

CHRISTIAN SCHOMERS

VOM SCHWEIGEN IN TÖNEN - PAUSE UND STILLE IN DER MUSIK

*Vortrag im Rahmen der Vortragsreihe „Schweigen - Sehnsucht und Grenzerfahrung“
des Katholischen Bildungswerks Stuttgart 1997/98*

Daß jemand als Musiker, als Musikwissenschaftler und Komponist, eingeladen ist, etwas zum Thema Schweigen beizutragen, ist keineswegs selbstverständlich. Zunächst einmal begreift man das Schweigen als Gegenteil von Sprechen, als notwendigen Gegenpol zur Sprache. Schweigen in der Musik oder Schweigen durch Musik könnte es demnach nur geben, wenn man die Musik selbst als eine Art Sprache ansieht, die reden und somit eben auch schweigen kann.

Tatsächlich faßt die Musikpraxis das gern so auf: Die Instrumente im Orchester spielen ihre „Stimme“, und „Tacet“ steht in der Partitur, wenn ein Instrument längere Zeit aussetzt - die Musik „schweigt“.

Die dahinterstehende ästhetische Auffassung von Wesen und Wirkung der Musik hat eine lange Tradition. Bis ins Barockzeitalter und weit in die Klassik hinein ist die überaus enge Verbindung von Musik und Sprache, ihre wesentliche Ähnlichkeit etwas Selbstverständliches für jeden, der über Musik nachdenkt. In der musikalischen Rhetorik des 18. Jahrhunderts werden die musikalische Formeln und Satzweisen ganz nach dem Muster der sprachlichen Redefiguren beschrieben und klassifiziert. Die Musiklehren der Zeit fordern, auch die Instrumentalmusik solle stets sanglich, sozusagen „sprechend“ sein.

Erst im 19. Jahrhundert gewinnt eine andere Sichtweise an Boden. Man besinnt sich darauf, daß Musik etwas ganz Eigenständiges ist. Schopenhauer schreibt in „Die Welt als Wille und Vorstellung“ über die Musik (Rossinis): „... sie spricht so deutlich und rein ihre eigene Sprache, daß sie der Worte gar nicht bedarf ...“ Und der Musikästhetiker Eduard Hanslick vertritt in seiner Abhandlung „Vom Musikalisch-Schönen“ vehement die Ansicht, Musik sei eben nicht eine Sprache, die wie die gewöhnliche Sprache der Worte auf etwas außerhalb Liegendes hinweist, sondern ein ganz unabhängiges, nur den eigenen Gesetzen unterworfenen Phänomen: „Tönend bewegte Formen sind einzig und allein Inhalt und Gegenstand der Musik“.

Folgt man diesem Gedankengang, so ist eigentlich alle Musik, zumindest die nicht wortgebundene Instrumentalmusik, Schweigen. Gerade weil sie nicht eigentlich redet, kann sie das Schweigen gestalten und ausdeuten mehr als jede Kunst, die mit Worten arbeitet und eben auch an Worte gebunden ist. Der Dichter - und Komponist! - E.T.A Hoffmann, hat das in seiner berühmt gewordenen

Rezension zu Beethovens 5. Symphonie formuliert und damit zugleich ein Ideal romantischer Musiksehnsucht aufgestellt:

Die Musik schließt dem Menschen ein unbekanntes Reich auf; eine Welt, die nichts gemein hat mit der äußeren Sinnenwelt, die ihn umgibt, und in der er alle durch Begriffe bestimmbaren Gefühle zurückläßt, um sich dem Unaussprechlichen hinzugeben.

Die Musik also hat das Privileg, allein das Unaussprechliche darstellen zu können. Wollte man dem Schweigen in der Musik gerecht werden, müßte man konsequenterweise an dieser Stelle den gesprochenen Vortrag beenden und entweder nur noch Musik erklingen lassen oder aber tun, was der György Ligeti in einem berühmt gewordenen Vortrag mit dem verheißungsvollen Titel „Die Zukunft der Musik“ tat. Der Vortrag bestand aus nichts anderem als 20 Minuten Schweigen - und der heftigen Publikumsreaktion darauf.

Stattdessen will ich versuchen, - dennoch mit Hilfe des Wortes - tiefer in das Phänomen des Schweigens in Musik und durch Musik einzudringen.



Zwei Wege kann man hier gehen, und ich möchte beide zumindest skizzieren. Zum einen kann man fragen, wie Schweigen als Thema musikalisch darstellbar ist. Wie und mit welchen kompositorischen Mitteln wurde und wird Stille, Ruhe, Schweigen komponiert? Der zweite Ansatzpunkt ergibt es sich aus der umgekehrten Frage: Wo und wie begegnet dem Hörer Stille in der Musik? Welche Rolle kann die Pause im musikalischen Kunstwerk spielen? Daß nicht beide Fragestellungen auf dasselbe hinauslaufen, ist nach dem Gesagten klar. Es wäre ein sehr vordergründiges Verständnis von der Wirkungsweise der Musik, wollte man erwarten, daß stets Stille als Idee mit musikalischer Stille wiedergegeben würde - etwa als eine Generalpause.

Allerdings finden sich in der Musik seit dem 16. Jahrhundert markante Pausen gern in Zusammenhang mit Vorstellungen, die im weiteren Sinne mit dem Schweigen zu tun haben. Bei Schütz sind es die Vorstellungen des Todes und der Ewigkeit, die zu ihrer Darstellung die Pause erforderten. Beethoven hat gesagt „Der Tod könnte ausgedrückt werden durch eine Pause“, und in Mozarts „Zauberflöte“ wird der dreimalige Fanfarenakkord beim Eintritt in den Weisheitstempel durch Generalpausen vertieft. In Bruckners Te Deum folgt den Worten „usque ad aeternum“ eine markante Generalpause. Mehr als das läßt sich auch in Musik nicht über die Ewigkeit sagen.



Wenden wir uns der ersten Frage zu: Wie und mit welchen kompositorischen Mitteln wurde und wird Stille, Ruhe, Schweigen komponiert?

Ich beginne mit einem Stück, das keinen programmatischen Titel trägt, aber zweifellos den Charakter von Ruhe und Ausgeglichenheit vermittelt: Bachs C-Dur-Präludium.

KLANGBEISPIEL / NOTENBEISPIEL (Bach Präludium C-Dur, WTK I)

Die kompositorischen Mittel, mit denen Bach diese Wirkung erzielt, sind leicht zu benennen: Die rhythmische Bewegung ist völlig gleichmäßig, jeder Halbtakt wird sogleich wiederholt. Aber es fällt auf, daß dieser vordergründigen „Ereignislosigkeit“ im Rhythmischen und Melodischen eine ungewöhnlich reiche Harmonik gegenübersteht. Ohne sie wäre das Stück nicht ruhig, sondern langweilig. Es ist eine äußerst lebendige, bewegte Ruhe, die hier musikalisch ausgeleuchtet wird.

Erstaunlich ähnlich klingt die Klavierbegleitung in Schuberts Lied „Meeres Stille“¹¹

KLANGBEISPIEL / NOTENBEISPIEL (Schubert, Meeres Stille)

Die langsamen Arpeggien-Akkorde vermitteln in ihrem Gleichmaß sinnfällig Ruhe und Bewegungslosigkeit, sie machen Stille hörbar, auch ihre bedrohliche Qualität bei den Worten „Keine Luft von keiner Seite - Todesstille fürchterlich“.

Überhaupt ist in Schuberts Liedern Stille nicht selten ausdrückliches Thema. In „Wanderers Nachtlied“ ist die Atmosphäre der Worte „Über allen Gipfeln ist Ruh“ schon im ersten Takt der Melodie präsent.

KLANGBEISPIEL / NOTENBEISPIEL (Schubert, Wanderers Nachtlied)

Die Melodik verharrt auf dem Ton b, umkreist ihn vorsichtig; die ostinaten b-Oktaven der Klavier-Begleitung schaffen das stabile Fundament, von dem aus sich das Stück entfaltet und zu dem es zurückkehrt.

Ähnliche musikalische Mittel finden wir in „Der Doppelgänger“ aus der „Winterreise“: hier ist es das beharrlich wiederholte fis in Melodie und Begleitakkorden, das den Eindruck nächtlicher Stille aufbaut. Die Akkorde des Anfangs sind unvollständig, „hohl“ und unheimlich. Mit der auftauchenden Vision des Doppelgängers - „du bleicher Geselle“ - spitzt sich die Harmonik, immer noch gehalten vom ostinaten fis, zu, und bricht schließlich in die Modulation des „Liebesleid“ aus. Wieder verbindet sich der Gedanke der Stille mit dem Motiv des Todes.

KLANGBEISPIEL / NOTENBEISPIEL (Schubert, Der Doppelgänger)

Schlaf, der „kleine Bruder“ des Todes gehört ebenfalls in diesen Themenkreis. Musikalisch instruktiv ist Schumanns „Kind im Einschlummern“ aus den Kinderszenen für Klavier. Gleichmaß der rhythmischen Bewegung und eine um einen Ostinato-Ton kreisende Harmonik gibt es auch hier. Bemerkenswert ist der ungewöhnliche Schluß, der unvermittelt auf der Subdominante a-Moll stehenbleibt. Die erwartete Tonika bleibt aus; die Musik bleibt in der Schwebelage. Suggestiver läßt sich die Ruhe, aber eben auch die erwartungsvolle Fülle des Schlafes kaum darstellen.

KLANGBEISPIEL / NOTENBEISPIEL (Schumann, Kind im Einschlummern)

Der tschechische Komponist Petr Eben greift in seinen 1991 geschriebenen Klavierstücken „Briefe an Milena“ auf ähnliche kompositorische Satzmodelle zurück. Im vierten der 5 Stücke ist die Atmosphäre eines Satzes aus Kafkas Brief an die Geliebte in Musik eingefangen: „Ich gehöre eben in die stillste Stille, so ist es für mich richtig.“

KLANGBEISPIEL / NOTENBEISPIEL (Petr Eben: Briefe an Milena, Nr. 4)

Die zentrale Passage der Takte 14 bis 29 baut auf einem Klang-Ostinato der Töne cis und e auf - trotz moderner Tonsprache eine Art Moll -, steigt allmählich in die Höhe, wird harmonisch weiterentwickelt und verdichtet und beruhigt sich erst ganz zum Schluß. Die „stillste Stille“ ist voll zitternder Nervosität und untergründiger Angst. Wie in Bachs Präludium ermöglicht die äußerste Zurücknahme des rhythmischen Geschehens auf der anderen Seite eine ungewöhnlich reichhaltige Harmonik.

Das zweite Stück dieser „Briefe an Milena“ ist das instruktive Beispiel für die Durchführung dieses Prinzips auf einer anderen Ebene. Hier nämlich ist nicht die Rhythmik, sondern die Harmonik „eingefroren“ auf einen beständig wiederholten 5-Klang g-f-a-b-des, dafür ist der Rhythmik/Metrik, in rasantem Tempo und „con massima precisione di ritmo“ zu spielen, extrem ausgefeilt und durchgearbeitet.

KLANGBEISPIEL / NOTENBEISPIEL (Petr Eben, Briefe an Milena, Nr.2)

Die Gesamtwirkung ist hier alles andere als ruhevoll, obwohl die starre Harmonik bei aller Unruhe etwas Statisches vermittelt. Die Briefstelle, die dem Stück als Anregung diente, mag überraschen: „Es ist schwer, die Wahrheit zu sagen, denn es gibt zwar nur eine, aber sie ist lebendig, und hat daher ein stets wechselndes

Gesicht.“ Im Sinne des oben zitierten E.T.A Hoffmann könnte man ergänzen:
Aber Musik hat die Kraft, das Unaussprechliche zu sagen.

*

Ich kehre zurück zur zweiten oben formulierten Frage: Wie und wo gibt es tatsächliche Stille im musikalischen Kunstwerk?

Erleben wir Musik im Konzertsaal, so begegnet uns die Stille bei jedem Musikstück an mindestens zwei Stellen, so selbstverständlich, daß man zunächst gar nicht auf die Idee kommt, sie als solche zu benennen: als Stille am Beginn, also vor Erklängen des Stücks, und als Stille am Ende, wenn der letzte Ton verklungen ist. Wir erleben hier die Stille als „Medium für das Werden des Musikwerks“ (Z. Lissa), gewissermaßen als Zeitraum, in den die Musik gestellt wird. Ich persönlich empfinde die kurze Stille am Ende oft als besonders intensiv, geradezu als das Schönste an der Musik, ein Augenblick, der noch voll ist vom vergangenen klanglichen Ablauf, eine nachträgliche Vergegenwärtigung und Zusammenfassung im Geiste.

Die Freude allerdings währt, wie jeder Konzertbesucher weiß, nur kurz; mit dem anschließenden Applaus kommt etwas Drastisches, eigentlich der Musik Fremdes ins Spiel, das diese Stimmung radikal zerstört.

Es wäre ein Thema für sich, der meines Wissens nach noch ungeschriebenen Kulturgeschichte des Klatschens nachzugehen. Die Anfänge wären vermutlich bei der Entstehung der Oper und dem aufkommenden Virtuositentum zu suchen. Zu erwähnen wären die von rivalisierenden Parteien bezahlten „Claqueure“, die oft genug mit ihrem verabredeten Klatschen oder Buh-Rufen über Erfolg oder Mißerfolg einer Oper entschieden. Es wäre auch lohnend, über Alternativen zur Gewalttätigkeit des Klatschens nachzudenken. Im holländischen Musikleben kommt es vor, daß die Zuhörer sich am Ende eines Konzerts von ihren Plätzen erheben, um stehend - und schweigend - ihre Ergriffenheit und Anerkennung zum Ausdruck zu bringen.

Hermann Hesse hat in seiner Erzählung „Virtuosen-Konzert“ diese seltsame Seite der Musik, das Machtspiel zwischen Interpret und Publikum am Beispiel eines erfolgreichen Geigers einfühlsam geschildert:

Er, der Meister, der Zauberer, zog mit mühelosem Bogenstrich die Herzen hinter sich her, besiegte lächelnd und spielend das große Ungeheuer, die Menge, sog den Beifall, sog den Rausch der Masse ein, wiegte sich darin, lächelte darüber. Die Tausende waren entflammt. Sie duldeten nicht, daß das Konzert ein Ende nehme. Sie zwangen den Künstler, wieder und wieder sich zu zeigen...

Der aufführende Musiker kann sich gegen die Konvention stemmen, indem er die Stille am Ende durch gestisches Aufrechterhalten der Spannung verlängert. Auch der Komponist tut das mitunter, wenn er, wie György Ligeti für die letzten 20 Sekunden seiner „Aventures“ vorschreibt: Sänger, Instrumentalisten und Dirigent „verharren bis zum Schluß regungslos“ oder sein Orchesterstück „Atmosphères“ mit 5 Takten Generalpause beschließt. Doch beide, Interpret wie Komponist, kommen gegen die Macht der Konvention schwer an: In meiner CD-Aufnahme der „Atmosphères“ jedenfalls sind diese 5 Takte Schlußpause kurzerhand herausgeschnitten. Sie haben dem Tontechniker offensichtlich nicht eingeleuchtet.

Auch die Stille vor dem Erklingen der Musik soll gestaltet werden; das wissen vor allem die Dirigenten, die „den Auftakt geben“, indem sie die Zählzeit vor Einsetzen der Musik markieren, und das Kunststück vollbringen müssen, den ausführenden Musikern nicht nur das Tempo eindeutig zu vermitteln, sondern auch Dynamik, Artikulation zu suggerieren. „Entscheidend ist die Willenskonzentration des Auftakts“ schreibt Hermann Scherchen in seinem Lehrbuch des Dirigierens. Überspitzt könnte man sagen, daß der Dirigent eigentlich die Stille vor Beginn der Musik gestaltet und in diesem Augenblick das Werk als Ganzes erfäßt.

Ein lebhafter Bericht über dieses Erfassen eines Musikwerkes in einem Augenblick konzentriertester Stille findet sich in einem Brief Mozarts, in dem er über seine Arbeitsweise als Komponist berichtet - bemerkenswerterweise komponierte er meistens im Kopf, ohne Instrument:

Dann brennt meine Seele vor Inspiration. Das Werk wächst; ich erweitere es immer mehr, begreife es immer klarer, bis ich die ganze Komposition in meinem Kopf fertig habe, so lang sie auch sein mag. Dann faßt sie mein Geist, wie ein Blick meines Auges ein schönes Bild oder ein hübsches Mädchen erfäßt. Sie fällt mir nicht hintereinander ein, ... sondern in ihrer Gesamtheit, so wie ich sie in meiner Vorstellung hören kann.

Eine Zwischenstellung nimmt die Stille zwischen den Abschnitten eines mehrsätzigen Werkes ein: sie ist Nachhall des beendeten Satzes, ohne die Spannung ganz abklingen zu lassen, und zugleich Vorbereitung auf das Folgende, Zeit zur inneren Umstellung - man hat auch von „Wandlungspausen“ gesprochen. Wie wichtig diese Stille zumindest in heutiger Aufführungspraxis genommen wird, wie sehr sie zurecht als Teil der Musik empfunden wird, zeigen die vorwurfsvollen Blicke, die den treffen, der aus Unkenntnis nach dem 1. Satz der Sinfonie klatscht.

Die Bedeutung der Pause als Vermittlung zwischen kontrastierenden Teilen ist deutlich in der kurzen Stille nach vollem Orchesterklang, bevor der Solist mit seiner Kadenz beginnt, ähnlich auch im Sonatenhauptsatz vor der Durchführung und vor Eintritt der Reprise.

*

Die Stille des Anfangs und des Endes kann von beiden Seiten her die Musik durchdringen: es gibt das Ersterben des Klangs, das den Hörer behutsam in die Stille hineinführt (oder zurückführt) wie am Ende von Debussys 2. Arabeske für Klavier.

KLANGBEISPIEL / NOTENBEISPIEL (Debussy, Arabeske 2, Ende)

Ebenso kann die Stille des Beginns noch in das Stück hineinwirken, das dann gewissermaßen mehrere Anläufe braucht, um in Gang zu kommen, z.B. in Bachs „Chromatischer Fantasie“:

KLANGBEISPIEL / NOTENBEISPIEL (Chromatische Fantasie, Beginn)

Ein ähnliches Satzmodell findet sich am Beginn von Beethovens Klaviersonate F-Dur (op. 10,2):

KLANGBEISPIEL / NOTENBEISPIEL (Beethoven, Klaviersonate D-Dur op. 10,2, Beginn)

Ganz ähnlich wie bei Bach setzt die Musik hier zweimal an, bevor sie in Gang kommt. Sie behält dann aber den entstandenen Spielfluß nicht bei, sondern wird immer wieder im ganzen Verlauf des 1. Satzes von charakteristischen Pausen durchbrochen (etwa beim Eintritt der Reprise in der „falschen Tonart“ D-Dur). Durch die vielen Pausen, man möchte sagen: Atempausen, gewinnt die Musik etwas Energisches und Sprechendes, das für Beethovens Stil typisch ist.

Der in den Pausen liegenden Energie wird Beethoven gerecht, wenn er in seiner 9. Sinfonie die folgende Passage schreibt:

KLANGBEISPIEL / NOTENBEISPIEL (Beethoven 9. Sinfonie, Scherzo)

Wir hören: 1 Takt Musik, 1 Takt Pause, 1 Takt Musik, 1 Takt Pause, 2 Takte Musik, 2 Takte Pause. „Hier haben die Pausen den gleichen zeitlichen Wert wie der klangliche Ablauf, in dem sie auftreten.... Dies weist darauf hin, daß das zeitliche Ausmaß der Pause vom klanglichen Gehalt der vergangenen Takte

abhängt. Zeitlich stehen sie der Klangmaterie gleichberechtigt gegenüber.“ (Zofia Lissa, S. 330-331). Diese Frage nach der gleichberechtigten Behandlung von Klang und Stille, die hier zumindest in einer kurzen Passage verwirklicht ist, wird uns noch in der Betrachtung von Kompositionen des 20. Jahrhunderts beschäftigen.

*

Ich bin mit meinen Überlegungen und Beispielen gewissermaßen vom Großen ins Kleine gegangen, ausgehend von der Stille als „grundierender Matrix“ (Hans Zender) des musikalischen Werks bis hin zur Pause, in der der allgemeinere Begriff der Stille musikalisch verdichtet wird.

Die Stille nämlich wird erst als **Pause**, also als Stille einer bestimmten, meßbaren Dauer, musikalisch-technisch faßbar. „Stille“ als Stichwort findet sich in keinem Musiklexikon, sehr wohl aber „Pause“. Übrigens findet man auch das Stichwort „Zeit“ nicht, jedenfalls nicht im allgemeinen Sinne, sondern im speziellen Sinne von Zeitmaß, Tempo. Bedenkt man, daß Musik ja als *Zeitkunst* schlechthin gilt, so ist das ein überraschender Befund.

Lange Zeit kam die Musik ohne Pausenzeichen aus. In der textgebundenen Musik ergaben sich Pausen ganz einfach aus dem Sprachfluß, aus dem Atem; allerdings waren es Pausen unbestimmter Länge. Die Neumenschrift und Choralnotation des Mittelalters kennt nur Teilungsstriche zur Markierung von Hauptabschnitten der Melodie, Atemzeichen vergleichbar. Der Terminus dafür, *suspirium* (= aufatmen) klingt heute noch in der französischen Sprache nach, die die Viertelpause in der Musik *soupir* nennt. Notwendig wurde die exakte Notation der Pausenwerte in der Mensuralnotation des 13. Jahrhunderts, um in mehrstimmiger Musik das zeitliche Einsetzen der verschiedenen Stimmen zu regeln.

Die Pause ist in der Musik allgegenwärtig. Pausen gehören wesentlich zum organischen Ablauf der Musik, zum musikalischen Gewebe. Man hat die verschiedenen Verwendungen und Wirkungen der Pause zu beschreiben und zu klassifizieren versucht. Zum gängigen Musikvokabular gehört der Begriff der Spannungspause (etwa in Ernst Kurths Analysen der Symphonien Bruckners) - sie treten oft noch Steigerung auf, im umgekehrten Fall eines abklingenden Verlaufs kann man, etwa in den Klaviersonaten Schuberts, von „Erschöpfungspausen“ sprechen. Weiter gibt es „Phrasierungspausen“, „Innenpausen“, „Motivpausen“; man hat von der „sprechenden“, „tönenden“ und „neutralisierenden Wirkung“ (Doege) der Pause gesprochen.

Geht man noch tiefer in die Feinstruktur der Musik hinein, wird man bemerken, daß der ganze Bereich der Rhythmik stark von Pausen lebt (etwa in den Synkopen) und daß jede Phrasierung Zäsuren, also eigentlich feinste Pausen

benötigt - in der Regel werden sie nicht als solche notiert. Eine Staccato-Melodie besteht - physikalisch gesehen - zum überwiegenden Teil aus Pause, trotzdem erleben wir, wie unser inneres Wahrnehmungsvermögen uns mühelos über dieses „Schweigen der Klangmaterie“ (Riemann) hinwegträgt. Wir verlieren beim Zuhören nicht den Faden, erleben nicht einzelne Tonpunkte, sondern eine Melodie, die durch die Pausen nicht abgeschwächt, sondern ganz im Gegenteil sogar intensiviert wird. So am Beginn des 2. Satzes von Beethovens Klaviersonate D-Dur (op. 2,2).

KLANGBEISPIEL / NOTENBEISPIEL (Beethoven, Klaviersonate, D-Dur op.2,2, Beginn)

Noch eine Ebene tiefer könnte man schließlich der „Pause“ im Aufbau des Klangs selber nachspüren. Ich denke etwa an den „hohlen“ Klang des tiefen Klarinettenregeisters, das aus fehlenden Teiltönen in der akustischen Zusammensetzung des Klangs resultiert.

*

Von den vielfältigen Wirkungen der Pause möchte ich noch ein Phänomen erwähnen, das man paradox aber treffend als „laute Pause“ bezeichnen könnte. Der japanische Komponist Toshio Hosokawa hat 1993 „SEN VI“ für Schlagzeug solo komponiert. Zwei markante fortissimo-Schläge auf der Conga-Trommel stehen am Beginn. Sie werden von einer theatralischen, anscheinend von Tai-Chi-Bewegungen inspirierten langsamen Gebärde eingeleitet und sichtbar gemacht. Beim dritten Mal holt die Hand wieder zum Schlag aus, stoppt dann aber wenige Millimeter über dem Trommelfell. Eine geradezu schockierende Fortissimo-Pause ist hier wirkungsvoll in Szene gesetzt, ein Spiel mit Erwartung und Enttäuschung, ein Trugschluß mit anderen Mitteln.

Hugo Riemann führt aus, daß im Zusammenhang mit rhythmischen Wirkungen Pausen „nicht Nullwerte, sondern Minuswerte sind“. Auch ohne theatralische Inszenierung, mit rein musikalischen Mitteln läßt sich so etwas darstellen. Ich führe eine Stelle aus Dvoraks 9. Sinfonie an:

KLANGBEISPIEL / NOTENBEISPIEL (Dvorak, 9. Sinfonie, 4. Satz, T.6-8)

„Die stark betonten Viertelschläge in Verbindung mit der wachsenden Spannung der Akkorde erzeugen einen imaginären Schlag auf der ‘1’ dieses Taktes“ (Doege, S. 120), der gerade deshalb umso markanter ist, als er nicht erklingt.

Ein Parallelphänomen aus der Optik ist allbekannt: Das Auge reagiert auf einen starken Farbreiz mit einem Nachbild, das sichtbar wird, wenn man auf eine weiße Fläche (sozusagen in die Stille) schaut. Interessanterweise wiederholt nun das Nachbild nicht einfach das Gesehene, sondern erscheint genau in den Komplementärfarben. Schon auf der physiologischen Ebene also ist die Wahrnehmung offensichtlich weit mehr als ein passives Aufnehmen.

Ich brauche nicht zu verraten, woher das folgende Musikbeispiel stammt, das vor allem durch seine Verbindung von Pause und Fermate interessant ist:

KLANGBEISPIEL / NOTENBEISPIEL (Beethoven, 5. Sinfonie, Beginn)

Auf den ersten Blick scheinen Pause und Fermate ganz verschiedene, ja gegensätzliche Phänomene zu sein: Abbrechen des Klangs mit der Pause gegenüber Andauern des Klangs in der Fermate. Tatsächlich aber treten sie oft gemeinsam (z.B. als Generalpause mit Fermate) oder in ähnlicher Funktion auf (z.B. beim Eintritt der Reprise). Der gemeinsame Nenner ist hier das **Stillstehen des Geschehens**, sei es im Aussetzen des Klangs, sei es in seinem Festhalten. Der Fluß der Zeit wird angehalten. In beiden Fällen „geschieht nichts“, während die Wirkung der hörenden Fantasie doch weitergeht oder gar verstärkt wird.

Ein Seitenblick auf die Etymologie der Worte *Pause* und *Stille* verdeutlicht diese überraschende Verbindung: *Pause* geht auf das griechische Wort *pauerein* zurück, das sich mit *aufhören* wiedergeben läßt, ein Wort, das seltsamerweise auch mit dem Hören zu tun hat. Ursprünglich meint *aufhören* wohl „aufhorchend von etwas ablassen“ (Duden). Das griechische *pauerein* ist auch verwandt mit dem französischen *poser* = *stellen, hinstellen*, was auf den Zusammenhang mit Stille verweist. In der Stille wird etwas „hingestellt“, das Geschehen steht still, so wie in der *Pose* die Körperbewegung erstarrt, aber gerade dadurch Ausdruckskraft gewinnt. Im englischen Sprachgebrauch schließlich lautet das Wort für Fermate *pause*, das ist genau unser Wort *Pause*.

*

Mit dem künstlerischen Umbruch, der sich in der Musik und den anderen Künsten zu Beginn des 20. Jahrhunderts vollzieht, rücken neuartige ästhetische Phänomene in den Mittelpunkt des Interesses der Komponisten. Dem Erleben der Tonalität, die gut 400 Jahre lang die abendländische Musik geprägt hatte, wird der - zunächst als Schmähwort gedachte - Begriff Atonalität entgegengesetzt. Mit der "Emanzipation der Dissonanz" tritt die ursprünglich als Spannungsklang oder

gar Mißklang empfundene Dissonanz der harmonischen Konsonanz als etwas Gleichberechtigtes gegenüber.

Es ist zu erwarten, daß in diesem geistigen Klima auch die Stille als ein Extrempol der Musik neu und schärfer ins Bewußtsein der Komponisten tritt. Wir begegnen in der modernen Musik ausgedehnten Passagen von Stille, etwa in der Musik von Webern, Cage und Ligeti, und zwar in ihren beiden Ausprägungen, wie sie schon anhand der Analogie von Fermate und Pause besprochen wurden: als Stillstehen des musikalischen Geschehens (Fermate - Lauschen in den Klang) einerseits und als Unterbrechung des musikalischen Ablaufs (Pause - Lauschen in die Stille) andererseits.

Als Stillstehen in weiterem Sinne fasse ich dabei auch das in vielen modernen Kompositionen anzutreffende Stilmittel der unablässigen Wiederholung des Gleichen oder Ähnlichen auf, das eine eigentümliche Wirkung auf die Wahrnehmung ausübt. Es klingt darin etwas Archaisches, Beschwörendes an., das wir schon erleben können, wenn wir beispielsweise dem Ticken einer Uhr lauschen oder einen kurzen Satz immer wieder vor uns hinsagen. Es treten unwillkürliche Veränderungen der Wahrnehmung auf; das Vertraute erscheint plötzlich fremd, verzerrt, "verrückt". Es wird überdeutlich, was eigentlich für alle Musikwahrnehmung gilt: daß das Hören nicht nur ein passives Aufnehmen, sondern ein höchst aktiver Prozeß ist, eine dauernde Deutung des Geschehens. Da ähnlich wie beim Erleben einer langen Pause nichts da ist, was den Geist beschäftigt, ist der Hörer auf Gedeih und Verderb in die Freiheit des Erlebens geworfen - es hängt in großem Maße von ihm selbst ab, ob er diese Freiheit als lustvoll, verwirrend oder unangenehm erfährt.

*

Die irritierende Seite dieser Erfahrung hat Eric Satie im Sinn, wenn er sein berühmtes, 1921 entstandenes Klavierstück *Vexations* nennt. Die *Quälerei* besteht aus 80 Sekunden Musik mit nur 120 Tönen, die aber ohne Unterbrechung 840 mal wiederholt werden müssen. Bei der Uraufführung waren für das knapp 20-stündige Unternehmen 10 Pianisten erforderlich.

→ 20. 10. 1917

KLANGBEISPIEL / NOTENBEISPIEL (Satie, *Vexations*)

Mehr Lust an der Repetition weckt die *minimal music* eines Steve Reich, die in einem Feld unablässiger ostinater Wiederholung von meist perkussiven Klängen das Ohr für die vielen kleinen stattfindenden Veränderungen schärft, die vor diesem Hintergrund wie ins Überdimensionale vergrößert wirken.

KLANGBEISPIEL / NOTENBEISPIEL (Steve Reich, Marimba Phase)