noch als auf die *Mouvements* bezogen, scheint der Kopfsatz in Anlehnung an Poulencs frühe, extrem kurze und auftrumpfende Instrumentalsonaten konzipiert zu sein²⁶.

Für den 55 Takte umfassenden 1. Satz (*Souple et animé*) trifft zum einen zu, daß bereits die Bitonalität, mit der Milhaud in der *Klaviersuite* op. 8 und in den *Saudades do Brazil* ausgiebig experimentiert hatte, eine Vorform polytonalen Schichtens darstellt; zum zweiten, daß bevorzugt die Kombination von Dur- und Mollvariante einer Tonart gleichzeitig verwendet wird. Hier liegt einer der wenigen Instrumentalsätze Milhauds vor, bei dem nicht nur von einer wirklichen Tonika, sondern auch von der klassischen Liedform A B A' gesprochen werden kann. Alle drei Großabschnitte sind annähernd gleich lang.

Vergleichbar mit dem Beispiel Hindemiths, kontrastieren zwei gleichwertige Gedanken, wobei ganze Stimmverläufe thematischen Charakter annehmen. Wie meistens in den Quartetten anzutreffen, beginnt auch dieser Satz (im 6/4-Takt) nicht etwa mit einer Einleitung oder auftaktig, sondern unmittelbar mit der gleichzeitigen Exposition beider thementrägenden Stimmen (Viola und Cello). Der Tonsatz zerfällt von Beginn an in zwei Stimmenpaare, von denen dem unteren die thematischen, dem oberen Begleitaufgaben zugewiesen werden. Während die Unterstimmen fast nie pausieren und das Gerüst des Satzes bilden, treten die Oberstimmen erst allmählich mit Füllseln und kurzen Einwüfen hinzu, bis sich der Tonsatz ganz auffüllt — ein Verfahren, das dem darauffolgenden langsamen Satz ähnelt: Auch dort ist die Vierstimmigkeit von unten her konzipiert, und die Oberstimmen folgen erst später nach.

Eigentliches Thema des Satzes ist die ‚Begleit‘-Stimme des Cellos (im folgenden als (G-)Dur-Stimme bezeichnet), in der jeweils für einen Takt Pendelfiguren, die bis zur Quinte aufsteigen (a), und ein aus Quintsprüngen konstruierter, die anfänglich pulsierende Bewegung retardierender Scharniertakt alternieren, der im Verlauf des Satzes an Bedeutung zunimmt und einen Mechanismus der Verknüpfung auslöst (b):

²⁵ Evans, *Milhaud*, S. 144.

²⁶ Von Poulencs Instrumentalsonaten tritt mit der *Klaviersonate à quatre mains* — vornehmlich ihrer grell überzeichnenden Karikatur klassischer Vorbilder und spieltechnischer Vorlieben wegen — die ästhetische Intention drastisch hervor. In kompositionstechnischer Hinsicht verband Milhaud und Poulenc, erst recht in ihrer späteren Entwicklung, nur wenig. Wechselseitige Beeinflussungen sind — bis auf das vorliegende Werk — kaum auszumachen. In den frühen zwanziger Jahren unternahmen beide gemeinsame Reisen durch Europa, u. a. zu Schönberg nach Wien, wo das *Quartett* 1925 auch seinen Verleger fand.

Die Violamelodie tritt zunächst zwar führend hervor. Da jedoch alle Stimmen Begleitfiguren variieren und der Scharniertakt (b) im Mittelteil als Fortspinnungsmotiv eingesetzt wird, ist das Cello als dominierende Stimme aufzufassen.

Die Graphik macht wiederum den Parallelgebrauch benachbarter Tonarten ersichtlich (*G/F/Es* im Ganztonabstand — *D/Cis* im Halbtonabstand im Ausschnittbeispiel bei Hindemith). In Takt 14 trägt die 1. Violine Bestandteile aus drei Tonarten vor (*g-moll*, *G-dur*, *Ges-dur*), von denen *Ges-dur* bereits eine Partie des Mittelteils antizipiert. Vom Beginn des Mittelteils bis zum Ende des Satzes verzichten auch die Unterstimmen auf den Gebrauch von Dämpfern, so daß es dort schon klanglich zu einer Kontrastwirkung kommt: Vornehmlich im abschließenden A'-Teil heben sich beide Stimmpaare nicht mehr gleich stark voneinander ab wie zuvor. Als Übergangstakt zum Mittel- wie auch zum Schlußteil wird jeweils das Scharniermotiv (b) in der 1. Violine bei gleichzeitigem Pausieren aller übrigen Stimmen eingesetzt (Takt 17 in *F-*, Takt 36 wieder in *G-dur*).

Die die Anfangstakte dominierende Dur-Moll-Simultaneität sowie der unangetastete zentrale Tonraum *g* (mit gelegentlichen Ausweichungen nach *F-dur*) werden im Mittelteil, der sich in einen symmetrischen Abschnitt von (3 + 4 + 3 =) 10 sowie einen zweiten, überleitenden von 9 Takten Länge gliedert, völlig bedeutungslos.

Aus Transpositionen und diastematischen Modifizierungen des Scharniertaktes (b) in der Dur-Stimme erwachsen Großterzrelationen, insbesondere zwischen den beiden Außenstimmen. Sie sind tonartlich aufeinander bezogen (1. Violine und Cello) und nehmen eine harmonische Dreiteilung der Oktavdistanz vor (*B/D/Ges/B*). Dabei zeigt sich in der Stimmkreuzung der Oberstimmen in Takt 20, daß vorzugsweise die 1. Violine das variierte Motiv (b') wieder übernimmt — außer der ihm ursprünglich zugeordneten Cellostimme.

The musical notation shows three staves: Viol. 1, Viol. 2, and Cello. The key signature changes from B major to G major. The Cello part features a chromatic descending line with a 'b' marking. The Viol. 1 part features a chromatic descending line with a 'b'' marking. The Viol. 2 part features a chromatic descending line. The notation includes various accidentals and dynamics.

Notenspiel 5: Takt 18–20

Die Mittelstimmen durchmessen mit chromatischen Akkordbrechungen (2. Violine) oder chromatischen Einzeltönen (Viola; oben nicht mit angegeben) in paralleler Abwärtsbewegung ebenfalls die Oktavdistanz. Dabei korrespondiert die Stimme der 2. Violine deutlich mit dem Mittelteil des darauffolgenden langsamen Satzes, wo in gleicher Manier die 2. Violine chromatisch abwärts gerichtete Dreiklangsbrechungen vollzieht. Auch die Terzparallelen der beiden Violinen in den Takten 27/28 setzen den ersten Satz zum zweiten (dort ab Takt 16) in Beziehung.

Der zweite 3-taktige Abschnitt (Takte 25–27) greift die Großterzbeziehungen der ersten, um einen Halbton nach oben versetzt, wieder auf (diesmal *H/G/Es-dur*), mit zwei Ausnahmen: Die 1. Violine vollzieht diesmal den letzten harmonischen Wechsel nicht mit, und die Mittelstimmen sind vertauscht (Dreiklangsbrechungen jetzt in der Viola, punktierte Viertel in der 2. Violine). Dazwischen liegen vier Takte, in denen sich die Tonarten (*F/Fis/G/G/A/H*) noch stärker von ihrem Ausgangspunkt entfernen, dennoch in Sekundrelationen zu bringen sind. Dies veranschaulicht folgende Übersicht, bei der gestrichelte Linien für Sekund-, durchgezogene für Großterzbeziehungen stehen. (Großbuchstaben: Dur-Tonarten).

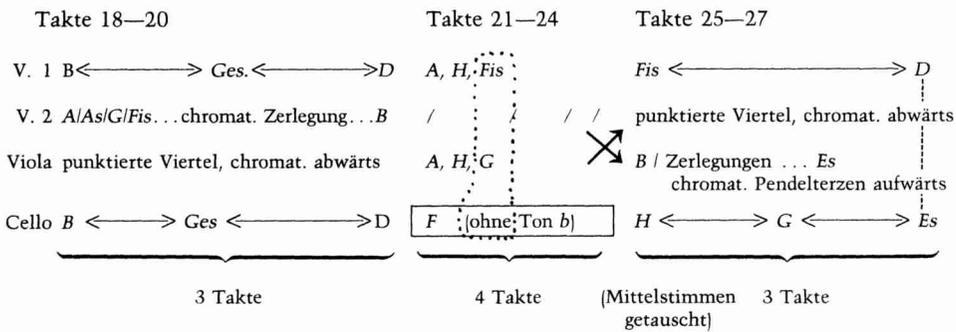


Abbildung 2

Durch ausgedehnte Sechzehntelketten in den Mittelstimmen erfährt der Abschluß des Mittelteils eine immanente Beschleunigung, während das bis dahin dominierende Cello an Bedeutung verliert, pausiert oder auf Einzeltönen verharret. Erst in Takt 31 stellt diese Stimme einen Rückbezug zum Beginn mit einer Überleitung zum Schlußteil her, indem sie, zunächst über der Viola liegend, im pizzicato, über mehrere Oktaven hinweg, die G-dur-Tonleiter in gleichmäßigen Vierteln abwärtschreitet. So mündet der B-Teil in eine wieder die Ausgangstonart evozierende Zweistimmigkeit (in den Außenstimmen) und geht mit Hilfe des Scharniermotivs (b) in die — relativ strenge — Wiederholung des Beginns über.



Notenbeispiel 6: Takt 31–36

Er weicht nur geringfügig vom A-Teil ab, ist jedoch um die beschleunigenden Sechzehntel der 1. Violine, die die Mittelstimmen des B-Teils weiterführen, erweitert. Ab Takt 42 wird auch diese Stimme wie anfangs weitergeführt, und die notengetreu wiederholte Passage aller Stimmen endet erst in Takt 52.

Die beiden Schlußakte 53/54 stellen einen Rekurs auf Elemente des Mittelteils insofern dar, als die Tonika G-dur nun auch in den Außenstimmen beibehalten wird, dagegen keine Terzrelationen mehr zum Tragen kommen. Der Satz endet gewissermaßen schon auf dem G-dur-Akkord in Takt 54 (mit einem letztmaligen Aufgreifen des Motivs (b) in der Oberstimme), bevor er im dreifachen piano eines unbestimmteren Flageolettklangles endgültig zum Stillstand kommt.

So begann das *Sechste Quartett* mit einer ‚eindeutigen‘ Ausgangstonart, wurde aber mit einem vagen Schlußklang beendet, während in anderen Kammermusik-Sätzen Milhauds oftmals ein von Beginn an polytonaler Tonsatz ohne Präferenz einer bestimmten Tonart in einen ‚accord parfait‘ mündet, der bis dahin kaum hervorgetreten ist.

Für den eben beschriebenen Typus von Kopfsatz gilt die allgemeine Kennzeichnung Paul Collaers, für dessen Wahrnehmung das Quartett durchweg „sourire et bonheur“ ausstrahlt:

„Aus der gleichzeitigen Exposition verschiedener melodischer Einfälle resultiert die Kürze der schnellen Sätze. Da das Material von den ersten Takten des Satzes an vollständig ist und keine Intention zu dynamischer Entwicklung hat, ist alles gesagt. Eine kurze Überleitung und eine variierte Reprise genügen. Die Quantität wird durch Dichte des Materials ersetzt, die thematische Arbeit durch wirkliche Invention. [. . .] Dieses Prinzip der Konzentration gilt auch in Werken von größten Dimensionen“²⁷.

V. Rückzug und Annäherung

Ungefähr ab 1920 etablierte Milhaud einen Typus von polytonalem Tonsatz, als dessen Wesenszüge relative Kürze, ein oder zwei simultan kontrastierende thematische Gedanken, Prädominanz von zwei Tonarten in den Expositionen, Streifen ganz anderer tonartlicher Räume in den Mittelteilen und eine von Werk zu Werk variierende Ausformung einer dreiteiligen Formkonzeption genannt werden können. „The internal structure of the movements shows a similar balance of adherence to and variation of traditional forms“²⁸, ein Gleichgewicht, das im wesentlichen in den darauffolgenden Quartetten, die hier keine Erwähnung finden, beibehalten wurde. Die Gewährleistung einer „satisfying emotional balance and formal unity that the 18th century was content with“²⁹, eine Maxime, die auch Aspekte der Intentionen Hindemiths für die Kammermusik abdeckt, wird in den Sätzen, wo die Auseinandersetzung mit dem Widmungsträger deutlicher im Vordergrund steht (*Sechstes Quartett*), besonders aber in

²⁷ Paul Collaer, Art. *Darius Milhaud*, in: *MGG* 9, Kassel 1961, Sp. 302f.

²⁸ Mason, *The Chamber Music*, S. 336.

²⁹ Ebda.

der Gruppe der letzten drei Quartette (Nr. 16, 17, 18 aus den fünfziger Jahren) relativiert, wo stilistische Annäherungen Milhauds an einen anderen Komponisten oder ausgeprägte emotionale Bezüge zum Adressaten eine formale Auswirkung bedingen und damit Themenbau und -anzahl, Melodieentwicklung und Harmonieschichtungen betreffen sollten³⁰.

Die Frage nach einem möglicherweise existierenden tonikalen Zentrum unterschiedlich konzipierter polytonaler Instrumentalsätze bei Hindemith und Milhaud läßt sich weniger leicht klären. Selbst von Beginn an eindeutige Relationen von Tonarten (wie im Falle des *Dritten Quartetts* von Hindemith) verschoben sich: Bestimmende Harmonien entfernen sich im Verlauf des Stückes immer weiter von ihrem Ausgangspunkt und enden in einer unbestimmten Disposition. Sätze mit ausgeprägter Tonika (Milhauds *Sechstes Quartett*) verlassen zwischenzeitlich (dort im Mittelteil) alle Bezugsräume so weit, bis fast alle ausschöpfbaren Tonarten gestreift worden sind und die Wahl der Tonika nur noch die Möglichkeit eines Beginns darstellte, mehr behauptet als wirklich entfaltet wurde.

In den Spätwerken dieser Gattung verlieren sich bei Milhaud zusehends die von ihm selbst entwickelten polytonalen Prinzipien, und der Hang zu einer kontrapunktischen Schreibweise, die den Möglichkeiten des Streichquartetts aus seiner Sicht in besonderem Maße gerecht wird, verstärkt sich zu einem um extreme Stimmenselbständigkeit bemühten, um Chromatik erweiterten Verfahren, das er zuvor ausgeklammert hatte. Es führt zu einer — wenn auch auf diatonischem Fundament verbleibenden — allmählichen Emanzipation aller Einzeltöne der chromatischen Skala und kommt damit der eingangs erörterten Schreibweise Hindemiths sehr nahe. Dies erklärt sich in erster Linie durch den offensichtlichen Verzicht auf eine polymelodische Textur, die zuvor Prämisse für die Kombination und den Austausch mehrerer, gleichzeitig exponierter Tonarten war.

Faßt man die Ergebnisse der Gegenüberstellung Milhaud — Hindemith in wenigen zentralen Aussagen zusammen, so läßt sich eine auffällig konvergente Entwicklung, vor allem in den Jugendjahren, nachweisen. Die Ausprägung eines Personalstils und die Werkentwicklung insgesamt können, nach Phasen geordnet, als analog gekennzeichnet werden und markieren die Sonderstellung der Komponisten innerhalb der nationalen Avantgarde. Man kann daher von einer Wahlverwandtschaft sprechen.

Wenngleich sich ästhetische Präferenzen und Vorbedingungen auf keinen verbindlichen gemeinsamen Nenner bringen lassen und die Bemühungen um eine fundamentale theoretische Untermauerung von Kompositionen und Techniken bei Hindemith stärker ausgeprägt sind, läßt sich die Behauptung wagen, daß beide — bis etwa 1930 — aus annähernd gleichen Tonvorräten schöpften. Eine Erweiterung der Dimension des Ausdrucks, erzielt mithilfe einer völligen Aufsprengung der in Jahrhunderten gewachsenen Tonalität, lehnten beide ab. Die Auslotung kompositorischer Möglichkeiten wurde in den vorgegebenen dur-moll-tonalen Grenzen dann auf unterschiedliche Weise vorgenommen und vorangetrieben.

³⁰ Vgl. Jens Rosteck, *Polytonalität und Formgestaltung in ausgewählten Streichquartetten Darius Milhauds*, Typoskript der Magister-Arbeit, Freie Universität Berlin, Wintersemester 1988/89.