

Fabian Kurze

IN DIE STILLE GELEITEN

Darstellungsprinzipien
und Erfahrungsweisen
eines musikalischen Grundphänomens

Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft

Band 34

TÜBINGER BEITRÄGE ZUR MUSIKWISSENSCHAFT

Begründet von Georg von Dadelsen, fortgeführt von Manfred Hermann Schmid,
Thomas Schipperges und vom Vorstand des musikwissenschaftlichen Instituts

BAND 34

Herausgegeben vom Vorstand
des Musikwissenschaftlichen Instituts:

MATTHEW GARDNER
CHRISTINA RICHTER-IBÁÑEZ
JÖRG ROTHKAMM
THOMAS SCHIPPERGES

FABIAN KURZE

IN DIE STILLE GELEITEN

Darstellungsprinzipien und Erfahrungsweisen
eines musikalischen Grundphänomens

BIBLIOGRAFISCHE INFORMATION DER DEUTSCHEN NATIONALBIBLIOTHEK

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie, detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist unter einer Creative Commons Lizenz vom Typ Namensnennung – Nicht kommerziell – Keine Bearbeitungen 4.0 International zugänglich. Um eine Kopie dieser Lizenz einzusehen, konsultieren Sie <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/> oder wenden Sie sich brieflich an Creative Commons, Postfach 1866, Mountain View, California, 94042, USA.

Die Online-Version dieser Publikation ist auf dem Repositorium der Universität Tübingen verfügbar unter:

<http://hdl.handle.net/10900/119606>

<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:21-dspace-1196062>

<http://dx.doi.org/10.15496/publikation-60979>

Tübingen University Press 2022

Wilhelmstr. 32

72074 Tübingen

tup@ub.uni-tuebingen.de

www.tuebingen-university-press.de

ISBN (Hardcover): 978-3-947251-25-4

ISBN (PDF): 978-3-947251-26-1

Umschlaggestaltung: Sandra Binder

Satz und Layout: Fabian Kurze

Druck und Bindung: Druckhaus Sportflieger in der Medialis Offsetdruck GmbH

Printed in Germany

VORWORT

Ein Phänomen, das sich einer Hörerfahrung entzieht, lässt jeden Eifer eines Musikwissenschaftlers versiegen. Daher begegnete ich – im Übereifer eines Philosophen – John Cages Behauptung, Stille könne ich nicht hören, mit methodischer Ignoranz. Cage hat natürlich recht: Ich höre immer etwas – zuletzt meinen eigenen Körper. Ich halte also still, lausche mir selbst und höre meinem Blut zu, wie es durch mein Inneres zirkuliert. Lange halte ich es nicht aus. „Halte still!“, versuche ich mich immer wieder selbst zu ermahnen. Ich schaffe es nicht. Was tut eigentlich ein Musiker, der nicht spielt? Er pausiert und versucht, sich nicht zu rühren. Doch ist dies überhaupt möglich? „Schweige still!“ Jedes Wort scheint zu viel zu sein, wenn Stille zur Sprache kommen soll. Ich sage also nichts. Dann kann mich auch keiner hören, endlich Ruhe – nicht für mich: Meine Gedanken schweiften, werden lauter mal leiser, jedoch niemals ganz still. Meinen Augen und Ohren – sind sie auch nach innen gerichtet – springt eine vollkommene Stille wohl niemals zu. Stille sehen oder hören zu wollen, scheint genauso unsinnig zu sein, wie wenn ich sie riechen oder schmecken wollte. Wie abwegig es mir anmutet, etwas mit der Stille Vergleichbares anzunehmen, das mir nicht auf irgendeiner Weise die Zunge oder die Nase kitzelt. Stille scheint sich allen meinen Sinnen zu entziehen – auch weil ich nicht weiß, wo ich sie suchen soll. Stille weilt für sich alleine an einem einzigen einsamen Ort. Möchte ich ihn finden und der Stille Gesellschaft leisten, stehe ich mir selbst im Wege. Dies stach mir erst dann prägend ins Bewusstsein, als ich den letzten digitalen Federstrich zog. Das anfängliche Ziel meiner Arbeit, die Stille in der Musik ausfindig zu machen, wäre verfehlt worden, wenn nun nicht dieser Titel dastünde: *In die Stille geleiten*. Er entwirft nicht das Ziel, die Stille selbst, sondern stellt einen Weg in die Stille in Aussicht. Mein Weg – freilich und endlich an ein befriedigendes Ende zu gelangen – hätte sich als ein den Schreiberling quälender Trampelpfad entpuppt, wenn nicht behutsame Gefährten jenen begleitet hätten.

An erster Stelle möchte ich meinem Doktorvater, Herrn Prof. Dr. Thomas Schipperges, für die lange Zeit der Unterstützung danken. Neben den vielen Impulsen und der großen Bedachtsamkeit, die er mir entgegen brachte, schenken mir auch seine stets freundlichen und konstruktiven Worte Motivation und schließlich den Willen, zu einem guten Abschluss zu gelangen. Die Dissertation konnte letztlich im Jahr 2017 erfolgreich eingereicht werden – nicht zuletzt durch Herrn Prof. Dr. Jörg Rothkamm, dem ich herzlich für die Zweitbetreuung danke. Jene Worte seien auch an ihn gerichtet. Meinen Dank möchte ich ferner Herrn Dr. Niels Weidtmann aussprechen. Er entfachte in

mir eine große Begeisterung für die Phänomenologie, ohne die die Erfahrungsweisen der Stille unentdeckt sowie unergründet geblieben wären. Außerdem danke ich der Landesgraduiertenstiftung Baden-Württemberg für die finanzielle Förderung. Schließlich gilt mein innigster Dank meiner lieben Frau, Miriam, die mich mit großer Geduld und unbeschreiblicher Umsicht unterstützt hat. Hierin gewann ich – zunächst nüchtern prosaisch gesprochen – Einblicke in ein anderes Grenzphänomen, das wie die Stille unbegreiflich sowie unsagbar im Verborgenen wirkt, doch uns musisch schön umspielt. Diese Erfahrung verdanke ich zugleich und wesentlich meinen Eltern, Helga und Eberhard. Ihre liebevolle Hingabe ermöglichten mir, den Lebensweg freien Mutes zu beschreiten. Ihnen widme ich diese Arbeit.

Tübingen, November 2020

Fabian Oliver Kurze

INHALTSVERZEICHNIS

I	Einführung	9
1	Eine Topographie der Stille	9
2	Werkgrenzen – Stille als Fluchtpunkt einer Raumbewegung und ihr Reiz zur Deutung	16
3	Stillstand und die Schwelle zur Unhörbarkeit – ein Forschungsüberblick	21
4	Raumerfahrung – Nahe Stille, ferne Stille	32
II	Die Stille in ihren drei Dimensionen begreifen	37
1	Zum Begriff der Stille	37
2	Musikinhärente Elemente und epiphänomenale Bedeutung	46
3	Vom Tönen zum Nicht-Tönen: Was fügt Musik in Schrift und Gehör?	49
3.1	Fermatenmomente – Zeitfluss bannen, Zeitfluss brechen	53
3.1.1	Tonakzidentielles An-Sich und empfundenes In-Sich ergründet an der Raumbreite	61
3.1.2	Abnehmende Lautstärke und der Eindruck von Raumtiefe erprobt an Robert Schumanns Werk	65
3.2	Das Zutiefst einer Raumsenke – Wege in eine nach innen gekehrten Ruhe	81
III	Mousiké arithmetiké und mousiké geometría: Die Ewigkeit und der Ort der Stille	87
1	Die Zeit als Zahl: Aristoteles' Zeittheorie	88
2	Der Ton und dessen rhythmische Formung	90
3	Musik denken und erfahren: Wenn sich die musischen Erfahrungsweisen vom Rhythmus emanzipieren	92
3.1	Sprachläuten	92

3.2	Zur Möglichkeit einer raumzeitlichen Ruheempfindung in Pindars <i>Zwölfter Pythischen Ode</i>	95
4	Die Ewigkeit als Ruhen-im-Selbst	105
IV Geometrische Zeichnungsversuche der Stille		113
1	John Cages <i>4'33"</i> (1952): Struktur und Erfahrung einer zeitlosen Stille	114
1.1	Wo ist die Lautlosigkeit? Stille des Schweigens oder ein ewig wiederkehrender Nullpunkt der Zeit	125
1.2	Nicht-Musik	128
2	Erwin Schulhoffs <i>In futurum</i> (1919): Musik sehen und hören oder ein Nicht-Klang positiver Phänomenalität	130
3	Claudio Monteverdis <i>L'Orfeo</i> (1607): Stille erheben im Prolog oder Schweigen braucht das Wort	138
3.1	Gebot des Stillseins	144
3.2	Verharren, Verstummen und ein enthobener Schluss	145
4	Franz Schuberts <i>Klaviersonate B-Dur</i> (1828): Unerfüllte Wege in eine innere und äußere Stille	154
4.1	Zeitloch? Existentielle Erfahrung? Tod? – dass du nicht enden sollst . . .	154
4.2	Der Triller und ein tetrachordisches Geleit in zwielichtige Raumsenken .	156
V Die Utopie der Stille		189
1	Schweigen und Hören	189
2	Bewohnte und unbewohnte Einsamkeit	195
Literatur- und Quellenverzeichnis		199
Weitere Verzeichnisse		217

I EINFÜHRUNG

1 EINE TOPOGRAPHIE DER STILLE

»Die Beziehung zwischen Leben und Tod ist die gleiche wie zwischen Klang und Stille«,¹ bekundet Daniel Barenboim. Leben heißt Wege beschreiten – in das Leben treten, aus dem Leben gehen. Musik meint Klingen aus der Stille, sodann Verklingen in die Stille. Doch bedeutet Stille den Tod der Musik? Für Zofia Lissa, die sich 1962 in einer Pionierarbeit mit dem Phänomen Stille in der Musik intensiv auseinandersetzt, liegt die Kraft einer Stille in den musikalischen Funktionen der Pause. Stille kondensiert an bestimmten Zeitpunkten innerhalb des Werkes, zugleich messe sie sich an den Eigenarten der musikalischen Gattungen und deren historischen Stilen. Einen entsprechend umfassenden und anregenden Querschnitt bietet Lissas Untersuchung, die bis zur elektronischen Musik des 20. Jahrhunderts reicht.² Die hiesige Arbeit ergründet die Stille als Grundphänomen, allerdings nicht anhand von Gattungen oder Stilen. Ferner werden auch kulturästhetische und rezeptionshistorische Ansätze ausgeklammert. Stattdessen geht die Untersuchung vom Notentext aus und versucht sich hierin an einer Topographie. Sie widmet sich vornehmlich einer Musik, die auf dem Verständnis von Tönen als untereinander bedingende Tonorte fußt. Eine solche Musik weist in ihrer hörenden Erfahrung eine reziproke Abhängigkeit zu ihrer Darstellungsform in der Schrift auf. Die traditionelle Notenschrift spannt ein geometrisches Netz mit einer Zeitverlaufs- sowie Tonstufenachse auf. Diese setzen Töne in Beziehung und definieren dadurch relative Orte. In diesem System sind drei Orte der Stille lokalisierbar. Einerseits hüllt sich die Stille in Pausen, andererseits wirkt sie nicht nur dort.

Zunächst tauchen zwei unmittelbare Zeitpunkte auf, die nicht-tönender Natur sind. Ihren gemeinsamen Namen entleiht sich Lissa vom Psychologen Stefan Szuman, der sie »Bei-Stille«³ nennt. Diese trete in den ungemessenen Pausen unmittelbar vor dem ersten sowie nach dem letzten Takt-

¹ FLECK 2001, S. 42.

² LISSA 1962.

³ Laut Lissa gebrauchte Szuman den Begriff im Zusammenhang von Bewegungsvorstellungen in *Ruch jako czynnik organizacji i wyrazu w utworach muzycznych*, Krakau 1951 sowie in einem Aufsatz namens *Wyobrazenia taneczne sugerowane przez walce Szopena*, publiziert in *Kwartalnik Muzyczny* VIII.29/30 (1950) (ebd., S. 322, Anm. 17).

strich, ferner zwischen Zyklusteilen⁴ in Erscheinung. Da die traditionelle Notenschrift die Bei-Stille nicht fixiert, gehört sie streng genommen nicht zum komponierten Werk. Die Bei-Stille ist eine werkexterne Pause mit unbestimmter Zeitdauer, die direkt an die erste und letzte Zählzeit des Werkes angrenzt. Sie schwebt zunächst frei im Fluss der Zeit. Im Moment der baldigen Erwartung des ersten Klangs geht die Bei-Stille eine enge Bindung mit den Hörenden und Musizierenden ein. Die werkexterne Zeit wird mit der Erfahrungswelt des Einzelnen verschmolzen und verlässt die individuelle Erlebniszeit wieder im Zuge einer Entspannung nach dem letzten Klang. Als ein gespanntes Schweigen im Nicht-Tönen waltet einerseits eine »gesammelte Stille im Konzertsaal vor Beginn der Aufführung«,⁵ sie schürt Erwartungen im Publikum. Diese werden nicht selten in einen tönenden Schock aufgelöst, wie in Ludwig van Beethovens *Fünfter Symphonie c-Moll* op. 67. Musik kann andererseits auch sanft entfaltet werden. Insofern steht die *Neunte Symphonie d-Moll* op. 125 in einem markanten Gegensatz zur *Fünften*.⁶ Der Bei-Stille ereilt also keine Disqualifikation als musikalisches Epiphänomen, lediglich ihre Darstellung deutet einen außermusikalischen Charakter an.⁷ Die Notenschrift zeichnet relative Tonorte, ein System, in dem der einzelne Ton ohne die anderen zeitörtlich verloren geht. Selbst stille Binnenpausen bekommen in diesem Beziehungsnetz einen (rhythmischen) Bezug, der durch die geometrische Anlage der Notation exakt bestimmbar ist. Was heißt es also, wenn eine Musik aus der Stille anhebt? Von wo kommt sie her und wohin verschwindet sie wieder? Besitzt die Bei-Stille in ihrer unbestimmten Dauer keinen Ort?

Bei Thomas Clifton entspricht das Phänomen einer Bei-Stille einem Typus zeitlich bestimmter Stille. Die rhythmische Beschaffenheit der Takte, mit denen ein Werk beginnt, beeinflusst die Weise, wie der Hörende⁸ die Stille vor Anheben des ersten Tons vernimmt: »The silent beat functions as a specific activity which illuminates the general process of linking the occurrence of the piece to changes in personal consciousness. [...] More specifically, a syncopated opening is heard as either a contraction or expansion of a silent duration by a musical sound effected before or behind the temporal line constituting the expected boundary of that duration [...].«⁹ Für Clifton wird also die

⁴ LISSA 1962, S. 324.

⁵ Ebd., S. 322.

⁶ In Hinsicht leiser und lauter Einstiege halten sich Beethovens Symphonien insgesamt aber die Waage.

⁷ Lissa zitiert hierzu Szuman: »Der Autor hält diejenigen Vorstellungen [...] für bei-musikalisch, die im Hörer bei der Perception einer musikalischen Struktur mit bestimmtem Bewegungscharakter entstehen, von ihr »suggeriert« werden, ohne jedoch ihr Gegenstand der Darstellung zu sein« (LISSA 1962, S. 322, Anm. 17).

⁸ Im Interesse einer besseren Lesbarkeit wird nicht ausdrücklich in geschlechtsspezifischen Personenbezeichnungen differenziert. Die gewählte männliche Form schließt eine adäquate weibliche Form gleichberechtigt ein.

⁹ CLIFTON 1976, S. 169.

Verbindung der individuellen Erlebniszeit und der Werkzeit durch den Rhythmus erbracht. Einerseits bringe der Hörende einen stillen Rhythmus mit, der zu Beginn der Werkzeit im rückhörenden Bewusstsein eine Korrektur erfahren könne. Um den richtigen Rhythmus im Bezug des Tempos zu treffen, zählen die Musizierenden oft ein: Das Metrum wird antizipiert und die unnotierte, theoretisch unendlich andauernde Pause unmittelbar vor dem Werk gegliedert sowie dem Werk zugerechnet. Eine Topographie der werkexternen, nicht-tönenden und werkinternen, tönenden Zeitpunkte ist dadurch zwar möglich gemacht, jene kann jedoch lediglich einen winzigen Bruchteil der Stille erfassen: eben die Stille, welche *nabe bei* der klingenden Musik waltet. Außerdem: Wird die sich absetzende Bei-Stille nach dem letzten Klang – analog zum einzählenden Ansetzen – zwingend rhythmisch erfahren? Der Musizierende darf dies gerne bezweifeln. Als rein zeitliches Phänomen kann die anhebende Bei-Stille nicht dieselbe sein wie die sich absetzende – zumindest aus der Hörerfahrung gesprochen. Die abstrakte Notenschrift zeigt etwas anderes: Der erste Taktstrich kennt die Zeit ihrer vorangehenden Bei-Stille genau so wenig, wie der letzte Taktstrich ihre nachkommende Bei-Stille. John Cage stellt genau diese Gleichgültigkeit in seinem stillen Werk heraus. 4'33" hebt nicht an, es setzt auch nicht ab. Seine aus einer einzigen langen leeren Zeitspanne bestehende Struktur lässt allerdings eine vom Rhythmus unabhängige zeitliche Bezüglichkeit zu, indem die stille Pause im Schweigen des Hörenden eine permanente Zerklüftung erfährt. Die »Kontinuität als Denkform in der Klangorganisation bei John Cage«,¹⁰ welche Adolf Nowak in seinem imposanten Werk über die *Musikalische Logik* erschließt, kann nur dann als »Möglichkeit von Relationen im Unbestimmten der Geräusche und der Stille«¹¹ zeitlich logisch dargestellt werden, wenn die Kontinuität einen ständigen Abgleich erfährt. Dann jedoch setzt 4'33" an und setzt sich zugleich wieder ab. In jedem unbestimmten Ereignis erfährt sich der Hörende als Bezugspunkt der Erfahrung, er wird also in die musikalische Topographie als – wie Clifton es aus Edmund Husserls augustinisch vorgeprägter Zeittheorie herausfiltert – »the zero point of all possible coordinates of lived space«¹² integriert – auch wenn dieser nichts hört.¹³ Ein Standpunkt, der ein individuelles Hörerlebnis hervorhebt und insbesondere von der Neuen Musik ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts adaptiert wird.

¹⁰ NOWAK 2015, S. 309.

¹¹ Ebd., S. 315.

¹² CLIFTON 1976, S. 179.

¹³ Nowak legt dies in Augustinus' *Confessiones* (XI, 27, 36) offen: »Nam voce atque ore cessante peragimus cogitando carmina« (Denn auch ohne Zutun von Stimme und Mund tragen wir uns im Denken Lieder vor)« (NOWAK 2015, S. 18).

Was unterscheidet die zeitlich gleichursprüngliche Bei-Stille, die einer Zeitlosigkeit entspricht, von einem werkinternen Zeitstopp? Diesen charakterisiert Clifton als einen weiteren Typus zeitlich bestimmter Stille: »The silence is a stop, a caesura [...].«¹⁴ Die musikalischen Stillstände, die Clifton in Gustav Mahlers, Hector Berlioz', Claude Debussys und bereits in Franz Schuberts Musik entdeckt, sind jedoch entweder durch gemessene Pausen gekennzeichnet, ihre Fermatenmomente durch verbale Zusätze in der Dauer beschränkt oder von außermusikalischen Programmen begleitet. Tatsächlich aber existieren auch Zeitstopps, die einem werkzeitlichen Totalabbruch gleichen und die Grundstruktur der musikalischen Erfahrung, wie sie Cages 4'33" erhellt, durchscheinen lassen. Die erste Fermatenpause in Schuberts *Klaviersonate B-Dur* ist dementsprechend eine rein zeitlich zu hörende, sich absetzende Bei-Stille, die abrupt und ohne Wiederkehr ein unmittelbares Ende intendiert. Gewiss kann auch Schuberts Klaviersonate durch Husserls Phänomenologie der Zeit fruchtbar beleuchtet werden. Auf der Zeitverlaufsachse lässt sich eine Stillempfindung abstrahieren. Doch kann der Grund für Schuberts zerstörerischen Eifer, die Integrität der musikalischen Binnenzeit in der Klaviersonate zu stören und zu zerstören, dem hörenden Außenstehenden nicht gewahr werden, weil jener Grund nicht auf einer rein zeitlichen Ebene zu finden ist. In Schuberts *Klaviersonate B-Dur* steht nicht der Rezipient im Mittelpunkt der Erfahrung, sondern der Pianist, der ein Ende sucht, das er allerdings in keiner Bei-Stille findet – selbst nicht in jener letzten, die den Klang in eine unbestimmte Stille entlässt. Den Ort der gesuchten Stille in Schuberts Werk ist der Grundton, der durch das tonale Beziehungsnetz des Notationssystems vermittelt wird. Die *Raum-senke* – so soll er hier in seiner Erfahrungsweise genannt werden – eignet sich am besten für eine Topographie der Stille.

Zunächst erfasst die Bei-Stille aber noch ein anderes stilles Phänomen, das die Lautstärke betrifft. So »kann das Beginnen aus der Stille und die vielleicht nur andeutungsweise deutlich werdende Allegorese des Ursprungs von Musik schlechthin als Chiffre für Musik als Welt [...] verstanden werden.«¹⁵ Ludwig Finscher sieht dieses Phänomen aus der Stille in der Musik Ludwig van Beethovens, Richard Wagners und Anton Bruckners erstmals in einen Typus gegossen. Das heißt, dass diese Komponisten den noch fernen Klang bewusst antizipieren und ihn durch die Ausführenden in ihr Werk geleiten lassen. Entsprechend verwandeln invertierte dynamische Weisen ein Tönen in ein Nicht-Tönen. Decrescendi am Ende des Werkes führen ein Nicht-Tönen langsam herbei oder

¹⁴ CLIFTON 1976, S. 164.

¹⁵ FINSCHER 1997, S. 107.

der Tonsetzer lässt einen kulminierten Schlussklang nach einem effektvollen »Moment des Kontrastes«¹⁶ auf seinem Gang dort hin, in einem Verklingen, auf sich alleine gestellt sein. Insbesondere in der Symphonik binden sich diese zwei Seiten jenes Geleits in die Stille an diverse »Grundtempi der Satztypen [...]«¹⁷ Bruckner führt das Mittel des Kontrastes an den Enden von Sinnabschnitten in ein Extrem. Der »fast nur für ihn charakteristische Typus ist das Abreißen der Musik am Schluß schneller Sätze [...] meist ohne schließende Kadenz [...], von der Stille verschluckt [...]«¹⁸ Beide verklingenden Momente bedingen wiederum die Reaktion des Publikums, das entweder selbst den vorsichtigen Gang in eine ferne Stille im schweigenden, doch gespannten Nachhören verfolgt oder aber einer theoretisch absoluten Stille, die vom allmählichen Verschwinden des pompösen Schlussklangs angepeilt wird, mit einem brausenden Applaus zuvorkommt. »Abbado hat mir einmal die atemlose anderthalbminütige Stille im Publikum nach einer Aufführung der neunten Symphonie von Mahler als unvergleichliches Glücksmoment beschrieben.«¹⁹ Peter Ruzicka berichtet hier von einem besonders eindrücklichen Erlebnis, in dem die Musik nach ihrem Verklingen im Gedächtnis des von ihr noch ergriffenen Hörenden widerhallt, in dessen werkexternen Eigenzeit.²⁰ Doch bald wird das Werk aus dem Gedächtnis verschwunden sein. Geht die Identifikation der Erlebniszeit des Hörenden mit der Zeit des Werkes weit genug und markiert der Tonsetzer Anfang und Ende eines Werkes, dann kann dessen Musik eine Geburt aus einer nicht-tönenden Stille bedeuten. Der Wiedereintritt in die Stille würde dann folglich den Tod dieser Musik meinen: »Plötzlich ist zu spüren, dass sich einem alles entzieht, bis hin zum Boden unter den Füßen. [...] Der, um den es derart still geworden ist, fühlt sich einsam und verlassen, umso mehr als sich ihm all das, woran er sich halten will, verweigert und ihn wieder auf sich selbst zurückwirft«²¹ so Thomas Schmaus in

¹⁶ LISSA 1962, S. 324.

¹⁷ FINSCHER 1997, S. 108.

¹⁸ Ebd., S. 108.

¹⁹ ERICHSEN 2008, S. 29.

²⁰ Das Erleben der Zeitspanne einer Stille zu Beginn und zum Ende eines Werkes versuchen Komponisten des 20. Jahrhunderts manchmal auch durch szenische Aufführungsanweisungen zu beeinflussen, etwa wenn der Kontrabassspieler in Mauricio Kagels *Recitativo* (1971/72) zu spät auf die Bühne kommt (HOUBEN 1992, S. 207). Eva-Maria Houben erzählt ferner von einer Musik, zu deren Ende hin der Interpret in »erstarrender Körperhaltung« verharren soll (ebd., S. 208). Das statische Ende der Musik markiert eine wesentliche Seite der Stille in der Neuen Musik. Auf andere Weise erscheint sie im Schluss-Adagio aus Joseph Haydns *Sinfonie fis-Moll* Hob. I.45, welches das Abklingen der Musik in der sukzessiven Reduzierung der Orchesterbesetzung spiegelt. Heinrich Eduard Jacob berichtet von der Aufführung am Hofe Esterházy, als zum guten Schluss »die letzten Geiger aufgestanden und wie Schatten an der Wand verschwunden« (JACOB 1952, S. 132). Im Autograph nicht notiert, fußt die Abschiedsszene wohl auf der Sehnsucht der Spieler nach ihren Familien, welche sie im Jahre 1772 »den ganzen Sommer hindurch [...] zu entbehren« haben (ebd., S. 130).

²¹ SCHMAUS 2014, S. 48.

seinen *Phänomenologischen Annäherungen*. Vergleichbar mit dem Entweichen des Lebenshauchs, ließe ein Weichen von Klang in unendliche Ferne den Vereinsamten in seine eigene Zeitlichkeit versinken. In der Musik wie im Leben bedeutet dies das Gewährwerden der zeitlichen Grundstruktur, ein Immerfortvergehendes, dem Cage den Namen *silence* gibt. In Erfahrungen von Schwund, von Entzug wird der Mensch umschlossen von Stille. Im Verstummen wird er ihr gleich, er lässt sie in sich einkehren. Stille besitzt daher zwei tiefenräumliche Grundzüge zugleich: fernste Ferne und nächste Nähe.

Diese jedoch lassen sich nicht als Orte kennzeichnen, weil sie das geometrische Notationssystem übersteigen. Der Bezugspunkt einer Dynamik, die den Eindruck von *Raumtiefe* herbeiführt, ist nicht für jedes Werk auszumachen. Das Anheben aus der Bei-Stille bringt einerseits den Gedanken hervor, dass ein unnotierter Klang aus einer sehr weiten Raumtiefe sich der Werkzeit nähert. Einen solchen Eindruck setzt Toshio Hosokawa in *Melodia* für Akkordeon (1979) eindrücklich ins Werk. Seine Musik verfolgt jedoch einen gänzlich anderen Ansatz als die von relativen Tonorten bestimmte Musik westlicher Tradition: der freie Wechsel von Klang und Pause. Andererseits scheint der sich in die Bei-Stille absetzende Klang wiederum einen fernen Ort in der Raumtiefe aufzusuchen. Wo ist dieser Ort? Diese Ratlosigkeit kulminiert in zahlreichen Metaphern, die sich aus einem phänomenologischen Grenzbereich bedienen: »Musik ist ein beständiges Sich-Wehren. Indem wir sie machen, widersetzen wir uns dem definitiven Verlöschen [...] dem (partiellen) Tod [...].«²² Charlotte Seither zeigt die Verbindung von Todeserfahrung und Verklingen anhand der Musik des 20. Jahrhunderts auf: an der »Dynamik eines Anhebens, Abfallens und Verstummens«²³ in Anton Weberns *Streichquartett* (1905). Seither nennt den Tod das »sich Rahmenlos-Ausdehnende«,²⁴ geht aber nicht weiter auf eine tiefenräumliche Dimension der Stille in der Musik ein. Ihr Fokus bleibt auf dem sprachlichen Aspekt der Stille, der in der Musik vor dem 20. Jahrhundert – sie wird im Folgenden als traditionell bezeichnet²⁵ – den Vorzug bekommt. In ihr erscheint jene Raumdimension der Stille, die in Weberns Musik wohl erstmals konsequent zu Gehör kommt, zwar weniger ausdifferenziert, doch in den wenigen Momenten nicht geringer eindrücklich. Zudem entfaltet sich in diesen bereits jenes Grundprinzip der Stille vollumfänglich. Nach Lissa und Clifton weisen noch

²² SEITHER 1998, S. 310.

²³ Ebd., S. 311.

²⁴ Ebd., S. 310.

²⁵ Es geht hier um die Frage, ob eine Aufzeichnungsform in zweidimensionaler Weise, die den Ort der Stille auf der y-Achse exakt abbilden kann, in atonaler Musik für die Frage nach jenem Ort genügen kann. Eine aus der mousiké geborene Musikvorstellung wird jenem Anspruch gerecht – und sei hier also traditionell genannt.

andere Autoren hierauf hin. Martin Zenck beleuchtet Momente des »Dal niente«²⁶ in der traditionellen Musik: ein Tönen, das sich dem Nichts entgegenstreckt. Er macht sie in dynamischen Diminuendoprozessen fest. Entsprechend erkennt Zenck eine »Philosophie des ›Verlöschens‹«²⁷ als Topos der Romantik, begreift diesen jedoch weniger als eine Raumkategorie. Dafür spricht er den Raumeffekt des Echos an, wendet sich schließlich aber wieder Dal-niente-Momenten des 20. Jahrhunderts bei Alban Berg und Luigi Nono zu.²⁸ Wilhelm Seidels Beispiel, das aus der Stille geleitet, ist einmal mehr Beethovens *Neunte Symphonie*. Im 19. Jahrhundert sei der leise Abschluss einer Symphonie aber noch mit Problemen behaftet: »Ein Werk am Ende zu nihilieren, widersprach dem Optimismus, den die traditionelle Ästhetik mit der Musik verbunden hat, kommt aber vor und ist allemal ein außerordentliches Erlebnis [...]«. ²⁹ Lediglich nebenbei erkennt Seidel das räumliche Potential der Fermate: Der Klang »geht ins Weite«³⁰ – gemeint ist wohl eine Raumtiefe. In Fermatenmomenten erhält der Klang die größte Freiheit für seine Entfaltung. Ernst Klaus Schneider thematisiert in gleicher Weise die Stille vor und nach dem Werk. Auf die Rolle des Rezipienten macht er zwar im Moment des Verstummens, das ein »Nach-Hören« sowie »In-sich-hinein-Hören« bewirke, aufmerksam, führt den Gedanken jedoch zunächst nicht aus. Sofia Gubaidulinas *Silenzio* für Bajan, Violine und Violoncello (1991) – ein Werk, welches das »In-sich-hinein-Hören« letztlich doch behandelt –, beinhalte Echoeffekte, die »den Eindruck eines Dialogs« generieren und darin »aufmerksames Nachlauschen« verlange.³¹ Schließlich entdeckt auch Schneider in Weberns Musik verklingende Momente. Ein besonders eindrücklicher Tiefeneffekt entstehe in György Kurtágs *Aus der Ferne III* für Streichquartett (1991).³² Beachtenswert ist darüber hinaus der Hinweis auf eine soziale und kulturelle Stille, die im Konzertraum und Opernsaal walten, sich aber »erst im 19. Jahrhundert ausgebildet hat«³³ und freilich die Erfahrung einer Musik, die sich aus der Raumtiefe erhebt, begünstigt. Gunter Scholtz schließt sich diesem Gedanken an und resümiert: »Die wichtigste Bedingung der Musik besteht demnach in der Stille des Hörers.«³⁴

Tod und Nichts, Verlöschen und Nihilierung: Die einen kennzeichnen absolute Zustände oder Orte, die anderen den Weg in jene. Dies ist eine komplett andere Herangehensweise als diejenige von

²⁶ ZENCK 1994, S. 15.

²⁷ Ebd., S. 17.

²⁸ Ebd., S. 18–21.

²⁹ SEIDEL 1998, Sp. 1761.

³⁰ Ebd., Sp. 1761.

³¹ SCHNEIDER 2001, S. 196.

³² Ebd., S. 198.

³³ Ebd., S. 192.

³⁴ SCHOLTZ 2004, S. 245.

Cliftons rhythmisch bedingtem Anheben aus der Stille. Komponisten können eine Grunddynamik ansetzen, die als Bezugspunkt dient, an dem sich der aus der Stille kommende und in sie wieder verschwindende Klang orientieren kann. Während diese Dynamik nicht genau quantifiziert wird und auch individuellen Hörschwellen unterworfen ist, verschiebt sich in den oben aufgeführten Werken der Bezugspunkt in eine fernste Ferne, die freilich genausowenig zu bemessen ist. Die genannten Beispiele stammen vornehmlich aus einer Musik des 20. Jahrhunderts, die den Eindruck erweckt, dass sie garnicht leise genug sein kann – bis zum sprachlichen Verstummen (in diesem Begriff für die Stille sind sich die Forscher einig). Dieses intendiert entweder Inaktivität (die Musizierenden hören auf zu spielen³⁵) oder auch eine Lautstärke null. Für beides benötigt das prozessuale Verstummen Zeit, und hierin wird John Cages zeitlich verstandenes Schweigen berührt. Dieses herrscht in der Fermatenpause, die zugleich Werkgrenzen auslötet.

2 WERKGRENZEN – STILLE ALS FLUCHTPUNKT EINER RAUMBEWEGUNG UND IHR REIZ ZUR DEUTUNG

Dem Auge werden Raamtiefen beinahe unmittelbar gewahr, vorausgesetzt, es fixiert sein Sehen nicht zu sehr und verschafft sich stattdessen Freiraum. Dieser ist dem Betrachter des zweidimensionalen Notenbildes gewissermaßen verwehrt.³⁶ Angesprochen sei daher zunächst der Betrachter eines Gemäldes (Abbildung 1). Caspar David Friedrichs *Die Lebensstufen* (1835) umgreift in den Topoi Abschied und Heimkehr zwei Erfahrungsweisen der Stille, die Thomas Schmaus auf eine eindrückliche Formel bringt: »Stille entzieht und erschließt zugleich. Sie legt sich über die Dinge und führt dazu, dass ich mich selbst wahrnehme.«³⁷ Im Bild befinden sich fünf Personen am Ufer sowie zwei Segelboote und drei Segelschiffe auf dem Meer. Figuren und Schiffe sind in gestaffelter Weise in die Raamtiefe gezeichnet. Letztere spiegeln die Figuren in ihrem jeweiligen Lebensalter wider. Auf der rechten Seite erscheinen zwei Schiffe als am weitesten entfernt. Sie sind in Akane Sugiyamas Analyse die Spiegelbilder der »beiden Erwachsenen der reifen Generation.«³⁸ Vom hin-

³⁵ Für die aufgeführten Werke, die ausnahmslos Instrumentalmusik sind, passt der Begriff Verstummen nicht. Nicht-Bewegen wäre eine Alternative.

³⁶ Der Dynamik, die das Potential einer Raumzeichnerin trägt, begegnet die altgriechische Musik gar spöttisch: In der *mousiké téchne* sollte gemütererregender Ausdruck vermieden werden.

³⁷ SCHMAUS 2014, S. 48.

³⁸ SUGIYAMA 2007, S. 241.



Abbildung 1: Caspar David Friedrich: *Die Lebensstufen* (1835).

tersten Schiff geht »eine sich auf der Raumdiagonale entfaltende Bewegung«³⁹ in Richtung Küste aus. Sie trifft auf ein segeleinholendes Schiff in der Bildmitte. Dieses »kehrt von seiner Fahrt zurück [...], wie ein alter Mann am Lebensabend.«⁴⁰ Entsprechend reflektiert es den alten Greis als eine für Friedrich typische Rückenfigur im Vordergrund. Hinter der Figur liegt ein umgedrehtes Boot, das einem Sarg ähnelt – ein unscheinbares *memento mori*. Die Figur stellt wohl Friedrich selbst dar,⁴¹ »der aufgrund seiner Isolation und Größe letztendlich die Hauptperson der Szene ist.«⁴² Der Greis ist nicht nur von den übrigen Personen isoliert, er entzieht sich auch dem betrachtenden Auge. Dieses kann beinahe nicht anders, als auf das große Schiff in der Mitte des Bildes zu starren. Das Schiff bildet eine vertikale Achse mit dem spitz zulaufenden Ufer. An dessen Ende befindet sich ein Elternpaar mit ihren beiden Kindern, die eine schwedische Fahne emporstrecken.⁴³ Sugiyama hält fest, »dass der erste und schließlich endgültige Eindruck des Bildes [...] trotz aller Bewegtheit die dominierende Statik ist.«⁴⁴ Ohne auf Sugiyamas aufschlussreiche Deutung der beiden kleineren Boote weiter einzugehen – deren Nähe zum Greisschiff sei das Zeugnis eines »*memento vivere* – die Kraft, mit der man den resignativen Todesgedanken des Alters in einen positiven Gedanken der Generationskette verwandeln kann«⁴⁵ –, sollen eigens die zwei Momente des Bildes, Statik und Bewegung, hinterfragt werden. Aus der Sicht des Greises erschließt sich keine Unbewegtheit. Dessen Körperstellung verrät einen Blick, der entlang der Linie, die von den diagonal gestaffelten Segelschiffen gezeichnet wird, verläuft. Der Greis schaut in die Ferne, in seine vergangenen Spiegelbilder und in seine aktuelle Reflektion. Zugleich bildet die Figur den Fluchtpunkt der Schiffsbewegungen. In seiner Wahrnehmung ist der Greis auch deshalb auf sich selbst zurückgeworfen, weil sich die spiegelbildlichen Schiffe nicht von ihm weg bewegen, sondern auf ihn zusteuern. Im Gegensatz zu den übrigen Figuren befindet er sich zudem in einer unbewegten Stellung. Derart, wie der Betrachter des Gemäldes in erster Linie Statik erfährt, verläuft auch der Blick des Greises starr in die Ferne. Womöglich gelingt hier dem Künstler ein genialer Kunstgriff. Indem er den Betrachter zum Starren verleitet – auf das Schiff in der Mitte –, vermittelt er ihm ein Gefühl von Bewegungslosigkeit. So lässt er ihn augenblicklich in den stillen Bezugspunkt der Bewegung ein, auch wenn

³⁹ SUGIYAMA 2007, S. 225.

⁴⁰ Ebd., S. 241.

⁴¹ »Die Selbstdarstellung des Künstlers in der Greisengestalt ist zwar anhand des Vergleichswerkes gesichert, jedoch sind die anderen Gestalten in höchstem Maße anonymisiert dargestellt« (ebd., S. 239).

⁴² Ebd., S. 253.

⁴³ Das Kreuz auf der Fahne wird von den Masten des Segelschiffs gedoppelt. Beide tragen eine religiöse Bedeutung protestantischer Prägung (ebd., S. 257).

⁴⁴ Ebd., S. 224.

⁴⁵ Ebd., S. 258.

der Betrachter nur dessen Spiegelbild fixiert. Erst auf einen zweiten Blick, der den Bildhintergrund durchscheinen lässt, bemerkt er die von den hinteren Schiffen ausgehende Fluchtlinie, die nicht in den Raum hinein, sondern aus ihm heraus zum Greis führt: Ferne wird zur Nähe.

Die Bildende Kunst kann den Eindruck von Statik und Bewegung in ein Werk setzen. Wie ist dies in einer Kunst möglich, die sich immer nur im zeitlichen Vergehen ereignet? Gibt es auch in der Musik einen Fluchtpunkt der Bewegung? Anders gefragt: Wo ist die Ausgangswarte ihrer Wahrnehmung? Die griechische Antike prägt ein Musikverständnis, welches von dem einzelnen Musizierenden ausgeht. Insbesondere solistische Musik trägt einen ausgeprägten Individualcharakter, der jenem Anspruch der *mousiké* gerecht wird. Als zentrales Fallbeispiel behandelt die hiesige Arbeit ein Werk, das einen starken Bezug auf den ausübenden Künstler aufweist, Schuberts *Klaviersonate B-Dur*.⁴⁶ Dort manifestiert sich eine Stilleerfahrung, deren Wesen von der Wahrnehmung außenstehender Rezipienten nicht gänzlich erfasst werden kann. Ihr Nachvollzug entzieht sich dem bloßen Hören auf einen Gegenstand hin. Fesselnd ist hier der Gedanke, Friedrich könnte sich in der Greisenfigur selbst als Betrachter seiner Kunst mitten in sein Werk gesetzt haben. Der Künstler erfährt seine Schöpfung aus ihr heraus, wird wie der in sein Spiel vertiefte Musizierende eins mit ihr. Und dennoch entzieht sich eine absolute Stille auch diesem.

Ähnlich wie Friedrichs Malerei den Rahmen des Gemäldes zu sprengen scheint, besitzen ungemessene Fermatenpausen eine enorme Raumwirkung. Allerdings weisen sie, anders als in Friedrichs Gemälde, nicht auf den Künstler hin, sondern in den Raum hinein. Die Verweiskraft eines Klangs, der in die Raumtiefe flieht, auf eine absolute Stille zu, ist einer Verwandtschaft zu den nicht-tönenden Pausen an den Peripherien des Werkes zu verdanken. In ihnen erlebt der Hörende einen Moment, in dem die verborgene Grundstruktur der Musik aufbricht. Scheint sie in Binnenpausen durch, gefährden diese allerdings die Integrität der Tonzeit. Sie evozieren das Ende der Musik, ihre Vernichtung. Strukturbrechende Pausen lassen den Hörenden aufhorchen, ergreifen ihn, lassen ihn letztlich nach Sinn haschen. Dem Eintritt ins Nichts zuvorkommend, eilt der Musik Bedeutung zu. Diese entspringt zunächst einer Wirkungsästhetik. Bereits vor dem 19. Jahrhundert vernimmt der Hörende ein Phänomen, dem Hermann Danuser eigens einen Aufsatz widmet.⁴⁷ Den etwas

⁴⁶ Gleichwohl tauchen auch dort »Teilpausen« auf, die vor allem in Werken größerer Besetzung eine Dialogfunktion tragen (LISSA 1962, S. 331), in Schuberts Klaviersonate jedoch lediglich zwischen zwei tonalen Sphären vermitteln. Clifton beschreibt und kategorisiert die schweigenden Protagonisten eines mehrstimmigen Werkes näher als »Silences in Registral Space« (CLIFTON 1976, S. 171–178).

⁴⁷ DANUSER 1986.

später geprägten Begriff des »Nicht-Voraushörbaren«, ⁴⁸ im Original ein dem Sehen verpflichtendes »imprévu«, entnimmt er Hector Berlioz' Memoiren, in denen dieser seine eigene Musik charakterisiert. ⁴⁹ Das imprévu steht nicht nur für rhetorische und strukturelle Überraschungspausen, sondern für jegliche schlagende Elemente wie etwa dynamische Kontraste oder Tempowechsel. Die herausragende Figur hierfür vor Hector Berlioz sei Carl Philipp Emanuel Bach. Dessen Rondos und Fantasien ließen schließlich eine Nähe zur »Kunst der Improvisation« zu. ⁵⁰ Nicht selten werden sie in der Literatur zur Stille mit beredten oder rhetorischen Pausen in Zusammenhang gebracht. Durch einen fließenden Wechsel in eine Werkästhetik ⁵¹ beeinflussen strukturbrechende Pausen, ob fermatiert oder unfermatiert, bald eigens die Bildung von musikalischer Form: »Nichts aber kennzeichnet die Wirkungsweise des imprévu im Wiener Klassischen Stil zentraler als die Tatsache, daß jede formrelevante Überraschung, wie plötzlich sie auftritt, nicht isoliert für sich steht, sondern dazu beiträgt, den traditionellen Beziehungsrahmen der funktionell differenzierten tonalen Form auf individuelle Weise zu konkretisieren.« ⁵² Doch selbst Beethovens sehr freie Pausenbehandlung lässt den zeitlichen Strukturfaden nicht reißen, weil sie stets eine rechtzeitige Einordnung in den tönenden Verlauf erfährt. Erst mit Richard Strauss, Franz Liszt und schließlich Hector Berlioz sei ein Weg in die Neue Musik eröffnet, »welche sich mit der Auflösung von Traditionen und der Preisgabe inner- wie außermusikalischer Erwartungshorizonte der Möglichkeit des prévoir schließlich so entäußerte, daß das imprévu als Kategorie der musikalischen Form absolut und darum hinfällig wurde.« ⁵³ In der oft an der Schwelle der Unhörbarkeit weilende Musik der Zweiten Wiener Schule um Arnold Schönberg und Anton Webern muss der Hörende schließlich mit seinen Gewohnheiten brechen. Die Stille erscheint dort als ein Schock, der sich dem unmittelbaren Griff des Hörenden entzieht.

⁴⁸ DANUSER 1986, S. 63.

⁴⁹ »Les qualités dominantes de ma musique sont l'expression passionnée, l'ardeur intérieure, l'entraînement rythmique et l'imprévu« (BERLIOZ 1870, S. 461).

⁵⁰ DANUSER 1986, S. 66.

⁵¹ Seidel zeichnet den Paradigmenwechsel einer Wirkungsästhetik zu einer Werkästhetik nach (SEIDEL 1985).

⁵² DANUSER 1986, S. 72.

⁵³ Ebd., S. 77.

3 STILLSTAND UND DIE SCHWELLE ZUR UNHÖRBARKEIT – EIN FORSCHUNGSÜBERBLICK

Weder die Wirkungsweise der Stille in Form von rhetorischen Pausen noch die dynamisierende Kraft, die von werkästhetischen Pausen ausgeht und in Joseph Haydns Musik teils noch immer rhetorischer Art ist, werden in der hiesigen Arbeit explizit besprochen. Diese stellt vielmehr an wenigen Beispielen Darstellungsprinzipien der geometrischen Schrift heraus, die drei Orte der Stille beherbergt. In der Pause kristallisieren sich derer zwei heraus, die oftmals gemeinsam auftreten. Die von binnenzeitlichen Stillständen evozierte *Raumbreite* genießt in der einschlägigen Literatur primäre Aufmerksamkeit. Während der Weg in die Tiefe, an deren Ende ein Ort der absoluten Stille herrscht, oft als ein stimmliches Verstummen gedeutet wird, zeigt die Raumbreite zunächst auf keinen stillen Ort, sondern bildet einen statischen Zustand. Dieser kulminiert wiederum in Cages *4'33''* in einem sich permanent wiederholenden Nullpunkt der Zeit, der dem Hörenden Stillstand suggeriert und dadurch wieder zur Ortserfahrung wird. Dies legt die hiesige Arbeit in einer Analyse des Werkes dar. Der Eindruck von Raumbreite, die Cage als Prinzip aufdeckt, entsteht durch Monotonie, die auch im Tönen erfahren werden kann. Dies kommt insbesondere in der Neuen Musik zum tragen. Bereits die traditionelle Musik aber kennt die Verfahrensweisen, um Raumbreite zu suggerieren: in Fermatenmomenten. Besprechungen einzelner Werke, die in Fachzeitschriften für Neue Musik, insbesondere *MusikTexte* und *positionen*, erscheinen, werden daher nicht berücksichtigt. Außerdem stehen hinter solchen Werken meist persönliche Bekenntnisse, die eine Bandbreite an Stillebedeutungen widerspiegeln. Deren gerecht zu werden, würde den Rahmen der Arbeit sprengen.⁵⁴

Die einschlägige Forschungsliteratur deutet trotz ihres generellen Schwerpunkts auf die ästhetischen Funktionen der Pause das Prinzip der Raumbreite an. Günter Katzenberger bietet einen sehr ergiebigen Querschnitt von Überraschungspausen in der Instrumentalmusik um 1800 anhand

⁵⁴ Betont seien die *positionen* Heft 10 des Jahrgangs 1992, die eigens das Gegensatzpaar *Stille und Lärm* thematisieren. Hierin widmet Eric de Visscher Komponisten der Stille vor Erscheinen von Cages *4'33''* seine Aufmerksamkeit. Ausgehend von Anton Webern, fasst er einerseits drei Formen von Stille in der zeitgenössischen Kunst unter »Kürze, Zartheit und [...] Isolation von Noten« zusammen (VISSCHER 1992, S. 8). Andererseits stellt er eine Verräumlichung sowie eine gesteigerte »Aktivität von Stille« gegenüber des Klangs heraus (ebd., S. 12). Aus der veränderten Rollenverteilung von Klang, Lärm und Stille erwachsen schließlich viele verschiedene Konzepte darüber, was Stille ist oder sein soll. In denselben *positionen* werden dahingehend Werke von Jakob Ullmann, Gerhard Stäbler und Annette Schlünz eigens unter dem Banner der Stille besprochen und interpretiert.

erstaunlich zahlreicher Werke – eine Auswahl, die ihresgleichen sucht.⁵⁵ Ausgehend von der Ellipse, ein vorübergehender Abbruch des klanglichen Geschehens,⁵⁶ über Carl Philipp Emanuel Bach, doch mit einem Schwerpunkt auf der Wiener Klassik, nennt sowie kategorisiert er deren Pausencharaktere, die auf dem binnenzeitlichen Ansatz von Spannung und Entspannung beruhen. Beide Zustände stellt 1962 bereits Lissa als die wesentlichen Funktionsweisen der Pause in der traditionellen Musik heraus.⁵⁷ Eine gesteigerte Dramatisierung der Spannung bemerkt Katzenberger in Franz Schuberts, Hector Berlioz', Franz Liszts und Robert Schumanns sowie Frédéric Chopins Musik.

Jürgen Uhde und Renate Wieland behandeln Affekte, die im Spiel zwischen Klang und Nicht-Klang entstehen. Der Pianist Uhde legt den Schwerpunkt auf Klaviermusik, vornehmlich von Beethoven und Schubert. In ihrer Zeitfunktion »ist die Stille mächtigster Gegenspieler des Lautes [...].«⁵⁸ Die Autoren machen dabei auf eine Beredsamkeit der Pause aufmerksam,⁵⁹ stellen aber im befreiten Klang des Impressionismus, besonders in Debussys Musik, auch »eine ungeahnte Weite und Raumentiefe« fest⁶⁰ – ein flüchtiger, jedoch anregender Blick in eine Musik an der Schwelle des 20. Jahrhunderts, in der mit der sukzessiven Befreiung des Klangs von ihren bestimmenden Tonparametern Stille in einer grenzenlosen Breite, insbesondere auch ungebundenen Ferne gesucht wird. Lissa hebt – wieder einige Jahre früher – im befreiten Klang eine bleibende funktionelle Bedeutsamkeit der Pause heraus: »Der Hörer braucht sie [...], damit sich der komplizierte statische Klang in ihm entladen kann, damit er seine Qualität begreifen und sich an ihr sättigen kann [...].«⁶¹ Der Hörende bekommt also wesentlich mehr Zeit, dem verklingenden Tönen nachzuhören, als sie ihm in der traditionellen Musik in der Regel gegeben ist. Freilich aber bleibt es eine Ermessenssache des Hörenden (und aller Beteiligten), zu entscheiden, wann sich der Klang, dem nun als singuläres Erlebnis mehr Qualität zugesprochen wird, entladen hat. Zu bestimmen ist angesichts Lissas Deutung jeweils von Werk zu Werk, ob deren Pausen überhaupt Raumentiefeneffekte bezwecken. In einer weitläufigen Untersuchung vornehmlich von Spannung befreiter, stillstehender Klänge des 20. Jahrhunderts von Eva-Maria Houben begegnen dem Leser allerdings auch Werke, die extrem geringe Lautstärken bis an die Schwelle der Unhörbarkeit verwenden. Ein Musterfall ist Helmut

⁵⁵ KATZENBERGER 2004.

⁵⁶ Anhand von Katzenbergers Beispiel aus Johann Sebastian Bachs *Matthäuspassion* wird in der hiesigen Arbeit nicht nur die Ellipse beleuchtet, sondern das Phänomen Stille noch weiter gegriffen.

⁵⁷ Zusammengefasst in: LISSA 1962, S. 346.

⁵⁸ UHDE UND WIELAND 1988, S. 457.

⁵⁹ Ebd., S. 460.

⁶⁰ Ebd., S. 485.

⁶¹ LISSA 1962, S. 338.

Lachenmanns *Dal Niente (Interieur III)* für Soloklarinette (1970): »In der Stille wird größte Ferne erfahren [...].«⁶² An anderer Stelle weist Houben auf *Lux aeterna* für gemischten Chor (1966) von György Ligeti hin, der für die sehr ruhigen und zarten Klänge in der Partitur eigens eine Fernwirkung vorschreibe.⁶³ Diese explizit wörtlichen Hinweise – auch mit weitergehenden Assoziationen der Stille, wie hier in Ligetis Werk, – sind keine Einzelfälle in der Musik des 20. Jahrhunderts. Sie kombinieren Raumbreiten und Raumtiefen, um ihrem vorgegebenen Programm gerecht zu werden. Ihre fein ausdifferenzierten Lautstärkegrade unterstützen sie hierbei. Die hiesige Arbeit zeigt, dass Claudio Monteverdi – ohne Rückgriff auf Dynamikzeichen –, bereits im 17. Jahrhundert im Prolog zu seinem *L'Orfeo* die Effekte der Raumbreite und auch Raumtiefe nutzen kann, um ein vom Text unterstütztes Programm zu entwerfen: das Stillsein vor der Aufführung der Oper.

Wilhelm Seidel geht in zwei einschlägigen Beiträgen ebenfalls von der Wiener Klassik aus, um zu jenen Prinzipien des 20. Jahrhunderts zu gelangen. Er trifft auf einen »tiefen unüberbrückbaren Einbruch in die metrische, dynamische und melodische Bewegung«⁶⁴ bei Haydn und auf weitere syntaxbrechende Pausen bei Beethoven.⁶⁵ In Luigi Nonos *Fragmente – Stille, An Diotima* für Streichquartett (1980) – wieder ein Werk, das mit seinem Titel auf Stille hinweist, diese hier sogar direkt benennt – werde der Hörende in seiner musikalischen Auffassungsgabe aufs Äußerste herausgefordert: »Die Dauer der langen Klänge und Pausen überschreitet entschieden den temporalen Spielraum der herkömmlichen Musik [...].«⁶⁶ Wenige Jahre später benennt Seidel Topoi der stillen rhetorischen Pausen, die meist aus dem Jenseits sprechen,⁶⁷ und erkennt – von äußerer Rhetorik befreit – den Stillstand des Tönens und Nicht-Tönens in der Musik von Morton Feldman und Giacinto Scelsi in eine »introvertierte Stille«⁶⁸ gekehrt: »Absolute Gegenwärtigkeit ist das Prinzip ihrer Perzeption [...].«⁶⁹ Stillstand heiße in dieser Musik also eine dem musikalischen Geschehen losgelöste Zeitlichkeit. Gemeint ist vermutlich eine dem komponierten Werk entthobene, weil introvertierte Gegenwärtigkeit. Eine solche Jetztbezogenheit ist einem musikalischen Ursprung zu

⁶² HOUBEN 1992, S. 83.

⁶³ Ebd., S. 102.

⁶⁴ SEIDEL 1993, S. 240.

⁶⁵ Ebd., S. 241.

⁶⁶ Ebd., S. 251.

⁶⁷ SEIDEL 1998, Sp. 1761 f.

⁶⁸ Eine von Seidel sogenannte »extrovertierte Stille«, zufällig einströmende Geräusche und Klänge, ginge von Cage aus (ebd., Sp. 1764). Auf der einen Seite fällt der sound (Geräusche und Klänge) ein, doch scheint er durch etwas durch, was Cage *silence* nennt. Die hiesige Arbeit erkennt in Cages 4'33" deshalb weder eine introvertierte noch eine extrovertierte Stille, anders gesagt: Die eine bedingt die andere.

⁶⁹ Ebd., Sp. 1764.

vedanken, der bereits Jahrtausende vor Feldman und Scelsi wirkt. Die durch Aristoteles' Zeittheorie durchdrungene *mousiké téchne* gibt ein zeitliches Fixum vor, das sich im Rhythmus wiederholt. Die Repetition des immergleichen Jetztmoments lässt den Künstler in einen stillen Zeitpunkt eintauchen. »Absolute Gegenwärtigkeit«⁷⁰ heißt hier Stillstand der identischen Zeit. John Cage gießt einen solchen Gedanken des Immerwiederkehrenden in sein Werk *4'33*.⁷¹ Dieses und jenes legt die hiesige Arbeit dar.

Helmut Lachenmann nimmt sich gewissermaßen dem Problem des Ermessens von erforderlichen Pausendauern für verlöschende Klänge des 20. Jahrhunderts an und kombiniert sie mit Seidels Gedanken einer Introvertiertheit des Hörens. Lachenmann misst diesen Klängen Eigenschaften zu, die übermittelt werden sollen. Dieser Transfer des Klangs in das Innere des Hörenden brauche Zeit, die Lachenmann »Eigenzeit«⁷¹ nennt. Viele Werke der Neuen Musik, darunter auch diejenigen von Feldman und Scelsi, »verkörpern statische oder statistische Klangerfahrungen, deren Eigenzeit unabhängig ist von der Zeit, die sie tatsächlich dauern.«⁷² Lachenmann unterscheidet einen »Klang als beliebig lange, in ihrer Dauer von außen her zu begrenzende Gleichzeitigkeit« von einem »Klang als zeitlich aus sich selbst heraus begrenzter charakteristischer Verlauf [...]«⁷³ Hieraus entwickeln sich zwei grundlegende *Klangtypen der Neuen Musik*: Einerseits der auf Ein- und Ausschwingungsprozessen fußende »Kadenzklang«, dessen charakteristischen Nachhalleffekt Lachenmann in schematischen Darstellungen und Notenbeispielen unter Berücksichtigung von Modifikationen erörtert.⁷⁴ Andererseits der »Farbklang«, welcher wiederum Modifikationen besitze. Diese ermöglichen die Erfahrung von Änderungen in den statischen Klängen, etwa durch Tremoli hervorgerufene innere Bewegungen.⁷⁵ Lachenmann stellt schließlich ein Prinzip vor, das sich insbesondere in Karlheinz Stockhausens und Pierre Boulez' Werk wiederfinden ließe: »Der Strukturklang [...] hat eine Eigenzeit, die mit seiner effektiven Dauer identisch ist. Man kann ihn nicht beliebig fortsetzen wie eine Klangfarbe oder eine Textur [...]«⁷⁶ Der Strukturklang bildet demnach die Form der Musik in einer »Polyphonie von Anordnungen [...]«⁷⁷ Strukturklänge der Neuen Musik hebeln die aus der traditionellen Musik gewohnte Zeitstruktur deshalb aus, weil sie – ob

⁷⁰ SEIDEL 1998, Sp. 1764.

⁷¹ LACHENMANN 1996A, S. 8.

⁷² Ebd., S. 17.

⁷³ Ebd., S. 1.

⁷⁴ Ebd., S. 3–8.

⁷⁵ Ebd., S. 8–17.

⁷⁶ Ebd., S. 17.

⁷⁷ Ebd., S. 18.

tönend oder nicht-tönend – »in einem mehrschichtigen und mehrdeutigen Abtast-Prozeß«⁷⁸ erfahren werden. Die Neue Musik kennt gleichwohl auch prozessuale Klangerlebnisse, welche die Rauntiefenwirkung in einem Verklingen und Nachhören umfassen. Lachenmann sieht dahingehend Nono als Strukturalisten an. In der »Schaffung von elementaren, strukturöffnenden Voraussetzungen – Stille ist nur eine von ihnen«⁷⁹ – leistet Nono einen bedeutenden Beitrag für eine aus dynamischen Elementen sich erheben Form. Hier wird schließlich deutlich, dass eine alleinige Analyse der Aufzeichnungsformen einer solchen strukturellen Musik nicht ausreicht, um ihre Stillephänomene herauszuschälen. Dies ist in einer starren, eben nicht »mehrdeutigen«⁸⁰ Struktur, das heißt in einem System, leichter, weil die Orte der Stille in einem entsprechenden Notationssystem nicht der individuellen Eigenzeit unterworfen sind. Hier prallen zwei konkurrierende Motivationen zusammen: Struktur und System. Zwar nicht gleichermaßen notierbar, ist indes hier wie dort das Prinzip einer Statik erfahrbar.

Auch Martin Zenck spannt den Bogen von der Wirkungsästhetik zur Musik eines Luigi Nono: Die traditionelle Musik sei »wie eine Rede aufgefaßt. [...] Es sind dies Fermaten, Zäsuren, Interrogationen in der Musik, in denen der Fluß der musikalischen Bewegung unterbrochen, gedehnt wird, so daß dort etwas aufklingt, was man Stille nennen könnte [...].«⁸¹ Der von Nonos *Fragmente – Stille, An Diotima* angestoßene Paradigmenwechsel des Verhältnisses zwischen dem Tönen und Nicht-Tönen ließe dagegen »eher die Klänge die durchgängige Folie der Stille durchbrechen als daß Schweigen die Dimension wäre, die sich erst zwischen den Fragmenten ausbreiten würde [...].«⁸² Wir erinnern uns an die Funktionen der Pausen im 20. Jahrhundert, die uns Lissa darreicht: »Der Hörer braucht sie [...], damit sich der komplizierte statische Klang in ihm entladen kann, damit er seine Qualität begreifen und sich an ihr sättigen kann [...].«⁸³ Entladen sich in Nonos Musik also die Pausen in den Klängen? Die Geduld des Hörenden wird strapaziert und findet Erlösung im nächsten Klang. Unter dem Gesichtspunkt einer (unsinnigen) Umpolung von Klang und Stille rückt dabei die temporale Struktur und damit überhaupt die Kategorie Dauer in den Hintergrund: »Die Stille erzeugt Kontinuität, wogegen der Klang und die Klanggestik eben das Schweigen aufbricht [...].«⁸⁴ Zenck lässt in seiner Umkehrung des an der Rauntiefe erschlossenen Dal-niente-Prinzips

⁷⁸ Ebd., S. 18.

⁷⁹ LACHENMANN 1996C, S. 302.

⁸⁰ LACHENMANN 1996A, S. 18.

⁸¹ ZENCK 1994, S. 15.

⁸² Ebd., S. 21.

⁸³ LISSA 1962, S. 338.

⁸⁴ ZENCK 1994, S. 21.

somit erst gar keinen Gedanken an eine suggerierte Raumbreite zu. Dass Nono trotz allem den Parameter Dauer in den Vordergrund rückt, liest der Leser der Partitur an einer beispiellosen Differenzierung der Fermatenpausen ab. Sie reichen bis zur Zusatzbezeichnung *Endlos!?* und sind zugleich mit diversen Empfindungen belegt. Wolf Frobenius erläutert Nonos Zeichensystem der Fermaten in einer umfassenden Besprechung des Werkes.⁸⁵ Nono möchte die nicht-tönenden Zeitabschnitte zwar nicht aufs genaueste quantifizieren, jedoch fragmentiert er sie. Von einer Diskontinuität des Tönens lässt sich daher nicht zwingend auf eine Kontinuität eines Nicht-Tönens schließen. Womöglich sind eine geometrische Notationsweise und eine Philosophie der ununterbrochenen Stille aber auch nicht vereinbar.

In einem beachtlichen Beitrag zeichnet William Kinderman Beethovens Schaffen nach. Dieses offenbart ein besonders kunstvolles Geleit in eine ferne Stille. Das Verhältnis von Klang und Nicht-Klang sprengt »den formalen Rahmen eines Werkes«⁸⁶ und erlangt in den für Beethoven bezeichnenden offenen Schlüssen zunächst eine symbolische Aufladung. Solch syntaxbrechende Elemente, wie unvermittelte Pausen, setzt Beethoven auch inmitten von Formprozessen ein. In einem Höhepunkt seines Spätwerkes, der *Arietta* aus seiner *Klaviersonate c-Moll* op. III, führe er den Bruch schließlich in ein »Schweigen als Ergebnis des musikalischen Gesamtprozesses [...]«⁸⁷ In der durch monotone Strukturen erreichte Zeitsuspension, »eingebettet in den Kontext einer ihrerseits in hohem Maße kontemplativen Variationenfolge«,⁸⁸ eröffnet sich allmählich, nicht abrupt, ein eigener Zeitraum, der die Fantasie des Hörenden beflügelt. Adäquat erfasst wird der Raum von der Notenschrift nicht, er sprengt die Grenzen der Werkform, führt über sie hinaus. Die *Arietta* weist dahingehend auch eine vertikale Raumeröffnung auf. Mit ihrer in eine hohe Tonlage entrückten Themenvariation der Coda – die für den Satz charakteristische Trillerfigur macht es jener gleich⁸⁹ – führt sie abermals in die Musik des 20. Jahrhunderts, die nach einer Sprengung der tonparametrischen Grenzen strebt. In einem funktionellen Abhängigkeits- und Spannungsverhältnis stehende Tonstufen spielen in einer Musik, die den Klang befreit, und auch in der grundtonlosen, das heißt atonalen Musik eine untergeordnete Rolle. Für den Ort der Stille tragen sie und der Grundton dagegen ein wesentliches Gewicht. Ein auf der Tonstufenachse sich abzeichnender stiller Ort wird, neben den Phänomenen Raumbreite und Raumtiefe, als dritte Dimension der Stille in der hiesi-

⁸⁵ FROBENIUS 1997, S. 184.

⁸⁶ KINDERMAN 1995, S. 60.

⁸⁷ Ebd., S. 78.

⁸⁸ Ebd., S. 72.

⁸⁹ Ebd., S. 73.

gen Arbeit herausgearbeitet. Extrem hohe und tiefe Tonlagen dienen in jener tonstufenbefreiten Musik nunmehr dem klanglichen Gesamteindruck. Houben erlaubt einen wertvollen Einblick in eine hieraus resultierende vertikale »Raumzerdehnung [...]«⁹⁰ Zwecks einer Suggestion von Stille besitzen hiernach jedoch Raamtiefen und Raumbreiten die größere Bedeutung. Es bleibt an dieser Stelle zudem unbeantwortet, inwiefern eine solche Stille noch ein Schweigen ist, wie Kinderman schildert, oder womöglich im Nicht-Sagbaren jenseits von Sprache weilt.⁹¹ In Monteverdis *L'Orfeo* vernimmt der Hörende eine vergleichbar artifizielle Raumeröffnung, dessen Prolog freilich das Wort beansprucht. Er bricht mit der italienischen Verssyntax, um ein Stilleerlebnis nach und nach zu intensivieren und solcherart Schweigen hervorzurufen.

Marianne Betz widmet ihren Beitrag ganz dem Verstummen.⁹² Ihre Darstellung führt über die barocke Figurenlehre und der Affektenlehre des 16. Jahrhunderts – also vornehmlich vokale Musik – zu den symbolhaften Topoi der Generalpause (Ewigkeit und Tod) sowohl in der vokalen als auch der instrumentalen Musik des 18. Jahrhunderts, die noch in der Musik des 20. Jahrhunderts Früchte tragen. In einem Blick auf das Verstummen der Protagonisten in der Oper⁹³ – etwa in *La muette de Portici* von Daniel-François-Esprit Auber – belässt Uwe Sommer, wie auch Betz, besagte Phänomene der räumlichen Tiefe und Breite unberücksichtigt.⁹⁴ Cages 4'33", so Betz, verlagere schließlich die Musik ins Innere des schweigenden Hörenden,⁹⁵ Erwin Schulhoffs *In futurum*, aus

⁹⁰ HOUBEN 1992, S. 175–186.

⁹¹ Leider ist es dem Verfasser nicht gelungen, Tania Cronins Ausführungen zu Beethovens Spätwerk der Klaviersonaten und Streichquartette einzusehen (Tania Cronin: *The Arc of the Arietta. Absences and Silences in the late String quartets and Piano sonatas of Beethoven*. Ann Arbor, Michigan 2003). Ferner erweckt Beethovens Pausenrhetorik das Interesse der Psychologie, die in der hiesigen Arbeit unberücksichtigt bleibt. Youn Kim stellt die Frage nach dem Schweigen in Beethovens Werk, das sehr beredt sei: Hugo Riemanns »discussion in *Beethoven Analysis* suggests that it is the composer who speaks through the rests and our duty is to understand the psychological process of the creative fantasy and intention of the composer« (KIM 2013, S. 312). Bereits die Formelemente der Musik zur Zeit der Wiener Klassik bergen das Potential, die Sprache zu übersteigen: »Insofern endet Sprache zielgenau und punktuell. Musik hingegen endet flächig. Sie hat sich zwar im Vorgang der Kadenz ein Mittel sprachlichen Nachvollzugs angeeignet, ist aber mit dem bloßen Erreichen des Zielpunkts nicht zufrieden. [...] Die Schlusstonika muss sich ›Raum‹ schaffen, sei es in einem Vorfeld, sei es über einen Anhang« (SCHMID 2013, S. 137). Die wilden Tontiraden aus op. 111 enden, versprühen jedoch nicht den Willen zu Enden. Sie breiten sich mit aller Macht aus, möchten sich befreien von den Zwängen des geometrischen Notationssystems. Hier wird gewiss die Fantasie des Hörenden beflügelt.

⁹² BETZ 1997.

⁹³ SOMMER 2004.

⁹⁴ Im Kontext der Pantomime stellt sich in Aubers Oper die Frage nach einem stummen Theaterspieler neu: Die Frage nach Raum und Bewegung wird hierbei insofern aufgeworfen, dass diese stumme Pantomime zwar lebenswürdig, jedoch gesellschaftlich verloren wirkt. Inwiefern dies mit den aufgeworfenen Weisen der Stille korrespondieren könnte, beantwortet die hiesige Arbeit nicht.

⁹⁵ BETZ 1997, S. 254.

den *Fünf Pittoresken* op. 31, dagegen »verweigert sich dem Klang [...]«. ⁹⁶ Ein Vergleich beider bescheinigt John Cages Werk allerdings insofern eine Nähe zu Schulhoffs stillem Werk, dass dort die Idee einer nicht im Voraus ausgemessenen, strömenden Werkzeit (sie wird jeweilig mit sound erfüllt) in der willkürlich wirkenden Aneinanderreihung von Pausenzeichen ausbuchstabiert zu sein scheint.

Ludwig Finscher wendet sich ausführlich den syntaktischen Funktionen und rhetorischen sowie affektiven Wirkungen der Pause in den Zeitaltern der Wirkungsästhetik und der Werkästhetik zu ⁹⁷ – einer Pause also, die noch Intentionen trägt: Sie gewinne in Beethovens »Gestus des Suchens nach der richtigen Lösung« ⁹⁸ rhetorisch an pathetischer Vielseitigkeit, spitze sich bei Bruckner in »Schreckenspausen« zu ⁹⁹ und entfalte sich mit Schuberts Musik in emphatischer Weise: »Das extreme Beispiel für diese neue, un-erhörte Pause ist natürlich der Anfang der großen B-Dur-Klaversonate aus dem Todesjahr Schuberts.« ¹⁰⁰ In Schuberts letzter Klaviersonate sind allerdings alle drei Dimensionen der Stille ins Werk gesetzt, die sich nicht nur an der Fermatenpause abzeichnen. Ligetis Versuch, »Stille zu komponieren«, ¹⁰¹ hält Finscher dagegen für gescheitert. Die Klangflächenkompositionen des Tonsetzers hätten »die begrenzte Suggestivkraft [...] ihren Texten oder Titeln zu verdanken [...]«. ¹⁰² Jede Seite der Stille kompositorisch abzudecken, erscheint aber auch geradezu unmöglich. Die Klangflächen in Ligetis *Lontano* für großes Orchester (1967) kombinieren zumindest den Eindruck von Raumbreite mit demjenigen der Raumtiefe, was der Titel bereits ankündigt (it. *lontano*, Weite, Ferne). Der Tonsetzer bringt dort beide Erfahrungen in extreme, beinahe auch unhörbare Bereiche. Individuellen Hörschwellen ausgesetzt, bleibt die Erfahrung einer solchen komponierten Stille jedoch subjektiver Natur.

Ernst Klaus Schneider demonstriert in einem Wort-Cluster die Nähe der Pause und Fermatenpause zum Phänomen des Stillstands ¹⁰³ und erkennt in Schuberts *Meeres Stille* D 216 ein tönendes »Bild der Reglosigkeit des Meeres und der Bewegungslosigkeit der Luft [...]«. ¹⁰⁴ Isang Yuns »Eintonklänge«, die trotz Statik in sich bewegt seien, ¹⁰⁵ entspringen der Lehre des Daoismus. Ausführ-

⁹⁶ BETZ 1997, S. 253.

⁹⁷ FINSCHER 1997, S. 101–106.

⁹⁸ Ebd., S. 105.

⁹⁹ Ebd., S. 106.

¹⁰⁰ Ebd., S. 106.

¹⁰¹ Ebd., S. 110.

¹⁰² Ebd., S. 111.

¹⁰³ SCHNEIDER 2001, S. 91.

¹⁰⁴ Ebd., S. 193.

¹⁰⁵ Ebd., S. 195.

lich befasst sich Herbert Hopfgartner mit ihr und widmet Yun einen Exkurs.¹⁰⁶ Hier besteht eine lockere Nähe zu den ebenfalls religiös geprägten Erfahrungen des Stillstands in den »melodischen Wellenbewegungen«,¹⁰⁷ die Arvo Pärt in *Silentium*, das zweite Stück aus *Tabula Rasa* für zwei Soloviolen, präparierten Klavier und Kammerorchester (1977), setzt. Das Werk birgt darüberhinaus einen Ort der Stille, der mit der Tonstufe zusammenhängt. Pärt findet hierin einen Weg in eine nach innen gekehrten Ruhe, die als Ort – neben der Raumbreite und Raumtiefe – einer *Raumsecke* gleicht.

Dass das Prinzip der Raumbreite kein exklusives Phänomen der Musik des 20. Jahrhunderts ist, sei zuletzt noch einmal an den folgenden Beiträgen gezeigt, die ein regelrechtes Spiel mit der Werkzeit verbreiten. Diether de la Motte ermöglicht einen Blick in eine Klassenzimmerdiskussion. Sie offenbart: Insbesondere die Generalpause sei ein Mittel zum »Dampfablassen [...]«. «¹⁰⁸ Ferner entstünden in ihr manchmal beide Seiten der Bewegungslosigkeit zugleich, aufgeteilt in rechte und linke Spielhand: »Links schweigender, rechts tönender Stillstand«, zu vernehmen während einer Ad-libitum-Kadenz im Rondo aus Beethovens *Sonatine F-Dur* Anh. 5.2.¹⁰⁹ Solistische Kadenz, die mit Fermatenzeichen angezeigt werden, verlassen den binnenzzeitlichen Rahmen eines Werkes und eröffnen einen eigenen Zeitraum – vergleichbar mit Lachenmanns Eigenzeit. Die Musik setzt aus und bleibt gleichfalls stehen. Doch nicht etwa einen tönenden Stillstand vernimmt der Hörende dort, sondern ein Tönen im nicht-tönenden Stillstand – eine Stilleerfahrung, die der spielende Künstler am Soloinstrument dem Hörenden gegenüber intensiver und auch authentischer erlebt. Im Vergleich zu Kindermans Entdeckung einer tönenden Zeitbannung in Beethovens Werk, die über den Rahmen des Werkes weist, schildert de la Motte letztlich eine umgekehrte Weise der Raumeröffnung. Tönender und nicht-tönender Stillstand geben derart auch ihre phänomenale Nähe zueinander kund. Hans Bäßler spürt in Liszt Musik ebenfalls »den Stillstand andeutende«, in ihrer Funktion wiederum aber rhetorische Pausen auf.¹¹⁰ Im beinahe übergangslosen sowie expressiv freien Spiel von Klang und Nicht-Klang ist gleichwohl bereits ein Hang zur Musik des 20. Jahrhunderts zu vernehmen. Dabei imponieren wiederum teils sich ausgliedernde tönende und nicht-tönende Fermatenmomente.¹¹¹ Die Bedingung für dieses Spiel entnimmt der Interessierte ei-

¹⁰⁶ HOPFGARTNER 2008, S. 528–536.

¹⁰⁷ SCHNEIDER 2001, S. 197.

¹⁰⁸ MOTTE 2004, S. 203.

¹⁰⁹ Ebd., S. 204.

¹¹⁰ BAESLER 2004, S. 109.

¹¹¹ Ebd., S. 110.

nem Beitrag von Andreas Traub zur Musik der Notre-Dame-Epoche, in der ein Fundament für die musische Zeitkunst geschaffen wird. »Die Voraussetzung, um »Stille in der Musik« zu ermöglichen, ist [...] eine Zeitordnung, in der die *vox amissa* der *vox prolata* gleichgewichtig ist [...].«¹¹² Die Zeit werde in tönenden und nicht-tönenden Fermaten bereits in der Musik des 14. Jahrhunderts in der Schwebe gehalten¹¹³ – ein Grundprinzip demnach, das sich bis in die heutige Musik zieht. Daher spannt Traubs Resümee zurecht den Bogen bis zu den Pausen in Bruckners und Mahlers Musik. Der Blick zurück lohnt sich ebenso: Vormensurale Musik kennt Pausen, die in ihrer ungemessenen Weise schweigende Momente erzeugen – abermals rhetorischer Manier. »Solcherart Zäsuren begegnen wir auch in der Psalmodie [...].«¹¹⁴ Matthias Schneiders Beitrag geht daneben explizit auf die barocke Figurenlehre ein und unterlegt sie mit Beispielen von Conrad Paumann und Heinrich Schütz.¹¹⁵ Die Analysen einiger Toccaten von Dieterich Buxtehude offenbaren schließlich »einerseits rhetorische Aspekte«,¹¹⁶ andererseits ungeheure Bewegungsbrüche: »Die abrupte Pause lässt aufhorchen – und unterstreicht den Gestus improvisatorischer Freiheit [...].«¹¹⁷ Thomas Kabisch weist auf Traubs Beitrag und dadurch auf die Konstituenten der Musikzeit hin: Ton und Pause.¹¹⁸ Wiederum wird ihrem wirkungs- und werkästhetischen Spiel nachgegangen. Die sprachlichen Qualitäten der Musik entfaltet Kabisch kurz, doch hinreichend anhand Wolfgang Amadeus Mozarts *Klaversonate a-Moll* KV 310.¹¹⁹ »Emphatische Pausen« erspät er bei Schubert und Mahler.¹²⁰ Darüber hinaus gibt Kabisch mit »Luft-Pausen zwischen den Tönen, die durch Artikulationsbezeichnungen angegeben werden«, einen prägnanten Einblick in das »Gebiet aufführungspraktischer Usancen [...].«¹²¹ Bereits Lissa deutet auf die Rolle von Artikulation und Agogik für die Wirkung von Stillemomenten hin.¹²² Der Schwerpunkt der hiesigen Arbeit liegt auf dem abstrakten geometrischen Notenbild und lässt daher den aufführungspraktischen Gesichtspunkt unberücksichtigt.

Regine Elzenheimer macht das rhetorische Schweigen für das Räumliche im postdramatischen Musik-Theater fruchtbar. In der hiesigen Arbeit ausgeklammert, bergen Elzenheimers Reflexionen

¹¹² TRAUB 2004, S. 201.

¹¹³ Ebd., S. 199.

¹¹⁴ SCHNEIDER 2014, S. 65.

¹¹⁵ Ebd., S. 67–69.

¹¹⁶ Ebd., S. 71.

¹¹⁷ Ebd., S. 73.

¹¹⁸ KABISCH 2014, S. 164.

¹¹⁹ Ebd., S. 165.

¹²⁰ Ebd., S. 167–170.

¹²¹ Ebd., S. 166.

¹²² LISSA 1962, S. 342 f.

der historischen Voraussetzungen für die Stille in der Postmoderne wahre Schätze. Bereits in früherer Zeit und nicht nur im Musik-Theater sei ein Verstummen in zeitdekonstruierenden Pausen verantwortlich für einen »Zweifel daran, ob überhaupt musikalisch noch etwas sagbar sei«¹²³ – in Schuberts *Streichquintett C-Dur* D 956 aus dem Todesjahr des Komponisten. In der tönenden Monotonie in Schuberts *Winterreise* D 911, dort vor allem im *Leiermann*, habe es der Hörende bereits mit einem »existentiellen Stillstand« zu tun.¹²⁴ Elzenheimers Blick in Wagners *Tristan und Isolde* WWV 90 offenbart, wie tief die Musik dieses Komponisten mit der Sprachkunst verwoben ist. Dabei spreche das Orchester eine »Sprache des Unbewussten«¹²⁵ – gleichfalls ein Quell der Leitmotivtechnik. Hierin kleide sich ein »musikalisiertes Schweigen«; dieses verursache »schon zu Beginn des Stückes den Eindruck eines drohenden Verlöschens [...], als breche die Musik immer wieder ab und als stehe die Zeit still [...]«¹²⁶ In solchen statischen Momenten, insbesondere langen Fermatenpausen, eröffnet sich sodann jener Raum des Unterschwelligen. Wenn das Prozessuale brach liegt, wird Raum geschaffen für das Gegenwärtige – wiederum ein Wink auf die Musik des 20. Jahrhunderts, daher hier wie dort: »Zeiträume [...], denen man sich ausliefern muss«,¹²⁷ dort einmal mehr in Nonos *Fragmente – Stille, An Diotima*. Hier und in einer ausführlicheren Besprechung des Spätwerkes Nonos lässt Elzenheimer dessen Musik in einem »zentralen Motiv« münden: »dem des Gehens, des Unterwegsseins, der Suche ohne Ziel.«¹²⁸ Dagegen sieht Finscher in der Durchdringung des Tönens und Nicht-Tönens »ein Ende erreicht«¹²⁹ – ein Ende der Traditionen.

Eine Musik ohne Ziel, in der »das Innehalten dem Prozessualen seine zweidimensionale, zielgerichtete Ausrichtung nimmt und sich zum Raum, zum Innenraum erweitert«,¹³⁰ gibt den Ort der Stille der Unbestimmtheit eines Äußeren und zugleich eines Inneren preis. In vom Nicht-Tönen dominierenden Werken, die zudem das Verklingen ihres Tönens zum Gegenstand haben, ist ein Ort der Stille annäherungsweise zwar noch im Notationssystem lokalisierbar, darin wiederum nicht direkt sichtbar. Dem System fehlt eine Raamtiefenachse, die aber essentiell für die Darstellung einer Stille in der Neuen Musik zu sein scheint. An einem theoretischen Ende einer solchen z-Achse befindet sich eine absolute Raamtiefe, zeitlich vernommen als ein Nicht-mehr-Tönen, eine Lautlo-

¹²³ ELZENHEIMER 2008, S. 58.

¹²⁴ Ebd., S. 61.

¹²⁵ Ebd., S. 71.

¹²⁶ Ebd., S. 79.

¹²⁷ Ebd., S. 148.

¹²⁸ ELZENHEIMER 2005, S. 74.

¹²⁹ FINSCHER 1997, S. 110.

¹³⁰ ELZENHEIMER 2008, S. 145.

sigkeit. Sie ist bereits in der traditionellen Musik in verklingenden Momenten anzutreffen, in den Anfängen der Zeitkunst Musik, in der *mousiké* der griechischen Antike, trägt sie als Raumphänomen allerdings keine Bedeutung. Stattdessen birgt die *mousiké* den Entwurf einer zeitlosen Ewigkeit, die Cages „4'33“ in gewisser Weise für die individuelle Erlebniszeit offenlegt. Das Ewigkeitsverständnis der *mousiké* und dasjenige der Musik des 20. Jahrhunderts, die Zeitlosigkeit räumlich erfasst, sind sich verblüffend ähnlich, in ihrer Zugangsweise dennoch verschieden. Die Stillephänomene Raumbreite und Raumtiefe werden in der hiesigen Arbeit gleichwohl aus der *mousiké* hergeleitet und eigens phänomenologisch fruchtbar gemacht, das heißt die Bedingung ihrer räumlich bestimmten Erfahrungsweisen, die einem phänomenologischen Transzendierungsprozess der zeitlich bestimmten Musikparameter Dauer und Lautstärke entspringen, ergründet. Hinzu tritt der Parameter Tonstufe, die der gleichen Analyse unterworfen wird. Ihre Stille formt in der Erfahrung eine Raumsenke. Diese wiederum stellt gewissermaßen den Gegenentwurf zur Raumtiefe dar, wobei beide die Phänomene Nähe und Ferne in unterschiedlicher Weise erwirken.

4 RAUMERFAHRUNG – NAHE STILLE, FERNE STILLE

Während eine gen Lautlosigkeit in die Tiefe des Raums entschwindender und werksprengender Klang allmählich in ein inneres Hören kehrt, in die Eigenzeit des Hörenden, der dem Klang hier in einen Eigenraum im schweigenden Nachhören bietet, markiert ein anderer Ort der Stille ebenso ein Inneres: dasjenige des ausübenden Künstlers. Die Funktion der *z*-Achse, die in der Neuen Musik einen gen äußere Stille gerichteten Pfeil verkörpert, der im schweigenden Hören jedoch unangelotet bleibt, übernimmt in der traditionellen Musik die *y*-Achse. Tonstufen durchschreiten den Tonraum bzw. konstituieren diesen in ihrem Bezug zueinander. Ein gewichtiger Teil der hiesigen Arbeit ist einer Stille gewidmet, die von der tonalen Bezugnahme, dadurch vom geometrischen Notationssystem vermittelt wird – ein bis an ein Ende nachvollziehbares Geleit in eine Stille. Es leuchtet bereits in der *mousiké* als Raumphänomen auf und strahlt auf die Musik der Folgezeit ab. Eine solche innere Stille ist einzig einer Musik immanent, die ein Ziel hat, ein tonal geprägtes. In der *mousiké* deckt sich dieses Ziel beinahe mit dem tiefsten Grund des Musikausübenden, mit dessen Seele. Eine auf Tonstufen basierende Musik entwickelt eine Schwerkraft, deren stärkstes Zentrum der Grundton bildet. Hierauf zielt das Tönen ab. Wie vermag ein Musizierender der griechischen Antike einen solchen Schwerpunkt der Tonbewegung empfunden haben? Eine strenge *mousiké*

vermeidet Bewegungsempfindungen, dennoch scheint eine gewisse Kinästhesie und gar Leiblichkeit in ihr, vor allem aber in der empfindsamen Musik der Romantik, anwesend zu sein. Eine solche Musik geht über das Hören ihrer hinaus, sie stellt den erlebenden und erleidenden Musiker in den Mittelpunkt der Erfahrung.

»Die ursprünglichste Raumerfahrung, die wir immer und überall, in jeder Situation machen, ist der leiblich erfahrene, gestimmte Raum.«¹³¹ Da sich dieser nach Karen Gloys Phänomenologie einer Quantifizierung sträubt, kann die abstrakte Notenschrift dem künstlerischen Erleben nicht gerecht werden. »Wir haben es hier mit einer präspatialen, prädimensionalen Raumerfahrung zu tun, in der der Raum als Medium von Lebenswirklichkeiten erscheint.«¹³² Eine im 20. Jahrhundert zusehends auf individuelle Hörerfahrungen gepolte Musik liefert sich daher im geometrischen Notationssystem einem zu starken Abstraktionsgrad aus, um ihren eigenen Ansprüchen gerecht werden zu können. Die Schrift dient dort noch viel mehr als Koordinationshilfe für die musikausführenden Protagonisten, als in der mehrstimmigen traditionellen Musik. Dies geht damit einher, dass die Schrift in der Neuen Musik ihre Kunst immer weniger als Werkhaftes oder gar Artefaktisches festhalten kann und sich diese Kunst alsbald in Performance verselbstständigt. Entscheidend ist aber auch in einer solchen unvorherbestimmt situativ gestimmten Kunst, dass sie Erfahrungsgegenstände bedingt, die in der Musik gleichfalls nicht-tönender Natur sein können: »Der Zugang zum gestimmten Raum erfolgt stets über die Dinge in ihm, über deren Fülle, wobei es vorab nicht ausgemacht ist, ob nicht auch ein leerer Raum empfunden werden kann.«¹³³ Die Notenschrift spannt einen Zeitraum auf, der dem Hörenden durch die Dinge in jenem Raum gewahr wird. In der stillen Musik Nonos ist dabei Raum selbst weitaus wichtiger als die Dinge im Raum, welche diesen vermessen. Jene Musik verleiht daher der »Leere, Unbestimmtheit und Dunkelheit der Nacht«¹³⁴ gegenständliches Potential, das der Hörende jedoch nicht zeitörtlich bestimmen kann. Leere und »ebenso die Stille drängen sich einem, wie an den Pausen in der Musik konstatierbar ist, in markanter Weise auf, ja bedrängen einen oft geradezu unheimlich.«¹³⁵ Stille herrscht und beherrscht den Hörenden, wenn Pausen überhand nehmen. Stille ist, wenn dort Raum ohne Ding ist – ein unmögliches Anliegen?¹³⁶ Dennoch gehören sowohl die Loslösung von relativen zeitlichen Tonorten

¹³¹ GLOY 2005, S. 13.

¹³² Ebd., S. 15.

¹³³ Ebd., S. 16.

¹³⁴ Ebd., S. 16.

¹³⁵ Ebd., S. 16.

¹³⁶ Die Quantenmechanik kennt keine leeren Räume.

als auch die Expansion des Klangraums zu den Intentionen der Neuen Musik. Sie lässt das Tönen und Nicht-Tönen bis an die Grenzen des Hörraums ausbreiten und darüber hinaus. Tönen und Nicht-Tönen füllen diesen komplett aus. Dies spiegelt der mathematische Raum, die idealisierte Darstellungsform des Klangraums, wider. In Gloy's Typologisierung ist ein solcher Raum zum einen »leer, weil er von den Dingen [...] unabhängig ist«, ¹³⁷ ferner »unendlich, da seiner Erweiterung durch ein Immer-weiter-Gehen nichts mehr im Wege steht.« ¹³⁸ Hinzu kommt eine weitere Eigenschaft des mathematischen Raums, die ihn vollends von seinen tonörtlichen Ketten befreit: Er sei »homogen, isotrop, weil er nicht mehr durch Zentrum und Peripherie bestimmt wird [...].« ¹³⁹

Isotropie prägt die Stille jener Musik, die nach einem unbestimmten Außen strebt, an die ideellen Ränder eines in Unendlichkeit expandierenden Raums, entscheidend mit. In der tonal geprägten Musik ist der Klangraum nicht einfach gefüllt, sondern wird durch die gegenseitige Bezugnahme von Tonorten konstituiert. Ein solcher anisotropischer Tonraum erlaubt schließlich das Gegenteil eines Klangraums. Der Tonsetzer kann in jenem bewusst Ziele ansteuern – gleich den Schiffen, die in Friedrichs Gemälde auf den Greis zufahren und dabei in gestaffelter Weise Bezüge zwischen einzelnen Orten herstellen. Somit offenbart das geometrische Notationssystem, wird es denn als Tonraum verstanden, ein aktives und in der Schrift erkennbares sowie gerichtetes und sicheres Geleit in die Stille. In diesem Sinne kennzeichnet die Schrift ein abstrahiertes Erfahrungsprotokoll. Dieses kann von einer Suche des mit dem Tönen vereinigten Spielers nach dem Ort einer inneren, heimlichen Stille berichten. Von dort aus ordnet das geometrische Notenbild die wesentlichen »Ganzheitsqualitäten« ¹⁴⁰ des gestimmten Raums zumindest verhältnismäßig zu: »Nähe und Ferne, deren Erste Vertrautheit, deren Zweite Fremdheit ausdrückt.« ¹⁴¹ Die nächste Nähe bleibt in der flüchtigen Zeitkunst namens Musik jedoch unnotiert – in Friedrichs Gemälde ist dies der stillstehende Greis. Denn »Nähe bedeutet phänomenologisch eine unmittelbare Gegenwärtigkeit, ein Sichaufhalten im Hier und Jetzt [...].« ¹⁴² Die nächste Nähe befindet sich also, wie die Stille in den Pausen vor und nach dem Erklingen, außerhalb des gemessenen Musikwerkes – und doch ruht in dessen heimlichem Grund ein Ton: der Grundton. Während ein grundtonloser Klangraum Stille in ein Äußerstes der Raumtiefe treibt, das einen ruhenden Platz im inneren Raum des Hörenden

¹³⁷ GLOY 2005, S. 26.

¹³⁸ Ebd., S. 26.

¹³⁹ Ebd., S. 26.

¹⁴⁰ Ebd., S. 16.

¹⁴¹ Ebd., S. 16.

¹⁴² Ebd., S. 16.

findet, in dessen Gedächtnis, geleitet mancher Komponist seine Musik in einen Grund, der eine durch Tonstufen vermitteltes ruhendes Tönen bewahrt. Dort wirkt ein Erschließungsprozess einer sich entziehenden Stille, die es zu greifen und begreifen gilt – in all ihren Dimensionen.

II DIE STILLE IN IHREN DREI DIMENSIONEN BEGREIFEN

1 ZUM BEGRIFF DER STILLE

Was *Stille* beinhaltet, lässt eine Fermatenpause im Chor Nr. 27^b aus Johann Sebastian Bachs *Matthäuspassion* BWV 244 erkennen.¹⁴³ Bach versetzt darin »die Bestürzung und wachsende Empörung der Jünger und Anhänger Jesu angesichts des schnöden Verrats«¹⁴⁴ in ein gewaltig klingendes Naturschaubild. »In der imitatorischen Einsatzfolge der Stimmen scheint ein Gewittersturm heranzuziehen, Blitze durchschneiden den Tonraum in Staccato-Dreiklangsbrechungen, Donner dröhnt in rollenden Tonketten in der Tiefe.«¹⁴⁵ Dann ertönt zum letzten Mal die Frage: »Sind Blitze, sind Donner in Wolken verschwunden?« Eine Fermatenpause in Takt 104 bekräftigt diese Vermutung. Gespannt lauschen die zwei Chöre der sich ihr eröffnenden Stille entgegen – eine verdächtige Stille, die täuscht: »[...] von allen Seiten türmen sich plötzlich massive Akkordkomplexe auf. [...] Es ist ein wahrhaft apokalyptisches Bild, das zugleich auf die Naturereignisse nach Jesu Hinscheiden vorausweist.«¹⁴⁶ Bestechend schildert Emil Platen hier das musikalische Geschehen, welches die Fermatenpause umgibt.

¹⁴³ Die Notenbeispiele zeigen Übertragungen aus der Neuen Bach-Ausgabe (BACH 1972, S. 109 f.).

¹⁴⁴ PLATEN 1991, S. 157.

¹⁴⁵ Ebd., S. 158.

¹⁴⁶ Ebd., S. 158.

95

Fl. I, II

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

S.

A.

T.

B.

B. c.

Blit - ze, Don - ner, Blit - ze, Don - ner, Blit - ze, sind Don - ner in

Blit - ze, Don - ner, Blit - ze, Don - ner, Blit - ze, sind Don - ner in

Blit - ze, Don - ner, Blit - ze, Don - ner, Blit - ze, sind Don - ner in

Blit - ze, Don - ner, Blit - ze, Don - ner, Don - - -

Fl. I, II

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

S.

A.

T.

B.

B. c.

schwun - den, Blit - ze, Don - ner, Blit - ze, Don - er, sind Blit - ze, sind

schwun - den, Blit - ze, Don - ner, Blit - ze, Don - er, sind Blit - ze, sind

schwun - den, Blit - ze, Don - ner, Blit - ze, Don - ner, sind Blit - ze, sind

- ner, Blit - ze, Don - ner, Blit - ze, Don - - -

7 3 7 6

7 3 7 6

Musikschrift 1: J. S. Bach: Matthäus-Passion, Chor Nr. 27b, Takte 95-106.

101

Fl. I, II

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

S.

A.

T.

B.

B. c.

6

6

6/4

6/4

6/4

Wol - - - ken ver - schwun - den? Er - öff - ne den

Wol - - - ken ver - schwun - den? Er - öff - ne den

Wol - - - ken ver - schwun - den? Er - öff - ne den

- ner in Wol - ken ver - schwun - den? Er - öff - ne den

Fl. I, II

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

S.

A.

T.

B.

B. c.

6

6

6/4

6/4

6/4

Don - ner in Wol - ken ver - schwun - den?

Don - ner in Wol - ken ver - schwun - den?

Don - ner in Wol - ken ver - schwun - den?

- ner in Wol - ken ver - schwun - den?

In Martin Hoffmanns ausführlicher Analyse offenbart es ferner eine »harmonisch angelegte Wellenbewegung [...].«¹⁴⁷ Diese steigt zunächst von *b-Moll* (Takt 65) in Quinten nach *G-Dur* (Takt 82) herab und von dort aus wieder auf (Takt 95). Nun erfährt die harmonische Bewegung ihren »steilsten Abfall«,¹⁴⁸ abermals nach *G-Dur* (Takt 100). »Parallel dem Steilerwerden dieser Welle verdichtet sich die Abwechslung der beiden Chöre.«¹⁴⁹ Wiederum schlägt eine Welle nach oben aus und verschwindet urplötzlich in *D-Dur* (Takt 103). Ab hier scheint sie sich in stille Bereiche hinaufzuschwingen. Still deshalb, weil die Fermatenpause formal keinen Klang beinhaltet. Freilich breitet sich der vorangehende Klang für die Zeitspanne der Pause im Aufführungsraum aus. Die Schrift der Partitur stellt jedoch einzig jene zeitliche Dimension der Pause dar. Sie schneidet eine unbestimmt dauernde Zeitschneise durch alle Systeme, korrumpiert die Syntax des musikzeitlichen Verlaufs und wirkt dadurch dem Hörenden zunächst fremdartig. Dennoch versucht dieser den Nicht-Klang in das zuvor Gehörte einzufügen. Er deutet ihn in einem willentlichen Einordnungsprozess, der bereits vom Tonsetzer ausgeht und in persona Bachs einerseits eine »harmonisch abgrenzende«¹⁵⁰ Funktion intendiert. Die Fermatenpause trennt *D-Dur* von *Fis-Dur* (Takt 105), denn »direkt sollten diese beiden Tonarten wohl nicht nebeneinander stehen.«¹⁵¹ Andererseits werden die scheinbar unvermittelten terzverwandten Tonarten gar durch die Fermatenpause in Verbindung gesetzt. Die unbestimmte Zeitdauer der Fermatenpause bietet hierbei Gelegenheit für eine weitere, allerdings nicht hörbare und in die dichten Wolken aufsteigende Wellenbewegung, die indes über das zuvor noch angepeilte Ziel (*b-Moll*) um eine Quinte hinausschießt. In Takt 105 gelangt sie schließlich wieder in hör- und in der Notenschrift sichtbare Bereiche. Die harmonische Funktion der für sich klanglosen Pause ragt jedoch bereits über den bloßen Begriff der Stille hinaus. Die Stille findet Erfüllung in zwei grundlegenden Bezügen, ohne dass sie auf ihren weiten Bedeutungshorizont, der sich auch aus einem außermusikalischen Fundus bedient, angewiesen ist.

Im deutschen Sprachgebrauch hat die Verwendung des Wortes *Stille* eine lange Tradition. Bereits ihre frühen Schreibformen und kontextuellen Verwendungsweisen im Alt- und Mittelhochdeutschen (ahd. *stillî* und mhd. *stille*) spiegeln eine breite Bestimmungsfacetten wider. Jacob und

¹⁴⁷ HOFFMANN 1997, S. 52.

¹⁴⁸ Ebd., S. 52.

¹⁴⁹ Ebd., S. 52.

¹⁵⁰ Ebd., S. 53.

¹⁵¹ Ebd., S. 52.

Wilhelm Grimm heben drei wesentliche Ebenen der Stille heraus, die sie in Gruppen von jeweils drei Begriffen bündeln:¹⁵²

- (a) Bewegungslosigkeit, Unbewegtheit, Ruhe
- (b) Lautlosigkeit, Leisesein, Schweigen
- (c) Zurückgezogenheit, Verborgtheit, Heimlichkeit

Die unter (a) aufgeführten Begriffe sind Synonyme für den Zustand des Stillstands als das Zeitliche der Stille. Deren klangliche Seite verzeichnet das Abstraktum Lautlosigkeit (b), das sich gegenwärtigt im Leisesein und Schweigen eines Konkretums, eines lebendigen Seienden: etwa der Mensch. Die zeitlichen und klanglichen Ebenen durchdringen sich kausal soweit, als dass Bewegungslosigkeit mit Lautlosigkeit einhergeht. Dies drückt der im Bereich der Bewegung ansässige Terminus *Ruhe* aus. Dessen Bewegungsmoment tritt zu Tage im Ausdruck *Zur-Ruhe-Kommen*. Gegenstände kommen zur Ruhe, wenn sie ihre kinetische Energie verlieren. Bereits Severinus Boethius (ca. 480–526) beschreibt diesen mechanischen Zusammenhang in seiner *De institutione musica*:

Consonantia, quae omnem musicae modulationem regit, praeter sonum fieri non potest, sonus vero praeter quendam pulsum percussionemque non redditur, pulsus vero atque percussio nullo modo esse potest, nisi praecesserit motus. Si enim cuncta sint immobilia, non poterit alterum alteri concurrere, ut alterum inpellatur ab altero, sed cunctis stantibus motuque carentibus nullum fieri necesse est sonum. Idcirco definitur sonus percussio aeris indissoluta usque ad auditum (Boethius, *De inst. mus.* I, 3).¹⁵³

Zudem ist aus Boethius' Worten zu entnehmen, dass der ruhende Gegenstand klanglos ist, weil er das Medium des Geräusches, die Luft, nicht in Schwingung bringt. Einige Jahrhunderte später

¹⁵² GRIMM/GRIMM 1941, Sp. 2989–3019.

¹⁵³ In der Übersetzung von Oscar Paul: »Die Consonanz, welche die ganze musikalische Modulation regiert, kann ohne Klang nicht vorhanden sein; der Klang aber wird ohne einen gewissen Schlag und Stoss nicht hervorgebracht. Der Schlag aber und der Stoss kann auf keine Weise da sein, wenn nicht eine Bewegung vorhergegangen ist. Denn wenn Alles unbeweglich ist, so wird Eine von dem Andern angetrieben. Wenn nun Alles steht und ohne Bewegung ist, so kann nothwendigerweise kein Klang vorhanden sein. Deswegen wird der Klang ›als ein unaufgelöster Luftstoss, welcher bis zum Gehör dringt,‹ definit« (I, 3).

sensibilisiert Ferruccio Busoni für eine Schwerelosigkeit der Musik. Im Gegensatz zu den Künsten »Architektur, Plastik, Dichtung und Malerei«, die begrifflich gefestigt seien,¹⁵⁴ nennt er jene ein »Kind«, das »schwebt [...]«. ¹⁵⁵ Dessen Gegenstand charakterisiert er als »durchsichtig [...] tönende Luft.« ¹⁵⁶ Er stellt sich dadurch einer formalistischen Definition von Musik entgegen: »Es ist frei.« ¹⁵⁷ Busoni operiert hier nicht mit Begriffen der Kinetik (a) oder der Akustik (b). Die Transparenz der Luft legt eher den Bereich der Verborgenheit (c) nahe, der einer umfassenden Definition von Stille jedoch am wenigsten gerecht wird. Falsch wäre es also, die Luft selbst als Stille zu definieren. In einem Interview über die Stille vertritt Daniel Barenboim die Meinung, Busonis »klingende Luft« liefere die »einzig richtige Definition von Musik [...]«. ¹⁵⁸ Diese Bestimmung kann jedoch nicht mit Barenboims Credo korrelieren: »Töne lagern in der Stille.« ¹⁵⁹ Entscheidend für den Begriff der Stille bleibt der (suggerierte) Zustand der Unbewegtheit einer Materie oder eines abstrakten Gegenstands.

Letztlich birgt die physikalische Verbindung von kinetischer und klanglicher Stille wohl den Grund dafür, dass die Termini *Ruhe* und *Stille* in der deutschen Alltagssprache weitgehend synonym verwendet werden. Doch weil die Lesart der Ruhe als die erholende Rast nach der Arbeit und dem Kampfe sich im Phänomen Pause, ein Baustein der musikzeitlichen Struktur, niederschlägt,¹⁶⁰ bezeichnet das Wort *Ruhe* im Weiteren allein das zeitliche Phänomen der Stille. Diese verlangt wiederum den expliziten Blick auf das Lautliche bzw. Klangliche.¹⁶¹ Solcherweise umgreift die Stille in ihrem Bestimmungsfeld die Ruhe, das ist das Nicht-Bewegen, und nennt zugleich das klangliche Moment ihr Eigen: das Nicht-Klingen. Die Gewichtung dieser beiden wesentlichen Seiten der Stille bestimmt die Erfahrung derselben. Dabei kann die Notenschrift das Moment des Nicht-Bewegens besonders gut erfassen, weil sie in ihrer traditionellen geometrischen Aufzeichnungsform Töne in eine raumzeitliche Beziehung setzt und sie dadurch im gewissen Sinne lokalisiert. Das Wort Ruhe, welches bereits in der Alltagssprache örtliche Konnotationen weckt, erweitert seinen zeitlichen Charakter entsprechend mit der räumlichen Dimension. Dinge bewegen sich von einem Ort zum anderen und sie ruhen an einem Ort. Die Tätigkeit des Bewegens findet also ihren Gegegenpart im

¹⁵⁴ BUSONI 1916, S. 7.

¹⁵⁵ Ebd., S. 8.

¹⁵⁶ Ebd., S. 8.

¹⁵⁷ Ebd., S. 8.

¹⁵⁸ FLECK 2001, S. 44.

¹⁵⁹ Ebd., S. 42.

¹⁶⁰ GRIMM/GRIMM 1893, Sp. 1418.

¹⁶¹ Sprachlicher Laut und musikalischer Klang werden im Folgenden synonym behandelt. Dies rührt aus der phänomenalen Durchdringung beider.

Ruben. Der Eindruck, dass Töne im musikalisch-geometrischen Notensystem ihren Ort wechseln, entsteht dann, wenn der Hörende den einzelnen Ton als eine sich verändernde singuläre Substanz der Musik wahrnimmt. Aber auch eine als immaterielles Tönen verstandene Musik kann in ihrem melodischen Eifer den Eindruck eines linearen Fortschreitens erwecken, das in der Pause Ruhe findet. Dort nimmt das melodische Fortschreiten ein Ende. In diesem Sinn mimt jedoch nicht ein Verklingen in der Pause das Zur-Ruhe-Kommen des Tönens, sondern ein in seiner melodischen Gestalt sich nicht veränderndes Tönen. Weder die eine noch die andere Wahrnehmungsweise gibt die abstrakte Notenschrift in Gänze wieder. Sie bietet lediglich ein Beziehungsnetz von mehreren Distinkten, die sich im zeitlichen Ablauf aufklingend und verklingend die Hand reichen. In diesem Netz befinden sich Ruhepunkte, deren Charakter die Achsen des Tonsystems offenbaren. Im Bild sind sie greifbar, im Hören dagegen nur die Wege in und aus ihnen zu vernehmen. Letztlich bildet der Spielende den Zielpunkt solcher Bewegungen.

Die Pause sei »das als Zeit zählbare Maß der Ruhe des tönend Bewegten«,¹⁶² so Hans Heinrich Eggebrecht in seiner *Zeitphilosophie des Aristoteles*. Das Ruhende spiegelt sich entsprechend in den aristotelisch geprägten Anfängen der westlichen Musiktheorie, in der *mousiké*, nicht primär im Melodischen wider, sondern in der Statik des Fügungssystems Rhythmus. Dessen geregelte Gleichmäßigkeit eines Zählmomentes taucht in einigen Schriften des Mittelalters wieder auf. Frank Hentschel bespricht sie in einem Aufsatz zu *Klang und Bewegung*.¹⁶³ Augustinus (*De mus.* VI, XI, 29) erkenne als »Grund aller musikalischen Schönheit Gleichheit, die im Ausgang von den Zahlenverhältnissen des Rhythmus gefunden wird.«¹⁶⁴ Der Gleichheit »wahres Sein befand sich jedoch nur in Gott und damit im Unveränderlichen, Ewigen [...]«¹⁶⁵ (XII, 34) Solch absolute, den menschlichen Sinnen verwehrte Ruhe findet Hentschel ferner in Macrobius' Kommentar zu *Traum des Scipio* aus Ciceros *De re publica* (*Com. in somn. Scip.* II, II). Dieser deutet Platons Konzeption der Weltseele als für sich regungslosen »Impetus für die harmonisch geordnete Bewegung des Alls.«¹⁶⁶ Boethius (*De inst. mus.* I, 2) denkt in seiner Theorie der Sphärenmusik ähnlich: »Wesentlich für den Gedanken der *musica mundana* war die Reduktion der Bewegung auf das Konstante.«¹⁶⁷ Jacobus von Lüttich (*Spec. mus.* I, VIII, 2) legt die *musica mundana* wiederum aristotelisch aus: »Die

¹⁶² EGGBRECHT 2001, S. 34.

¹⁶³ HENTSCHEL 2004.

¹⁶⁴ Ebd., S. 49.

¹⁶⁵ Ebd., S. 46.

¹⁶⁶ Ebd., S. 50.

¹⁶⁷ Ebd., S. 52.

Physik [...] kann also zwar ›Beweglichkeit‹ und ›Singularität‹ erfassen, aber nicht die konkrete, singuläre Bewegung selbst.¹⁶⁸ Die Vorstellungen der Weltseele und der *musica mundana* münden im Mittelalter oft in Gott, in ein Absolutum. Soll die zwischen Erde und Himmel eingespannte Erfahrung beschrieben werden, dann sind Negativbestimmungen sinnvoll: »Viele Eigenschaften, die man Gott zuschreibt, sind von dieser Art – etwa seine Unendlichkeit und Unsterblichkeit«,¹⁶⁹ resümiert Thomas Schmaus. Die Definitionen der Stille als Nicht-Klingen und Nicht-Bewegen erfüllen jenen Zweck. Das als Präfix fungierende Nichts wird im Folgenden in der Phänomenanalyse entsprechende Dienste leisten.

Ein *noûmenon* (von gr. *noeîn*, denken) hinter dem *phainómenon* (Erscheinendes) benötigt gleichwohl einen denkerischen Prozess, um es vollends zu erfassen. In der altgriechischen Musik gewährleistet dies das Zählen der ewig gleichen Eins durch den *noûs*. Ein aus dem arithmetischen Denken der altgriechischen Musiktheorie entwickeltes geometrisches Verständnis der Musik verlagert den Einheitsgedanken aus der Zeit in eine Transzendenz. In einem vergehenden Zeitstrom verleiht sich die vormals noetisch fassbare Singularität nunmehr Ausdruck in Verborgenheit. Die Begriffe unter (c) in obiger Aufzählung stehen für eine den Sinnen verwehrt absolute Stille, die sich nicht gänzlich zeigt und stets als ein Unerklärliches verweilt. Zugleich gehören sie einem weit umspannenden und die Stille nicht bestimmenden Bedeutungsfächer an. In diesem Sinne: »[...] ist also Stille in der Vielschichtigkeit [...] bloß eine Metapher? [...] Sie ist eine [...] Leitmetapher [...].«¹⁷⁰ Schmaus argumentiert zunächst kulturhistorisch. Für die heutige Zeit macht er entsprechend den Lärm als Leitmetapher aus.¹⁷¹ Aus seiner Metaphorologie resultiert schließlich das Potential einer »Meta-Metapher« für die Begriffe aus (c), wie etwa bei der »Redewendung von der Tiefe stiller Wasser«:¹⁷² Stille ist Tiefe meine eigentlich Stille ist Bewegungslosigkeit.¹⁷³ Tatsächlich verliere der Beginn aus Johann Wolfgang von Goethes *Meeresstille* (1795) seine ursprüngliche Bedeutung, würde das Wort Stille mit einer Bezeichnung aus dem Feld (c) ersetzt werden: »Tiefe Stille herrscht im Wasser, ohne Regung ruht das Meer.« Dies soll »ein Indiz dafür sein, dass sich Stille nicht auf einen Sinn festlegen lässt, sondern ein weitergehendes Phänomen ist.«¹⁷⁴ Daher ist sie nicht gleichzusetzen mit den Begriffen aus (c), Stille kann deren Bedeutungen annehmen. Diese wiederum sind kon-

¹⁶⁸ HENTSCHEL 2004, S. 52.

¹⁶⁹ SCHMAUS 2014, S. 47.

¹⁷⁰ Ebd., S. 54 f.

¹⁷¹ Ebd., S. 57–64.

¹⁷² Ebd., S. 54, Anm. 20.

¹⁷³ Ebd., S. 54.

¹⁷⁴ Ebd., S. 54, Anm. 20.

textabhängig: von der geschichtlichen Epoche, vom Komponisten und seiner Intention, von seiner Biographie, vom Rezipienten, Interpreten, von Gattung, Stil und vielem mehr. Eine rhetorische Pause kann der Hörende je nach begleitenden Kontexterscheinungen als Verderben oder Erlösung vernehmen. Die empfundene Komik der Pausen aus dem Finale von Haydns *Streichquartett Es-Dur* Hob. III.38 – das komponierte mehrmalige Neueinsetzen suggeriert ein Verspielen des Interpreten – verdient sich aus einer Erwartungshaltung des Hörenden und dessen Verständnis von Humor sowie der geschichtlich geprägten Vorstellungen von Musik. Die Musik und ihre Stille selbst sind nicht komisch oder beängstigend. Der pathetische Charakter der Musik rührt daraus, dass sie den Hörenden ergreifen, ihm ein Gefühl vermitteln, das heißt ihn in eine bestimmte Situation versetzen kann und dadurch zum Lachen oder Weinen bringt. Zudem spitzen sich die vielen möglichen Bedeutungen der Stille oft in ausdrucksvolle Symbole zu, die einen phänomenalen Grenzbereich markieren. Die Fermatenpause in Bachs *Matthäuspasion* mag ein Grenzen überschreitendes Symbol des Verschwindens sein. Andere eindruckliche Gratwanderungen bietet Bachs geistliches Œuvre allerdings sehr oft, hervorzuheben sind auch jene von Schütz. Bereits vor Bach setzt dieser die rhetorische Pausenfigur *Aposiopesis*, welche in der Fermatenpause aus Bachs *Matthäuspasion* intendiert sein könnte, als Symbol für den Tod ein. Tief ergreift sie den Hörenden in *Die sieben Worte Jesu Christi am Kreuz* SWV 478. Eine sprachliche Kategorisierung für solche Phänomene an der Schwelle zum Nichts, wie die Stille, erlaubt der Begriff der »absoluten Metapher«. Schmaus entlehnt ihn der Metaphorologie Hans Blumenbergs, der eine Geschichtlichkeit von Metaphern aufdeckt. Die »gegenüber dem terminologischen Anspruch als resistent«¹⁷⁵ sich erweisende absolute Metapher geht hierbei tiefer, wie Schmaus wiederum darlegt: Solche Metaphern »bilden eine vorbegriffliche Tiefenschicht, aus welcher die Entwicklung von Begriffen erfolgen konnte und auch heute noch – darin verwurzelt – Belebung erfährt.«¹⁷⁶ Ihre weitreichende und bis zuletzt unbegreifliche Verweiskraft lässt sich womöglich in einer endlos reflektierenden Meta-Metapher doch ein Stück weit erfassen. Absolute Metaphern »gehen aufs Ganze«¹⁷⁷ – und scheitern am Nichts. Dennoch kann Musik den Weg in ein Nichts in Erfahrung bringen. Dies legen die nachfolgenden Kapitel dar. Eine Übersicht oder gar Katalog der vielen möglichen Bedeutungen, Metaphern und Symbole der Stille stellen sie aber nicht zur Verfügung. Da jene nicht aus den kompositorischen Mitteln selbst

¹⁷⁵ BLUMENBERG 1960, S. 11.

¹⁷⁶ SCHMAUS 2014, S. 70.

¹⁷⁷ Ebd., S. 70.

sprechen – dies spiegelt die breite Palette der Auslegungsmöglichkeiten eigens wider –, gehören sie einer musikepiphanomenalen Bedeutungsebene an.

2 MUSIKINHÄRENTE ELEMENTE UND EPIPHÄNOMENALE BEDEUTUNG

Zofia Lissa erschließt in einem grundlegenden Aufsatz mehrere Funktionsweisen der Pause, in denen sich auch jene harmonische der Fermatenpause in Bachs *Matthäuspasion* wiederfinden lässt. In toto dienen sie einer »Partikulation der Form [...]«. ¹⁷⁸ Sie partizipieren somit an der musikzeitlichen Ordnung eines Werkes. Zugleich hebt jener Zweck ein grundsätzliches Prinzip der Musik heraus: Der Wechsel von Klang und Nicht-Klang, die als erfüllte und nicht erfüllte Zeitwerte ihre phänomenale Gleichstellung bekunden. Folglich tauchen die Funktionsweisen, die Lissa für den Nicht-Klang in einer Pause nennt, auch im Klang auf: »als Interpunktion, als Aufhaltung der Spannung, als Verstärkung der Spannung, als Trugschluß, als Kulmination der Spannungswoge.« ¹⁷⁹ In zuerst genannter Weise ist die syntaxsprenge Fermatenpause aus Bachs *Matthäuspasion* zunächst ein Teil der musikzeitlichen Ordnung. In einem spannungsgeladenen, weil auch als kulminativ knisternder Höhepunkt eines Spannungsaufbaus fungierender, nach Hoffmann »Affektwechsel« ¹⁸⁰ irritiert die Fermatenpause entweder wegen eines »Erlöschens der klanglichen Bewegung« ¹⁸¹ oder weil die harmonische Welle sich in der Pause in unhörbare Gefilde bewegt. Die Notenschrift zeigt einen durch die Pause intensivierten Kontrast zwischen *D-Dur* und *Fis-Dur*, der harmonisch überraschend zugleich einen Trugschluss markiert. Erlösend aber nicht beruhigend wirkt wiederum der Einsatz in Takt 105 für die Frage der beiden Chöre. Der Textinhalt klärt außerdem jene Frage nach der trennenden oder verbindenden Rolle der Fermatenpause. In Folge einer Verschmelzung mit dem Wort nimmt das »Erlöschen einer klanglichen Bewegung« ¹⁸² die Form eines Verschwindens der Naturgewalten an. Der Hörende kann in seiner sinnhaften Zusammenstellung von Klang und Nicht-Klang offensichtlich durch in die Musik hineingetragene und diese vorausdeutende Programme Unterstützung erfahren.

¹⁷⁸ LISSA 1962, S. 346.

¹⁷⁹ Ebd., S. 346.

¹⁸⁰ HOFFMANN 1997, S. 53.

¹⁸¹ LISSA 1962, S. 346.

¹⁸² Ebd., S. 346.

Im Mit- und Gegeneinander von Klang und Nicht-Klang bedürfen die genannten Funktionsweisen der Pause jedoch keiner in die Musik hineingetragenen Medien. Jene sind der Musik inhärent. Musikinhärente Sinnstifter stammen aus historisch tradierten, musikalischen Grundprinzipien: die in der griechischen Antike entwickelten Verfahren *mélos* und *rhythmós*. Auf letzterem liegt mehr Gewicht. Im Spiel mit klangerfüllten und klangleeren Zeiten hält sich die Musik im Feld jener teils entgegenstehender Funktionsweisen indessen einen abstrakten Sinn offen. Aus diesem Entweder-Oder lenkt der Sprachinhalt den genuin musikalischen Sinn auf einen konkreten Sinn hin. Bezeichnenderweise steht die Sprache, ein Ausdruck von Gedanken, dem Sehen als Einsehen nahe. Einsehen heißt Begreifen. In solcher Manier assimiliert die dem Trivium der sprachlichen Künste sich annähernde Musik ab dem 16. Jahrhundert sprachliche Mittel zur Partikulation von Gedanken. »In der Ausformung einer musikalischen Grammatik spielen Pausen, spielen Unterbrechungen des Tönens, eine wichtige Rolle«,¹⁸³ so Thomas Kabisch. Als Sprache der Empfindung möchte die Musik nach Hans Heinrich Eggebrecht »sich vermählen mit jener Art des Denkens, das die sprachliche Äußerung leitet, und mit jener Fähigkeit des Benennens, die den Wörtern eignet.«¹⁸⁴ Dadurch erlangt die offensichtliche, wieder nach Hoffmann »textausdeutende Funktion«¹⁸⁵ der Fermatenpause in textbasierter Musik eine größere Tragweite. Indem die Musik versucht, sich Worte eigen zu machen, deuten ihre Elemente diese nicht einfach, sondern sprechen sie aus. In »ihrem Ausdrucksbestreben macht sich die Musik vergleichbar der Rhetorik [...] und die Musiklehre [...] systematisiert eine musikalische Rhetorik.«¹⁸⁶ Aber weil die Musik selbst über keine konkreten Begriffe verfügt, stellt eine systematisierte musikalische Rhetorik sowohl für vokale als auch instrumentale Musik lediglich einen Deutungsversuch dar. Bachs Textvertonung der Passion kann daher auch umgekehrt gehört werden: Das Wort »verschwunden« deutet dann die Fermatenpause als Symbol des Verschwindens. Denn während das Wort in Bachs *Matthäuspassion* etwas Bestimmtes bezeichnen soll, kann die Pause allein auch anderes oder nichts bedeuten.

Im Notenbild noch nüchtern unscheinbar meint die Leerstelle im lautlichen Sinn ein Schweigen der Stimmen. Entsprechend bietet die barocke Lehre der Figuren – ein theoretisiertes Nachsinnen, welches seinen Anfang in der Rhetorik nimmt und im Laufe des 16. Jahrhunderts auf musikalische Gebilde übertragen wird – für das Zeichen des Schweigens eine Auswahl möglicher Aus-

¹⁸³ KABISCH 2014, S. 165.

¹⁸⁴ EGGBRECHT 1997, S. 23.

¹⁸⁵ HOFFMANN 1997, S. 53.

¹⁸⁶ EGGBRECHT 1997, S. 23.

legungen an. Hoffmann nennt die relevanten rhetorischen Figuren,¹⁸⁷ von denen die *Aposiopesis* besonders passend erscheint. Sie steht der *Abruptio* nahe, die allerdings nicht direkt der Redekunst entstammt.¹⁸⁸ Das substantivierte Verb *Aposiopesis*, das Verschweigen¹⁸⁹, bezieht sich auf einen Gegenstand: in der Rhetorik auf einen abgebrochenen Redeteil. Gewiss nimmt das Schweigen der Musik Bezug auf die zuvor noch tobenden, harmonisch wellenartig dargestellten Naturgewalten, die in der Fermatenpause vorerst verschwunden sind. Allerdings stellt sich die Frage, was durch ein begriffsloses Klingen verschwiegen wird. Das gleiche trifft für die Figur *Ellipsis*¹⁹⁰ zu, die für eine Verschmelzung mit dem lebendigen Wort »verschwunden« zugleich noch eher geeignet ist. Sie bedeutet ein Auslassen im Sinne eines Aussetzens der tönenden Naturgewalten. Durch Joachim Burmeisters intransitive Auslegung des Wortes *Aposiopesis* verliert die Fermatenpause jedoch den äußeren Gegenstand ihres Verschweigens: »*Aposiopesis est totale omnium votum silentium quocunque signo datum*« (Burm., Hyp. mus. poet., XXII ΑΠΟΣΙΩΠΗΣΙΣ). Somit pendelt die Fermatenpause als rhetorische Figur zwischen zwei Modi: transitiv verschweigend und intransitiv schweigend.

Letztere Definition der *Aposiopesis* lässt sich noch tiefer ergründen. Eduard Hanslicks aufsehererregende Erfassung der Musik als »tönend bewegte Formen«¹⁹¹ hebt die Tätigkeit des Schweigens bzw. den Zustand des Nicht-Tönens als Prozess heraus. Hierin geschieht die Musik. Demgemäß ist die Fermatenpause eine nicht-tönende Zeit, die in Bachs *Matthäuspassion* bewegt bleibt, weil die Pausencorona keinen innerwerklichen Abbruch in Form einer leer bleibenden Pause intendiert. Auch der musizierende Mensch bleibt bewegt in seinem Schweigen. Weil die *mousiké* und der Musizierende nach dem Verständnis der griechischen Antike idealerweise Spiegelbilder sind – beide sind zeitlich bestimmt –, fusionieren das Nicht-Tönen und das Schweigen. Ein »gänzlich schweigen aller Stimmen«¹⁹² – so charakterisiert Burmeister die *Aposiopesis* – meint dann ein gegenstandsloses Schweigen. *Siopesis* ist dafür die richtige Bezeichnung. Zu finden ist sie in der Figurenlehre aber nicht. Allerdings verbirgt sie sich insofern in der *Aposiopesis*, als dass das Verschweigen reflexiv verstanden werden kann: Das Subjekt verschweigt sich dann selbst, respektive die

¹⁸⁷ HOFFMANN 1997, S. 53–55.

¹⁸⁸ Von lat. *abrumpere*, abreißen (zur dieser Figur: BARTEL 1997, S. 77 f.).

¹⁸⁹ Von gr. *apo* (von, weg) und *siopésis* (Schweigen) (zur dieser Figur: Ebd., S. 103 f.).

¹⁹⁰ Zur dieser Figur: Ebd., S. 135–140.

¹⁹¹ Christoph Landerer bietet eine umfassende Betrachtung von Hanslicks *Vom musikalisch Schönen* (1854) (Christoph Landerer: *Eduard Hanslick und Bernard Bolzano. Ästhetisches Denken in Österreich in der Mitte des 19. Jahrhunderts*, Sankt Augustin 2004).

¹⁹² HOFFMANN 1997, S. 53.

Musik, weil ihre Zeit leer bleibt. Dass sich das Schweigen auf ein Subjekt zurückbeziehen kann, derart wieder einen Gegenstand erlangt, infolgedessen die Verbindung von Subjekt und Objekt jedoch sinnlos wird, liegt in der *Utopie der Stille* begründet. Denn so gegenstandslos das reine Schweigen ist, genauso wenig kann es mit Bezügen umgehen. Um dennoch verstanden werden zu können, bewahrt es sich seinen Verweisungscharakter – auch ohne vorausdeutende Worte. Dies wird deutlich in Eggebrechts Auslegung der Aposiopesis gemäß eines Verstummens, das auf ein Extrem hindeutet: Die »Generalpause [...] kann auf den Untergang, das Vergehen von etwas verweisen oder auf den Eintritt des Nichts oder des Todes oder auf die Endlosigkeit und das Unsagbare.«¹⁹³ Zu begreifen ist die hiesige Stille mit diesen von Eggebrecht genannten Wörtern, die einen Grenzbereich im Übergang von Sein und Nicht-Sein zu benennen versuchen, allerdings nicht. Freilich können Begriffe des Jenseits wie Nichts oder Tod derartige Stillmomente konkretisieren. Nicht wenige Tonsetzer betiteln diese entsprechend. »Unsagbar«¹⁹⁴ bleibt die Stille wiederum deshalb, weil sie auf endlos vieles verweisen kann. Solchermaßen ist sie leer. Etwas begreifbar zu machen, heißt, es in nicht leeren Begriffen festzuhalten. Bezeichnungen wie Nichts, Tod, Endlosigkeit geben der unendlichen Leere schlicht einen anderen Namen – eine Metapher, die in ihrem Grunde stets dasselbe meint: ein in sich offener Verweisungsraum.

3 VOM TÖNEN ZUM NICHT-TÖNEN: WAS FÜGT MUSIK IN SCHRIFT UND GEHÖR?

Die Frage nach der Lesart der Aposiopesis birgt diverse Vorstellungen, wie der Wahrnehmende Musik vergegenwärtigt. Er erfasst Dinge in einer Abfolge von Vergangenen und Zukünftigem. Solche Zeitperspektiven zeigen sich ihm zum einen in einer Erwartungshaltung und zum anderen als vorläufiger Bedeutungsträger in Form bereits gemachter Erfahrungen. Edmund Husserl, auf den dieses Wahrnehmungsmodell hauptsächlich zurückgeht, beschreibt es am Hören einer Melodie in den *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins* (1905). Grundlegend ist die Annahme, dass der Wahrnehmende sich auf verschiedene Weisen auf ein Objekt bezieht. Husserl macht hierbei den von Franz Brentano stammende Begriff *Intentionalität* für seine Phänomeno-

¹⁹³ EGGBRECHT 2005, S. 377.

¹⁹⁴ Ebd., S. 377.

logie fruchtbar. Bewusstsein richtet sich demnach immer auf Gegenstände, die in einem Einordnungsakt in den aktualen Erfahrungshorizont Bedeutung erhalten und solcherart stets als etwas wahrgenommen werden. Das Bewusstwerden von einzelnen Gegenständen nennt Husserl »Urimpression«, die sich zeitlich »im Sinne einer Als-Jetzt-Setzung« versteht.¹⁹⁵ Da dieses »in beständiger Wandlung begriffen« ist, »das Tonjetzt [...] in Retention übergeht«,¹⁹⁶ sich im Nu in Vergangenes verflüchtigt, konstituiert sich das Gegenwärtige ständig neu. Früheres zeigt auf Jetziges und »jede Erinnerung enthält Erwartungsintentionen, deren Erfüllung zur Gegenwart führt. Jeder ursprünglich konstituierende Prozeß ist beseelt von Protentionen [...].«¹⁹⁷ Retentionen und Protentionen konstituieren das gegenwärtige Wahrnehmungserleben also ständig neu, »so daß sich die nächste Wahrnehmung durch Bestätigung oder Widerlegung dieser Erwartungen profilieren muß [...].«¹⁹⁸ Heinrich Rombach weist auf Wahrnehmungsfelder hin, in denen die retentional-protentionale Spannkraft eine augenscheinliche Rolle spielt, etwa im Film. Dort »muß der Bildwechsel so schnell erfolgen, daß die Bildretention noch lebendig ist, wenn die kommende aktuelle Wahrnehmung den protentionalen Vorschein vor sich aufbaut und Protention und Retention fugenlos zusammenleimt.«¹⁹⁹ Der Moment des Filmrisses stelle die retentional-protentionale Spannkraft auf eine Probe: »Der Betrachter muß versuchen, die Stimmungsqualitäten retentional hinüberzuretten.«²⁰⁰ Schließlich sei die »Blindstrecke [...] an dem Zeitraum ablesbar, den das Publikum nach Reißen des (Wahrnehmungs-)Films lautlos sitzend zu verbleiben vermag.«²⁰¹

Die zeitliche Durchmessung ist auch der Musik inhärent, der Tonsetzer entwirft sie in Ton und Pause. Er macht sie als distinkte Gegenstände in der Notenschrift sichtbar. Der Zeitpunkt, an dem diese ins Bewusstsein treten, ist ihre Vergegenwärtigung, ihr Jetzt. Ein fugenloses musikalisches Geschehen bedeutet schließlich eine sinnvolle Aneinanderreihung von Jetztmomenten. Sinn und Bedeutung sind dahingehend zu unterscheiden. Nach David Espinet sei die Bedeutung ein »funktionales Element in einer beständigen Struktur von Verweisungen«, Sinn beinhalte »auch das Erfahren dieser Strukturen [...].«²⁰² Demnach erhält das Jetzt und sein Bewusstwerden Sinn durch die retentional-protentionale Spannkraft und die Fermatenpause eine binnenmusikalische

¹⁹⁵ HUSSERL 1928, S. 391.

¹⁹⁶ Ebd., S. 390.

¹⁹⁷ Ebd., S. 410.

¹⁹⁸ ROMBACH 1980, S. 195.

¹⁹⁹ Ebd., S. 200.

²⁰⁰ Ebd., S. 200.

²⁰¹ Ebd., S. 200.

²⁰² ESPINET 2009, S. 151, Anm. 417.

Bedeutung, wenn sie eine erfahrbare Funktion einnimmt in dieser musikalischen Sinnstruktur, die wesentlich eine zeitliche ist. Somit richtet sich »Sinn immer auf Bedeutungen [...], die sodann kontextuell mehr oder weniger Sinn ergeben.«²⁰³ Letztlich taucht das von Heinrich Rombach beschriebene visuelle Phänomen des Films im akustischen Bereich wieder auf: an reißenden Tonbändern. Allerdings stellt sich die Gefahr eines Wahrnehmungsrisses in der Kunst des Films seltener in den Vordergrund als in derjenigen der Musik. Prinzipiell besteht sie in ihr permanent. Der Tonsetzer versucht in der Regel, das syntaxstörende Nicht-Tönen zu vermeiden, indem er das Klanggeschehen möglichst fügenlos erscheinen lässt. Dies kommt insbesondere im motettischen Satz der Renaissance und des Barockzeitalters zur Geltung. Das dort herrschende Ideal eines Klangkontinuums wird von vermehrt eingesetzten, scharf abgetrennten Pausen in der Musik des 19. Jahrhunderts konsequent gelöst. Kabisch hierzu: »Ein anderer Typus von Pausen, die man emphatische oder dramatische Pause nennen könnte, übersteigt den Rahmen des bisher Diskutierten, insofern solche Pausen den instrumentalen Diskurs aufbrechen und unterbrechen, anstatt ihm – wie artikulatorische Luftlöcher – die Elemente zu liefern, die er benötigt, um zu funktionieren.«²⁰⁴ Allerdings, so Lissa, »treten Pausen mit Ausdruckscharakter [...] seit der Renaissance auf«,²⁰⁵ aufgrund einer Emotionalisierung in der Vokalmusik. »In der Instrumentalmusik erscheint diese Funktion der Pause etwas später. Bei J. S. Bach findet man schon recht oft die Pause als Spannungsmittel angewendet, als Effekt, der die Erwartung auf den weiteren Verlauf des Werks erhöht.«²⁰⁶ Lissa führt als Beispiel die *Toccata d-Moll* BWV 565.1 an, deren Introduction durch spannungsgeladene, teils fermatierte Pausen durchzogen sei und so auf den »kontinuierlichen« klanglichen Ablauf vorbereite.²⁰⁷ Überraschungspausen in der Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts, wie etwa die humoristisch gemeinten in Haydns *Streichquartett Es-Dur* Hob. III.38, erreichen in Carl Philipp Emanuel Bachs Pausenrhetorik neue Dimensionen; unzählige beredete Pausen folgen bei diversen Komponisten.²⁰⁸ Der unvermittelte Wechsel zwischen Klang und Nicht-Klang setzt konsequent mit Beethovens freier Pausenästhetik ein und bedarf seit dem einer Erklärung, die nicht in den Noten steht. Solche »Pausen [...] suspendieren die Ebene der musikalischen Gestalten, lassen ein ganz Anderes aufscheinen, jenseits des geformten Klangs«,²⁰⁹ konstatiert Kabisch. Dem Hörenden mag

²⁰³ Ebd., S. 151, Anm. 417.

²⁰⁴ KABISCH 2014, S. 167.

²⁰⁵ LISSA 1962, S. 326.

²⁰⁶ Ebd., S. 327.

²⁰⁷ Ebd., S. 328.

²⁰⁸ Siehe dazu die Diskussion um die Werkgrenzen in der *Einführung*.

²⁰⁹ KABISCH 2014, S. 167.

in solchen Momenten der Atem stocken. Doch weil die Musik in der Schwebeliege bleibt – lediglich Fermatenpausen können der musikalischen Form einen vernichtenden Schlag versetzen –, wird der retentional-protentionale Faden nicht reißen. »Zugleich aber stehen auch emphatische Pausen in Bezug zum musikalischen Diskurs, sind Teil der musikalischen Erzählung.«²¹⁰ Dass dort noch etwas kommen wird, erkennt der Leser der Notenschrift im Nu. Der Verweis auf ein »Anderes«²¹¹ bleibt beim Hörenden zugleich aber erhalten und führt zu Erklärungsnot. »Immer produzieren derartige Pausen, durch die Stille in die Musik eingelassen wird, einen lokalen Elementar-Effekt.«²¹² Eine Musik, die eher aus Nicht-Tönen als aus Tönen besteht, wie in Nonos *Fragmente – Stille, An Diotima*, dreht ihn um: Ein Effekt scheint dort nicht an Pausen auf, sondern an den in die Stille eingelassenen Klängen. Ihre Aufgabe? – der Verweis auf jenes Bett: die immerwährende, immer schon existierende Struktur der Zeit, die nicht von den Noten- und Pausenzeichen konstituiert wird und solcherart die Werkgrenzen sprengen könnte. Ihr Tönen und Nicht-Tönen benötigen jeweils ihre »negativen Modi«, wie Rombach feststellt, als »Bedingungen der Möglichkeit der Selbstentfaltung [...]«.«²¹³ Ein für die Musik Nonos ungeschultes Gehör würde das Phänomen des Nicht-Tönens in den vielen Pausen für bloße Negationen des Tönens halten und nicht etwa für die »>Rettung< seiner aus seinen Verfalls- und Untergangsformen [...]«.«²¹⁴ Ein sinnfälliger Begriff, den Rombach wählt. Denn aus dem Nicht-Tönen »ragen die Tongebilde hervor wie Inseln aus dem Meer«²¹⁵ – so der Eindruck von Wilhelm Seidel. Verliert sich der Hörende im nicht-tönenden Gewässer, so wird er es selbst nicht als positives Phänomen vernehmen, sondern auf der tönenden Insel Zuflucht finden wollen. Das Bild der traditionellen Notenschrift in Nonos *Fragmente* begünstigt freilich diesen Eindruck. Sie flößt dem Auge ein Konstitutum von Ton und Pause ein, und noch immer ragen die Notenköpfe deutlich heraus. Das Meer des stillen Zeitflusses bleibt wenig beachtet zurück. Cages *4'33"* schafft es hingegen, die auf nicht vorherbestimmten, performanten Ereignissen angelegte Struktur offenzulegen, die im Grunde bereits in Fermatenmomenten aufblüht. Die Fermatenpause aus Bachs *Matthäuspassion* sensibilisiert, schürt wie das *imprévu* Erwartungen,²¹⁶ lässt zuerst

²¹⁰ KABISCH 2014, S. 167 f.

²¹¹ Ebd., S. 167.

²¹² Ebd., S. 167.

²¹³ ROMBACH 1980, S. 303.

²¹⁴ Ebd., S. 303.

²¹⁵ SEIDEL 1993, S. 254.

²¹⁶ J. S. Bach steht bei seinem Gebrauch von Überraschungsmomenten noch in der Tradition der Wirkungsästhetik. Die Fermatenpause aus der *Matthäuspassion* dient also nicht einer Befreiung der musikalischen Form, sondern steuert einen vorübergehenden Effekt bei, auch noch im Sinne von den 20 Effekten der Musik, dargereicht von Johannes Tinctoris im Traktat *Complexus effectuum musicus* (1472-1475).

einmal aufhören, bricht sie doch den Klangfluss abrupt und in *D-Dur* gespannt ab, der danach genauso schlagartig und scheinbar nach *Fis-Dur* gerückt wieder einsetzt. Dieser Klangriss stört also den Vergegenwärtigungsprozess des musikalischen Zeitflusses. Auf was kann sich der Hörende im Nicht-Tönen beziehen, um dieses als lediglich vorübergehenden Klangriss aufzunehmen und dadurch die von Bach gewiss gewollte Integrität des Werkes zu gewährleisten?

3.1 FERMATENMOMENTE – ZEITFLUSS BANNEN, ZEITFLUSS BRECHEN

Was sich im Hören von Musik sehr deutlich voneinander abhebt, sind jeweils für sich gleichbleibende Strukturen. Solche zu Mustern tendierende Strukturen bergen auch die Gefahr einer Starrheit. Die Struktur widerstrebt von sich aus jedweder inflexiblen Systematisierung. Auch deshalb hebt Eva-Maria Houben das »Problem einer präzisen Fassung des Begriffes ›Struktur‹«²¹⁷ heraus; sie zielt hierbei auf die raumbefreiende Neue Musik. Systeme sind festgezurte Strukturen ohne Dynamisierung. Ein solches Gebilde ist auch im geometrischen Notationssystem zu erkennen. Vermehrt seit dem 19. Jahrhundert versuchen Komponisten dieses durch zahlreiche Zusätze, wie bspw. Artikulations- und Tempovorzeichnungen, zu dynamisieren. Das geometrische Grundgerüst wird der Intention jedoch immer weniger gerecht. Daher ist ein Ziel der Neuen Musik, die parametrischen Bestimmungen des Tönens und Nicht-Tönens, die im Notenbild zusammengeführt sind, zu durchbrechen, die Ketten des Werkes zu sprengen, den Klang zu befreien und ihn selbst Strukturen bilden zu lassen. Versteht sich das Muster als retentional zurückgeholter Sinn, dann bedeutet dies in einer aleatorischen Performance eine besondere Herausforderung für den Hörenden.

Freilich sind strukturell-dynamische Kräfte innerhalb eines Systems möglich, wie auch in der geometrischen Notenschrift. Dort wirken Muster auf allen parametrischen Ebenen der Musik. Lautstärkemuster, die stillende Momente erzeugen können, tauchen in unzähligen Werken auf. Zeitmuster begegnen in jedem Werk. Als gemeinsamer Parameter des Tons und der Pause konstituieren deren Dauern die grundlegende Struktur der Musik. Cages *4'33"* und Schulhoffs *In Futurum*, das dritte Stück aus seinen *Fünf Pittoresken* op. 31, beruhen in ihren Darstellungsformen beinahe ausschließlich auf Zeitmustern. Ihre Notenbilder kennzeichnen unabhängig von Tonstufe und Lautstärke ein Nicht-Tönen. Schulhoffs *Persiflage* setzt auf Pausenzeichen als Ersatz für Tonzeichen. In ihrem vermeintlich wahllosen Hintereinander erscheinen dem Betrachter der Partitur

²¹⁷ HOUBEN 1992, S. 254.

aber auch andere Muster, die offensichtlich unterschiedliche Tonstufen geltend machen. Dagegen besteht Cages *4'33''* aus einer einzigen gleichbleibenden Struktur. Das *Kremen manuscript* stellt diese mit einer Zeitlinie dar, die – wenn sie nicht in ihrer Gesamtdauer genau abgemessen wäre – einer Fermate gleiche. Das Manuskript bekundet in seiner endlichen Form einen integren Werkcharakter. Die in ihrer Dauer unbestimmte Fermatenpause in Bachs *Matthäuspassion* birgt dagegen das Potential, den innerwirklichen Zeitfluss zu brechen. Dem Ohr und Auge wird dies in unterschiedlichen Weisen gewahr (Abbildung 2).

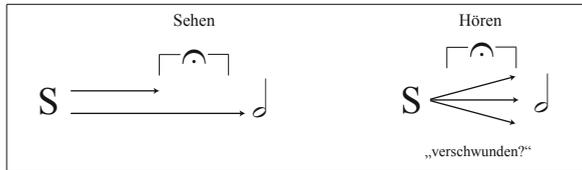


Abbildung 2: Sehendes und hörendes Überbrücken von Fermatenpausen: Links: Der Sehende fokussiert Distinkte und kann das Kommende voraussehen. Rechts: Der Hörende intendiert das Kommende als Unbestimmtes. Dabei zeichnet der Textinhalt eine zukünftige Präsenz vor.

Im Sehen, welches das Hören begleitet und des Fokussierens mächtig ist, fixiert der Mitleser der Partitur Distinkte, zunächst das Zeichen der Fermatenpause. Dabei kann er in der Schrift das Kommende voraussehen und seine Wahrnehmung intentional entsprechend ausrichten. Strapaziert er aber sein gespanntes Sehen über, wird es zum Starren. Das Sehen erfährt stets eine »Spaltung des Aufmerksamkeitsstrahls der einerseits ein größeres Feld, andererseits ein Detail in *Abgehobenheit* zu diesem Feld ins Auge faßt.«²¹⁸ Dinge heben sich also auf einer Abschattungsfläche reflexiv ab. »Das nicht in sich reflektierte Sehen nennen wir ›Starren‹; dessen Charakteristik liegt darin, daß ›nichts‹ in ihm aufscheint. [...] Die ›Starrheit‹ des Blickes liegt in der Diskrepanz von Intensität und Wahrnehmungslosigkeit.«²¹⁹ Im Starren verschwimmen das fixierte Wahrnehmungsobjekt und sein Hintergrund, der Starrende sieht nichts. Dies werde in seiner Ahnungslosigkeit deutlich, »wenn später danach gefragt wird«, was er gesehen habe.²²⁰ Auf was richtet sich der Starrende aus, wenn Vorder- und Hintergrund ineinander aufgehen? Ein erwartungsloser Blick in die Leere lässt ihn nur noch mit sich selbst beschäftigt sein. Die Leere, die der Starrende produziert, blickt dann

²¹⁸ ROMBACH 1980, S. 183.

²¹⁹ Ebd., S. 183.

²²⁰ Ebd., S. 183.

gleichfalls auf ihn zurück – Intentionalität invertiert –, bis die Leere ihn umhüllt: Er ist alleine. Der Starrende kehrt ein in einen hermetischen Innenraum.

Der Begriff Starren besitzt kein akustisches Analogon. Allerdings haben tönende und nicht-tönende Ereignisse, ohne dass sie aufeinander zurückgeworfen werden, für den Hörenden Folgen. Sich ins Unendliche dehnende Tönen können ihm unangenehm zu Leibe rücken und das Gefühl vermitteln, er würde von außen angestarrt werden. In einem solchen Fall würde der Hörende entkräftet versuchen, sich von ihm abzuwenden. Dies gelingt, wenn ein reflektiertes Hören wieder zustande kommt, das heißt die hörende Konzentration auf einen anderen Wahrnehmungsgegenstand geworfen wird, ehe das Tönen zu sehr in ihn eindringt. Ist das Tönen hingegen beruhigender oder meditativer Art, erwehrt sich der Hörende weniger gegen die Versenkung. Hilfreich ist ein minder aufdringliches Tönen oder Nicht-Tönen. Dies ist vor allem beim leisen Tönen der Fall, weil es sich dem Hörenden entzieht. Allerdings bedingt die Dynamik einerseits das Hörvermögen, andererseits ist die Frage, wann ein Tönen angenehm oder unangenehm ist, etwa auch an die Tonhöhe gebunden. Ein leiser aber sehr hoher Ton wirkt nicht beruhigend, wonach ein leiser tiefer Ton milde, wenn zu tief, wiederum aber bedrohlich sein kann. Letztlich könnte das Nicht-Tönen auch in eine unangenehme Stille schlagen, etwa während eines Gesprächs mit anderen. Dort wirkt die Stille allerdings als ein Zwischen, das im gegenseitigen Schweigen der Personen entsteht – eine mit Bedeutung geladene Stille. Das sich selbst genügende Nicht-Tönen nimmt der Hörende dagegen gerne auf sich bzw. in sich auf. Diese etwas seltsam anmutende Beschreibung eines *In-Sich-Ruhens* des Tönens ist für Schmaus wiederum »ein reflexiver Vorgang. Wenn ich in mir ruhe, dann beuge ich mich auf mich selbst zurück, beziehe mich, bewege mich. Es handelt sich dabei freilich um eine Bewegung eigener Art, die mit einem Geschwindigkeitsmessgerät nicht zu erfassen ist.«²²¹ Die Aufzeichnungsformen von Cages *4'33"* können dies vermitteln: In ihrem Bild bannen sie einerseits den strömenden Zeitfluss in einen nicht messbaren, zeitlosen Punkt und bringen diesen andererseits in eine erfahrbare Jetztvergessenheit. In einer solchen »Stille als Befähigung der (Selbst-)Wahrnehmung«²²² sieht Rudolf Ficker schon 1930 die »erregenden Momente von Spannung und Entspannung [...] in das Gegenteil verkehrt, zum Ausdruck passiver, kontemplativer Sammlung, zu absoluter Ruhe und Bewegungslosigkeit erstarrt.«²²³

²²¹ SCHMAUS 2014, S. 44.

²²² Ebd., S. 46.

²²³ FICKER 1930, S. 26.

Soll die Integrität des Tonwerkes unverletzt bleiben, bewahrt sich das passiv empfangende Ohr seine Spannung und intendiert ein Kommendes. Ein Fixieren ist dem Hören aber im protentionalen Modus verwehrt. Es begegnet eben nur in der für die abendländische Tradition eigentümlichen Durchdringung von Hörerfahrung und schriftlicher Fixierung der Musik. Ab dem Moment der Verschriftlichung unterwirft sich die Musik wie selbstverständlich dem Bereich des Sehens, daraufhin das Hören von Musik ein Denken von Tonstufen begleitet, die sich scheinbar unvermittelt abwechseln. Die von der Aristotelik beeinflusste Musiktheorie belegt das Stufendenken mit einer quantifizierenden Zeitvorstellung, die ein Hintereinander von Jetztmomenten postuliert. Die Schrift vergegenwärtigt den Zeitfluss, sie hält ihn in Zeit und Stufe fest. Hieraus ist vermutlich Husserls »Hörvergessenheit« begründet, die Espinet ihm und der Philosophie seit Platons Höhlengleichnis im siebten Buch der *Politeia* attestiert.²²⁴ So bliebe jener in der Erläuterung des inneren Zeitbewusstseins ausgerechnet am Beispiel der Melodie im sinnlichen Primat des Sehens gefangen. Das Auge stellt sich auf Distinkte ein, die es fixiert, loslässt und wiederum fixiert. Ein Fließen, das eine Melodie gewiss kennzeichnet und als solches lange Zeit in der Notenschrift als Neume kodiert wird, erkennt auch Husserl: »Jeder Ton hat selbst eine zeitliche Extension, beim Anschlagen höre ich ihn als jetzt, beim Forttönen hat er aber ein immer neues Jetzt [...].«²²⁵ Die Jetzt-Momente verfestigen sich im Ton selbst: »Dieser als solcher ist ein Zeitobjekt.«²²⁶ Husserl, der mutmaßlich auch eine vom Rhythmus der Tonzeitpunkte bestimmende Musik für seine Analyse des inneren Zeitbewusstseins im Auge hat²²⁷, verbindet jeden zeitlichen Tonort mit dem »Moment des lebendigen Jetzt [...].«²²⁸ In seiner Jetztvergessenheit richtet sich das Hören aber immer auf etwas aus, »was noch nicht ist.«²²⁹ Der Hörende intendiert Zukünftiges, welches er, wie der Sehende, voraus wahrnimmt – jedoch lediglich als Unbestimmtes. Auf der Suche nach einem sinnhaften Übergang erfährt der Hörende in der Leere der Fermatenpause eine Sinnverstreung. Dies geschieht im Klan-

²²⁴ »Beim Aufstieg aus der Höhle gerät das Hören unversehens in Vergessenheit« (ESPINET 2009, S. 11). Auch die Phänomenologie, die das sinnliche Wahrnehmen und Erleben zum Thema macht, ist vornehmlich auf das Sehen fokussiert. Ausnahmen ab von Sehen und Hören, wie Mădălina Diaconus Untersuchung zum *Tasten, Riechen, Schmecken*, bereichern die Phänomenologie erst seit vergleichbar kurzer Zeit (Diaconu Mădălina: *Tasten, Riechen, Schmecken. Eine Ästhetik der anästhesierten Sinne*. Orbis phaenomenologicus. Studien 12. Würzburg 2005).

²²⁵ HUSSERL 1928, S. 385.

²²⁶ Ebd., S. 385.

²²⁷ Daniel Schmicking weist hierauf hin, wenn er die »starre Form« [...] von Protention, Urimpression, Retention« als »Bausteine für eine zukunftsweisende Auffassung der hierarchischen Strukturen z. B. des musikalischen Rhythmus« auffasst (SCHMICKING 2003, S. 51).

²²⁸ ESPINET 2009, S. 126.

²²⁹ Ebd., S. 126.

griss aus Bachs *Matthäuspassion* schlagartig. In einer Stufenfolge des Hörens, wie sie Espinet ausführt, lässt die Fermatenpause infolgedessen zuerst aufhorchen, dann wandelt sich das Hören in ein gespanntes Hinhören auf das »Zu-hörende«.²³⁰ der Nicht-Klang, der die Sinnstruktur von Musik offenlegt, welche sich dem Hörenden jedoch allmählich entzieht. Der intentionale Charakter des Hörens bleibt im Zuhörenden zwar erhalten: »Das Zu-hörende ist der Gegenstand des Hörens.«²³¹ Doch in seiner Bezugnahme in einem Verhältnis von Anspruch und Zuspruch zum Zuhörenden stehend, begegnet dem Hörenden eine »ursprüngliche Einheit, die stets nur nachträglich in Laut oder Sinn zerteilt werden kann.«²³² Daher bleibt im Hören auf den nicht-tönenden, sich entziehenden Gegenstand der Modus des Horchens bestehen. »In dieser Entzugerfahrung kommt das Hören zu sich selbst, es wird zum Horchen, das eigentlich noch nichts Bestimmtes hört, sondern ganz und gar aufmerksamer Bezug ist.«²³³ Die Spannung wird vom Text eigens aufrecht erhalten. Mit der Musik verschmolzen, zeichnet er eine zukünftige Präsenz vor, die der Erwartung eine Richtung verleiht, sie greifbar macht. Sie bleibt aber ambivalent und läuft Gefahr, in Vergessenheit zu geraten. Dem Protentionenfächer gemäß »ist nicht lediglich eine einzige Retention gegeben, sondern nach Husserls Schema eine Folge von Retentionen, die sich immer weiter abschwächen, bis sie gänzlich versinken. Ebenso richten sich mehrere Protentionen auf das Kommende. Je weiter sich eine Protention in die Zukunft richtet, desto unbestimmter wird sie.«²³⁴ Die Retentionen speisen sich also, nach Boris Voigts Ausführung, aus den verstreuten Protentionen, die, wenn sie unerfüllt bleiben, allmählich ihre Bedeutung abtreten. In einem solchen spannungsleeren Fall büßen die Fermatenpause und der Klang, der in sie einströmt, ihre musikinhärenten Funktionen ein. Da diese einem zeitlich linearen Gefüge, dem Prinzip des *mélos* folgen, würde der Hörende eine zu lang andauernde Pause nicht mehr als Teil des Musikwerkes wahrnehmen. Dann verliere jedoch auch das »Hören als Aufhorchen«²³⁵ im Moment des Klangrisses seinen innerwerklichen Bezug. Dies »ganz jetztvergessen bei dem, was noch nicht ist«,²³⁶ hielte dann auch nicht mehr »inne im Bann der Offenheit von Zukunft.«²³⁷ Lediglich das die Notenschrift mitlesende Auge intendiert dann noch ein zukünftiges Tönen – es klammert sich an eine einzige Protention! Denn die Partitur als Artefakt des

²³⁰ Ebd., S. 134–154.

²³¹ Ebd., S. 154.

²³² Ebd., S. 156.

²³³ Ebd., S. 159 f.

²³⁴ VOIGT 2011, S. 81.

²³⁵ ESPINET 2009, S. 126.

²³⁶ Ebd., S. 126.

²³⁷ Ebd., S. 126.

Werkes, in welches das melodisch-lineare Prinzip integriert ist, hat in ihrer schriftlichen Fixierung den Anspruch, das musikzeitliche Gefüge integer abzubilden.²³⁸

Wenn dieses Gefüge im Hören allmählich zu brechen beginnt, scheint die Musik sich von einem zeitlichen hin zu einem räumlichen Phänomen zu verschieben. Houben beschreibt in *Die Aufhebung der Zeit* diverse Facetten des musikalischen Stillstands, die sich einer Systematisierung jedoch erwehren.²³⁹ Anhand unzähliger Beispiele, vornehmlich aus dem 20. Jahrhundert, bietet Houben daher einen Querschnitt von diversen »Fermatencharakteren [...].«²⁴⁰ »Mit dem Begriff »Fermate« wird [...] ein größerer musikalischer Zeitschonraum bezeichnet; er kann im äußersten Fall ein ganzes Stück umfassen.«²⁴¹ Dies bedeutet vorerst, dass das Werden der Binnenzeit ausgesetzt wird. Der Hörende selbst streckt sich noch immer gen Zukünftigem, wendet sich zugleich aber dem bereits Gehörten zu, dem er in Versenkung nachhört. »Die Erinnerung widersteht dem Prozesszwang der Zeit.«²⁴² Aufgrund der abfallenden protentionalen Erwartungshaltung im Entzug von Zeit – dieser ist übrigens im genitiven Gebrauch des Wortes *Zeitschonung* enthalten – verfällt die in einen privaten Innenraum sich zurückziehende Anschauung des Jetzt einer Gleichgültigkeit. Sie korrespondiert mit den wesentlichen musikinhärenten Charakteristika der Fermatenmomente: »Monotonie und Eintönigkeit [...].«²⁴³ Monotonie meint die mantraartige Wiederholung der gleichen musikalischen Form. »Bernd Alois Zimmermanns »Orchesterskizzen« *Stille und Umkehr*, in denen pausenlos der Ton d erklingt, lassen bei zunächst äußerlicher Statik subtile Differenzierungsprozesse erkennen [...].«²⁴⁴ Eintönigkeit bezeichnet die Wiedergabe eines einzigen Tons oder Klangs, wie in Yves Kleins *Monotone Symphonie – Stille* (1949).²⁴⁵ Ferner harmoniert die Statik mit der Lautstärke: »Innerhalb der musikalischen Zeitschonräume ist die Dynamik auffallend zurückgenommen [...].«²⁴⁶ Freilich steht der in äußerster Ferne agierende Klang dem Hörenden und seiner Versenkung weniger im Wege, weil er sich ihm minder aufdrängt als laute Klänge. Dennoch muss

²³⁸ Zu den Artefakten zählen eher keine Musikprotokolle. Diese entstammen einer praxisorientierten Musik, die der Notenschrift fügig gemacht ist. Ein frühes und besonderes Artefakt ist Monteverdis *L'Orfeo*. Ferner sticht ins Auge, dass die Neue Musik, welche sich nur selten mehr das Prädikat *Werk* auf die Fahnen schreiben möchte – eine Opuszählung wird gemeinhin gemieden –, sich wieder einer gewissen Praxis, einer Performancekunst nähert.

²³⁹ HOUBEN 1992, S. 76.

²⁴⁰ Ebd., S. 77.

²⁴¹ Ebd., S. 76.

²⁴² Ebd., S. 88.

²⁴³ Ebd., S. 84.

²⁴⁴ Ebd., S. 85. Werktitel sind bei Houben in fetten Lettern gedruckt.

²⁴⁵ Ebd., S. 84.

²⁴⁶ Ebd., S. 88.

die Korrespondenz von extremen Raumbreiten und Dynamiken etwas differenzierter gehört werden, als Houben es mit den folgenden Worten bekräftigt: »Die Nähe zur Stille, bei der Erinnerung an Verschwundenes, an der Grenze des Hörbaren, führt den Stillstand der Zeit herbei.«²⁴⁷ Der Eindruck von Stillstand hat nichts mit dem Verschwinden des Klangs in die Raumtiefe zu tun. Beide zeichnen jeweils diverse Orte der Stille. Was jedoch zu beobachten ist: In der Neuen Musik stellt sich eine Tendenz ein, die musikalischen Parameter an die Hörschwelle zu bringen. In der Schrift reagieren die Tonsetzer entsprechend mit einer Erweiterung ihrer Zeichen.

Momente der musikalischen Statik sind keine Erfindung des 20. Jahrhunderts. Sie treten spätestens in Erscheinung, wenn das Fermatenzeichen in der Notenschrift auftaucht. In der Trauerdoppelballade *Armes, Amours, Dames, Chevalerie/O flour des flours de toute melodie*²⁴⁸ zum Tod von Guillaume Machaut – aus der Feder von Eustache Deschamps und in Musik gesetzt von François Andrieu – werden die Worte »la mort« und »MACHAUT« »durch *coronae* aus der musikalischen Bewegung herausgenommen und gleichsam in die ›Stille‹, die durch die wiederholten *pausae generales* als fortdauernde angezeigt wird, hinein gesagt, bzw. gesungen [...].«²⁴⁹ Dieser von Andreas Traub offengelegte Stillemoment ist eigens mit einem phänomenalen Grenzbegriff betitelt: »la mort«. Doch selbst ohne textlichem Verweis birgt ein zu lang gedehnter Klang werkexterne Ambitionen. Durch das gleichbleibende Muster versinken nach und nach die Protentionen, daraufhin erhält der innerwerkliche Zeitfluss Brüche. Die Integrität der Trauerballade wird allerdings versyntaktisch²⁵⁰ »durch den zehnsilbigen Refrainvers gewährleistet.«²⁵¹ Dagegen führt eine irreguläre Kadenz – Diskant- und Tenorklauseln fehlen – in Josquins fünfstimmiger Motette *De profundis clamavi*²⁵² in einen stehenden Klang, der die Werkgrenzen sprengt und in ein stilles Gebet des *Vaterunser* geleitet. Die Motette beginnt im dorischen Modus und verklingt im phrygischen Klagemodus. Das »Pater noster« verschmilzt zuvor mit dem »Kyrie eleison« und fließt daraufhin aus ihm heraus. Wie aus einer enthobenen Sphäre erklingt das wichtigste Gebet des Christentums auf der *Repercuta a*. Der Quartfall in den lang gedehnten Halteton *e^l* in Takt 113 im Superius

²⁴⁷ Ebd., S. 80.

²⁴⁸ Friedrich Ludwig fügte das Werk den 40 Balladen Machauts im ersten Band seiner Edition an (MACHAUT 1960, S. 49–51).

²⁴⁹ TRAUB 2004, S. 199.

²⁵⁰ Die binnenstrukturelle Anlage des Verses begegnet in Monteverdis *L'Orfeo* wieder. Sie ist ein wesentlicher Teil einer Kunst, die in die Stille geleitet. Deren Nachvollzug setzt beim Leser und Hörenden freilich eine Einführung in die Theorie der Verssyntax voraus.

²⁵¹ TRAUB 2004, S. 199.

²⁵² Die früheste überlieferte Druckfassung fällt ins Jahr 1530 (JOSQUIN 1955, S. IV). Das Notenbeispiel basiert auf der Alten Gesamtausgabe (JOSQUIN 1963, S. 176).

veranlasst die übrigen Stimmen zur Imitation und dazu, sich ebenfalls in den phrygischen Schluss fallen zu lassen. Ludwig Finscher erkennt daraufhin: »Das *Pater noster* aber wird [...] »secreto«, also still gebetet.«²⁵³ Josquin setzt den Moment des Horchens in einen nach innen sich öffnenden Raum eindrucksvoll in Musik. Doch erst das Wort stiftet dem Raum einen konkreten Sinn, den des Gebets.

108

Superius
son. Ky-ri-ee-le-ison, Pa-ter no-

Altus
Ky-ri-ee-le-ison. Chris-ste e-lei-son.

Tenor
son. Ky-ri-ee-lei-son, Ky-ri-ee-

Bassus I
son. Chris-ste e-lei-son. Ky-ri-ee-le-ison,

Bassus II
son. Ky-ri-ee-le-ison, Ky-ri-ee-lei-

113

ster.

Ky-ri-ee-le-ison, Pa-ter no-ster.

lei-son, Pa-ter no-ster.

Pa-ter no-ster.

-son, Pa-ter no-ster.

Musikschrift 2: Josquin Desprez: *De profundis clamavi*, 5 voc., Takte 108–117: Eröffnung eines stillen Gebets.

In das Gebet leitet ein lang andauernder, gespannter Klang, der ein Phänomen der Tastenmusik vorwegnimmt und dem Klaus Aringer einen Artikel widmet: die *Pausa*. Diese »wandelt sich im 16.

²⁵³ FINSCHER 1997, S. 100.

und 17. Jh. von der ursprünglichen Kolorierung eines Ruheklanges in einen dynamischen Vorgang, der auf dem Zielpunkt des musikalischen Ablaufs den eigentlichen Schluß durch Vorhaltsdissonanzen hinauszögert und so die Komposition verlängert.«²⁵⁴ Girolamo Frescobaldi setzt im Jahr 1635 die Pausa in seinen *Fiori musicali* op. 12 effektiv ein. Immer wieder betten sich Kolorierungen in Ruheklänge, die abwechselnd durch alle Stimmen einschließlich des cantus firmus laufen. Die Nähe dieses Phänomens mit dem stehenden Nicht-Tönen der Fermatenpause wird schließlich wenige Jahrhunderte später offensichtlich: »Pausa-Schlußbildungen [...] erhielten erst im frühen 18. Jh. im Terminus *Orgelpunkt* eine neue, umfassendere Bezeichnung. Dieser leitet sich aus frz. *point d'orgue* ab, das die Fermate meinte.«²⁵⁵ Im Jahr 1607 gießt Monteverdi den Moment des Zur-Ruhe-Kommens in die kunstvolle Textvertonung *L'Orfeo*, die den Terminus *Fermate* förmlich ausdeutet. Anders als in jener Ballade zu Ehren Machauts bricht der Weg in die abschließende Fermatenpause jedoch mit der Versyntax, weist über den Prolog hinaus und bereitet dadurch den Raum für das Erklingen der Oper. In den aufgeführten Beispielen gesellt sich zur nicht-tönenden »Pause, eine besondere Erscheinung der musikalischen Stille«,²⁵⁶ ein tönendes Phänomen, das ebenfalls den Namen Stille verdient. Hierin wird die phänomenale Verwandtschaft des Tönens und Nicht-Tönens bekräftigt. Beide als Zeit gleichgestellte Ereignisse sind imstande, ruhende Momente zu erschaffen.

3.1.1 TONAKZIDENTIELLES AN-SICH UND EMPFUNDENES IN-SICH ERGRÜNDET AN DER RAUMBREITE

Die Musik erfasst drei Erfahrungsweisen, die aus einer phänomenologischen Transzendierung ihrer musikalischen Parameter resultieren (Abbildung 3). In der Erfahrung selbst führt die eine Weise jedoch nicht zur anderen, sondern jede umfasst zugleich die anderen. Ein Weg-Ziel-Prinzip, welches das geometrische Notationssystem anhand von Ortsbeziehungen aufzeigt, weist schließlich an deren äußeren Enden auf die Bestimmungen der Stille: Nicht-Bewegen und Nicht-Klingen. Das Suffix *Ruben* reflektiert die Bewegungsprozesse in ihren örtlichen Extremen.

»Der Begriff ›Klang‹ leidet an Unschärfe und Mehrdeutigkeit.«²⁵⁷ Boris Voigt definiert daher die Termini Schall, Geräusch sowie Ton und Klang genauer. Um die Transzendierung zu ei-

²⁵⁴ ARINGER 1997, Sp. 1532.

²⁵⁵ Ebd., Sp. 1531.

²⁵⁶ LISSA 1962, S. 346.

²⁵⁷ VOIGT 2011, S. 70.

An-Sich-Ruhen	In-Sich-Ruhen	Für-Sich-Ruhen
Höhe/Stufe	Raumsenke	Nicht-Bewegen (vertikal)
Dynamik	Raumtiefe	Nicht-Klingen
Dauer	Raumbreite	Nicht-Bewegen (horizontal)

Abbildung 3: Transzendierung der musikalischen Parameter: Tonakzidentielles An-Sich, räumlich empfundenes In-Sich sowie musikexternes Für-Sich.

nem räumlichen Phänomen nachvollziehen zu können, genügt es für die hiesige Arbeit zwischen letzteren zu unterscheiden. *Töne* bezeichnen im Folgenden von der Notenschrift zeitörtlich fixierte Distinkte. *Klänge* sind dagegen räumlich zu verstehen im Sinne von raumkonstituierend und raumerfüllend, da sie in ihrer Ausbreitung einerseits die Werkgrenzen zu sprengen vermögen und werkexterne Räume eröffnen, andererseits hierbei ein Gespür für die Unendlichkeit entwickeln.

Töne und ihre Bezüge zueinander spiegeln sich in ihren parametrischen Formungen wider: am *An-Sich* ihrer. Dieser Terminus fällt bereits in der Rezeption zu Eduard Hanslicks *Vom Musikalisch-Schönen*, dargereicht von Christoph Landerer. Das An-Sich steht dort für die Form des tönend Bewegten: »Der Begriff der *Form* dient dabei als Objektivierungsinstanz; ›Form‹ ist das subjektunabhängige Substrat der spezifischen ästhetisch relevanten Bestimmungen.«²⁵⁸ Die Form ist frei von allen musikepiphänomenalen Elementen und »wird damit in ein Reich des An-Sich verwiesen [...]«. ²⁵⁹ Die hiesige Arbeit achtet Hanslicks Verwehrung »gegen die zu seiner Zeit diskutierten Versuche, das Schöne aus Symmetrie, Mathematik, dem ›Architektonischen‹ o. ä. herzuleiten«, ²⁶⁰ möchte jedoch die quantifizierbare Form als An-Sich des Tönens soweit fruchtbar machen, dass das Phänomen Stille an ihr aufscheint. Ihre Momente werden klangräumlich wahrgenommen und bleiben zugleich im abstrakten Notenbild an den Tönen und Pausenzeichen ablesbar. Hierin kulminie-

²⁵⁸ LANDERER 2004, S. 111.

²⁵⁹ Ebd., S. 111.

²⁶⁰ Ebd., S. 112.

ren die zeitkonstituierenden Retentionen und Protentionen. Sie verdichten sich in der Anschauung des Jetzt. Für Voigt sind die Jetztmomente schließlich nur deshalb an »zeitlich distinkten Gegenständen und Ereignissen« wahrnehmbar, weil sie gleichzeitig in ihrer Erfahrbarkeit »Einheit, Identisches« bedingen.²⁶¹ Identisch bleibt die Gegenständlichkeit der Distinkte, die erst als solche erfahren werden, wenn sie sich in diversen Formen zeigen. »Zunächst heißt, etwas in der Zeit sich Vollziehendes *über das Jetzt hinaus* als Gegenstand oder Vorgang zu erfassen, in der *Veränderung*, selbst wenn sie sich auf den Wechsel der Zeitpunkte beschränkt, etwas Dauerndes oder Gleiches wahrzunehmen.«²⁶² Veränderung ist an den »Wesensmomenten des Klangs« – so nennt Daniel Schmicking die musikalischen Parameter – ableitbar: Lautstärke, Dauer, Timbre, Klanghöhe, Richtung, Distanz.²⁶³ Nach obiger Unterscheidung nimmt der *Ton* die Attribute Lautstärke, Dauer und Höhe bzw. geometrisch bestimmte Stufe an. Richtung und Distanz sind *klangliche* Wesensmomente.²⁶⁴ Das intendierte Hören bezieht seinen Sinn schließlich aus der Relation der einzeln geformten Elemente; der musikalische Sinn erschöpft sich aus der »Organisationsweise, nach der die Teile hörend aufeinander bezogen werden [...].«²⁶⁵ Diese Weise ist von der Komposition vorskizziert, entschieden wird sie letztlich von der Richtung des Bewusstseinsaktes des Hörenden. Dieser muss nicht zwingend die harmonischen Wellenbewegungen in Bachs *Matthäuspassion* nachvollziehen, wenn er sich auf etwas anderes konzentriert. Derart kann die Fermatenpause entweder als sinnstiftendes oder sinnstörendes Element vernommen werden. Ludwig Wittgensteins Ausführungen über das Aspektesehen in den *Philosophischen Untersuchungen* (posth. 1953), mit denen Voigt Husserls Phänomenologie vertieft,²⁶⁶ erhellt diesen Umstand. Das Aspektesehen – etwa anhand Vexierbildern – »erfordert das Verfügen über Begriffe«,²⁶⁷ die nicht nur die Bedeutung der Fermatenpause (so auch in Bachs *Matthäuspassion*) bedingen: »Klänge, Folgen von Klängen, Zusammenklänge, Geräusche etc. erfahren im Aspekthören eine sinnhafte Aufladung, die über das Erfassen ihrer auditiven Eigenschaften hinausgeht, ohne dass durch diesen zusätzlichen Sinn das Gehörte schon zu einem Zeichen für etwas anderes würde.«²⁶⁸ Es bedarf eines bestimmten Verständnisses der gesungenen

²⁶¹ VOIGT 2011, S. 82.

²⁶² Ebd., S. 82, Herv. d. Verf.

²⁶³ SCHMICKING 2003, S. 259–266.

²⁶⁴ Das Timbre ist der komplexeste der genannten Parameter. Abhängig von den anderen bewirkt er weniger räumliche Eindrücke, sondern taucht musikalische Momente, wie der Name bereits zu erkennen gibt, in stimmungsvolle Farben. Dadurch provoziert das Timbre auch zu musikepiphenomenalen Deutungen.

²⁶⁵ VOIGT 2011, S. 83.

²⁶⁶ Ebd., S. 83–85.

²⁶⁷ Ebd., S. 84.

²⁶⁸ Ebd., S. 84.

Worte der Chöre, damit die Pause eine metaphorische oder gar semiotische Aufladung erfährt. Dass sie die Möglichkeit dazu bietet, offenbart andererseits ihr Vermögen zur Gegenständlichkeit. Folglich kann sich das Wahrnehmen sowohl auf etwas Hörbares als auch etwas nicht Hörbares beziehen. Ihre Gegenständlichkeit reflektiert schließlich die Aspektivität. Deren Wechsel, der mit einem Changieren der musikalischen Parameter konform geht, rufen die Jetztmomente ins Bewusstsein. Weil jene Parameter dem Wesen des Klangs anhaften, werden die Aspekte des Tons und der Pause allerdings nicht getrennt voneinander gehört, sondern ziehen sich im Hören in räumlich gestimmte Klänge und Nicht-Klänge zurück: in ein *In-Sich*. Andererseits lässt das von der Notenschrift dargestellte Beziehungsnetz eine Einzelbetrachtung ihrer parametrischen Verknüpfungspunkte zu. Dabei kommen ihre ureigenen ruhenden Momente zum Vorschein.

Das gemeinsame An-Sich von Ton und Pause hebt ihre rhythmische Vermessung, einen »Wechsel der Zeitpunkte«,²⁶⁹ heraus, die als metrische Gebilde im Hören den Eindruck hinterlassen, dass der Ton auf einer horizontalen Zeitachse von einem Ort zum anderen wandert. Das geometrische Notenbild gibt in abstrakter Manier einen zeitlichen Ort an, der sich zum folgenden Ton, wiederum ein Zeitort, in Beziehung setzt. Ihr Dazwischen täuscht eine räumliche Verbindung der Distinkte nur vor, weil im Lesen der Notenschrift – hörvergessen bevorzugt es das Sehen – Brücken zwischen distinkten Gegenständen geschlagen werden. Ferner nimmt der Sehende, phänomenologisch betrachtet, nicht etwa Raum wahr. Dieser wird erst im Akt der Apperzeption konstituiert. Empfindungen werden hierbei zu distinkten Gegenständen entfaltet, deren Bezugnahme Räumliches erweckt.²⁷⁰ Da aber das gegenständliche Beziehungsnetz im dauernden An-Sich rein zeitlich konstituiert ist und im Hören in die Zukunft zeigt, kommt Raum zu Gehör, wenn es – dem Sehen konträr – kein Dazwischen mehr vernimmt, folglich die Distinkte verschwinden. Dann tritt der Zeitfluss, in dem das Hören geschieht, in den Wahrnehmungsvordergrund.²⁷¹ Der Tonparameter Dauer ist darnach das Abstraktum einer grundlegenden Schicht der musikalischen Erfahrung. Sie kann sich

²⁶⁹ VOIGT 2011, S. 82.

²⁷⁰ »Wir verstehen hier unter ›Räumlichkeit‹ zunächst etwa das *Moment der Empfindung*, dessen objektive Apperzeption die erscheinende und eigentliche Räumlichkeit erst konstituiert. [...] als dasjenige intentionale Moment, in dem sich die objektive, in objektiver Messung bestimmbare Raumgestalt des ›physischen Dinges‹ selbst eben anschaulich bekundet und in verschiedenen Anschauungen in verschiedener Weise bekundet« (HUSSERL 1913, S. 247).

²⁷¹ Rombach beschreibt diesen Vorgang in einer umfassenden *Modellanalyse der Wahrnehmung* (ROMBACH 1980, S. 172–281) noch näher. Er geht dabei über die transzendente Phänomenologie im Sinne Husserls und gar über die ontologische Phänomenologie im Geiste Heideggers hinaus und entwickelt eine Strukturphänomenologie, die das Phänomen in ihrer Tiefendimensionalität erfasst. Die hiesige Arbeit weist lediglich auf ein lohnendes Studium von Rombachs Gedanken hin, geht ihnen an dieser Stelle aber nicht weiter nach.

am Ton oder an der Pause schließlich nur deshalb abzeichnen, weil beide in ihrem Ereignen erst Zeit erscheinen lassen. Jeder Ton und jede Pause als strömende Zeit sind identisch strukturiert. Und weil der Ton im Tönen und die Pause im Nicht-Tönen in sich dieselben bleiben, kann überhaupt Veränderung an ihnen erfahren werden: etwa ihre »Wechsel der Zeitpunkte [...]«. ²⁷² Geraten diese nicht mehr zutage, wird die identische Struktur von Ton und Pause als *Raumbreite* erfahren. Daher sind etwa im dritten Stück aus Peter Cornelius' Liederzyklus *Trauer und Trost* op. 3 keine zeitlichen Stillmomente zu vernehmen. In *Ein Ton* verharrt der Sänger stets auf der Tonstufe *b¹* in einem von *e-Moll* geprägten Lied. Die im melodischen Stillstand eingepferchte Singstimme kann dort nicht zur Ruhe kommen. Die rhythmische Formung sowie eine in der Analyse von Michael Baker aufgedeckte »ever-changing progression of harmonies« ²⁷³ drängt sie fort. In der dominanten Befangenheit scheint der Sänger sich andererseits wohl zu fühlen, klingt der Ton doch aus seinem Herzen (»Mir klingt ein Ton so wunderbar in Herz und Sinnen immerdar«): »He initially compares it to the last breath of his beloved, then to the tolling bell that sounded for her funeral. In the final lines he turns to describe the repeated tone as the sound of her soul descending from heaven to sing him to rest.« ²⁷⁴ Solcherart markiert die repetierende Tonstufe bereits den Inhalt und das Ziel des Stückes. Eine auf dem Tonstufenparameter beruhende Stille als ein Zielort ist in Cornelius' Stück bereits in ein Absolutum gesetzt, Schuberts *Klaviersonate B-Dur* lässt den Ort im Entzug aufscheinen, sie versucht erst dort hin zu gleiten. Die Musik von *Ein Ton* kann dies nicht leisten, ohne das Wort zu beanspruchen. Die vom Klavier imitierten in-sich-ruhenden Glockenschläge zu Beginn und zum Ende heben jedoch abermals fermatierte Klänge und Nicht-Klänge als prädestinierte Offenbarungsmomente der zeitlichen Struktur heraus. Sie bergen gleichfalls einen anderen Wesensmoment der Stille.

3.1.2 ABNEHMENDE LAUTSTÄRKE UND DER EINDRUCK VON RAUMTIEFE ERPROBT AN ROBERT SCHUMANN'S WERK

Ein Abstraktionsprozess, aus dem in der griechischen Antike die Prinzipien von *mélōs* und *rhythmos* resultieren, die später wiederum durch die Schrift in ein geometrisches Bild gefasst werden, zieht die Tonparameter aus der Identität des klingenden Momentes heraus. Der Klang genügt sich

²⁷² VOIGT 2011, S. 82.

²⁷³ BAKER 2011, S. 124.

²⁷⁴ Ebd., S. 124.



Abbildung 4: Fermatenintentionen: Links: In die leere Fermatenpause strömt Klang ein, der in die theoretisch unbegrenzte Raumtiefe verschwindet und dadurch dem Hörenden allmählich leiser werdend erscheint. Rechts: Die Fermatenpause bleibt ein kangleerer Zeitraum.

in einem solchen offengelegten Gefüge nicht mehr selbst. Daher verwundert es nicht, dass Rudolf Ficker in schriftlosen Kulturen ein Musikverständnis findet, das nicht auf das melodische Prinzip, sondern auf eine »primäre Klangerscheinung« zurückzuführen und »als geschlossene Einheit an keinem Zeitraum gebunden« sei.²⁷⁵ Ficker demonstriert dies eindrücklich am Beispiel des Glockengeläuts. Der Klang der Glocke steht für sich und er erhebt – die sozialen Funktionen des Geläuts außen vorgelassen – keinen Anspruch auf Bestehen. Im räumlichen Ausbreiten bringt der Glockenklang das einem spannungsgeladenen Hören widerstrebende Prinzip des Primären in Erfahrung: ein »Gleichgewichtszustand, der den seltsamen Unendlichkeits- und Fernwirkungscharakter des Glockengeläutes bewirkt.«²⁷⁶ Im »Streben nach Erweiterung des Klangraumes«,²⁷⁷ das im Echoeffekt potenziert wird, entwickelt sich ein Spiel aus Nähe und Ferne, ohne dass der Tonsetzer auf den Parameter Lautstärke zurückgreifen muss. Als vormalig zeitlich bestimmter Formfaktor, eine unbestimmte Dauer, transzendiert die Fermatenpause in ein Raumphänomen. Die allmählich mit Klang erfüllende Fermatenpause nimmt das Lautstärkeattribut in sich auf, macht es zum Wesen ihres Innenraums. In ihrer Dauer unbestimmt, gibt die Fermatenpause dem Klang die nötige Zeit, gen Unhörbarkeit zu streben und dem Hörenden die Gelegenheit, ihm hierbei ein Stück weit nachzuhören. Leiser erscheinend, weil er sich vom Hörenden entfernt, beinhaltet die Fermatenpause in ihrer Erfahrung die Dimension der Lautstärke (Abbildung 4, links). Daher vereinigt jene neben dem Phänomen der Raumbreite dasjenige der *Raumtiefe*.

Diese gibt die Notenschrift jedoch nicht direkt wieder. Die Pause zeichnet dort einzig eine Zeitspanne, die sich in relativen Dauereinheiten ausdrücken lässt. Ferner intendiert das Zeichen der Fermatenpause nicht immer ein Verklingen des vorausgehenden Klangs. Wenn die Pause leer bleibt, reflektiert sie allein auf ihre Zeitdauer (Abbildung 4, rechts). Das Notenbild von Schuberts *Klavier-*

²⁷⁵ FICKER 1930, S. 25.

²⁷⁶ Ebd., S. 26.

²⁷⁷ Ebd., S. 28.

sonate B-Dur bescheinigt der sehr früh gesetzten Fermatenpause kein Einströmen von Klang. Sie steht für das zeitliche Danach eines Abbruchs des musikzeitlichen Flusses. Das Notenbild in Bachs *Matthäuspasion* demonstriert ebenso einen Abbruch des Klangs auf unbetonter Silbe. Dennoch klingt die Frage der Chöre über die Zeitspanne einer Achtelpause in einen von der Fermatenpause zeitlich unbestimmt bemessenen Raum über. Ein Einströmen des Orchesterklangs in die Leere dieses Aufführungsraums kann dagegen nicht eindeutig festgestellt werden. Dessen staccatierte Manier lässt einen tatsächlichen Abriss des gewaltig tönenden Naturschauspiels vermuten. Allerdings wird dies vom Basso continuo wiederum nicht unterstützt. Sein mächtiger Orgelklang, der zwischenzeitlich und vor der Fermatenpause intensiviert mit den Klängen der Chorbässe verschmilzt, strömt unweigerlich in jenen Raum ein. Die klingend fragenden Worte fliehen in die breite Tiefe des Kirchenschiffes. Tiefer Klang entfaltet sich kugelförmig, daher erstreckt sich der Klang auch in die Vertikale. Houben ergänzt: »Die Aufnahmekapazität eines Klangs hängt von der Tiefe des Grundtones ab. [...] Mit der Integration tiefer Instrumente [...] wird ein weiter Klangraum entfaltet [...].«²⁷⁸ Ein imposanter Raumeffekt deckt sich vermutlich auch mit der Intention des Tonsetzers, der die Architektur der Aufführungsorte zu bemessen weiß.²⁷⁹

Ein aktiver Raumzeichner qua Lautstärkezeichen ist in der traditionellen Notenschrift für sehr lange Zeit nicht zu erkennen. Dies hängt auch mit dem Schreibmaterial zusammen: Auf dem planen Blatt Papier ist kein Platz für eine Raumtiefenachse – ein Hinweis darauf, dass dem Lautstärkeparameter keine exakte Quantifizierung vergönnt ist. Ihm muss es zunächst auch nicht zugebilligt werden.²⁸⁰ Er vermittelt entsprechend lediglich vage zwischen Nähe und Ferne. In den frühen Anfängen der westlichen Musik, in der griechischen Antike, spielt die Dynamik in unabstrahierter Form schlechtweg keine Rolle. In einer dem zählenden Rhythmus ergebenen *téchne* (Kunst) versteht sich die *dýnamis* (Ausdruckskraft) nicht als Parameter des Tons, sondern – eine Ebene tiefer – als in der *mousiké téchne* unerwünschtes An-Sich der Tondauer: eine akzentuierte Dauer. Ihren

²⁷⁸ HOUBEN 1992, S. 183.

²⁷⁹ Johann Sebastian Bach bekundet seine Neugier an Architektur und Akustik am Opernhaus in Berlin: Ihn »interessierten indessen auch die Localitäten, welche zu Musikaufführungen bestimmt waren, als solche. [...] Bachs Scharfblick war indessen auch in die Geheimnisse akustisch günstiger Bauart eingedrungen. Alles was in der Anlage des Opernhauses der Wirkung der Musik vorteilhaft oder hinderlich war, und was andre erst durch Erfahrung bemerkt hatten, entdeckte er ohne einen Ton Musik darin zu hören auf einen Blick« (SPITTA 1921, S. 712).

²⁸⁰ Während vokale Musik ohne explizite Lautstärkeangaben auskommt, müssen die Lautstärken der Instrumente einer immer größer werdenden Orchesterbesetzung unter Berücksichtigung ihrer spezifischen Klangeigenschaften dynamisch austariert werden. Hermann Dechant versteht es dahingehend, die Theorie und Praxis des Orchesterspiels und seiner Leitung unter der schönen Überschrift *Dynamik und Klangleib* historisch aufzuschlüsseln (DECHANT 1985, S. 147–175).

räumlichen Charakter verlagert sie in eine andere Disziplin der aus Wort, Ton und körperlicher Bewegung bestehenden Trias der *mousiké*: in die Tanzbewegungen *áris* (Fußaufschwung) und *thésis* (Fußabschwung).²⁸¹ Zwar »ist auch die älteste, nicht erhaltene Musik ohne feine dynamische Übergänge schwer vorstellbar«,²⁸² dies bescheinigt ihr Matthias Thiemel. Ob diese Musik eine für die Stille wesentliche tiefenräumliche Kraft innhat, ist jedoch fraglich. Vermutlich geht sie, wie in den »einstimmigen Gesängen des ersten Jahrtausends n. Chr.«, nicht über »sinnverdeutlichende oder die Tongebung beim Sprechen nachahmende Lautstärkenuancen«²⁸³ hinaus. Eine allmähliche Loslösung der Musik von der Sprache, die in der *mousiké* den Rhythmus vorbestimmt und wohl bereits dort eine sinnverdeutlichende Kraft birgt, begünstigt die Entwicklung des Aspekts Dynamik zu einem selbstständigen Tonparameter. Ausgerechnet das anscheinend stärkste Mittel der Stilledarstellung in der Musik benötigt jedoch viele Jahrhunderte Reifezeit, um ähnliche Raumtiefenmomente wie die der Fermate zu evozieren. Die Dynamik partizipiert bis dorthin einzig an der musikalischen Form.

Walter Gerstenberg unterscheidet vier Arten der Dynamik:²⁸⁴ Eine vorbarocke »auskomponierte Dynamik« diene der »Satz- und Lagendynamik«. Im Barock etablierte sich eine »akzidentielle Dynamik« – eine Entwicklung, die – laut Thiemel – bereits früher einsetze: »Die Entfaltung der musikalischen neuen Wirkungen der Lautstärkevariierung geht von der Mehrchörigkeit in Venedig und von der Neuentdeckung der Affekte in Italien aus [...].«²⁸⁵ Mitte des 16. Jahrhunderts – zu dieser Zeit taucht in der Musiktheorie (im Notenbild bereits früher) ebenfalls das Zeichen der Fermate auf – tritt ein Prinzip der musterbildenden Kontrastierung in der Besetzung in Erscheinung, die zwischen Solo und Tutti sowie Homophonie und Polyphonie wechselt. »Besondere Bedeutung kommt hierbei [...] dem musikalischen Dialog und dem Echo zu«²⁸⁶ – ohne Rückgriff auf Fermatenmomente und Dynamikzeichen. Diese treten indes in den Bezeichnungen *forte* und *piano* bzw. *ecco* (jede auch in Abkürzungen) zur Verdeutlichung hinzu –, gelingt es den Tonsetzern, Nähe und Ferne zu komponieren. Während eine »organische Dynamik« konstitutiven Anteil »am Formwerden und Formgestalt der Sonate« nehme – so Gerstenberg weiter –, entwickle zugleich Carl Philipp Emanuel Bachs »oratorische Dynamik« expressiv rhetorische Kräfte. Die abrupten Dynamik-

²⁸¹ Vermutlich unterstützen die Körperbewegungen aber lediglich das abstrakte rhythmische Zählen; derart wären sie bloße Pseudobewegungen.

²⁸² THIEMEL 1995, Sp. 1609.

²⁸³ Ebd., Sp. 1609.

²⁸⁴ GERSTENBERG 1953, S. 91 f.

²⁸⁵ THIEMEL 1995, Sp. 1610.

²⁸⁶ GERSTENBERG 1954, Sp. 1027.

wechsel entfalten ähnliche Effekte wie die plötzlichen Wechsel von Klang und Nicht-Klang. Diese werden in der einschlägigen Literatur als ein der Stille wesentliches Moment des Überraschungseffekts herausgehoben. Die dynamischen Kontraste sind meist Randnotizen. Sie korrespondieren in Bachs Werken mit den Pausen. Fritz Neumeyer würdigt Bachs Pausen als – streitbaren – »Klang der Stille«: »Wenn das musikalische Phänomen der ›Pause‹ als integraler Bestandteil der Musik zu verstehen ist, dann dürfte es kaum einen Komponisten gegeben haben, der, vornehmlich in seinen reifsten Clavierwerken, die Notierung der Pausen so differenziert anzuwenden wußte wie Carl Philipp Emanuel Bach [...] nach ihm wohl erst wieder Anton Webern [...].«²⁸⁷ Ludwig Finscher macht explizit Haydns Pausenrhetorik als großes Vorbild für Bach aus. An seinem Beispiel der *Fantasie C-Dur* Wq 61.6 lassen sich immerhin auch dynamisch überraschende Kontraste nachweisen.²⁸⁸ Günter Katzenberger demonstriert unvorhersehbare Momente am *Rondo* Wq 59.4, wobei in seiner Analyse die Pausen die leitende Rolle spielen.²⁸⁹ Ein bewusstes Spiel aus Nähe und Ferne, etwa auch als Echoeffekte sind in Bachs Musik gewiss gegeben, so auch bei Komponisten, deren Werke im Geiste des *imprévu*, dem »Nicht-Voraushörbaren«,²⁹⁰ wirken. Ob sie jedoch die nötige Wirkung entwerfen, um in eine Stille zu geleiten, ist fraglich. Komponierte Echos müssten schon ins Äußerste gehen, um einem Widerhall in einer Pause nachzueifern. Selbst »die ins Extrem gesteigerte Freiheit«, die Hermann Danuser in Beethovens Symphonik antrifft und sich etwa auch in syntaxbrechenden Pausen niederschlägt, lässt keinen vollständigen Ausbruch aus dem Werk zu, so dass »die Autonomie der Instrumentalform, ihr selbständiger musikalischer Zusammenhang, gefährdet worden wäre.«²⁹¹ Gleichwohl sind gerade in Beethovens Werk Momente wie diejenige der Fermatenpause aus der *Matthäuspassion* zu finden. Die hiesige Arbeit macht es sich zur Aufgabe, die Prinzipien ihrer Darstellung im geometrischen Notationssystem, welche sich im Grunde nicht geändert haben, aufzuzeigen.

Insbesondere die Darstellung der Stille dynamischer Art ist bis heute defizitär. Selbst in einem auch in der Notenschrift sichtbar und von Werner Braun im Echoeffekt ergründetem, »säuberlich getrennten Nacheinander«²⁹² benötigt die Musik die Leere der Pause, um den Widerhall vollends

²⁸⁷ NEUMEYER 1998, S. 137.

²⁸⁸ FINSCHER 1997, S. 103–105.

²⁸⁹ KATZENBERGER 2004, S. 46 f.

²⁹⁰ DANUSER 1986, S. 63.

²⁹¹ Ebd., S. 73.

²⁹² BRAUN 1995, Sp. 1625.

verklingen zu lassen.²⁹³ Es ist also gut möglich, dass das Chorwort, welches in die Fermatenpause aus Bachs *Matthäuspassion* hineinklingt, einen Widerhalleffekt an den Kirchenwänden bezweckt. Er ist der Schrift aber nicht mitgegeben. So »müssen Dynamik (Lautstärke, Intensität) und Klangfarbenmischungen, wenigstens im traditionellen Instrumentarium, auch nach den Bemühungen von Schönberg, Berg, Debussy, Stravinskij, Penderecki, Ligeti und Feldman bis heute als >nicht befriedigend notierbar< gelten [...].«²⁹⁴ Eine »vertikal differenzierte dynamische Bezeichnungsweise«, wie Thiemel sie sich in der »nicht-aleatorischen Partitur« wünscht,²⁹⁵ steht übrigens einer Musik im Geiste der *mousiké* entgegen. Andererseits wäre eine genau quantifizierende Schreibweise der Dynamik für die Neue Musik dahingehend begrüßenswert, weil sich die Komponisten dadurch den Extremen der musikalischen Parameter feiner nähern könnten.²⁹⁶ Freilich benötigen notierte sehr leise Klänge weniger Zeit zum Verklingen. Doch auch die an den Rändern der Hörbarkeit agierende Musik, wie diejenige von Anton Webern und Morton Feldman, bedürfen wiederum die Leere einer Pause, um vollständig zu verlöschen. Weberns explizite Anweisung *verklingen* in der Nr. 3 seiner *5 Stücke für Orchester* op. 10 profitiert dabei vom sehr langsamen Tempo. David Metzgers Bekräftigung, »the stillness sonority dwindles as it goes from *ppp* to nothing, following the favorite Webern exit-cue >verklingend<«,²⁹⁷ wird aber von individuellen Hörschwellen wieder entkräftet. Das Erreichen einer Lautlosigkeit in Darstellung und Hörerfahrung – dies suggeriert das Präfix des Wortes *ver-klingen* – scheint auch in solchen extremen Beispielen ohne Fermatenpause unbefriedigend oder gar unmöglich zu sein. Was bleibt, ist die kompositorische Idee.

Ab dem 18. Jahrhundert differenzieren einige Komponisten die Dynamikzeichen dermaßen aus, dass sie imstande sind, die Geschehnisse in der klangfüllenden Fermatenpause zu imitieren: ein Verklingen. Thiemel erfasst die Entwicklung des Lautstärkeparameters von Carl Philipp Emanuel Bach, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, Franz Schubert, Johannes Brahms, Robert Schumann, Arnold Schönberg, Paul Hindemith, Anton Webern, Luigi Nono, Hans Hu-

²⁹³ Dies ist weder bei den von Werner Braun (1995) und Hans Engel besprochenen Werken (ENGEL 1954) der Fall noch in der orchestralen Musikkunst, die für die Mannheimer Schule im 18. Jahrhundert charakteristisch ist: »Die Mannheimer Komponisten dieser Zeit entwickeln in der Instrumentalmusik [...] spezielle Effektfiguren« (THIEMEL 1995, Sp. 1610). Besonders eindrücklich sticht dort eine an- und abschwellende Dynamik hervor.

²⁹⁴ Ebd., Sp. 1617.

²⁹⁵ Ebd., Sp. 1617.

²⁹⁶ Die Darstellung eines Nicht-Tönens im Sinne eines Tönens mit dem Lautstärkegrad null bleibt aber noch immer sinnlos. So stellt die *Utopie der Stille* die Möglichkeit einer sinnhaften Integration einer Raumtiefenachse in das geometrische Notationssystem in Frage.

²⁹⁷ METZER 2006, S. 344.

ber, John Cage, Morton Feldman, Olivier Messiaen und Karlheinz Stockhausen.²⁹⁸ Doch keiner der genannten Tonsetzer kann mit Lautstärkesignen ein ins Äußerste reichendes Nicht-Klingen nachzeichnen.²⁹⁹ Ohne Zuhilfenahme einer unbestimmten Dauer fällt es schwer, Klänge in eine theoretisch unendliche Ferne zu geleiten. Dabei verschieben extreme Dynamiken, wie das *pppppp* in Pjotr Tschaikowskys *Symphonie Nr. 6 Pathétique* op. 74, die Grenzen nicht unbedingt weiter an die äußeren Enden als etwa das *ppp* eines Schubert. Welchen Lautstärkegrad bezweckt Schubert mit dem *ppp*? Extreme Dynamiken verfeinern in erster Linie die Unterschiede der Lautstärkegrade. Fließende Dynamiken besitzen freilich die feinsten Übergänge, doch sind sie keine Erfindung der Moderne. »Gleitende Übergänge, die ›*Glissando-Dynamik*‹ (P. Boulez) von Crescendo und Decrescendo waren längst probat, als man sie zu verschriftlichen begann und mit Vortragsbezeichnungen bestimmte.«³⁰⁰ Selbst in der Schrift explizit gemachte decrescendierende Momente bieten dem Klang schlicht zu wenig Zeit, in ähnliche Bereiche einer Fermatenpause zu fliehen – er soll es auch nicht: »Liegt es in der Natur des Tones begründet, daß er vergänglich ist und alsbald verklingt, so strebt alle Dynamik zunächst dahin, diese Beschränkung zu überwinden und den Ton zu halten.«³⁰¹ Möchte ein Tonsetzer trotz allem eine vergleichbare Fernwirkung entwickeln wie diejenige der Fermatenmomente, möchte er den Klang in die Stille geleiten, so lässt er ihn am Ende eines Werkes ersterben. Mit Monteverdis Madrigal *Combattimento di Tancredi e Clorinda* SV 153 taucht im Jahr 1624 ein sehr frühes Beispiel eines musikalischen *morendo* auf. »Clorindas letzter Ton soll ›*lunga voce in piano*‹ (mit langem Ton im Piano) gesungen werden, und die Streicher sollen dazu einen verlöschenden Ton spielen: ›*questa ultima nota va in arcata morendo*‹ (diese letzte Note soll auf einem Bogenstrich ersterbend gespielt werden).«³⁰² Wie der Tod klingt – so fragt Silke Leopold –, das kann der Hörende auch noch drei Jahrhunderte später erfahren. Mahler setzt ein nicht minder beeindruckendes *morendo* an den Schluss seines Werkes *Das Lied von der Erde* (1907–1908). Unter der Satzüberschrift *Der Abschied* klingt ein Quintsextakkord über *C* *gänzlich ersterbend* aus. Keines der beiden klang-ersterbenden Momente führt in eine Fermate. Allein das Wort verweist auf einen Bereich, der nicht mehr Werk ist, der über seine Grenzen ragt und weiter treibt in einen Moment, der nicht mehr zu sagen ist: Nichts. »Vernichtung als Sterben ist der Schrecken der sterblich

²⁹⁸ THIEMEL 1995.

²⁹⁹ Selbst den ausdifferenzierten Möglichkeiten der Lautstärkensteuerung in der elektronischen Musik sind Grenzen gesetzt.

³⁰⁰ THIEMEL 1995, Sp. 1619.

³⁰¹ GERSTENBERG 1954, Sp. 1028.

³⁰² LEOPOLD 2012, S. 1890 f.

Lebenden, die leben und weiterleben wollen; die ›Vernichtung‹ meinen, aber ›Tod‹ und ›Nichts‹ sagen, obwohl das Nichts *nichts* ist und nicht *ist*, also nichts trifft und betrifft. Vernichtung ist die Horrorgestalt des Nichts.«³⁰³

Eine Erweiterung der dynamischen Zeichen an beiden extremen Enden kommt dem Versuch gleich, den Prozess des Verklingens zu quantifizieren. Schmaus beschwört gar die Möglichkeit eines messbaren Nicht-Klingens: »Im Bezugssystem der Lautstärke [...] stellt die Stille einen Grenzfall dar. Sie tritt nämlich dann ein, wenn die Lautstärke = 0 ist.«³⁰⁴ Es ist ein Gedankenspiel – vielleicht ein notwendiges, um das Phänomen der Stille in Gänze zu begreifen. Der Ton würde aber im Moment seines Lautstärkeverlustes im Nu in jenen nichtigen Bereich überklappen, der musikalisch lediglich *ex negativo* beschreibbar ist: Nicht-Klingen. Dieses ist nicht deckungsgleich mit einem Ton der Lautstärke null. Die nicht-klingende Lautlosigkeit ist ein Zustand ohne Klang – eben eine klanglose Zeit. Die Dimension des die z-Achse sprengenden Nichts offenbart in der Notenschrift einen theoretisch ins Unendliche gehenden Exzess. Während die zu einem Nullende gedachte Decrescendogabel die Integrität des Tonwerkes nicht mehr gewährleistet, zeigt ihre Ausformulierung den Weg in ein nicht zu erreichendes Nichts: *p, pp, ppp, pppp* Die »Stille nach der Aufführung voller Bewußtsein des Hörers verklingender Schlußstrukturen des gehörten Werks«³⁰⁵ ist hinsichtlich dessen eine werkexterne Pause, in welcher der Ton in einen privaten Raum springt und dort als reiner Klang den unendlichen Exzess weiterführt. Der Hörende folgt seiner Spur. In umgekehrter Weise apperzeptiert er ein Noch-nicht-da, die »Stille vor der Aufführung ist voller Erwartung«,³⁰⁶ bis der Klang ins Werk springt und zum Ton wird. Anders als die Fermatenpause vermag die Dynamik derart auch aus einer theoretisch absoluten Stille heraus zu geleiten.

Die Schrift kann die Lautstärke null nicht in Noten setzen.³⁰⁷ Sie weist lediglich auf einen nicht mehr zu vernehmenden Ton, der das individuelle Hörvermögen bedingt. Soll er auf eine Raumtiefenachse geschrieben werden, dann liegt sein schimmernder Tonort in unendlicher Ferne. Die Fermatenpause kann auf einen solchen »Nicht-Ort«,³⁰⁸ wie ihn Bernhard Waldenfels bezeichnet, protentional verweisen, birgt aber die Gefahr, die binnenzeitlichen Grenzen des Musikwerkes zu sprengen. Mit Hilfe der Dynamik bewahrt der Tonsetzer die Integrität des Werkes, nimmt je-

³⁰³ LÜTKEHAUS 2014, S. 736.

³⁰⁴ SCHMAUS 2014, S. 43 f.

³⁰⁵ LISSA 1962, S. 319.

³⁰⁶ Ebd., S. 319.

³⁰⁷ Womöglich gelingt dies Schulhoff in *In futurum* dennoch, allerdings nur in persiflierender Art.

³⁰⁸ WALDENFELS 2010, S. 179.

doch eine geringere Verweisungsstärke in Kauf. Angenommen, die Decrescendogabel meint an ihrem Scheitelpunkt einen Ton mit der Lautstärke null, dann kommt diese nicht zu Gehör, weil sie sich wiederum außerhalb des Werkes befindet. Die Stille nach dem Werk ist eine Pause ohne Ton. Die Dynamik ist daher ein Geleit in die Stille, das innerhalb eines zeitlichen Rahmens agiert. Der Verweis auf ein Außen geschieht durch Worte. Eine musikepiphänomenale Ebene wird darüber hinaus eröffnet, reichert der Tonsetzer bestimmte Grenzwerte der Lautstärke für den Hörenden nachvollziehbar mit Bedeutung an. Dieser Nachvollzug gedeiht zwar wiederum nicht ohne Worte, doch existieren Ausnahmen. Schubert gelingt es in der *Klaviersonate B-Dur*, Klang auch ohne sprachliche Äußerungen in eine nachvollziehbar unerreichbare Ferne zu setzen und Eigenräumliches hervorzurufen. Schumanns Instrumentalmusik vollbringt dies lediglich in decrescendierenden Momenten. Um dynamische Grenzwerte in ein Absolutum zu versetzen, benötigt seine Musik – wie vermutlich das Gros des musikalischen Gesamtrepertoires – eine sprachliche Verweisung. Vor allem Schumanns Klavierlieder entwickeln dabei eine Verweisungskraft wie bei kaum einem anderen Komponisten des 19. Jahrhunderts.

Robert Schumanns Einsatz geringer Lautstärken | »Schumann hat der vom *ppp* zum *fff* reichenden Skala der Klangstärkegrade insofern eine realistische Seite abgewonnen, als seine Dynamik ein Element des Räumlichen aufnimmt.«³⁰⁹ Allerdings setzt Robert Schumann die gesamte dynamische Bandbreite in einem verschwindend geringen Teil seines Œuvres ein. Dies verdeutlicht eine systematische Untersuchung des Gesamtwerkes. Aufgrund ihrer Vollständigkeit dient dazu die Alte Gesamtausgabe. Äußerst selten vorkommend, ist das *ppp* an den wenigen Stellen meist in decrescendierende oder crescendierende Prozesse eingebunden, vorzüglich am Ende von Formabschnitten. In den Werken mit großer Besetzung kommt dies genau einmal vor, wenn in der *Symphonie B-Dur* op. 38 gegen Ende des Kopfsatzes die erste Violine gefolgt von anderen Instrumenten stufig vom *p* ins *ppp* reduziert. Weil im ausgedünnten Satz ohne Blechblasinstrumente die anderen beteiligten Instrumente ein *dim.[inuendo]* vorgeschrieben haben, ist eine ausdifferenzierte Schreibweise an dieser Stelle wahrscheinlich. Im selben Werk setzt Schumann ein in seinen Partituren selten zu sehendes Diminuendo auf einen fermatierten Klang (gegen Ende des dritten Satzes). Dieses Verklingen birgt das gleiche Raumtiefenpotential wie die klangfüllende fermatierte Pause. Sie stellt lediglich eine andere Schreibweise von dieser dar, bloß dass die Akteure und nicht der reale Raum allein

³⁰⁹ GERSTENBERG 1975, S. 95.

die Verklingzeit bestimmen. Lediglich in zwei weiteren Orchesterwerken taucht das *ppp* in einem Kontext auf, der die kräftigeren Blechbläser zusätzlich in die Ferne setzen lässt: Am Ende der *Ouverture zu Goethes Hermann und Dorothea* op. 136 reduzieren Hörner und Trompeten vom *pp* ins *ppp*. Außerdem erklingt das Solo von Trompete und Pauke in der *Introduction* des *Klavierkonzerts G-Dur* op. 92 nochmals zurückgenommen im *ppp*. In den Instrumentalwerken mit großer Besetzung misst Schumann dem *ppp* also keinen besonderen Stellenwert bei. Es ist daher anzunehmen, dass er in den Orchesterwerken anstelle dieses Lautstärkegrades schlicht ein Diminuendo oder Decrescendo meint. Dies trifft weitgehend auch für die Klavierwerke zu, denen Schumann jedoch neben den Liedern eine besondere Geltung verleiht, die bis in musikephänomenale Bereiche reicht.

Am 31. August 1828 schreibt Schumann an die Mutter: »[...] was mir die Menschen nicht geben können, gibt mir die Tonkunst und alle hohen Gefühle, die ich nicht aussprechen kann, sagt mir der Flügel [...].«³¹⁰ In sieben Klavierstücken entlockt Schumann seinem Instrument ein *ppp* – stets in diminuierender Manier, die in einem Fall sabotiert wird: Im *Presto Passionato*, dem ursprünglichen, jedoch auf Anraten Clara Wiecks wieder verworfenen und posthum von Johannes Brahms im Jahr 1866 veröffentlichten Finalsatz der *Klaversonate g-Moll* op. 22, rückt das Klavier an zwei Stellen vom *pp* überraschend ins *ppp* zurück. Gleichmaßen kann das Ende der *Kreisleriana* op. 16 beeindrucken. Ein Decrescendo vom *pp* ins *ppp* wird dort von einem starken melodischen Gefälle begleitet. In diesem und im Moment des Verklingens erkennt Martin Zenck, analog zum Ende der *Davidsbündlertänze* op. 6 – die Musik reicht dort lediglich ins *pp* –, »die Vorstellung der offenen Werkgrenze, daß Musik über das Ende des Doppelstrichs und des Realklangs hinaus tönt [...].«³¹¹ Der Schlussklang der *Kreisleriana* ist unbekrönt, wie auch der ins *ppp* gerückte erste Teil der Schlusscoda der *Fantasiestücke* op. 12. Dagegen verharrt jener der *Davidsbündlertänze*, »bis nichts mehr zu hören ist.«³¹² Dies betrifft auch die *ppp*-Schlussklänge von Nr. 10 der *Papillons* op. 2 und besonders eindrücklich deren Finalstück. Dort führt der bekrönte *ppp*-Klang in eine programmatisch gefärbte Schlusswendung. Dem Verklingen, das bereits in die Corona der genannten Klänge eingeschrieben ist – das Klavier kann seinen Ton nicht in Ewigkeit halten³¹³ –, verleiht Schumann in *Carnaval* op. 9, wie in der ersten Symphonie, eine leichte Nuance. Der Schlussklang des

³¹⁰ SCHUMANN 1885.

³¹¹ ZENCK 1994, S. 16.

³¹² Ebd., S. 16.

³¹³ In einem kurzen Aufritt der »koloristischen Qualitäten einiger instrumentaler Farben« weist Lissa darauf hin, dass vor allem »der kurze, abgerissene, rasch verklingende Klang [...] des Klaviers« das Schicksal ereile, »in das Medium der Stille übergehen zu müssen« (LISSA 1962, S. 343).

Intermezzos des Paganini bekommt durch ein *Espressivo* (<=>) einen sanften Schubser gen Stille. In den vierhändigen Klavierwerken und den Klaviertrios taucht das *ppp* in gleicher Weise auf.³¹⁴

Die bildhaften Titel, die Schumann für seine Klavierstücke wählt, bezeugen einen starken Ausdruckswillen, der jene auf eine Stufe mit den Textvertonungen stellt. Daher scheint ein Vergleich beider Gattungen im Hinblick auf ihre dynamische Gestaltung nicht verkehrt zu sein. Hierbei fällt auf, dass Schumanns *pp* die gleiche Ferne entwerfen kann wie sein *ppp*. Das Klavierwerk *Gesänge der Frühe* op. 133 endet wie etwa das Klavierlied *In meinem Garten die Nelken* op. 29.2 mit einem fermatierten Klang. Das Geleit dort hin ist jedoch jeweils ein anderes. Im Schlussstück der *Gesänge der Frühe* führt die Anweisung *verhallend nach und nach* in einen bekrönten *pp*-Klang. In den letzten Takten des Klavierliedes aus op. 29 wäre dagegen ein dreistufiges Diminuendo auf »denn du bist fern« vom *p* ins *ppp* möglich, doch Schumann zieht ein *pp* auf den Schlussilben »so fern«, die in einem Adagio zusätzlich verlangsamt werden, vor. Eine ganze Reihe an Werken enden auf ähnliche Weise im *pp*. Doch ist es erstaunlich, dass Schumann in seinen Klavierliedern kein einziges *ppp* einsetzt, obwohl diese Dynamik doch eine ungeheure Ausdruckskraft und programmatische Fernwirkungen entwickeln kann. Einzig in drei Chorwerken, einer Messe, zwei Oratorien sowie zwei Bühnenwerken bekommt das *ppp* eine textliche Bedeutung verliehen.³¹⁵ Einige Male illustriert

³¹⁴ Im *Am Springbrunnen* aus den *Zwölf Klavierstücken für kleine und große Kinder* op. 85 phrasiert das erste Klavier vor einer Generalpause dynamisch ins *ppp* ab. Im ersten Satz des *Klaviertrios* op. 63 fließt ein diminuierender Part in ein Tutti-*ppp* über. Schließlich weist das Ende des *Klaviertrios* op. 110 wiederum einen fermatierten *ppp*-Schlussklang auf.

³¹⁵ In *Der Eidgenossen Nachtwache* op. 62.1 singt der Chor leise im *ppp*: »In stiller Bucht, bei finsterner Nacht ruht tief die Welt im Grunde«. Die Worte führen in einen fermatierten Klang. Am Ende des *Nachtlieds* op. 108 weist ein fermatiertes *ppp*-Klang ebenso gen Stille. Ferne *ppp*-Klänge in Flöte und Horn verleihen in *Schifflein*, dem Lied Nr. 20 aus den *Romanzen und Balladen* op. 146, einer seefahrerischen Sehnsucht Ausdruck: »Wann treffen wir uns, Brüder, auf einem Schifflein wieder, wann, wann, wann«. Im *Requiem* op. 148 spaltet sich ein Solobass von den übrigen Stimmen in einen *ppp*-Liegeklang auf »requiem«, der Todesruhe, ab. In der Szene Nr. 17 aus *Das Paradies und die Peri* op. 50 erklingt in den Aufruf zu schlafen eine Art Weckruf im Bass: »bis ihre Seelen auferwacht«. Die Szene läuft sodann diminuierend aus. In *Der Rose Pilgerfahrt* op. 112, Szene Nr. 8 emanzipiert sich eine Altstimme (»Sei dir die Erde leicht«) vom leisen Gesang des Todtengräbers. Sie wird dabei von Streichern und Bässen im *ppp* begleitet. Die Szene ragt in gleicher Dynamik in den Schlusstakten des Orchesters auf den Worten »Ruh' sanft« in eine fermatierte Pause über. Ein ähnliches Orchesternachspiel begegnet am Ende der Szene Nr. 23. Die Worte »Und wie sie noch so leise spricht, verlöscht der Augen Frühlingslicht« werden von einem leichten Crescendo und zwei *ppp*-Schlusstakten im Orchester flankiert. In *Manfred* op. 115 taucht in der Ouvertüre zunächst ein Trompetenliegeton im *ppp* auf, ein Zielpunkt eines Diminuendos der hohen Bläser. In der Szene Nr. 3, dem *Geisterbannfluch*, rezitieren drei *ppp*-Bässe den folgenden Zauberspruch: »Die Schale gress' ich auf dich aus, sie weilt dein Haupt dem Zaubergaus; nicht der Schlummer noch der Tod löse dich aus dieser Noth: ob der Tod erwünscht dir sei, fasse dich doch Todesscheu«. Die gleiche Distanz nimmt die Musik während der Szene Nr. 10, der *Beschwörung der Astarte*, ein: Im Laufe des Aufstiegs des Schattenbildes der Astarte treten die Holzbläser ins *ppp* zurück (*Manfred*: »Kann dies denn Tod sein«), genauso auf *Nemesis'* Worten: »Bei der Macht die gebrochen dein Grab«. In der nachfolgenden Szene Nr. 11 klingt die Szenerie aus,

das hierin plakativ gesetzte *ppp* zusammen mit dem Wort jenseitige Orte – die Nacht, die Grabesstätte u. ä. –, ohne dass die Musik diminuierend in die Stille gelotst werden müsste. Schumann unterstreiche mit der Dynamik die Szenerie seiner Werke, erklärt Gerstenberg. Schumann »bevorzugt den Begriff Kolorit, ordnet ihn aber in aller Regel dem umfassenderen Bereich des Vortrags ein [...]«. ³¹⁶ Weil das Kolorit räumliche Kraft entwickelt, kennzeichnet Schumann mit ihm Orte, in die sich die Interpreten hineinversetzen. Damit solche Orte nicht der Gleichgültigkeit anheimfallen, setzt Schumann nicht selten zwei Orte in Beziehung.

Wenn Schumann in *Sehnsucht*, dem ersten Stück aus den *Liedern und Gesängen* op. 51, sowohl Singstimme als auch Klavier gleichermaßen ein Echo vom *p* ins *pp* ausführen lässt, dann komponiert er mit den widerhallenden Worten »kann nicht hin« wiederum ein sukzessives Verklingen aus, dessen Weg in die Stille mit dem Einsatz der nächsten Zeile gleichwohl unterbrochen wird. Im Echoeffekt zwischen den Grenzwerten *f* und *pp* in den *Balladen und Romanzen* op. 75 zeichnen sich noch größere Weiten ab. Im siebten Chorstück, *Im Walde*, lässt Schumann mehrfach Klänge vom *f* in verklingende Fermatenmomente münden und abschließend ins *pp* umschlagen. Der letzte Widerhall geht nahtlos in einen *pp*-Schlussgesang über. Dort erklingt die nächtliche Stille: »Alles verhallt, die Nacht bedeckt die Runde«. Im ersten Stück der *Zwölf Gedichte aus Friedrich Rückerts Liebesfrühling* op. 37 vernimmt der Hörende ins *pp* gedämpfte Klänge aus einer geschlossenen Muschel, die eine Träne des Himmels auffängt und in sich bewahrt. Im Schlusstück der *Lieder und Gesänge aus Goethes Wilhelm Meisters Lehrjahre* op. 98a stellt Schumann schließlich Diesseits und Jenseits gegenüber. Goethes Romanfigur, Mignon, steht bereits zwischen zwei Sphären. Diese entschleierte Ulrich Mahler: »In ihren Gesängen gewinnt sie die Aura eines zugleich menschlichen und göttlichen Wesens. [...] ihre qualvolle Gespaltenheit in Mädchen und Knabe, Kind und Geliebte, Mensch und Gottheit« ³¹⁷ findet erst mit dem Tod ein Ende. Mignon steigt leise »von der schönen Erde hinab in jenes feste Haus.« Die ins *pp* versetzte »kleine Stille«, die sie dort »ruht«, ist der Ort ihrer Erlösung: »[...] dann öffnet sich der frische Blick, ich lasse dann die reine Hülle, den Gürtel und den Kranz zurück.«

In diesen Stücken verschmelzen Singstimme und Klavier jeweils in gleicher Dynamik und zeichnen solcherart gemeinsam dynamische Muster. Gehen jene unterschiedliche Wege in die Raumentie-

während Astartes Geist verschwindet. In den *Szenen aus Goethes Faust* WoO 3, Nr. 5 (*Mitternacht*) leitet das Orchester Fausts Frage »Ist niemand hier« im *ppp* in den nächsten Abschnitt über.

³¹⁶ GERSTENBERG 1975, S. 93.

³¹⁷ MAHLERT 1983, S. 147 f.

fe, so nimmt sie der Hörende als getrennte Objekte wahr, deren Orte er in Beziehung setzt. Die Partitur lokalisiert ihr Nähe-Ferne-Spiel daneben auf einer gemeinsamen Raumbtiefenachse. Aus der Sicht der Musizierenden handelt es sich um diverse Subjekte, die ebenfalls eine z-Achse teilen, jedoch gewissermaßen über eigene x- und y-Achsen verfügen, die in der Notenschrift in Kongruenz gebracht sind. Ob Objekt oder Subjekt, Schumann setzt in *Warnung*, dem zweiten Stück aus den *Drei Gedichten aus den Waldliedern von S. [recte: Gustav] Pfarrius* op. 119, Singstimme und Klavier an unterschiedliche Raumbtiefenorte. Der Appell richtet sich an einen Vogel, der sich im Klavier diminuierend zu Tode singt. In einem Initium mündet der Vogelgesang in zwei Halbe im *p*, dem Ort der Singstimme, fällt jedoch ins *pp* und weiter in schwere Tenuto-Klänge ab – der Vogel entfernt sich vom Diesseits der Singstimme. Die Deszendenz in gleicher dynamischer Folge wird noch zweimal vom Wort »Tod« wiedererweckt. Freilich lässt sich das Diminuendo des Vogelgesangs auch als ein Verstummen deuten, was im 13. Stück der *Dicherliebe* op. 48 ausgeschlossen werden kann. In keinem anderen Werk Schumanns sind Singstimme und Klavier in solch markanter Weise im Wechsel gegenübergestellt. Ihre »disparate Behandlung [...] spiegelt den Bruch zwischen Tag- und Traumwelt des Ich.«³¹⁸ August Gerstmeiers ausführliche Analyse erkennt eine Annäherung beider Welten. Die zunächst »sphinxhaften«,³¹⁹ rhythmisch starren Gebilde im Klavier reagieren harmonisch und melodisch auf den Impetus der Singstimme. Anfangs noch »durch das Pianissimo in unerreichbare Ferne gerückt«,³²⁰ gehen später die Stimmen in selbiger Dynamik ineinander auf. In ihrer Lage vermutlich aber nicht, was Schumann durch seine Notationsweise – beide Hände sind im unteren System notiert – Ausdruck verleiht. Dies verdeutlicht Rufus Hallmark: »Schumanns Notation ist [...] eine visuelle Metapher, so wie das tiefe Register eine klingende Metapher für das leere Gefühl des Gedichts ist [...].«³²¹ Sollte das Klavier die Traumsphäre widerspiegeln, dann bleibt sie zumindest visuell für eine lange Zeit von ihr getrennt. Erst im Moment des Tempuswechsels der letzten Zeile in die Gegenwart gerückt, spalten sich die beiden Systeme des Klaviers auf und suchen die Nähe des Systems der Singstimme.³²² Sie scheint in ihrem aufsteigenden Eifer wiederum dem Klavier entfliehen zu wollen. Dies offenbart eine geradezu faszinierende Art, die das Spiel von Nähe und Ferne fernab von den musikalischen Parametern befruchtet. Doch bleibt der Nachvoll-

³¹⁸ GERSTMEIER 1982, S. 106.

³¹⁹ Ebd., S. 101.

³²⁰ Ebd., S. 100.

³²¹ HALLMARK 1993, S. 114.

³²² Ariane Jeßulat schlüsselt die verschiedenen Zeitebenen des Liedes auf und erkennt in den kompositorischen Stilmitteln gar eine historische Stilreflexion der psalmodierenden und rezitativischen Traditionen (JEßULAT 2001, S. 122–134).

zug dieses geheimen Codes, den Schumann 1840 möglicherweise in sein Werk setzt, lediglich einem Eingeweihten vergönnt.

Henri Pousseur verleiht in seiner Untersuchung des gesamten Zyklus dem 13. Stück den Titel »Tiefe Nacht«. Er bezieht sich auf die von langen Pausen zerklüftete Szenerie, wenn er überdies schreibt: »[...] wir hören wirklich einige der unversöhnlichsten, längsten und leersten Stillen des gesamten klassisch-romantischen Repertoires, Präfigurationen von Klangzuständen, die man in mancher modernen Musik, vorab in der postwebernschen wahrnehmen kann.«³²³ Der eigentliche Reiz des Werkes liegt demnach woanders. Die Trostlosigkeit der Nacht wird vor allem durch den schroffen Wechsel von Klang und Nicht-Klang erwirkt. Der behäbige Bewegungsgestus am Rand einer Lautlosigkeit – Schumann schreibt ein schlichtes *Leise* vor – tritt als zweites hinzu. Daher soll das Stück an dieser Stelle ruhen und der Blick auf einen im selben Jahr komponierten Liederzyklus geworfen werden. Dieser bedient ebenfalls den Topos Traum, erlaubt jedoch eine weniger streitbare Deutung auf Basis des Lautstärkeparameters, als dies im 13. Stück aus der *Dichterliebe* der Fall ist – vor allem die genaue Rolle des Klaviers betreffend.

Adelbert von Chamisso's neun Gedichte, die Schumann 1840 in *Frauenliebe und Leben* op. 42 vertont, erzählen von einer anonymen Frau »als scheues Mädchen, als verliebtes Mädchen, als Geliebte eines ebenfalls namenlosen Mannes, als Verlobte, als freudige Braut, als stolze Schwangere, als überschwengliche Mutter, als trauernde Witwe und schließlich als Großmutter.«³²⁴ Im achten Stück aus Schumanns Komposition eröffnet das Klavier der Singstimme einen Ort, den sie wenig später betreten wird. Auf »ich zieh' mich in mein Inn'res still zurück« rückt das Klavier eine Stufe vom gemeinsamen *p*-Ort fort. Die Singstimme folgt ihr erst in der nächsten Zeile ins *pp*: »da hab' ich dich und mein verlornes Glück, du meine Welt«. Der fermatierte Schlussklang mündet über ein kurzes *Adagio* in ein Klaviernachspiel.

Anfangs spiegelt die Dynamik des Klaviers noch die Seelenwelt der Singstimme wider, erlangt dann eine tiefenräumliche Kraft, die nicht in die Ferne schweifen, sondern nach innen kehren lässt. Das vorletzte Gedicht berichtet zwar vom »Todesschlaf« des Gatten; Elissa Guralnick kann dessen Tod, der im neunten, doch von Schumann unvertont belassenen Gedicht deutlich hervorgehoben wird, aber nicht erkennen und stellt stattdessen eine Verbindung zum gleichfalls rezitativen Charakter des dritten Stückes her: »The heroine indeed ›was beguiled by a dream‹ (>es hat

³²³ POUSSEUR 1982, S. 92.

³²⁴ OZAWA 2005, S. 275.

ein Traum mich bedrückt) – a dream of her husband, which he failed to sustained.«³²⁵ Mit den Worten »da hab' ich dich« imaginiert die Witwe ihren vermissten Mann. Schumann verabsolutiert dabei die *pp*-Vorschrift als jenseitigen Ort. Statt die Stimme verstummen zu lassen, lässt er sie an einen entrückten Ort geleiten, belässt sie so als äußerlich eigentlich nicht zu Vernehmende in einem hörbaren Modus. Die letzte Zeile ist ein stummes Reden, weit entfernt von der Wirklichkeit, tief im Inneren der Seele – eine äußere Stille gepaart mit einer inneren Ruhe, die eigenartigerweise wenig mit der Lautstärke zu tun hat: Anfänglich im dunklen *d-Moll* resignierend – »a D minor chord that cuts like a knife to the heart«³²⁶ –, erreicht das lyrische Ich auf dem Wort »Glück« ein verheißtes *A-Dur*. Der harmonische Weg dorthin wird, kurz bevor das Klavier ins *pp* reduziert, von einem *c-Moll* initiiert, »though this is not a logical goal in the key of D minor, a key that seems barely alive at this point (>Ich bin nicht lebend mehr<).«³²⁷ Gleichwohl bereitet jener Weg das Geleit ins Innere vor. »During this progression [...] the vocal melody withdraws into an inner voice (alto) while the piano continues to play the top line (sustained gt).«³²⁸ Der Weg ins Innere geht also von einem deutlichen Abstieg der Singstimme auf der Tonstufenachse aus. Das Klavier geleitet dabei die Singstimme harmonisch über *g-Moll* wieder nach *d-Moll* zurück, das schließlich in eine Dur-sphäre führt. Die Umdeutung des *A-Dur*-Klangs in die Dominante zu *B-Dur* lässt die Musik die erinnernde Brücke zum ersten Stück schlagen.

Das Tonartenschema³²⁹ des Zyklus lässt erkennen, dass *B-Dur* die Rahmentonart der weitgehend glücklichen, doch nicht minder sehnsüchtigen Zeit in den ersten fünf Liedern bildet. Erst aber in den Jahren der Ehe (Gedichte Nr. 6–8) scheint etwas zu passieren, welches das Glück der Partner zerstört. Dies versucht der Gang nach *B-Dur* wieder rückgängig zu machen. Der Übergang geschieht durch einen einzelnen Takt im Adagio (das Tempo des vorherigen Abschnitts) in das *Tempo wie das erste Lied* – einem Larghetto. Dass dieses nicht etwa langsamer, sondern schneller zu interpretieren ist als das Adagio, leitet Rufus Hallmark schlüssig her. Hallmark weist auf Gustav Schillings Tempokategorien in dessen *Lehrbuch der allgemeinen Musikwissenschaft* (1840) hin. Schilling ordnet dort das Larghetto überraschend dem Andante, das Tempo des Skizzenentwurfs, zu.³³⁰ Diese »mäßig langsame Bewegung« steht im deutlichen Kontrast zum »langsamsten

³²⁵ GURALNICK 2006, S. 601.

³²⁶ Ebd., S. 600.

³²⁷ HALLMARK 2014, S. 227.

³²⁸ Ebd., S. 227.

³²⁹ Dargereicht in: OZAWA 2005, S. 277.

³³⁰ HALLMARK 1993, S. 113.

Hauptgrad des Tempo«, unter denen sich das Adagio befindet.³³¹ Für Schumann bedeutet dieses Tempo aber vermutlich noch mehr: »Daß Schumann einen engen, wenn nicht unlösbaren Zusammenhang zwischen Charakter und Tempo annimmt, gibt er an mehreren Stellen seiner Schrift zu verstehen.«³³² Reinhard Kapp zitiert einen kleinen Ausschnitt aus Schumanns Artikel *Adagio* aus dem *Damen-Conversationslexikon* – »meistens sanft und heiter« –, der hier um die folgende Zeile ergänzt werden soll: »In wirklich schöner Composition ist es wie die Sonne, von der die früheren oder späteren Gedanken als Strahlen auszugehen scheinen.«³³³ Es ist sicherlich kein Zufall, dass Schumann die Takte, welche die Retrospektive der Witwe einleiten, in ein Adagio setzt. Ist der Gang in das Nachspiel – es diminuiert wie das erste Stück vom *p* ins *pp* – in eine gefühlte Ferne gerückt, das ersehnte Sonnenlicht? Dies erinnert zunächst an das bereits erwähnte Lied *In meinem Garten die Nelken*. Ein gerade einmal zweitaktiges Adagio beendet das Stück auf »so fern« wie ein Wiederhall, wobei es ohnehin bereits *Langsam* vorgeschrieben hat. Solch kurze Adagio-Passagen lassen sich aber auch noch einmal in der *Frauenliebe und Leben* finden. Fast entrückt erscheint es kurz vor der von Guralnick angeführten Stelle (»es hat ein Traum mich bedrückt«). Die Strophe steht im *f* und doch scheint Schumann im kurzen Adagio eine verträumte Ruhe, die auch in die Dynamik abfärben könnte, zu bezwecken, zumal die darauf folgende Zeile vom Traum erzählend ins *p* flieht. Sie agiert allerdings auch wieder im *a tempo*. Das sechste Stück (*Langsam, mit innigem Ausdruck*), das am Anfang der Ehejahre steht und vom Charakter übrigens ebenso rezitativisch ist, beendet das Klavier retardierend im zweitaktigen Adagio. Die Singstimme ist schon eine Weile stumm, ehe sie vom wiederhallenden »Bildnis« träumt. Das Klavier rückt auf dieser letzten Deklamation ins *pp*. Die ganze Strophe lautet: »Hier an meinem Bette hat die Wiege Raum, wo sie still verberge meinen holden Traum; kommen wird der Morgen, wo der Traum erwacht und daraus dein Bildnis mir entgegenlacht.« Alle Gedanken gehen also vom ersehnten, jedoch noch fernen Ort aus, wie Schumann dies in seiner Schilderung des Adagio als Sonnenlicht³³⁴ wiedergibt. Während die Notenschrift des sechsten Liedes den Traum noch nicht in die unendliche Ferne schweifen lässt, tut sie dies im Nach-

³³¹ SCHILLING 1840, S. 307.

³³² KAPP 1987, S. 205.

³³³ SCHUMANN 1834, S. 42.

³³⁴ Schumann bedient im Kontext der Stille gerne auch das Analogon aus der Welt des Sehens. Die erste im leisen *p*-Gestus gehaltene Zeile in *Trost im Gesang*, dem ersten Stück aus den *Vier Gesängen* op. 142, stellt eine Verbindung zur Licht-Dunkel-Metaphorik her: »Der Wanderer, dem verschwunden so Sonn' als Mondenlicht, der singt ein Lied ins Dunkel«. Den nächtlich stillen Ort im *pp* schließen ein *mf*-Vers (»Er schreitet muthig weiter die menschenleere Bahn«) und ein Vers im *f*-Gestus (»Doch geh' ich muthig weiter die menschenleere Bahn«) ein: »Nacht ist's auch mir geworden, die Freunde stehen fern«.

spiel des letzten Liedes. Es weist den gleichen fermatierten Schlussklang auf wie das erste Lied – im dritten Lied steht ein solcher noch im betrübenden *c-Moll*. Das überleitende Adagio in das Nachspiel scheint daher ein anderes zu sein als das des Anfangs von Nr. 8. Es verkörpert zumindest in seinen letzten vier Takten, die in den fermatierten Klang münden, einen in-sich-ruhenden Gang in jene verhoffte *B-Dur*-Sphäre des ersten Liedes.³³⁵ Das Adagio ist in dem Sinne ein zusätzliches Kennzeichen für ein Hin- und Zurückblicken auf die Quelle einer für Schumann solch schönen Komposition.

3.2 DAS ZUTIEFST EINER RAUMSENKE – WEGE IN EINE NACH INNEN GEKEHRTEN RUHE

Wenn der Hörende sagt, er höre nichts, dann meint er, er hört »*nicht etwas* [...]«³³⁶ Die Lautstärke referiert auf einen äußersten Gegenstand, der sich auf den Hörenden zu oder von ihm weg bewegt. Eine innere Stille, die sich von einer solchen äußeren Stille unterscheidet, deutet sich in den letzten Ausführungen zu Schumanns Liedern lediglich an. Sie bezieht sich auf einen Ort, in dem das spielende Subjekt Ruhe findet. Dies kann ein Klang sein und hat, wie oben angedeutet, mit Tonstufen respektive Tonarten zu tun. Eine auf dem Tonstufenparameter beruhende Stille mag zunächst nicht zu begreifen sein, wird jedoch verständlich im Nachvollzug einer Musik, die sich im Zuge einer Wandlung von einer rein arithmetischen zu einer geometrischen Disziplin eine von der Tonstufenachse vermittelnde ruhende Mitte bewahrt. Das nachfolgende Kapitel über die *mousiké* erörtert diesen Ort, der sich am Spiel des Lyristen zeigt. Eine vage Ahnung davon vermag Schumanns Musik zu stiften – dies insbesondere an breit angelegten Gefällen am Ende einiger seiner Lieder. Im 15. Stück aus dem Liederkreis *Myrthen* op. 25, *Aus den hebräischen Gesängen*, lässt Schumann im Klavier eine imaginäre »Laute« erklingen, die der Singstimme und ihrem »schweren Herzen« Gehör verleiht. Ein direkter Bezug zur musischen Lyra, die als Leier mit der Laute vermutlich eine terminologische Verwandtschaft teilt, ist nicht herzustellen. Allerdings wird im idiomatischen Auf- und Abgestus der klavinistischen Laute in Schumanns Lied womöglich ein Prinzip gewahrt. In den letzten instrumentalen Takten gleitet das in *e-Moll* getrübt Spiel über vier Oktaven zum *E₂* hinab, das zugleich von der rechten Spielhand (notiert noch für die linke Spielhand) in ein *E-Dur* verwandelt wird. Offenbar findet das lyrische Ich (»da brech' es oder heil' im Sang«) in der Tiefe

³³⁵ Ein solch verhoffter Weg begegnet auch in Schuberts *Klaviersonate B-Dur*.

³³⁶ WALDENFELS 2010, S. 178.

Segen – und Stille? Dass der kinetische Moment der Stille mit tiefen Tönen besonders zur Geltung kommen kann, hängt – wie bereits erwähnt – mit der kugelförmigen Ausbreitung des Klangs im Raum zusammen. Beruhigend wirkt das tiefe E_2 in Schumanns Lied jedoch nur deshalb, weil es in einen Dur-Klang aufgelöst wird – ein heilvoller Gnadenakt. Anderenfalls gelange das lyrische Ich in eine unheilvolle Ruhe.

Zweifellos kommt ein harmonischer Prozess im Erreichen der Tonika zu einer besonders tiefen Ruhe. Der Grundton (it. *tonica*) entwickelt eine äußerst hohe Schwerkraft durch eine fallende Quinte der Bassklausel. Für Ernst Kurth gehört daher die »Kraftempfindung (bezw. Stillstandempfindung)«³³⁷ maßgeblich zu Schlussbildungen hinzu. Die Gestaltung des Weges in die Ruheklänge entscheidet darüber, wie diese aufgenommen werden. »Alles Kräftespiel stammt aus der Schwerkraft, die in den Tönen wirkt, und aus der Melodik, die ihrem Wesen nach als Bewegungsenergie zu erfassen ist«³³⁸ und auf vertikaler, harmonischer Ebene beeinflusst wird. Die Musik der Wiener Klassik ist dafür bekannt, in ihren auch abrupten Wechseln von spannungsreichen und ruhigen Klängen zwischenzeitliche Stillemomente zu generieren.³³⁹ Beethovens Diskontinuitäten treiben dieses Prinzip auf die Spitze. Wolfgang Auhagen stellt neben Kurth weitere Bewegungstheorien seit dem 17. Jahrhundert vor. Darunter stechen Hermann von Helmholtz' *Lehre von den Tonempfindungen* (1877) sowie Erich von Hornbostels *melodischer Tanz* aus der gleichnamigen *musik-psychologischen Studie* (1903) heraus. Beide Autoren messen »den Tonhöhenänderungen im Verlaufe einer Melodie eine entscheidende Rolle bei der Entstehung von Raumvorstellungen bei«³⁴⁰ und stellen, wie auch in Kurths Tonpsychologie, das Hörerlebnis von Melodie als reale Dingbewegungen ins Zentrum der musikalischen Erfahrung. Ein definitives Ziel einer solchen Bewegung wird gewiss vom Hörenden empfunden. Womöglich erkennt er ein solches jedoch nicht, weil er in seinem Hören die ursprüngliche Erfahrung des Tonsetzers und dessen Idee nicht gänzlich nachempfinden kann. Dies vor allem deshalb, weil einerseits der Moment des Spielens fehlt und andererseits das Wissen um die Komplexität des Weges in die Stille nicht per se vorhanden ist. Daher haben derartige, auf eine lange Entwicklung angelegte, zielgerichtete Werke eines gemeinsam: Sie sprengen die

³³⁷ KURTH 1913, S. 70.

³³⁸ Ebd., S. 128.

³³⁹ Manfred Hermann Schmid bespricht an Mozarts *Laudate pueri* aus den *Vesperae solennes de Confessore* KV 339 die Gerüstbauthese (SCHMID 1976, S. 229–242), welche Thrasybulos Georgiades in seinem Schubertbuch erstmals aufwirft (GEORGIADIS 1967, S. 69–77). »Das Gerüstbau-Prinzip erlangte bei den Wiener Klassikern als Konstruktionsmittel grundlegende Bedeutung. Schubert nimmt es von ihnen« (ebd., S. 74). Hier wie dort könnten Spannungs- und Ruheklänge den periodischen Willen des Schließens erheblich stören.

³⁴⁰ AUHAGEN 2004, S. 66.

Darstellungsweise einer definitiven Stille. Entweder wird ihr Gang aus einer unscheinbaren tiefen Ruhe heraus gezeigt, oder ein unerfüllter Weg in sie. Den Grund dafür, wieso eine solche absolute *Raumsenke* wie auch eine definitive Raumtiefe lediglich durch Wege aufgezeigt werden können, legt das nachfolgende Kapitel über die *mousiké* offen. Es spürt den Ort der absoluten Raumsenke auf, den zwei Tonsetzer aus zwei Jahrhunderten auf unterschiedliche Weise in ihr Werk setzen. Das Vorspiel zu Richard Wagners *Das Rheingold* WWV 86A zeichnet einen Weg aus einer Raumsenke, Arvo Pärts *Silentium*, das zweite Stück der *Tabula Rasa* (1977), sucht dagegen eine Möglichkeit, in sie zu gelangen.

Die Musik aus Richard Wagners *Rheingold* erhebt sich aus dem Grunde des Rheins. Zunächst erklingen statische, doch in sich sehr bewegte Quintklänge der tiefen Streicher und Holzbläser; nach und nach treten weitere Instrumente hinzu und füllen den harmonischen Raum. »In das unterschwellige Flukturieren wird [...] der gestalthafte Rhythmus eines eigenartig kompliziert notierten Hornmotivs eingelagert: [...] die am Anfang aller Rhythmustheorie in Analogie zu den Tonhöhenverhältnissen verworfene Proportion 5:1«³⁴¹ – die acht Hörner quellen in diesem Motiv von der Tiefe imitatorisch empor. Die Partitur lässt die naturhaft unregelmäßige Urwüchsigkeit mit dem rhythmisch Regelhaften zwar auch das Auge errahnen, im Vergleich zum klanglichen Erleben erscheint die Notenschrift aber verblüffend unauffällig. Manfred Hermann Schmid hebt einerseits jenen Anspruch Wagners an dessen Kunst heraus, »wonach mit der schriftlichen Fixierung ein Kunstwerk ›nach Form und Wesenheit‹ fertig sei«,³⁴² weist zugleich jedoch auch auf eine Verschmelzung »von Strukturbotschaft und Ausführungsanweisung« in Wagners Partitur des *Rheingolds* hin.³⁴³ Eine Ausführungsanweisung sticht bereits zu Beginn der Schrift ins Auge. Die viersaitigen Kontrabässe korrigieren ihre Normalstimmung um einen Halbton nach unten nach *Es*. Der damals übliche Tonumfang des Bassinstruments erfährt dadurch eine Grenzüberschreitung. Das »äußerste Minimum an Bewegung«,³⁴⁴ das Ludwig Finscher andeutungsweise auf einer horizontalen Achse als einen zeitlichen Stillstand erkennt, lässt sich entsprechend auch auf einer vertikalen Tonstufenachse beobachten. Wagner kennzeichnet dort einen Ort, der ohne die Normabweichung in den Kontrabässen von der Partitur nicht zu greifen wäre: »ES dur, der Ton der *Liebe*, der *An-dacht*, des *traulichen Gesprächs mit Gott*; durch seine drey *B*, die heilige Trias ausdrückend.«³⁴⁵ Ob

³⁴¹ SCHMID 2012, S. 256.

³⁴² Ebd., S. 255.

³⁴³ Ebd., S. 256.

³⁴⁴ FINSCHER 1995, S. 29.

³⁴⁵ SCHUBART 1806, S. 377.

Wagner mit der Änderung der Grundstimmung diese Tonartencharakteristik Christian Schubarts im Sinn hat, bleibt hier unbeantwortet. Offensichtlich aber definiert er den tiefsten Ton des Werkes um, er bestimmt einen neuen Grundton. Er soll fortan *Zutiefst* heißen. Aus dem bordunartig starren Schwerpunkt erwächst in dynamischer Steigerung alsbald die Musik. Wagner gibt »das Un-erhörte des *Rheingold*-Vorspiels in konventionellen Zeichen«³⁴⁶ wieder, dessen Dimension einer zutiefsten Raumsenke in der Schrift allerdings nur einem Kenner der Instrumente und deren Ambitus vollends gewahr wird. Dennoch kann das Notenbild die tiefe Stille in einem beeindruckenden musikalischen Artefakt festhalten.

Arvo Pärt spricht ungerne über seine Musik: »Wenn ich von einer Sache nichts weiß, dann darf ich dazu auch nichts sagen. Wenn ich aber etwas erfahren habe [...], dann sage ich das: ganz kurz und möglichst direkt und konzentriert, weil ich selber in dieser Konzentration bin. Deswegen sind meine Noten vielleicht nur wie Stichwörter.«³⁴⁷ Eine tiefe Stille lässt sich auch aus diesem Grund in der traditionellen geometrischen Niederschrift von Pärts *Silentium*³⁴⁸ nicht auf den ersten Blick erkennen. *Silentium* gehört zu Pärts Erfahrungsprotokollen, die dem musikalischen Erleben selbst nicht gerecht werden können.³⁴⁹ Nicht von ungefähr bezieht der Komponist seine Inspiration zu *Silentium* aus der Gregorianik, eine aus der Praxis atmende Kunst, deren ursprüngliche Notationsweise, die diastematische Neumenschrift, einer Quantifizierung widerstrebt. »Ich hatte das vorher nie gehört. [...] das ist das, was wir jetzt brauchen, was ich jetzt brauche. Das habe ich sofort gefühlt, weil das absolut ungreifbar war.«³⁵⁰ Der Musik Bachs anheim gefallen, kommt Pärt schließlich durch die Religion zu seiner stillen Komposition, die von einem neuen Stil geprägt ist: Tintinnabuli. Das Imitat eines Glöckchenspiels, ein Dreiklang, tönt das ganze Werk durch mit – in *Silentium* ein *d-Moll*-Akkord. Zum Glöckchenspiel gesellt sich entsprechend eine Melodiestimme, deren Spiel in strenger Manier mit dem Primärprinzip des Dreiklangs zusammenschmolzen wird. Mit besonderer Macht und in regelmäßigen Abständen erklingt er im elektronisch verstärkten Klavier. Dort jedoch in leeren Quinten, was den Klang in tonaler Enthebung eine enorme Raumentiefenwirkung entwickeln lässt. Ähnlich wie in Wagners *Rheingold* könnte dadurch ein naturhaftes

³⁴⁶ SCHMID 2012, S. 255.

³⁴⁷ BROTHECK/WÄCHTER 1990, S. 13.

³⁴⁸ Jüngst erschienen ist Kevin Karnes' Monographie zu Pärts *Tabula Rasa*, die in der hiesigen Arbeit nicht berücksichtigt wird (Kevin C. Karnes: *Arvo Pärt's Tabula Rasa*. New York 2017).

³⁴⁹ Wie Pärt seine Werke selbst erlebt, enthüllen womöglich Skizzen zu einigen seiner Tintinnabuli-Stücke (abgedruckt in: SHENTON 2012, S. 116).

³⁵⁰ BROTHECK/WÄCHTER 1990, S. 14 f.

Phänomen eingefangen sein,³⁵¹ und natürlich erinnert das Klangerlebnis an Fickers Ausführungen zur raumfüllenden primären Klangform. Die meditative Wiederholungsstruktur deckt sich mit Pärt's Intention des Tintinnabuli-Stils: »Eternity and purity.«³⁵² Leopold Brauneiss spricht in diesem Zusammenhang von »potenzierter Monophonie.«³⁵³ Wie endet ein solcher in sich wallender und gen Unendlichkeit strebender Monoklang? Ilona Hauschild kennt eine Antwort: »Diese Stille nicht im Diffusen zu belassen, sondern ihr gewissermaßen eine Richtung zu geben, das ist Pärt am Schluss von ›Silentium‹ besonders gelungen [...].«³⁵⁴ Im Verlauf des Stückes streben die Instrumente ihrem natürlichen Ambitus entgegen – die hohen Stimmen nach oben, die tiefen nach unten. Ernst Klaus Schneider ergänzt: »Durch die Weitung der melodischen Wellenbewegungen werden Zeit und Raum gedehnt.«³⁵⁵ Infolgedessen wird der Klang zwar aus seinen parametrischen Bestimmungen befreit, ein teleologisches Fixum bleibt dennoch bewahrt. Wie in Wagners *Rheingold* stößt der viersaitige Kontrabass, der als letztes noch erklingt, an die Grenze seiner *E*-Saite. Sie wird jedoch nicht künstlich heruntergestimmt – dies übernimmt der Hörende: Der fortlaufende *d*-Moll-Akkord noch im Gedächtnis, »ergänzt das Ohr des Zuhörers nach dem letzten erklangenen Ton das sozusagen fehlende *d*: Die Stille wurde hörbar gemacht«,³⁵⁶ so führt Hauschild ihren Gedanken zu Ende. Pärt verbindet in *Silentium* auf geniale Weise eine auf Raumbreite angelegte Stille. Er lässt den stillenden Klang jedoch nicht einfach in eine Raumtiefe verklingen – ein Prinzip unzähliger Kompositionen vor und nach der Entstehung von *Silentium*, um den Klang in die Stille zu geleiten. Pärt verlegt die Stille stattdessen auf die Tonstufenachse. Er expandiert den Ambitus der Instrumente in absichtsvoller Manier an ihre natürlichen Grenzen und überlässt dem Hörenden deren Überschreitung. *Silentium* verweist dadurch auf einen werkexternen Tonort, den Pärt zuvor mit dem Eindruck einer monotonen Stille anreichert. Dies kann lediglich in einer Musik gelingen, die an einem tonalen Zentrum, an einem Grundton festhält. Grundtonlose Musik dagegen lässt das Prinzip einer Weg-Ziel-Bewegung frei. Dadurch kann ein jenseitiger Ort nicht mehr vermittelt werden – Klang verflüchtigt sich in ein äußeres Nichts.

³⁵¹ Marguerite Bostonia stellt eine Verbindung mit ungestimmten russischen Glocken her, die Pärt 1977 womöglich intendiert (BOSTONIA 2012).

³⁵² Pärt zitiert nach: ENGELHARDT 2012, S. 36.

³⁵³ BRAUNEISS 2012, S. 43.

³⁵⁴ HAUSCHILD 2006, S. 35.

³⁵⁵ SCHNEIDER 2001, S. 197.

³⁵⁶ HAUSCHILD 2006, S. 35.

III MOUSIKÉ ARITHMETIKÉ UND MOUSIKÉ GEOMETRÍA: DIE EWIGKEIT UND DER ORT DER STILLE

Die alten Griechen kennen ein Nicht-Tönen innerhalb eines zeitlichen Zwischenraums. Mit dem Wort *διάστημα* (*diástema*) bezeichnen sie jedoch keinen Dingraum: Die Bedeutungen Zeitraum und Abstand erbt schließlich das lateinische Wort *intervallum*, das auch explizit für die musikalische, metrische und rhetorische Pause stehen kann.³⁵⁷ Die Pause ist trotz ihres nicht-tönenden Inhalts außerstande, den musikinternen Zeitfluss zu unterbrechen. Der *χρόνος κενός* (*chrónos kenós*, leere Zeit) hält ihn integer. Leere und klangerfüllte Zeit sind gemessen, sie werden gezählt, wobei die leere Zeit als zeitauffüllender Wert alleinig der Einhaltung der Rhythmusregeln dient. Derart birgt sie keine dinghaften Qualitäten, die ihr den Status eines stillenden Nicht-Klangs verleihen könnten. Andererseits teilen sich klangerfüllte und leere Zeit den sinnstiftenden Parameter Dauer, so dass es theoretisch keine Rolle spielt, ob sich anhand dieser tönend oder nicht-tönend doch eine Form von Stilleerfahrung andeutet. Entscheidend hierfür ist die Frage, wie die alten Griechen den Parameter Dauer auffassen.

Die zu hörende Musik genießt in der griechischen Antike keine Eigenständigkeit, sie steht unter einem gemeinsamen Banner mit den Künsten des Gedichtvortrages und des Tanzes. Wort, Ton und körperliche Bewegung bilden ein Kollektiv, das sich *μουσική* (*mousiké*) nennt. Formregeln geben Anweisungen für die Ausführung der musischen Künste. *Mousiké* geschieht stets nach einem bestimmten Schema. Sprach-, Ton- und Tanzfluss werden rhythmisiert. Die altgriechische Musik versteht sich derart als Tätigkeit, welche die Zeit ästhetisiert, sie in die Erfahrung bringt. Aristoxenos beschreibt sie in seiner Schrift *Elementa Rhythmica*.³⁵⁸ Aristoteles, ein Lehrer von Aristoxenos, liefert entsprechende zeit- und raumtheoretische Grundlagen.

³⁵⁷ GEORGES 1969, Sp. 394.

³⁵⁸ Überliefert sind ein Großteil des zweiten Buches der Rhythmuslehre (4. Jahrhundert v. Chr.) und wenige weitere relevante Fragmente von Aristoxenos. Verwendet werden die Edition von Lionel Ignacius Cusack Pearson, ferner die von Dietmar Najock herausgegebenen *Bellermannschen Anonymi* (wahrscheinlich 3./4. Jahrhundert n. Chr.), deren Großteil vermutlich von Aristoxenos inspiriert ist. Ungefähr aus der gleichen Zeit stammt das umfangreiche Werk *Perí Mousikês* von Aristeidés Quintilianus. Zitiert wird nach der deutschen Übersetzung von Rudolf Schäfke mit Ergänzungen zentraler originaler Begriffe in eckigen Klammern, eruiert aus der Ausgabe von Reginald Pepys Winnington-Ingram, wenn nicht von Schäfke bereits bereitgestellt (siehe: Quellenverzeichnis).

1 DIE ZEIT ALS ZAHL: ARISTOTELES' ZEITTHEORIE

Im vierten Buch der Schrift *Physik* schildert Aristoteles das Verhältnis von Zeit und Bewegung:

Die verändernde Bewegung eines jeden (Gegenstandes) findet statt an dem Sich-Verändernden allein oder dort, wo das in ablaufender Veränderung Befindliche selbst gerade ist; die Zeit dagegen ist in gleicher Weise sowohl überall als auch bei allen (Dingen). Weiter, Veränderung kann schneller und langsamer ablaufen, Zeit kann das nicht. »Langsam« und »schnell« werden ja gerade mit Hilfe der Zeit bestimmt: »schnell« – das in geringer (Zeit) weit Fortschreitende; »langsam« – das in langer (Zeit) wenig (Fortschreitende). Die Zeit dagegen ist nicht durch Zeit bestimmt [...] (Arist., Phys. IV, 10, 218b).

Bewegen oder verändern kann sich nur ein Etwas, von Ort zu Ort, schnell oder langsam. Dagegen ist die Zeit, so Aristoteles, keine Eigenschaft eines Etwas, sondern eine unabhängige Instanz, an der sich die Bewegung und dessen Geschwindigkeit zeigen.

Und wir sagen dann, daß Zeit vergangen sei, wenn wir von einem »davor« und einem »danach« bei der Bewegung Wahrnehmung gewinnen. Die Absetzung vollziehen wir dadurch, daß wir sie (die Abschnitte) immer wieder als je andere annehmen und mit-ten zwischen ihnen ein weiteres, von ihnen Verschiedenes (ansetzen). Wenn wir nämlich die Enden als von der Mitte verschieden begreifen und das Bewußtsein zwei Jetztte anspricht, das eine davor, das andere danach, dann sprechen wir davon, dies sei Zeit: *Was nämlich begrenzt ist durch ein Jetzt, das ist offenbar Zeit* (II, 219a).

Bewegung eines Dings im Raum geschieht *in der Zeit*. Jene wird wahrgenommen im jeweilig gegenwärtigen Augenblick, im Jetzt. Wenn das Ding sich nicht verändert, kein Davor, kein Danach im Raum geschieht und wenn der Rezipient keine verschiedenen Jetztmomente vernimmt, so registriert er auch keine Zeit.

[...] wir nennen ja sowohl das *Gezählte* und das *Zählbare* »Zahl«, wie auch das *womit wir zählen*, so fällt also Zeit unter »Gezähltes«, und nicht unter »womit wir zählen«.

Womit wir zählen und das Gezählte sind aber verschieden. Und wie der Bewegungsablauf je ein anderer und (wieder) anderer ist, so auch die Zeit – nur jeder gleichzeitig genommene Zeitpunkt ist derselbe; das Jetzt (bleibt) ja dasselbe Was-es-einmal-war, nur sein begriffliches Sein ist unterschieden [...]. Das Jetzt ist in einem Sinn genommen (immer) dasselbe, in einem anderen (wieder ist es) nicht dasselbe: insofern es immer wieder an anderer (Stelle begegnet), ist es unterschieden [...] (II, 219b).

Die Jetztmomente werden gezählt anhand der Bewegung eines Zählbaren im Raum. Der Ort dieses Zählbaren, ein Ding, wird identifiziert nach dem Jetzt. Ding und Jetzt bilden jeweils eine Einheit. Die gereihte Zählung dieser Jetztmomente ergibt schließlich das Davor und das Danach: die Zeit als Zahl.

An dieser Stelle deutet sich an, dass das Wahrnehmen musikhärenter Sinnstrukturen bereits in den Anfängen der westlichen Musik nicht nur reines Hören verlangt. Das Identifizieren eines Jetztmomentes im Zählen geschieht für Aristoteles denkerisch – vermögens einer bewusstmachenden Instanz, des *νοῦς* (noûs). Mousiké meint stets ein Tun, so dass auch der noûs als Vorgang verstanden wird: *νοεῖν* (noeín, denken). Das Zählen ist der denkerische Vollzug von Zeit:

Wenn wir selbst in unserem Denken keine Veränderung vollziehen oder nicht merken, daß wir eine vollzogen haben, dann scheint uns keine Zeit vergangen zu sein [...] (II, 218b).

Nach Aristoteles existiert Zeit für den Wahrnehmenden demnach nur in der Bewegung eines Dings im Raum. Der Rezipient vergegenwärtigt die Bewegung quantifizierend. Das bedeutet, er erkennt, dass das Ding hier ist, verbindet das Hier mit einer Gegenwart. Er erkennt, dass das Ding dort ist, verbindet das Dort mit einer weiteren Gegenwart. Hier und Dort sind jeweils Ausdrucksformen für das sich selbst nicht verändernde Ding.

Für eine zeitliche Rück- und Vorbezogenheit, wie in Husserls Intentionalitätsmodell, kann in Aristoteles' Lehre kein Hinweis gefunden werden. Der Beobachter eines sich bewegenden Dings zählt lediglich Jetztmomente. Das Erkennen von Zeitvergehen fordert von ihm kein Bewusstmachen vergangener Jetztmomente. Allein das jeweils gegenwärtige Zählen versichert über den Fort-

gang von Zeit. Die aristotelische Zeittheorie beschreibt somit das Prinzip der Uhrzeit³⁵⁹, das jedoch eine vermeintliche Problematik jener Vorstellung von Zeit offenbart. Die Jetztmomente sind unendlich teilbar – wo ist ihre teilende Mitte? Jene können die Bewegung als Größe nicht adäquat erfassen. Aristoteles' Verständnis von Zeit erscheint daher zunächst und angesichts der auf nicht abstrahierender Erfahrung basierenden Zeitmodelle der Neuzeit überholt.³⁶⁰ Doch stellt es die Grundlage für die damalige Musiktheorie bereit und offenbart zugleich die Befangenheit der Musik, die – trotz ihrer Verschiebung hin zu einer sprachlichen Kunst im Laufe des 16. Jahrhunderts – in ihren Formen eine mathematisch beschreibbare Disziplin bleibt. So bedient sich die auf Aristoteles' Zeitverständnis gründende Rhythmuslehre des Aristoxenos' der Arithmetik des Euklid, dem Abstrahieren von Zahlenverhältnissen. Thrasybulos Georgiades erkennt in der von der griechischen Antike beeinflussten Musik gar eine Verabsolutierung des arithmetisch abstrakten Systems.³⁶¹ Während nach Aristoteles diskrete Jetztmomente anhand von Dingen in einem Raum gezählt werden, würden in der Musik jene von Tönen, die keine Raumdinge sind, widergespiegelt und für sich jeweils unterschieden (*Das ist jetzt ein c, das ist jetzt ein d, ...*), das heißt getrennt voneinander wahrgenommen und abgezählt. Ton und Tonort fielen in einem im Tönen erst sich konstituierenden zeitlichen Bezugssystem zusammen. Die Jetztidentität der Tonfolgen in diesem System führt hingegen in deren Affizieren zu der Vorstellung eines Kontinuierlichen und dadurch zu einem Eindruck von Bewegung. Schließlich tritt aus diesem das kinetische Moment der Stille, die Ruhe, in Erscheinung. Dies legen die folgenden Ausführungen über den Rhythmus und dessen Erfahrungsweisen dar.

2 DER TON UND DESSEN RHYTHMISCHE FORMUNG

In Aristeides' *Perí Mousikês* werden die Elemente der musischen Künste, die dem Rhythmus unterworfen sind, in einer bestimmten Reihenfolge genannt:

³⁵⁹ »Die zeitliche Dauer einer Musik sei die Uhrzeit genannt« (EGGEBRECHT 1997, S. 172).

³⁶⁰ Der Philosophie der Bewegung bei Aristoteles ist allerdings noch keine grundlegende Reform vergönnt (hierzu: Alexander Aichele: *Ontologie des Nicht-Seienden. Aristoteles' Metaphysik der Bewegung*, Göttingen 2009).

³⁶¹ GEORGIADIS 1985, S. 82–86.

Rhythmisch gegliedert werden innerhalb der Musik Körperbewegung [σωματική κίνησης, somatiké kinesis], Liedgesang [μέλος, mélos] und sprachlicher Ausdruck (λέξις [léxis]) (Arist., De mus. I, 13).

Der *ρυθμός* (rhythμός) im altgriechischen Sinn ist kein sich bewogender Zeitfluss. Hjalmar Frisk gibt die folgenden Übersetzungen an: geregelte Bewegung, Takt, Rhythmus, Zeitmaß, Gleichmaß, Proportion, Form.³⁶² Eine mögliche Herkunft von *ρέω* (rhéo, fließen, strömen) kann zwar nicht ausgeschlossen werden, *rhythμός* meint in der *mousiké* ursprünglich dennoch »etwas Statisches, fest Zusammenhaltendes [...]«. Der *Rhythμός* der alten *Mousiké* entstand additiv, durch Reihung der verschiedenartig zusammengestellten beiden konkret vorgegebenen Bausteine, der Kürze und der Länge.³⁶³ *Rhythμός* ist mit Georgiades' Worten kein selbstständiger zeitlicher Unterbau, sondern ein Schema.³⁶⁴ So wird Sprache, aus der sich nach den alten Griechen das Tönen erfindet, in der *mousiké* stets in einem bestimmten Versmaß vorgetragen. Die Bezeichnungen der Teilglieder dieses Versmaßes entleiht sie sich dem Tanz:

Versfuß (*πούς* [pous]) nun ist ein Teilglied (*μέρος* [méros]) des ganzen Rhythmus, mittels dessen wir diesen in seiner Gesamtheit erfassen (I, 14).

In der altgriechischen Verskunst sind die verschiedenen Versfußrhythmen durch die Folge langer und kurzer Wortsilben sprachlich vorbestimmt und die dadurch entstehende quantifizierende Metrik von der später entwickelten akzentuierten Metrik mit betonten und unbetonten Silben zu unterscheiden. Die einfache kurze Silbe, die zur einfachen langen im Regelfall im 1:2-Längenverhältnis steht, hat den Wert einer einfachen Kürzeinheit. Aristoxenos nennt sie *χρόνος πρώτος* (*chrónos prôtos*, erste Zeit).

The term »primary time-length« (*protos chronos*) will be used for the time-length that cannot be further subdivided by any *rhythmizómenon*³⁶⁵ (Arist., Elem. rhythm. II, 10).

³⁶² FRISK 1960, S. 664.

³⁶³ GEORGIADES 2011, S. 24.

³⁶⁴ Ebd., S. 23.

³⁶⁵ *Rhythmizómenon* meint das Material, in das der Rhythmus eingelegt ist: somatiké kinesis, mélos und léxis.

Der konkrete Ablauf von langen und kurzen Wortsilben kehrt in einem abstrakten Modell aus Zeiteinheiten wieder. *Chrónos prôtos* erweitert sich dementsprechend in mehrzeitige Längen.³⁶⁶

3 MUSIK DENKEN UND ERFAHREN: WENN SICH DIE MUSISCHEN ERFAHRUNGSWEISEN VOM RHYTHMUS EMANZIPIEREN

3.1 SPRACHLÄUTEN

Das Verhältnis zwischen den Zeiteinheiten und ihrer Artikulation in den musischen Künsten drückt sich einerseits in der Frage aus, was in der *mousiké* musikalisch und was in ihr sprachlich zu nennen ist. Dies befruchtet schließlich die Frage nach der Möglichkeit einer musikalischen Stille in ihr.

Georgiades ordnet die der *mousiké* inhärenten Rhythmus-elemente (*chrónoi*) einem »musikalischen Klangkörper«³⁶⁷ der altgriechischen Sprache zu. Doris Dorner verleiht der enigmatischen Verstrickung von Musik und Sprache in der *mousiké* Ausdruck: »Der antike Rhythmus ist nicht sprachlich, weil er der Sprache nicht zu Gebote steht, doch strukturell nicht von Sprache ablösbar. Er ist andererseits retrospektiv »musikalisch« zu nennen, da er mit Dauer und nicht mit Akzenten oder Silbenzahlen arbeitet.«³⁶⁸ Aus einer späteren Sicht, in der sich ein Musikrhythmus aus der Sprachmetrik herausgelöst haben wird, strukturiert sich Sprache in der *mousiké* also musikalisch. Diese Entwicklung geht einher mit einer Reformation des Kunstverständnisses. Während in der Vorsokratik noch eine feste Verbundenheit von Materie und Form propagiert wird,³⁶⁹ tritt deren allmähliche Trennung nicht nur im philosophischen Diskurs, sondern auch in der Musiktheorie etwa ab dem 5. Jahrhundert v. Chr. ein.³⁷⁰ Einen Hinweis hierauf liefert gleichfalls Aristoxenos, der mit seiner Rhythmustheorie vormals Selbstverständliches zu theoretisieren versucht: das Rhythmisieren der einzelnen musischen Künste. Weil der vorgeordnete Anspruch bei Aristoxenos auf der Formung liegt, wird das altgriechische Sprechen zu seiner Lebzeit wohl hauptsächlich als Musik aufgefasst sein und im Abspaltungsprozess des Tons aus einem zeitlich vorgeformten Sprachläu-

³⁶⁶ Die einzeitige Kürze (-), zweizeitige Länge (-) sowie deren Erweiterungen sind in einfache Symbole gegossen. Die *Bellermannschen Anonymi* stellen letztere in anschaulicher Weise dar (Anon. Bellermann I, 1).

³⁶⁷ GEORGIADES 1958, S. 42.

³⁶⁸ DORNER 1998, S. 90.

³⁶⁹ GRASSI 1990, S. 50.

³⁷⁰ Ebd., S. 49, Anm. 1.

ten schließlich ein grundlegender musikalischer Parameter sichtbar werden: Dem Tonsetzer wird es ermöglicht, mit Ton und Pause die Werkzeit frei zu konstituieren. In der Neuen Musik werden letztlich Versuche unternommen, die Dauer von ihren Konstituenten zu befreien.

Das Sprachläuten ist jedoch nicht nur zeitliches Tönen, sondern eine »Musik, die gleichzeitig die Fähigkeit hatte, die Dinge zu benennen.«³⁷¹ Ist der sprachliche Inhalt in einer strengen *mousiké* demnach in eine musikepiphänomenale Sphäre gerückt? Dient er allein dem Zweck einer Gestaltbildung? Anders als im Gregorianischen Choral, in dem der Wortinhalt durch den Akzent wesentliches Gewicht empfängt, ist das Verhältnis von Inhalt und Ton – im Sinn eines Zugesangs (*Prosodie*)³⁷² – in einer strengen *mousiké* theoretisch umgedreht zu betrachten. Derart ist dem Inhalt nicht der Ton akzidentiell, sondern dem Ton der Inhalt. Allerdings weist Frieder Zaminer »die Ausbildung charakteristischer, benennbarer Formen«³⁷³ in Pindars Oden nach. Durch rhythmische Muster hervorgehobene Worte können gar die Form einer Übertitelung annehmen.³⁷⁴ An einer semantischen Aufladung einzelner Wörter und Passagen partizipiert demnach auch der rückblickend musikalisch zu nennende Rhythmus – sogleich ein Indiz für eine antike Figurenlehre? Eine derartige Theorie ist nicht überliefert, ferner bislang keine für das Phänomen Stille relevanten Wendungen nachgewiesen. Der Blick soll daher wieder auf die zeitliche Formung gerichtet werden. Gleichwohl werden später die von Zaminer erschlossenen rhythmischen Muster in der Betrachtung einer der Oden Pindars von Bedeutung sein.

Rückblickend erlegt sich das Sprachläuten eine Formung auf. Lässt es sich folglich mit deren »Wesensmomenten«,³⁷⁵ den Tonparametern, beschreiben? Zwei machen sich scheinbar bemerkbar, Dauer und Höhe:

»Rhythmus« ist in diesem Sinne ein System aus Zeiten, Zeiteinheiten [...]. Und zwar nennen wir die Zustandsbestimmungen, Affektionen (*πάθος* [*páthos*]) dieser (Zeiteinheiten) Hebung (*ἄρσις* [*ársis*]) und Senkung, Niederschlag (*θέσις* [*thésis*]), Schall (*ψόφος* [*psóphos*]) (bzw. Bewegung) und Schweigen bzw. Ruhe (*ἡρεμία* [*eremía*]). [...] Während die Töne wegen der Gleichartigkeit der (rein melodischen) Bewegung die

³⁷¹ GEORGIADIS 1958, S. 43.

³⁷² Bei den griechischen Grammatikern ist die Prosodie noch fest gebunden an die Lehre von Tonakzent und Tondauer.

³⁷³ ZAMINER 2011, S. 36.

³⁷⁴ Ebd., S. 37–42.

³⁷⁵ SCHMICKING 2003, S. 259–266.

Verknüpfung, das zusammengesetzte Gebilde der (reinen) Tonweise (noch) deutlichen Ausdruck bewirken, hervorbringen und den denkenden Geist zu irrem Schweifen und Schwanken verführen, legen die Gliederungen (μέρος [méros]) des Rhythmus die Ausdruckskraft (δύναμις [dýnamis]) des Liedesanges auf genaue Bestimmtheit fest, weil sie ungleichmäßig-wechselnd und doch gesetzmäßig geordnet den Geist bewegen (Arist., De mus. I, 12).

Das »zusammengesetzte Gebilde« (ebd.) – gemeint sind Versfüße (πόδες, pódes, Füße) – bereits aus deren terminologischen Feld geschöpft, repräsentiert somatiké kinesis, die Körperbewegung bzw. der Tanz, offenbar primär die zu zählende Zeit. Wird sie deshalb in Aristeides' Aufzählung vor dem mélos, dem Liedesang, genannt? Andererseits leuchtet in jener noch entschiedener als in mélos und léxis, dem sprachlichen Vortrag, eine dionysische Gefahr der überschwänglichen Bewegung, die »den denkenden Geist zu irrem Schweifen und Schwanken verführen« (ebd.) könnte, ein. Mutmaßlich bedarf somatiké kinesis daher noch dringlicher einer rhythmischen Ordnung. Der Nachdruck auf eine unbedingte Regelung der musischen Künste zeigt fernerhin, dass die mousiké bereits zu Aristoxenos' Lebzeit auch unrhythmisch ausgeführt wird. Eine Kunst kann sie sich jedenfalls nur nennen, solange sie dem rhythμός gehorcht. Dann ist sie eine τέχνη (téchnē), eine Theorie, die sich am Einzelnen zeigt, etwa an den musischen Künsten.³⁷⁶ Die mousiké téchnē veranschaulicht eine Theorie von Zeit als Zählen. Daher vereinnahmt die Macht, die das Denken (noein) von Zeit in der mousiké téchnē innehat, die Anschauungsformen von Zeit. Die Bewegungsmomente, die in Aristeides' Beschreibung deutlich zum tragen kommen, werden in einer téchnē demzufolge nicht als solche aufgenommen. Auch Georgiades hält den Tanz nicht für ein Bewegungsphänomen; für ihn ist er rückverbunden auf das Alterieren von Diskreten.³⁷⁷ Dies stärkt das Bild von ἄρσις (ársis, Fußhebung) und θέσις (thésis, Fußsenkung) als ebenfalls musikinhärente Zeitmomente der mousiké. Dienen sie lediglich dem Unterscheiden der Zeiteinheiten? Sind sie körperliches Zählen, ein Dirigat? Aristeides nennt sie »Affektionen« (De mus. I, 12) von Zeit. Der πάθος (páthos), das griechische Wort für Leid und Trauer, ferner Erfahrung und Leidenschaft, besagt, dass die vermeintlichen Bewegungsphänomene des Tanzes Erleidensmomente sind, in denen der Tänzer *einen Eindruck von Zeit empfängt*.³⁷⁸ Da Zeit in der mousiké téchnē Zählen heißt, ist beim Heben

³⁷⁶ Ernesto Grassi setzt sich ausführlich mit dem téchnē-Begriff auseinander (GRASSI 1990, S. 51–55).

³⁷⁷ DORNER 1998, S. 87.

³⁷⁸ Gr. πάσχω (páscho) trägt diese Bedeutung (FRISK 1970, S. 478 f.).

und Senken des Fußes vermutlich nicht der Vorgang der Bewegung entscheidend, sondern dessen zählbare Endpositionen: eine hohe und eine tiefe Stufe. Beide sind bereits in der altgriechischen Sprache angelegt. Diese besitzt nicht nur festgelegte Dauereinheiten, sondern artikuliert sich in Sprachakzenten, die eine leichte Änderung der vertikalen Tonlage nach sich ziehen. Der Sprachlaut wird nach festen Regeln höher oder tiefer ausgeführt. Diese leichte Tonstufenvariation verbindet sich jedoch nicht mit einer Lautstärkeveränderung. Eine Ausdruckskraft, *δύναμις* (*dýnamis*), kann aber auch durch einen nüchternen Tonstufenwechsel nicht gänzlich vermieden werden und wohl genügend ausdrucksstark sein, dass er durch den *rhythmós* wieder eine »genaue Bestimmtheit« (Arist., *De mus.* I, 12) erfahren solle. Das Auf und Ab wird ferner im *mélos* und dem begleitenden instrumentalen Spiel, etwa auf dem Aulos, der Lyra, Kithara oder auf der älteren Phorminx, erfahren. Zwar ist der *mélos* ebenso wie der *rhythmós* einem starren System unterworfen.³⁷⁹ Dies »zusammengesetzte Gebilde« (Arist., *De mus.* I, 12) kann jedoch wie im Tanz einen unerwünschten Bewegungsgestus wecken. In einer *mousiké téchne* hat deshalb der *rhythmós* den höheren, weil auch zugleich erzieherischen Stellenwert.

3.2 ZUR MÖGLICHKEIT EINER RAUMZEITLICHEN RUHEEMPFINDUNG IN PINDARS ZWÖLFTER PYTHISCHEN ODE

Der ethische Anspruch der *mousiké téchne* zeigt sich insbesondere in jener vorsokratischen festen Verbundenheit von Materie und Form. Derart wie der beseelte *κόσμος* (*kósmos*, Ordnung) einen nach göttlichen Ideen geformten Körper bildet, soll der Mensch dessen Gesetze in seiner Seele nachbilden. Indem die Vorstellung eines untrennbaren Bundes von Materie und Form allmählich verloren geht, eröffnet dies die Möglichkeit, den Gesetzen mit Belieben zu begegnen.³⁸⁰

In diesem Kontext ist Pindars *Zwölfte Pythische Ode* (entstanden um 490 v. Chr.) zu sehen. Sie ist die einzige von Pindars Oden, die dem Wettkampf (*ἀγών*, *agón*) im Aulosspiel dient. Pindar ehrt noch jene Zusammengehörigkeit der musischen Künste, die Aristoxenos später getrennt betrachten

³⁷⁹ Das Wort *μέλος* (*mélos*) trägt die ursprüngliche Bedeutung Glied, bezeichnet demnach zusammengesetzte Elemente. Wie der *rhythmós* operiert der *mélos* mit einer Aneinanderreihung von Diskreten, die sich in Zahlenverhältnissen ausdrücken lassen (GEORGIADIS 1985, S. 82–86).

³⁸⁰ Schließlich macht Platon in seinem Werk *Nomoi* (347 v. Chr.) auf den ethischen Anspruch einer *mousiké téchne* wieder aufmerksam (GEORGIADIS 2011, S. 25–27).

wird.³⁸¹ Dennoch erlaubt sie die Affizierung von Bewegungsmomenten. Die Ode dient folglich als Anschauungsbeispiel dafür, was ein separiertes Wahrnehmen der musischen Künste bewirkt.

Pindars *Zwölfte Pythische Ode* (Pind., P. 12)³⁸²

ΜΙΔΑΙ ΑΥΛΗΤΗΙ ΑΚΡΑΓΑΝΤΙΝΩΙ
Für Midas aus Akragas, Sieger im Flötenspiel

(1) Αἰτέω σε, φιλάγλαε, καλλίστα βροτεᾶν πολίων,
Φερσεφόνας ἔδος, ἃ τ' ὄχθαις ἐπι μηλοβότου
ναίεις Ἀκράγαντος εὐδματον κολώναν, ὧ ἄνα,
Ἰλαος ἀθανάτων ἀνδρῶν τε σὺν εὐμενία
δέξαι στεφάνωμα τόδ' ἐκ Πυθῶνος εὐδόξω Μίδα
αὐτόν τέ νιν Ἑλλάδα νικάσαντα τέχνη, τάν ποτε
Παλλάς ἐφεύρε θρασειᾶν Γοργόνων
οὔλιον θρήνον διαπλέξαισ' Ἀθήνα.

Ich bitte dich, glanzliebende schönste der Menschenstädte,
Sitz der Persephone, die an den Ufern des schafenährenden
Akragas du bewohnst die wohlbebaute Höhe, Herrin,
gnädig mit der Unsterblichen und der Menschen Wohlgefallen
empfang diesen Kranz aus Pytho für den wohlansehnlichen Midas
und auch ihn selbst, der Hellas besiegt hat in der Kunst, die einst
Pallas erfand, als sie der frechen Gorgonen
wirren Klagegesang zusammenflocht, die Göttin Athene;

(2) τὸν παρθενίους ὑπό τ' ἀπλάτοις ὀφίων κεφαλαῖς
ἄϊε λειβόμενον δυσπενθείϊ σὺν καμάτῳ,
Περσεὺς ὁπότε τρίτον ἄνυσσεν κασιγνητᾶν μέρος

³⁸¹ ZAMINER 2011, S. 43.

³⁸² Nachfolgend in der Übersetzung von Dieter Bremer.

εἰναλία τε Σερίφῳ λαοῖσί τε μοῖραν ἄγων.
 ἦτοι τό τε θεσπέσιον Φόρκοιο μαύρωσεν γένος,
 λυγρόν τ' ἔρανον Πολυδέκτα θήκε ματρός τ' ἔμπεδον
 δουλοσύναν τό τ' ἀναγκαῖον λέχος,
 εὐπαράου κρᾶτα συλάσαις Μεδοίσας

unter Frauen- und unnahbaren Schlangenköpfen
 hörte sie den hervortropfen in leidvoller Ermattung,
 als Perseus jubelte, da von den Schwestern das dritte Teil er für
 Seriphos am Meer und sein Volk als Anteil bestimmt davontrug.
 Wahrhaftig, das unsägliche Phorkosgeschlecht hat er verdunkelt,
 und grausig machte den Beitrag zum Mahl er für Polydektes
 und der Mutter dauernde Dienstbarkeit und erzwungenes Ehebett, als
 das Haupt der schönwangigen Medusa er abnahm,

(3) υἱὸς Δανάας, τὸν ἀπὸ χρυσοῦ φαμεν αὐτορύτου
 ἔμμεναι. ἀλλ' ἐπεὶ ἐκ τούτων φίλον ἄνδρα πόνων
 ἐρρύσατο, παρθένος ἀδῶν τεῦχε πάμφωνον μέλος,
 ὄφρα τὸν Εὐρύαλας ἐκ καρπαλιμᾶν γενύων
 χριμφθέντα σὺν ἔντεσι μιμήσαιτ' ἐρικλάγκταν γόον.
 εὗρεν θεός· ἀλλὰ νιν εὐροῖσ' ἀνδράσι θνατοῖς ἔχειν,
 ὠνόμασεν κεφαλᾶν πολλᾶν νόμον,
 εὐκλεᾶ λαοσσῶν μναστῆρ' ἀγώνων,

der Sohn der Danae, der, sagen wir, aus selbstgeflossenem Gold
 stammt. Doch als aus diesen Mühen den befreundeten Mann
 sie gerettet, schuf die Jungfrau den allstimmigen Flötenton,
 damit sie das aus Euryales hurtigen Kiefern hervorgestoßene
 lautklagende Trauerlied mit Instrumenten darstellen könnte.
 Ihn erfand die Göttin; als sie erfunden ihn hatte sterblichen
 Männern zum Gebrauch, benannte sie ihn als die Vielkopfweise,
 wohlbekannte Mahnerin zu volksversammelnden Wettkämpfen,

(4) λεπτοῦ διανισσόμενον χαλκοῦ θαμὰ καὶ δονάκων,
 τοὶ παρὰ καλλιχόρῳ ναίοισι πόλει Χαρίτων
 Καφισίδος ἐν τεμένει, πιστοὶ χορευτᾶν μάρτυρες.
 εἰ δὲ τις ἄλβος ἐν ἀνθρώποισιν, ἄνευ καμάτου
 οὐ φαίνεται· ἐκ δὲ τελευτάσει νιν ἦτοι σάμερον
 δαίμων – τὸ δὲ μόρσιμον οὐ παρφυκτόν –, ἀλλ' ἔσται χρόνος
 οὗτος, ὃ καὶ τιν' ἀελπτία βαλῶν
 ἔμπαλιν γνώμας τὸ μὲν δώσει, τὸ δ' οὐπω.

die durch dünnes Erz dicht hindurchstreicht und durch Rohr,
 wie es bei der reigenschönen Stadt der Chariten wächst
 im Bezirk der Kephisis, für die Chortänzer zuverlässige Zeugen.
 Wenn aber irgendein Segen ist unter Menschen, ohne Mühsal
 zeigt er sich nicht; erfüllen wird ihn vielleicht heute
 ein Gott – das Zugeteilte ist unausweichlich –, aber sein wird die Zeit,
 die, auch wenn sie einen unverhofft trifft,
 wider Erwarten eines gewährt, andres noch nicht.

In Georgiades' Analyse der Ode kommen die gegensätzlichen Phänomene Ruhe und Bewegung zur Sprache. Sie werden durch die metrische Gestaltung (siehe: Schema unten) des letzten Verses evoziert, »der eine Länge nicht voran-, sondern nachgestellt wird. So schafft dieser letzte Vers eine Art Gegenbewegung, und auf diese Weise bringt *Pindar* die gesamte Strophe zum Abschluß, er bringt sie zur Ruhe.«³⁸³ In einer *mousiké téchne* wird das Sprachläuten einerseits der Starrheit des geregelten Zählens unterstellt. Die räumlichen Kräfte ihrer klanglichen Momente begünstigen jedoch, dass der Hörende am Ende jeder Strophe eine Art Schlussbildung vernimmt, die *Pindar* womöglich bewusst als solche setzt. Die Raummomente werden durch die Affektionen in *mélos*, *léxis* und *somatiké kinesis* geschaffen. In ihnen bekunden sich derweil zwei Seiten eines Stillephänomens. Die eine referiert auf das Wahrnehmen von *Tondauer*, die andere hängt mit der *Tonstufe* zusammen.

³⁸³ GEORGIADES 1958, S. 12.

Der Eindruck von Zeitdehnung in einer vom Einheitsdenken geprägten Kunst | Der »Klangkörper«³⁸⁴ der griechischen Sprache geleitet zu erstgenannter Perspektive. Georgiades nennt die griechische Sprache so, weil deren Laute festgelegte Dauern, Rhythmus, besitzen. »Seine Wurzeln reichen bis in den Tanz [...] jene menschliche Schicht des Vorgeistigen und des bloß Triebhaften hinab.«³⁸⁵ Die Bezeichnung Körper lässt zugleich an ein Etwas denken. Macht sich das Sprachläuten also dinglich in zeitlicher Dehnung? In diesem Gedanken deutete sich ein Übergang des Diskreten zum Kontinuierlichen an. Georgiades weist in einer wesentlich später veröffentlichten Publikation darauf hin, dass das Wort *συνεχής* (*synechín*, kontinuierlich) in Aristoteles' Schriften stets mit Räumlichkeit, Bewegung oder Zeitdauer verbunden sei.³⁸⁶ Um sich nicht in der Kategorie Dingraum zu verfangen und auch die Vorstellung einer fließenden Zeit zu vermeiden, spricht Georgiades jetzt aber von einem »Währen« als der »Identität der Zeit [...]«. ³⁸⁷ Diese werde erfasst im »als Währen sein Substrat konstituierende Tönen [...]«. ³⁸⁸ Die Ausdehnung des Klangkörpers legt Georgiades ausdrücklich zeitlich aus. Die Kunst der Zeit als Zählen gehört nicht zur Geometrie, die mit Abständen operiert. Sie ist eine arithmetische Disziplin. Einer *téchne* gemäß stellt sie sich in den Dienst eines Theorieentwurfs. In einer *arithmetiké téchne* führt der Künstler keine Messungen durch, sondern er zählt Einheiten: »die *arithmetische Eins*, die Eins ohne Ort und Ausdehnung.«³⁸⁹ Die kleinste zu zählende Einheit, *chrónos prôtos*, lässt sich demzufolge nicht teilen, ein geometrisches Dazwischen gibt es nicht.³⁹⁰ Insofern wirkt auf horizontaler Zeitebene eine bloß scheinbare Ausdehnung. Gleichwohl kommt das »Währen [...] als konkretes Etwas«³⁹¹ in der Veränderung, hier im »Wechsel der Zeitpunkte«, ³⁹² zu Gehör. Die Zeitpunktwechsel werden gewahr, wenn sie in feste Muster gegossen sind. Zamminer ermittelt in Pindars Oden zwei Grundmuster.³⁹³ Sie basieren auf den Reinformen der Versfüße *Epitrit* (– ˘ – –)³⁹⁴ und *Daktylos* (– ˘ ˘):

³⁸⁴ Ebd., S. 42.

³⁸⁵ Ebd., S. 42.

³⁸⁶ GEORGIADES 1985, S. 48.

³⁸⁷ Ebd., S. 50.

³⁸⁸ Ebd., S. 52.

³⁸⁹ Ebd., S. 32.

³⁹⁰ Hans Heinrich Eggebrecht scheint in seiner »Randnotiz: »Denkfehler: Jetzt ist unendlich teilbar« (EGGEBRECHT 2001, S. 31) nicht zu bedenken, dass Aristoteles' Jetzt-Momente arithmetischer Art sind.

³⁹¹ GEORGIADES 1985, S. 52.

³⁹² VOIGT 2011, S. 82.

³⁹³ ZAMINER 2011, S. 39.

³⁹⁴ Der Epitrit besteht aus drei Längen und einer Kürze. Die von Pindar bevorzugte Form ist der *epitritus secundus* mit dem angezeigten Metrum. Dionysios Thrax (wohl 2. Jahrhundert v. Chr.) beschreibt sie erstmals im ältesten erhaltenen Werk über die griechische Grammatik (*Téchne grammatiké*).

Form	Epitrit	Daktylos
lang	- ♪ - - - ♪ -	- ♪ - ♪ -
kurz	- ♪ -	- ♪ -

Die Lang- und Kurzformen der Versfüße erscheinen ebenso in der *Zwölften Pythischen Ode*. Sie werden in der Regel durch eine zweizeitige Länge voneinander getrennt. Somit ergibt sich für die Ode folgende Versstruktur:³⁹⁵

Vers	Metrum	Schema
(1)	- - ♪ - ♪ - - - ♪ - ♪ -	- D - D
(2)	- ♪ - ♪ - - - ♪ - ♪ -	D - D
(3)	- - ♪ - ♪ - - - ♪ - - - ♪ -	- D - E
(4)	- ♪ - ♪ - - - ♪ - ♪ -	D - D
(5)	- - ♪ - ♪ - - - ♪ - - - ♪ -	- D - E
(6)	- - ♪ - ♪ - - - ♪ - - - ♪ -	- D - E
(7)	- - ♪ - ♪ - - - ♪ -	D - e
(8)	- ♪ - - - ♪ - - - ♪ - - -	E - e - bzw. 3 x E. sec.

Die Langform des Daktylos bildet das Grundgerüst der Ode. Als Initium verbindet sie sich in den Anfangsversen mit einem weiteren langen Daktylos. Der dritte Vers ist eine Ausnahme, dort kombiniert Pindar ihn mit dem langen Epitrit, ehe die Metrik in Vers vier wieder in das Anfangsmuster springt. In der zweiten Hälfte der Monostrophe wechselt die Metrik in jene in Vers drei vorangekündigte Kombination. Die Verse fünf und sechs schaffen zwar einen klaren Kontrast zu den vorangehenden Versen, er kommt jedoch durch die immer gleich bleibende Versendung von einer Länge noch nicht gänzlich zur Geltung. Die stillende »Umkehrung«,³⁹⁶ welche Georgiades im letzten Vers erkennt, setzt bereits in Vers vier an und wird schließlich von den letzten beiden Versen vollendet. Diese heben sich durch ihre wesentlich verkürzte Form von den ersten sechs Versen

³⁹⁵ Die Darstellung des Metrums ist aus Georgiades' Analyse übernommen (GEORGIADES 1958, S. 67) und eigens in Schemata aufgelöst worden, unter Verwendung des Zeichensystems von Zamminer: D = Langform Daktylos, d = Kurzform Daktylos; E = Langform Epitrit, e = Kurzform Epitrit (ZAMINER 2011, S. 369).

³⁹⁶ GEORGIADES 1958, S. 12.

ab. In Vers sieben geschieht dies durch die erstmalige Kombination der daktylischen Langform mit der Kurzform des Epitrit. Wiederum endet der Vers mit einer Länge. Erst der letzte Vers schließt mit zwei Längen. Dort ist der Daktylos endgültig verschwunden. Anstelle dessen verknüpft Pindar die Langform mit der Kurzform des Epitrit. Ist nun dem schließenden kurzen Epitrit eine Länge hinzugefügt, um eine Gegenbewegung zum Strophenbeginn zu schaffen, wie Georgiades, der die Langformen unberücksichtigt lässt, schlussfolgert,³⁹⁷ oder erlangt der Epitrit seine Grundform wieder, weil das Verbindungsglied der Versfußformen, die mittlere Länge, getilgt ist? Die Wiederholung des gleichen Rhythmus stellt nach letzterer Auffassung den *epitritus secundus* dreimal zur Schau. Das Modell einer Kombination von Lang- und Kurzformen zweier Versfüße hebt dann jene von Georgiades beschriebene Gegenbewegung, welche die Strophe zur Ruhe bringt, noch deutlicher heraus. Pindar führt die daktylische Grundform, die der lange Daktylos bereits beinhaltet, in den reinen *epitritus secundus*. Die stillende Umkehrung wird schließlich von den konträren Grundmustern von Daktylos und Epitrit abgebildet. Ersterer Versfuß endet mit zwei Kürzen, letzterer mit zwei Längen. Der Eindruck eines Zur-Ruhe-Kommens bekundet sich in den Erfahrungsweisen dieser Zeiteinheiten. In einer getrennten Betrachtung von *mélos* bzw. *léxis* und *somatiké kinesis* wird dies deutlich.

Die Teilglieder von *léxis* und *mélos* sind nicht kongruent zu den Grundzeiteinheiten (*chrónoi*). Im Epitrit des Schlussverses stehen drei gesprochene Silben gegen fünf einzeitige Kürzen. *Léxis* und *mélos* isoliert betrachtet, muss das Zählen der zweizeitigen Silben von einem hörenden Denken übernommen werden. Des Zählens nicht mächtig erscheinen die Silben im reinen Hören ansonsten als Kontinuum zweier Zeiteinheiten. Schließlich lässt das auf das Verhältnis 1:4 erweiterte Zählen, welches so der nicht zählende Hörende in geometrischen Mustern, also Abständen und Dauern auffasst, die letzten Silben, insbesondere im Gegengewicht zu den vorangehenden Versen, langsamer vergehen. Eine Tendenz zum Stillstand stellt sich ein, weil die arithmetische Eins als Gedehtes erscheint. Dies bedeutet aus der Warte des Zählens, dass der Zeitpunktwechsel sich ungleichmäßig divers zeigt. Wäre die *mousiké* als *téchne rhythmiké* nicht selbstreferentiell geschlossen, dann fusionierten in solchen Momenten der in John Cages *4'33"* aufgezeigte Nullpunkt der Zeit mit einer hörenden Potentialität – das Prinzip eines suggerierten Stillstands, ein In-Sich-Ruhen, das viele Jahrhunderte später in der Neuen Musik Prominenz erlangen wird.

³⁹⁷ Ebd., S. 12.

Dem Tanz gelingt das Affizieren des zweiwertigen *chrónos* qua Puls besser, so dass die Konzentration wieder auf das Einheitszählen, das eine *téchne* verlangt, gelegt werden kann. Dunkel erscheint jedoch die konkrete Ausführung des archaisch griechischen Tanzes und daher auch, wie die zweizeitigen Längen von den Fußbewegungen repräsentiert sind.³⁹⁸ In einer zur einfachen Kürze langsameren Bewegung erweist sich *somatiké kinesis* nicht vollends als *Dirigat* der immer gleichen Zeit. Übrig bleibt ein der Einheit unzureichender Puls, den der Tänzer spürt und der Zuschauer sehend nachvollziehen kann. Die Rolle einer letzten Kontrollinstanz für die exakte Rhythmusausführung bleibt letztlich dem *noûs* vorbehalten.

Der Eindruck eines räumlichen Fallens | Die andere Seite des Stilleindrucks beleuchtet beide Erfahrungsweisen als scheinbare vertikale Bewegungsphänomene. Vom Primat des zählenden Momentes einmal abgesehen, erweckt der letzte Vers ein Treten auf die Bremse. Vermittelnd dient die Senkung des Fußes im Tanz. Sie sedimentiert die lebhaft ausholende Bewegung nach oben mit einem Abschwung hin zum körperlichen Stillstand. Für diesen steht auch der zur Versumkehrung in Pindars Ode kongruente »Kontrapost«, der »Gegensatz zwischen belastetem und unbelastetem Bein eines Standbilds«³⁹⁹ – ein Emblem von Ruhe und Bewegung. Ruhe bekundet sich dort und in der *somatiké kinesis* darin, dass der Fuß fest auf dem Boden steht, sich nicht bewegt.

Dem Ohr wird dieser Gegensatz ebenso gewahr. Das Begriffspaar *ψόφος* (*psóphos*) und *ἥρεμία* (*eremía*) aus Aristeides' Beschreibung (*De mus.* I, 12) bietet hierfür einen Anhaltspunkt. Die Termini beschreiben anders als die Elemente des Tanzes keinen direkten Gegensatz. Daher ist deren Lesart umstritten. Rudolf Westphal, dessen Übersetzung von Aristoxenos' Rhythmuslehre Rudolf Schäfke kritisch hinterfragt, interpretiert die beiden Wörter als erfüllte und leere Zeit.⁴⁰⁰ *Psóphos* (Schall, Geräusch, Getöse⁴⁰¹) sei die klingende Zeitdauer, *eremía* die nicht-klingende Zeitdauer. *Eremía* müsste dann allerdings mit dem Wort für Schweigen (*σιωπή*, *siopé*) ersetzt werden. Denn das Verb *ἡρεμέω* (*ereméo*, ruhig sein) verweist entschieden auf Stille im Sinne einer Unbewegtheit im Äußeren und im menschlichen Gemüt.⁴⁰² Schäfke entgegnet der Inkongruenz des Begriffspaares mit der alternativen *psóphos*-Übersetzung Bewegung. Da ein Schweigen eine negative klangliche

³⁹⁸ Bereits im Jahr 1925 stellt Max von Boehn diese Frage zur Diskussion (BOEHN 1925, S. 29–45). Überhaupt beklagt die Tanzwissenschaft eine »teilweise sehr lückenhafte Quellenlage«, die lediglich eine »Gratwanderung zwischen fundierter Rekonstruktion und vager Konstruktion« erlaube (GOEPEL UND RUHWEDEL 2016, S. 21).

³⁹⁹ GEORGIADES 1958, S. 12.

⁴⁰⁰ Siehe: Schäfkes Anm. 1 auf S. 31 seiner Edition.

⁴⁰¹ FRISK 1970, S. 1140.

⁴⁰² PAPE 1877, S. 1063.

Dimension annehmen würde, ist Ruhe als negatives Pseudobewegungsmoment der passendere, weil auch der aristotelischen Zeitvorstellung nähere Begriff. Psóphos wäre dann die real erklingende Zeit, die durch ihren bewegten Inhalt die Seele anregt. Äußeres und Inneres würden schließlich *zur Ruhe gebracht* werden.⁴⁰³ Zur-Ruhe-Bringen meint hierbei, geregelte Gleichmäßigkeit herzustellen. Diese Erklärung bleibt noch immer eine gänzlich befriedigende Lösung schuldig, dagegen hebt sie derart die Hauptschwerpunktlegung auf die erfüllte Zeit in der *mousiké* und den sekundären Status der leeren Zeit als Hilfsmittel für die Rhythusbildung hervor.

Zudem schließt der Ruheindruck, der im Fußabschwung als Sedimentierungsprozess nachvollziehbar ist, an die Tonstufenhierarchie der *mousiké* an. Die niederen Tonstufen müssen in der Antike höheres Gewicht besitzen, wie Schmid bemerkt: Das »Denken nach dem Prinzip des Fallens« sei »in schriftlosen Kulturen geradezu omnipräsent [...]«. ⁴⁰⁴ Jedoch gleicht das Fallen in der *mousiké* keinem Gleiten, sondern stellt sich in der Theorie dar als ein diskontinuierlicher Positionswechsel. Dieser zeichnet sich in der sehr spärlich und erst nach Christus überlieferten Notation in Tonbuchstaben verabsolutiert ab.⁴⁰⁵ »Für Boethius [...] sind die Buchstaben nichts anderes als Markierungen geometrischer Orte, überprüfbar am Monochord.«⁴⁰⁶ Bereits Aristoxenos macht auf die Unterschiede zwischen dem singenden Prinzip des *diastimatiké* und des sprechenden Prinzips *synéchés* aufmerksam. »Für das Fixierte einer Tonhöhe [...] hat Aristoxenos den Begriff der *tasis*, mit dem eine feste Position bezeichnet wird.«⁴⁰⁷ Die beiden Termini für hoch und oben sowie tief und unten, *οξύς* (*oxýs*) und *βαρύς* (*barýs*), können diesem Tonstufendenken jedoch nicht vollends gerecht werden. Sie sind keine direkten Gegensätze.⁴⁰⁸ Andererseits werden sie etwa von Platon der höchsten und tiefsten Saite zugewiesen.⁴⁰⁹ Der Lyrist hält beim Spielen sein Instrument in einer Weise in den Händen, so dass die tiefer klingenden langen Saiten sich näher an seinem Körper befinden.⁴¹⁰ Dass er das Instrument dabei nach unten neigt, ist wohl der Grund dafür, weshalb in der *mousiké* die längeren Saiten den höher gestellten Tönen entsprechen.⁴¹¹ Auf diese mutmaßliche Hierarchie der Tonstufen baut eine weitere Erklärung auf, die sich den beiden ursprünglichen

⁴⁰³ Gr. *ἡρεμίζω* (*eremízo*) trägt diese Bedeutung (FRISK 1960, S. 643).

⁴⁰⁴ SCHMID 2012, S. 22.

⁴⁰⁵ Die Hauptquellen sind bei Alypius und Gaudentios zu finden. Die *Bellermannschen Anonymi* gebrauchen ebenso wie Boethius die von Alypius etablierten Zeichen.

⁴⁰⁶ SCHMID 2012, S. 21.

⁴⁰⁷ Ebd., S. 21.

⁴⁰⁸ Ebd., S. 49.

⁴⁰⁹ PAPE 1877, S. 394.

⁴¹⁰ WEST 1992, S. 64.

⁴¹¹ Ebd., S. 64.

Bedeutungen von *oxýs* (spitz, scharf⁴¹²) und *barýs* (schwer, lastend⁴¹³) nähert. Die Begriffe stammen aus dem Bereich des Haptischen, beschreiben daher Dinghaftes – jedoch auf unterschiedliche Weise. Das Wort *oxýs*, welches originär Werkzeuge als spitz oder scharf beschreibt, meint auch »alles, was auf die Sinne einen schneidenden, stechenden Eindruck macht, empfindlich ist.«⁴¹⁴ *Oxýs* verkörpert demnach etwas, das auf das Gehör negativ leidenschaftlich wirkt. Die höher klingenden Saiten bzw. Töne werden in der *mousiké* vermutlich als unvollkommen angesehen, weil sie als etwas Äußeres wahrgenommen werden. Dies lässt sich wiederum am Spiel des Lyristen nachvollziehen. Die höheren Töne befinden sich weiter weg vom Körperschwerpunkt. Daher vollzieht sich eine Pseudobewegung nach unten, entsprechend nach oben zum Körper hin. Vermutlich wird jene Bewegung, die sich in den deszendierenden Tetrachorden im griechischen Tonsystem⁴¹⁵ als starres Stufensystem bekundet, im Lyraspiel auch kinästhetisch erfahren. Eine solche Bewegungsempfindung sollte schließlich wieder zurückführen zu den für das Gehör weniger empfindlichen Tonstufen. Diesen entsprechen diejenigen Saiten, welche dem Körperschwerpunkt des Lyristen näher sind. Die längste Saite repräsentiert folglich die schwerwiegendste, dem Körpermittelpunkt nächste Stufe, die in ihrem Verhältnis von 1:1 der Vollkommenheit der arithmetischen Eins gleichkommt.⁴¹⁶ Solch zentripetales Streben auf einen starren Punkt wiederholt sich in der *somatiké kinesis*. Ist der Gegensatz von *psóphos* (Schall) und *eremía* (Ruhe) daher das phonetische Äquivalent der Hebung und Senkung: Tonanhebung und Tonsenkung? Dann scheinen *thésis* und *eremía* tatsächlich ein Ideal abzubilden: einen stillen Kulminationspunkt. Seinen Ort lässt sich aber in der *mousiké téchne* wiederum nur rechnerisch beschreiben, weil er sich als solcher im Tonsystem lediglich in arithmetischer Relation mitteilt. In geometrischer Empfindungsweise bildet er eine Raumsenke.

⁴¹² PAPE 1877A, S. 346.

⁴¹³ PAPE 1877, S. 394.

⁴¹⁴ Ebd., S. 346.

⁴¹⁵ Das griechische Tonsystem, das aus Quarträumen aufgebaut ist, geht auf Aristoxenos zurück. Dabei werden zwei derartige Tetrachorde zu einem Oktavraum zusammengefasst. Die Verbindung der mit unterschiedlicher Intervallstruktur versehenen Tetrachorde (enharmonisch, chromatisch, diatonisch), wobei in der traditionellen Musik lediglich das diatonische, aus Halb- und Ganztönen bestehende Tetrachord noch in Gebrauch sein wird, geschieht durch zwei Prinzipien: Entweder verwenden die zu verbindenden Tetrachorde eine gemeinsame Tonstufe als Brücke zueinander (*συνέχεια*, *synécheia*, das Zusammenhängende), oder sie sind in einem Ganztonabstand zusammengefasst (*διάζευξις*, *diázeuxis*, Trennung). Die Saitenlänge des Monochords, das zur Demonstration und Lehre verwendet wird, umfasst die Doppeloktave. Aus vier gleichgearteten diatonischen Tetrachorden geht das vollendete System (*σύστημα τέλειον*, *sýstema téleion*) hervor. Die Stufenbezeichnungen dieses Systems sind den Saitennamen der ursprünglich dreisaitigen Lyra Apollos entliehen, jene wiederum nach dessen Musen Mese, Nete und Lyse benannt (WEST 1992, S. 219–223).

⁴¹⁶ In einer durch die Musen Apollos personifizierte Sphärenharmonie, die das Tonsystem widerspiegelt, erscheint jene Eins als nicht-tönender Bezugspunkt im geozentrischen Weltbild: einer Vorstellung, die dem Prolog von Monteverdis *L'Orfeo* zugrunde liegt.

4 DIE EWIGKEIT ALS RUHEN-IM-SELBST

In einer strengen *téchne* sind Bewegungseindrücke auf horizontaler als auch vertikaler Ebene irrelevant. Dennoch offenbart sich in besagtem Kulminationspunkt dasjenige, was in einer *mousiké téchne* gezählt wird: eine Kreisbewegung. Bezeichnenderweise taucht im Kontext des Fußaufschwungs (*ársis*) diese in der Vorstellung der griechischen Antike vollendete Bewegungsform wieder auf:

»Hebung, Aufschwung, Auftakt« (*ἄρσις* [*ársis*]) nun ist Schwung (*φορά* [*phorá*]) eines Körpergliedes aufwärts, »Senkung, Niederschlag« (*θέσις* [*thésis*]) (die Bewegung) desselben Gliedes abwärts (Arist., *De mus.* I, 12).

Das Wort *φορά* (*phorá*), ein Abkömmling des Verbs *φέρω* (*phéro*) lässt sich in lat. *fero* wiederfinden; es bedeutet u. a. tragen und sich fortbewegen.⁴¹⁷ Wilhelm Pape gibt als erste Bedeutung an: »eine Last tragen, heben, auf sich nehmen, von leblosen Dingen [...]«. ⁴¹⁸ Aus diesem Grund könnte *phorá* auf die Bewegung der leblosen Gestirne verweisen. Dafür sprechen ferner die von *phorá* abgeleiteten Bezeichnungen für Umlauf und Umkreis.⁴¹⁹ Gezählt werden die Umläufe der Gestirne. Bilden die Tanzbewegungen, gleichgültig ob Auf- oder Abschwung, stets für sich eine solche Kreisbewegung ab? *Somatiké kinesis* kann die jeweiligen Umläufe nicht zählen. Doch spiegeln sich die Kreisbewegungen im Reigentanz wider.⁴²⁰ Ein Umlauf repräsentiert jeweils die stets gleich bleibende arithmetische Eins. Die ewige Kreisbewegung besticht entsprechend durch ihre Gleichförmigkeit. *Mélos* und *somatiké kinesis* führen sie aus. Doch nur im Verbund mit dem *noûs* kann die ewige Gleichförmigkeit qua Einheitszählen im *páthos* gewährleistet werden. Ansonsten gerät die immer gleiche Bewegung in den Eindruck einer geradlinigen Bewegung als tönende Zeitausdehnung und in jenen einer fallenden Bewegung (Abbildung 5). In beiden Eindrücken teilen sich Momente der Ruhe mit.

Bewegung und Ruhe können sich lediglich in einer Vorstellung abzeichnen, in der jene als von der ewigen Zeit – in Form einer Kreisbewegung – teilhabende Elemente erscheinen. Bewegung

⁴¹⁷ FRISK 1970, S. 1003.

⁴¹⁸ PAPE 1877, S. 1240.

⁴¹⁹ FRISK 1970, S. 1003.

⁴²⁰ Die griechische Frühantike kennt verschiedene Reigentanzformen. »Bei einem Kreisreigen befand sich häufig ein kultisches Objekt wie ein Altar oder eine Person, z. B. ein Musiker, in der Mitte des Kreises. Die Tänzer bewegten sich dabei der Kreismitte zugewandt« (GOEPEL UND RUHWEDEL 2016, S. 22).

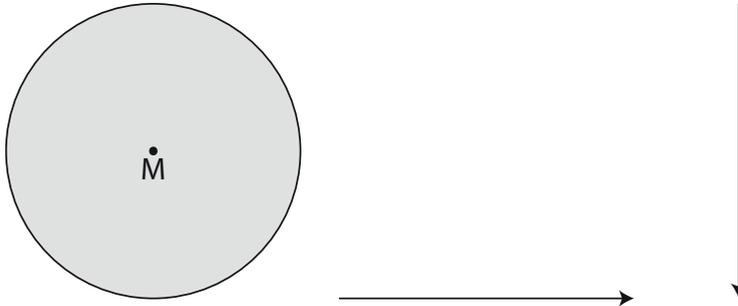


Abbildung 5: Ewige Seelenkreisbewegung und deren Pseudobewegungen: tönende Zeitausdehnung und fallende Bewegung.

und Ruhe sind daher Vorgänge im Kreis, das heißt in der ewigen Zeit. Derart bleiben sie bloße Pseudophänomene in der ewigen Kreisbewegung, die reine Zeit ist. Die ewige Kreisbewegung fügt den *αιών* (aión, Zeit als Ewigkeit) in den *χρόνος* (chrónos, Zeit als Zahl). In der *mousiké téchne* zeigt sich demnach kein Zur-Ruhe-Kommen. Die *mousiké téchne* als ewige Zeitgestalt *ruht in ihrem Selbst*. Sie ist reine Struktur, die sich selbst konstituiert. Soll also die Vorstellung einer Bewegung im Raum aufrecht erhalten werden, dann gelingt dies nur in einem Bild, in der die *mousiké* in jedem Augenblick sich selbst eröffnet und schließt, das heißt begrenzt.⁴²¹ Als selbstreferentieller Raum offenbart sich die *mousiké* auch in Platons und Aristoteles' Zeittheorien. In Platons *Tímaios* heißt es:

Also gedachte er [*δημιουργός*, *demiourgós*, Schöpfer], eine Art bewegliches Abbild der Ewigkeit zu schaffen, und indem er zugleich den Himmel ordnet, schafft er ein nach Zahlen fortschreitendes unvergängliches Abbild der im Einen verharrenden Ewigkeit, eben jenes, das wir Zeit genannt haben (Plat., *Tim.*, 37d).

Das Zählende ist nach Platon die Weltseele, die sich als unbewegte Instanz mittig in ihren Kreis setzt. Sie zählt ihre Bewegungen – derart sich selbst. In Aristoteles' Zeittheorie, in der sich die Weltseele nicht sicher nachweisen lässt⁴²², zählt die Menschenseele qua *noûs*. Sie zählt ein Außen – das Ab-

⁴²¹ Die Figur des Mäanders bildet einen solchen Prozess ab. Sie offenbart die Struktur der vom Nichts zerklüfteten Zeitverlaufslinie von Cages 4'33" und artikuliert sich in der Selbstreflexion einer *Utopie der Stille*.

⁴²² Im vierten Buch seiner *Physik* befasst sich Aristoteles mit der Beziehung von Seele und Zeit. In der Nennung des Wortes Seele sei nach Ernst August Schmidt nur einmal möglicherweise die Weltseele gemeint. Daher herrsche

bild der Ewigkeit in den Gestirnumläufen. Die Menschenseele, ein unvollkommenes Ebenbild der Weltseele, kann daher den Kulminationspunkt jener Pseudokraft entwerfen. Zugleich ist in ihr die Ewigkeit gewahrt: Zwar kann es Bewegung auch ohne Beobachtung geben, doch ohne deren Registrierung erscheint dem erfahrenen Menschen eine Ewigkeit nicht sinnvoll. Daher ist bei Aristoteles die Ewigkeit im gegenwärtigen Jetzt gegeben.

In Platons und Aristoteles' Ansichten über die Zeit äußert sich die zentripetale Pseudobewegung im Spiel des Lyristen: Bewegung, die sich auf einen starren Mittelpunkt bezieht. Diese Bewegung kann nur eine Pseudobewegung sein, weil deren Formelemente lediglich scheinbare Wesensmomente sind. Tondauer und Tonstufe gibt es in einer *mousiké téchne* nicht für sich. Durch die sprachlich bedingte und im Bild des geschlossenen Kreises plausibel verkörperte hermetische Geschlossenheit der *mousiké téchne* füllen sie jeden Raum komplett aus, oder: Das starre System zollt seinen Tribut in einer Zeiterfüllung, die als Seelenbewegung einer Selbsterfüllung gleicht und sich in den vermeintlichen Raumelementen als Raumerfüllung exponiert. Hierin ist, auch angesichts der in Pindars Ode aufgezeigten Versfußrhythmen, eine retentional-protentionale Spannkraft zumindest noch denkbar. Das Zählen von Jetztmomenten in den redundanten Mustern als *jetzt ist der Ton hier* würde solcherart die Form *gleich wird der Ton dort sein* annehmen. Das jeweilige »begriffliche Sein« (Arist., Phys. IV, II, 219b) der Zeitmomente würde vorausgedacht werden. Eine Zukünftigkeit⁴²³, die durch ein uhrzeitliches Konzept sich immer begrenzt, bleibt jedoch eine Protentionalität mit selbigem Zeiterfüllungscharakter. Durch die Selbsterfüllung des Tönens qua vorgeordnetem Muster (Versfuß) erscheinen die Zeiteinheiten schließlich als das, was sie in einer *téchne* sind: eine Einheit der Zeit in der Vielheit der Zeiten. Dem Tönen haftet also etwas an, das, wird Aufmerksamkeit darauf gelegt, jene Einheit als ein Dauerndes manifestieren lässt. Dieses wiederum hebt sich relativierend ab von einem Schema. Allerdings konstituiert sich das Schema in der altgriechischen Musik selbst durch die *chrónoi* respektive Zählen. Der in der Ausführung der *mousiké téchne* entstehende hermetisch abgeschlossene Klangraum kann derartig niemals über sich hinausweisen, er bleibt im Maß. Dies hat zur Folge, dass der Eindruck von Stillstand in der *mousiké* zwar

in Aristoteles' Philosophie »eine gewisse Skepsis gegenüber der Weltseele als konstitutiven und funktionalen Elements der Zeittheorie« (SCHMIDT 2012, S. 42).

⁴²³ Teresa Leonhardmairs Verständnis der Dynamik, die sie aus dem griechischen Begriff *dýnamis* entnimmt, »verweist in ihrer adverbialen Kennzeichnung direkt auf *Bewegung*. [...] Abhängig vom Bewegungsvorgang meint »kinetische Energie« die im und durch den Verlauf entstehende Spannung, das »In-die-Zukunft-Drängende« (LEONHARDMAIR 2014, S. 203). Die Schwerkkräfte, die von den tieferen Tönen in der griechischen Antike ausgehen, deuten dagegen eine vertikale Bewegungslinie an. Sie drängen nicht per se in die Zukunft.

grundsätzlich möglich ist, aber – weil an ein Sprachläuten gebunden – ein Übergang zum In-Sich oder gar Für-Sich des Ruhens systembedingt nicht gegeben ist. Die des Einheitszählens nicht mächtigen musischen Künste verweisen jedoch bereits auf ein Hören, das über das Registrieren von den als identisch wahrgenommenen Jetzmomenten hinausreicht, diese gar vergessen macht. Zur Erinnerung noch einmal obiges Zitat aus Aristoteles' *Physik*:

Wenn wir selbst in unserem Denken keine Veränderung vollziehen oder nicht merken, daß wir eine vollzogen haben, dann scheint uns keine Zeit vergangen zu sein [...] (Arist., Phys. IV, 11, 218b).

Das systembedingte Zählen der Zeiten verhindert ein Vergessen der Gegenwärtigkeit, die im Grunde ein Immerwiederkehrendes ist. Ungezählt bleibt lediglich das außermusikalische Danach. Einer Stille nach der Aufführung, welche den Hörenden auf das Verklingen sensibilisiert,⁴²⁴ bekommt in der *mousiké téchne* keine gesonderte Bedeutung zugeschrieben. Der Moment des Verklingens ist sicherlich auch in der *mousiké* evident, er kommt allerdings im Immerwähren einer *téchne* nicht zu Gehör. Der Kreis, ein Bild des Immerwährens, hält die tönende Zeit in einer Ewigkeit (*aíón*) fest. Die Verborgenheit der Tonattribute Dauer und Höhe respektive Stufe erklärt sich aus diesem Fügungssystem. In den *aíón* gefügt, kehren die Töne stets als selbige wieder. Der *rhythμός* bringt den *aíón* in Erfahrung, macht ihn zählbar. Dadurch dem *aíón* phänomenal am nächsten stehend, birgt der *rhythμός* zusammen mit dem ihm untergeordneten *mélos* jene Wesensmomente, an denen sich Stillemomente abzeichnen können.

Wenn aber der *aíón* nicht in Gestalt des Immerwährens als Immerwiederkehren auftaucht, eröffnet sich schließlich die Möglichkeit, des Zählens überdrüssig zu werden. Weil dann nicht mehr geschlossen selbstreferentiell, tauchen die musikalischen Elemente in ihren Wesensmerkmalen explizit auf. Da die Selbstreferentialität der *mousiké téchne* von der Sprache zehrt, befreit erst eine allmähliche Trennung derer von der Musik die musikalischen Parameter. Der Weg dorthin beschreibt eine Transformierung des arithmetischen Zahlendenkens in ein geometrisches Musikverständnis. Die enorme Leistung der Musiktheorie von etwa 900 bis 1200 n. Chr. besteht darin, jene Auslegung in eine schriftliche Darstellungsform zu gießen, in eine Ordnungsschrift. Umschreibend gestaltet

⁴²⁴ LISSA 1962, S. 319.

sich dieser Weg folgendermaßen:⁴²⁵ Die Buchstabenschrift der Musiktheorie des Mittelalters, die vor allem Severinus Boethius überliefert, fußt auf einem von Saitenlängen hergeleiteten Zweioktavensystem, das wiederum auf den griechisch antiken Tonsystemen basiert. Der Autor der *musica enchiridiadis* (ca. 870) entwickelt – mit erneuter Orientierung an Saitenlängen – ein eigentümliches Zeichensystem, das geometrische Quarträume graphisch verdeutlicht und dadurch auch mehrstimmige Musiknotation ermöglicht. Diese Graphik modifiziert Guido von Arezzo im 11. Jahrhundert schließlich mit Hilfe einer am Monochord orientierten Schrift. Dort kennzeichnen Linien Tonhöhenstufen; sie dienen als Stütze einer Strukturschrift, in welche Guido Neumen, die Zeichen der Musikpraxis, einsetzt. Diese Kombination zweier Zeichensysteme deutet bereits die Neumenschrift von Benevent an.⁴²⁶ Sie signalisiert den baldigen Vollzug der Notenschrift vom Prinzip des *synéchés* (von *συνέχεια*, *synécheia*, Zusammenhängen) zu dem des *diastematiké* (von *διάστημα*, *diástema*, Intervall), zwei Phänomene, »die mit *adhaerens* und *discretus* neue lateinische Bezeichnungen gefunden haben.«⁴²⁷ Ferner erscheinen in der für die Musikpraxis ausgelegten Neumenschrift (ab ca. 800) wieder die räumlichen Phänomene des oben (*acutus*) und unten (*gravis*). Die besprochenen Tonstufenbezeichnungen *oxýs* und *barýs* sind übrigens bei den Grammatikern als *accentus* und *gravis* belegt.⁴²⁸ Aus ihnen leiten sich womöglich die Neumenschriftzeichen her. Die daher wohl von den Akzenten der Tonhöhen Sprache Altgriechisch vererbte vertikale Tonstufenvorstellung weicht zunächst einer »Darstellung eines Bewegungszusammenhangs«, der sich an der Neume als »Teilabschnitt einer Melodie« ausdrückt. Den Bewegungsablauf teilen Handbewegungen mit.⁴²⁹ Erst allmählich verschwindet das kohäsive Darstellungsprinzip aus der Schrift der Praxis und abstrahiert sich in Zeichen für einzelne Tonorte.⁴³⁰

Für die mehrstimmige Musik ist das diastematische Prinzip eine Möglichkeitsbedingung ihrer exakten Koordination. Diese wird in der Vermessung der Zeit »mit dem Beginn der europäischen Mehrstimmigkeit, spezieller: seit dem ›Ereignis Notre Dame‹«⁴³¹ ausgiebig zelebriert. Zuvor befreit sich die Musikzeit von ihren noetischen Fesseln. Die Entwicklung der Musik von einer arithmetischen zu einer geometrischen Disziplin kann daher am Bild der ewigen Seelenbewegung und deren in einer *téchné* lediglich scheinbaren raumzeitlichen Explikationen abgelesen werden (Ab-

⁴²⁵ Ausführlich in: SCHMID 2012, S. 25–63.

⁴²⁶ Ebd., S. 56.

⁴²⁷ Ebd., S. 59.

⁴²⁸ PAPE 1877, S. 394.

⁴²⁹ SCHMID 2012, S. 41 f.

⁴³⁰ Ebd., S. 59 f.

⁴³¹ KABISCH 2014, S. 163 f.

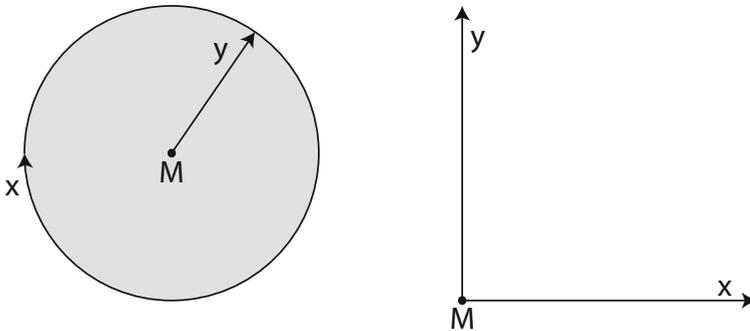


Abbildung 6: Pseudobewegungen im geschlossenen Kreis der Ewigkeit und deren Explikation in ein geometrisches Bezugssystem aus Zeitverlaufsachse x und Tonstufenachse y . Die Bezugsmittelpunkt M , die zählende Seele, bleibt erhalten.

bildung 6). Der geschlossene Kreis des *aión* klappt auf und wird zu einer geraden Zeitverlaufslinie (x -Achse). Die vormals der Zeit untergeordnete Bewegung im Kreis – vom Kreismittelpunkt entfernend –, die sich bereits in den griechischen und lateinischen Namen Ausdruck verleiht, erfährt im geometrischen Koordinatensystem auf der Achse der Tonstufe (y -Achse) zusammen mit der Zeitverlaufsachse eine exakte raumzeitliche Lokalisierung. Verblüffend ist dabei, dass der Kulminationspunkt, der Mittelpunkt des Kreises, bestehen bleibt: im Berührungspunkt der beiden Koordinatenachsen. Auf der x -Achse bedeutet er einen Zeitpunkt null: der Ausgang einer Bewegung, die noch nicht begonnen hat. Dort wird noch nicht gezählt. Es ist ein Punkt ohne wahrnehmbare Zeit, der auf der x -Achse theoretisch absolute Ruhe kennzeichnet. Lediglich ein Parameter, der für die Darstellung der Stille nicht wegzudenken ist, kann nicht in ein solches Koordinatensystem aufgenommen werden: die Lautstärke. Aus dem Bild der ewigen Seelenbewegung wird ersichtlich, wieso dieser Parameter sich einer Quantifizierung sträubt. Er hat schlicht keinen Platz in einem seelenzentrierten Bezugssystem. Dem Außen zugewandt statt nach innen zu zeigen, strebt die Seele in unendliche Raamtiefen. Im Geiste der *mousiké* wäre das Stillste zugleich das von der Seele am Entfernteste. Ist der lauteste Ton zugleich ihr Nächster? Prinzipiell ja, doch wie laut muss der Ton dafür sein? In ihrer Virtualität gibt die Raamtiefenachse ihre Quantifizierbarkeit preis.

In umgekehrter Weise, wieder der Seele zugekehrt, versucht ein anderer Parameter sich die Rolle eines Raumzeichners zu sichern. Angesichts der Pseudobewegungen auf einen starren Schwerpunkt hin muss es im geometrischen System einen Ruhepunkt auf der y -Koordinate geben: ein Zutiefst. Weil dem geometrischen System das von der ewigen Zeit vermittelnde Ruhen-im-Selbst, welches kein Anfang und kein Ende kennt, verloren geht, wagt die Musik den Weg in die Stille ver-

mittels des Tonstufenparameters. Dieser zielt auf ein Ende, gleichwohl auf eine innere Ruhe. Am schwerwiegendsten (barýs) empfunden, ist sie in der mousiké annäherungsweise im einfachsten Zahlenverhältnis dargestellt. Kongruent mit der Menschenseele scheint dieses Zutiefst aber nicht zu sein, ist die Seele doch diejenige, welche den arithmetischen Bezug erst setzt. Im geometrischen System fixiert sich das Zutiefst zunächst im am tiefsten klingenden Ton. Allerdings wird es darin nur sehr selten offenbar. Ein vermeintliches Zutiefst wird oft überhört, weil es nicht, wie die Zeitlosigkeit und Lautlosigkeit, explizit in der Theorie fruchtbar gemacht ist. Das Spiel mit der Zeit erscheint substantiell für die Musik, insbesondere dann, wenn sie in ihr Gegenteil kippt. Zeit als statische Gegenwärtigkeit findet sowohl in der Musik der griechischen Antike (Ewigkeit) als auch in der Musik des 20. Jahrhunderts (Raumbreite) statt. Zeit und Zeitlosigkeit gehen in beiden Erfahrungen den Menschen an, entweder als Abbild seiner oder in einem Einfühlungsprozess, in dem sein Inneres berührt wird. Eine Eigenart der auf die Nähe und Ferne eines Äußeren referierenden Lautlosigkeit spiegelt sich darin wider, dass diese das Innere des Menschen nicht treffen kann. Ausgenommen, das Nicht-Tönen wird als ein Schweigen der Musik respektive des Menschen gedeutet. Insofern spielt Raum in der überwiegenden Mehrzahl der Stillmomente in der Musik des 14. bis 19. Jahrhunderts eine untergeordnete Rolle. Anders das Zutiefst: Es ist in der tonalen Musik ausschließlich räumlich bestimmt, dem Theoretiker aber nicht gänzlich zugänglich. Die Anmutung einer solchen verborgenen Stille fasst Helmut Lachenmann in bewundernswerte Worte: Der »Mensch als Mittelpunkt [...] zielt [...] auf jene magische Vereinigung der äußeren Schwingungen des Klingenden mit den inneren unserer Empfindungen. [...] dieser Vorgang [...] gelingt nur noch als dialektischer: [...] die Bewegung, von wo aus der Zustand der Ruhe erst neu gewonnen und so erkannt wird. Und so wird aus der bewußtlosen Geborgenheit magischer Vereinigung, in der das Ich sich aufgibt, jene abendländische Erfahrung »Kunst«, in der sich das Ich als Individuum, als eigenwilliger Geist zu erkennen gibt, indem es sich in die Ungeborgenheit der Reflexion vorwagt, von dort seine Sehnsucht nach Geborgenheit immer wieder neu beleuchtend.«⁴³² Der ungeborgene musische Künstler sucht Geborgenheit für eine lange Zeit der Musikgeschichte in einem Grund, er vernimmt ihn nicht selten im Ton dieses Grundes, der Tonika. Die Suche ist so vielseitig, wie es Individuen gibt; und sie ist in ihrer gesamten Erfahrungstiefe unteilbar, wie der Künstler individuell erscheint. Eine auf der y-Achse basierende Stille zeigt sich daher in vielen unterschiedlichen kompositorischen Interpretationen. Sie zeichnen im geometrischen Notationssystem einen Weg, der

⁴³² LACHENMANN 1996B, S. 111.

auf ein Ziel hinweist. Wenn das Werk aber das tonale, zieldefinierende Stufensystem verlässt, kann es die von der antiken Theorie her als Pseudoort deklarierte Stille nicht mehr darstellen – gleichwohl ein Grund dafür, dass es überhaupt im geometrischen System nicht eigens getroffen werden kann. In der Ausdehnung ihrer Parameter verlegt die Neue Musik des 20. Jahrhunderts jene seelenzentrierte Stille in ein tiefenräumlich Äußerstes. Darin steht ihr die traditionelle geometrische Darstellungsform im Weg. Es verwundert aus dieser Sichtweise daher nicht, dass die heutige Musikkunst sich zusehends auf Performance konzentriert und die schriftliche Darstellung von Musik in den Hintergrund rückt.

IV GEOMETRISCHE ZEICHNUNGSVERSUCHE DER STILLE

John Cage macht die Stille zum Programm. Doch nicht nur *4'33"*, sondern auch für die Musikgeschichte bedeutende Werke anderer Komponisten geben Aufschluss über die Prinzipien einer Stilledarstellung sowie darüber, auf welche Art musikalische Stille erfahren werden kann. Insofern besitzen sie eine repräsentative Tragweite.

Jedes dieser Werke verwendet in seiner Darstellung ein geometrisches Notationssystem. Cage kombiniert ein auf die Zeitverlaufsachse reduziertes Bild mit der Aufforderung zum Schweigen. Dadurch verleiht er der Stille keine sprachliche Dimension. Er deckt stattdessen das Grundphänomen einer zeitlich bestimmten Stille auf, die ihren Ausgang im schweigenden Hörenden nimmt.

Auch in Erwin Schulhoffs *In futurum* liegt der Fokus auf der Zeit. Pausenzeichen dominieren das Bild – in ein Negativum gedrehte Laute? Es erscheint zunächst abwegig, eine Lautlosigkeit in Schulhoffs Werk zu suchen, befindet sich diese doch am absoluten Ende der Raamtiefenachse, wobei Schulhoff keinerlei Dynamikzeichen verwendet. *In futurum* dient in der hiesigen Arbeit daher als theoretische Studie dafür, wie eine Stille in der Raamtiefe auf provozierende Weise in ein Werk gesetzt werden kann.

Viele Jahrhunderte früher lässt Claudio Monteverdis *L'Orfeo* die Darstellung des zweidimensionalen Achsensystems noch unversehrt. Die Nähe zu Cage ist trotzdem gegeben. Eine metrisch herbeigeführte Stille gründet wiederum auf der Zeitverlaufsachse. Die in sie gebettete Musik bietet einen artifiziell komponierten Appell zum Schweigen – jener Nullpunkt der Wahrnehmung, den Cage für eine Reform des Musikverständnisses im Begriff *sound* fruchtbar machen wird.

Franz Schuberts *Klaviersonate B-Dur* birgt alle drei Wesensmomente der Stille. Den von Cage postulierten und von Monteverdi kunstvoll herbeigeführten Ausgangspunkt der musikalischen Wahrnehmung reichert das Werk vermittels der Tonstufenachse mit einem linearen Weg-Ziel-Prinzip an. Dadurch weicht der schweigende Hörende aus dem Zentrum der Stilleerfahrung. Die Bewegung richtet sich am ausführenden Künstler aus, Musik wird zu einer leiblichen Erfahrung des künstlerischen Selbst. Zuletzt setzt Schubert dieser in einen Grund geleitenden, stillenden Bewegung eine gen äußere Lautlosigkeit strebende Dynamik entgegen. Eine schrittweise Analyse des ersten Satzes der Sonate offenbart, wie einfallsreich komplex ein Geleit in die Stille komponiert sein kann.

1 JOHN CAGES 4'33" (1952): STRUKTUR UND ERFAHRUNG EINER ZEITLOSEN STILLE

Auf den ersten Blick herrscht in John Cages 4'33" Ereignislosigkeit. Denn die Parameter für Tonstufe und Lautstärke sind in ihrer Darstellung getilgt – das Werk widmet sich exklusiv der Zeit und der Zeitlosigkeit. Deren beider Struktur und Erfahrungsweise fließen in zwei verschiedenen Auführungsanweisungen sichtbar zusammen: im *Kremen manuscript* und in der *Tacet Edition*.⁴³³

Das *Kremen manuscript* hat mindestens einen Vorläufer: ein vom Pianisten und Widmungsträger David Tudor in der Uraufführung am 29. August 1952 in der Maverick Concert Hall bei Woodstock, New York, verwendetes Manuskript in traditioneller Notation für Tasteninstrument. Tudor versucht im Jahr 1989 ein zweites Mal⁴³⁴ die verschollene Aufzeichnung zu rekonstruieren. Deutliche Ähnlichkeiten zum vollständig erhaltenen *Kremen manuscript* – beide schriftlichen Zeugnisse verwenden eine ausgemessene x-Achse und geben die Tempoangabe 60 vor – lassen einen Reduktionsprozess vermuten, in dem Cage eine traditionelle geometrische Strukturschrift in eine eindimensionale Zeitverlaufsdarstellung herunterbricht. In dieser Hinsicht verhält sich Tudors *Woodstock manuscript* wie ein Stimmenauszug des minimalistischen *Kremen manuscript*, das sein musikgeschichtlich tradiertes Erbe nicht verbergen kann. Entsprechend macht Marianne Betz darauf aufmerksam, dass diese Verlaufsschrift keiner verräumlichenden Schrift gleiche, wie sie in den graphischen Notationen von Earle Brown und Morton Feldman anzutreffen ist.⁴³⁵ Das *Kremen*

⁴³³ John Cage stellt das *Kremen manuscript* 1952 fertig und überreicht es am 5. Juni 1953 dem namensgebenden Künstler Irwin Kremen zu dessen 28. Geburtstag. Ein Faksimile erscheint erstmals 1967 im Magazin *Source. Music of the Avant-Garde*, No. 2. Edition Peters druckt es 1993 ein weiteres Mal unter der Katalognummer EP 6777 ab – im Folgejahr von Cages Tod. Heute befindet sich das Original im Besitz des Museum of Modern Art, New York. Von der *Tacet Edition* existieren zwei Versionen: Die *Typed »Tacet« Version* wird 1960 von Edition Peters wiederum unter der Katalognummer EP 6777 veröffentlicht – sie ist vergriffen –, das *Calligraphic Tacet* entsteht 1986 und wird im gleichen Jahr von Edition Peters publiziert – unter selbiger Katalognummer. Ein Kommentar Cages bezieht dort die Existenz des *Kremen manuscript* ein. Dazu hinterfragt Hans-Friedrich Bormann in seinem umfangreichen Buch zu Cages Ästhetik explizit dessen Intention (BORMANN 2005, S. 226 f.). Schließlich trennt Edition Peters in ihrem Katalog das *Kremen manuscript* als *First Edition* (6777a) von der *Tacet Edition* als *Second Edition* (6777b). Die Notenbeispiele stammen aus der von Edition Peters 2012 herausgegebenen *Centennial Edition* mit der Katalognummer EP 6777c. Die Geschichte der Veröffentlichung entwirrt Bormann ausführlich (ebd., S. 214–221).

⁴³⁴ Die erste Seite von Tudors handschriftlicher Rekonstruktion von 1989 wird erstmals von William Fetterman publiziert (FETTERMAN 1996, S. 74). Einen Druck des ersten Versuchs aus dem Jahr 1982 findet sich in einer Jubiläumspublikation zu Cages 100. Geburtstag (DANIELS 2012, S. 89–103). Im selben Band sind alle der bislang bekannten Versionen von 4'33" abgedruckt. Dörte Schmidt bietet hierzu eine philologische Untersuchung (DANIELS UND ARNS 2012, S. 67–74).

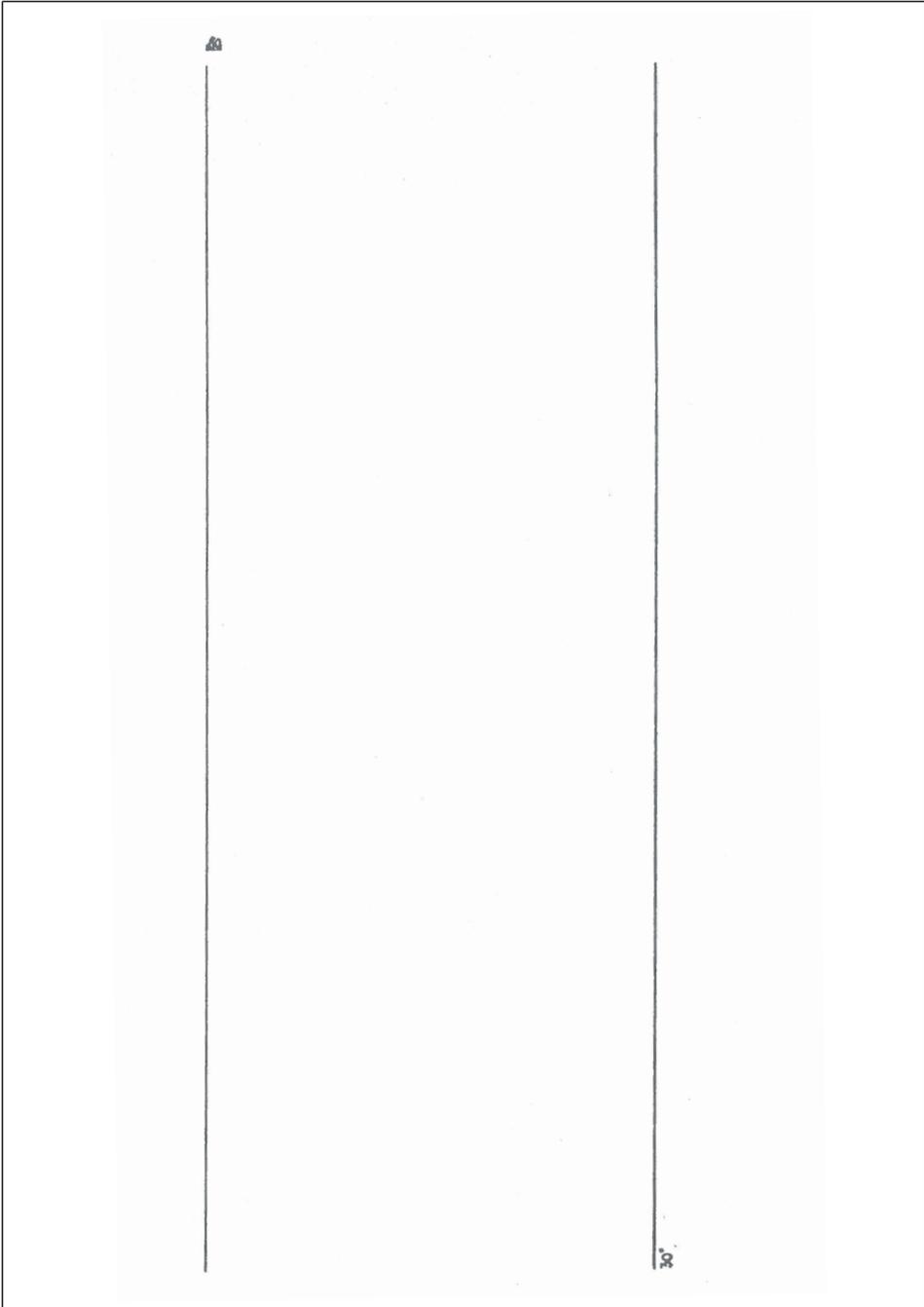
⁴³⁵ Cages enger Freund Feldman, der, wie Cage selbst, für einige Zeit die graphische Notationsweise gebraucht, erkennt bald Defizite dieser Form der schriftlichen Fixierung der Musik: Er »entschied sich vergleichsweise früh,

I

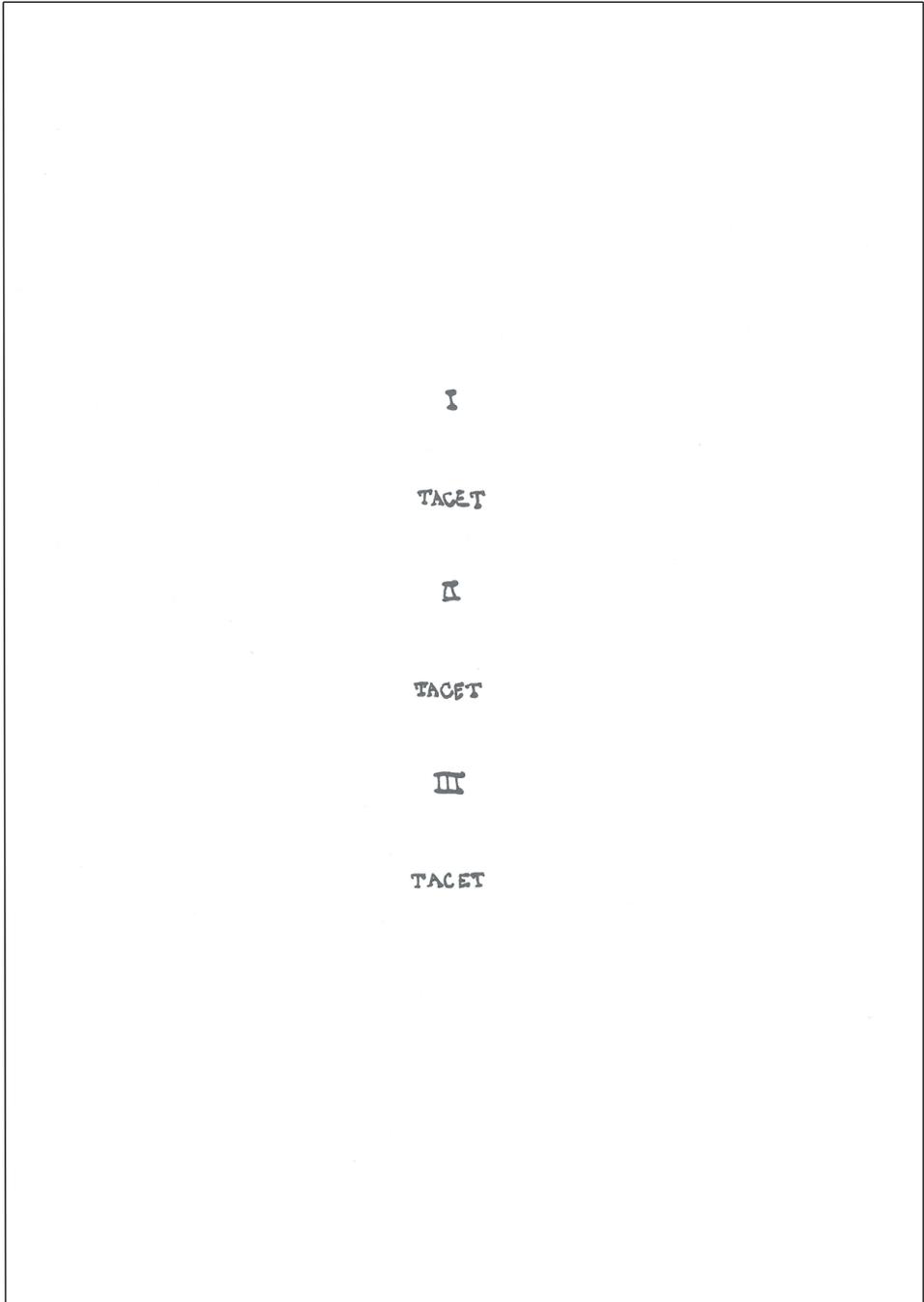
60 ↓ = 2 1/2 cm.
← 4/4 →

32
→ 33
1

Musikschrift 3: John Cage: 4'33". Woodstock manuscript, Seite 1.



Musikschrift 4: John Cage: 4'33". Kremen manuscript, Seite 1.



manuscript zeige schlicht einen »Strich, der sich proportional zur Aufführungszeit verhält.«⁴³⁶ Ein Achtel eines Zolls entspricht einer Sekunde der Gesamtdauer von vier Minuten und dreiunddreißig Sekunden. Eine Zeitangabe, die Cage per Zufallsprinzip eruiert und gleichermaßen auf drei Sätze aufteilt.⁴³⁷ Charlotte Seither betont noch stärker das Augenscheinliche einer »Art ›Leselinie‹ [...]«. ⁴³⁸ Die Aufzeichnung ließe »eine konkrete Strecke (und Leserichtung) des musikalischen Verlaufs entlang eines Zeitstrahls« erkennen.⁴³⁹ Hierzu passend betitelt Cage die Schrift mit *Proportional Notation*, die jedoch als Zeitlinie lediglich einen Teil des *Kremen manuscript* ausmacht. Dessen anderer wesentlicher Bestandteil ist der weiße Hintergrund, der die Zeitlinie in sich bettet. Dies berührt auch die von Hans-Friedrich Bormann zur Diskussion gestellte Problematik von »vier unbeschrifteten Seiten der Partitur [...]«. ⁴⁴⁰ Vor allem eine leere Seite des zweiten Satzes (die anderen greifen nicht in den Zeitstrahl ein) gebe Rätsel auf, die Bormann mit einer Rekonstruktion des Zeitstrahls mit adäquaten Nachmessungen zu lösen versucht.⁴⁴¹ Der Frage nach der Rahmung, die beim Lesen der Schrift auftritt, könnte mit folgender Vermutung entgegnet werden: Vielleicht geht es Cage in dieser frühen Fassung von 4'33" nicht um die Les-, Schreib- und Aufführbarkeit, sondern darum, dass sich das Nichts einer gemessenen Zeitlichkeit und damit auch einer vollends ausgemessenen Aufführungszeit widersetzt. Der erste Satz wäre in dieser Hinsicht noch zeitlich unversehrt, der zweite hingegen macht auf eine Gleichursprünglichkeit des musikalischen Hörens aufmerksam, die im Folgenden noch eine Klärung erhält. Dazu sollen an dieser Stelle die beiden Bezeichnungen für die ursprüngliche Version von 4'33" konsequent unterschieden werden: *Kremen manuscript*, das ist der Komplex aus Zeitlinie und Hintergrund, und *Proportional Notation*, das ist alleinig die Zeitlinie. Als Druckfassung entscheidet sich Cage letztlich aber für die *Tacet Edi-*

den Weg graphischer Notation wieder zu verlassen. [...] Das Ziel, Musik in ihrer gleichsam unwüchsigen Ungreifbarkeit zu belassen, sah er durch die Interpretationen seiner graphischen Musik eher in die Ferne gerückt, da diese, wie er einwandte, mehr zu Konzepten des Musik-Machens als zu Formen des Musik-Hörens tendierten. Er aber [...] war »an der Befreiung des Klangs und nicht des Aufführenden interessiert« (GRATZER 1996, S. 345). Der Klang emanzipiert sich in der Neuen Musik von seiner Bestimmung durch die Tonparameter. Anders gesagt: Die Parameter des Tons bestimmen nicht mehr dessen tonräumlichen und zeitlichen Ort, sondern dienen einer gesamtheitlichen Klangerfahrung, das heißt sie formen Klänge, die einerseits eine von ihrer Dauer abweichende Eigenzeit entwickeln. Die experimentelle Ausreizung der Tonparameter ist ein Kennzeichen für Musik des befreiten Klangs und resultiert in der Empfindung nicht selten in statische Klänge. Andererseits kann der befreite Klang aus der räumlichen Tiefe schöpfen. Feldmann greift daher auf extrem geringe Lautstärken zurück.

⁴³⁶ BETZ 2000, S. 16.

⁴³⁷ Cage verwendet hierzu Tarot-Karten (FETTERMAN 1996, S. 72). Die Bedeutung des Zufalls für die Entstehung von 4'33" erklärt sich am Buch *I Ging* (BORMANN 2005, S. 170–178).

⁴³⁸ SEITHER 2004, S. 61.

⁴³⁹ Ebd., S. 62.

⁴⁴⁰ BORMANN 2005, S. 211.

⁴⁴¹ Ebd., S. 212.

tion, weil jene Zeitlinie, selbst mit ihrem Hintergrund, der für den Betrachter allerdings unscheinbar bleibt, allein nicht das intendierte Moment wiedergeben kann. Die Darstellung einer Serialität von Zeit in der *Proportional Notation* steht einem Ewigkeitsverständnis entgegen, mit dem Cage nach einer langjährigen Beschäftigung mit der zenbuddhistischen Lehre des Nichts sympathisiert. Bormann schildert die weittragende Vorgeschichte, philosophischen Hintergründe und wirkungsreichen Aufführungen von Cages Werk.⁴⁴² In hiesiger Arbeit wird zwar nicht in Abrede gestellt, »daß sich das allgemeine Wissen über 4'33" nicht aus der Analyse von Partituren speist, sondern aus Erzählungen von der Uraufführung [...].«⁴⁴³ Doch offenbart sich dem speziell Interessierten in den Aufzeichnungsformen dieses Werkes ein artefaktisches Erfahrungsprotokoll – dasjenige des schweigenden und sich nicht bewegenden Künstlers –, in das Cage seine Philosophie der Stille fließen lässt. Zu dessen Verständnis trägt entscheidend Cages Teilnahme an Daisetz Teitaro Suzukis Kursen an der Columbia University in New York bei, in denen Cage mit jener zenbuddhistischen Nichts-Philosophie in Berührung kommt. »Nicht mehr die Frage, *was* es (künstlerisch) zu sagen gibt [...], sondern die Tatsache, daß es *nichts* oder *das Nichts* zu sagen gibt [...], steht nun im Zentrum.«⁴⁴⁴ Daraus resultiert schließlich die »Doppelfigur Stille / Schweigen, die *silence* ist«⁴⁴⁵ – Unsagbares und zeitliche Grundstruktur von Klang und Nicht-Klang. Darüber gibt ein Schlüsselsatz aus Suzukis Lehre Aufschluss: »>Zeit ist Ewigkeit, und Ewigkeit ist Zeit«, nur ist Ewigkeit nicht von Zeit abhängig. Und Erleuchtung bedeutet, daß Zeit >auf einen absoluten Punkt zusammengezogen wird.«⁴⁴⁶ William Fetterman vermutet jedoch, dass 4'33" weniger aus dem Bewusstsein östlicher Lehren resultiert, sondern eine in jeweilige Performances transferierte theoretische Studie sei: über die ästhetische Gleichstellung von Geräuschen und Klängen – Cage nennt sie beide »sound«.⁴⁴⁷ Darüber hinaus fasst Fetterman Erfahrungsberichte der einflussreichsten Aufführungen zusammen. Darunter befinden sich auch Theaterversionen. In einer Tanzaufführung unter der Regie Merce Cunningham, der ebenfalls Suzukis Lehren studiert, fließt 4'33" in ein Nicht-Bewegen zusammen, das körperlich erfahren wird und von Außenstehenden nachvollzogen werden kann.⁴⁴⁸ Dort wird ein grundsätzliches Darstellungs- sowie Aufführungsproblem von 4'33" offen-

⁴⁴² Ebd., insbesondere S. 145–228.

⁴⁴³ Ebd., S. 198.

⁴⁴⁴ Ebd., S. 167.

⁴⁴⁵ Ebd., S. 169.

⁴⁴⁶ Suzuki zitiert nach: BETZ 2000, S. 15.

⁴⁴⁷ FETTERMAN 1996, S. 71.

⁴⁴⁸ Anders als im Tanz der *mousiké* – er ist längst von der musischen Trias gelöst – gehört das Moment der Ruhe nun keinem Pseudophänomen mehr an. Ein Bericht vom *Central Park SummerStage* in New York am 15. Juli 1994, zu Ehren des bereits verstorbenen John Cage: »The most extraordinary aspect of this performance was the

sichtlich: Wie kann der hörende Rezipient erkennen, wann das Werk beginnt und wann es aufhört? In der Uraufführung 1952 wird dem gleichzeitig Sehenden Anfang und Ende durch das Öffnen und Schließen des Klavierdeckels angezeigt. Wie in Tudors so auch in Cunninghams Version des stillen Werkes nimmt also nicht der rein Hörende, sondern der Sehende Bewegung und Ruhe wahr. Dem rein Hörenden erscheint 4'33" als rahmenlos. Die Bei-Stille, eine Pause »vor dem Beginn der Aufführung«,⁴⁴⁹ die Zofia Lissa in Cages Werk auch zwischen den drei Sätzen lokalisieren würde und topographisch unmittelbar an das Werk angrenzt, erscheint dem Hörenden nicht unterschieden von der stillen Werkzeit von 4'33". Er bekommt weder ein Anheben in das stille Werk, noch ein Absetzen mit, zumal 4'33" selbst in Aufführungssituationen wie diejenigen von Tudor und Cunningham nicht zwingend von wahrnehmbaren Geräuschen gerahmt wird, das heißt in einen kontrastierenden Bei-sound führt. Erkennt der Rezipient weder Anfang noch Ende, so hilft auch keine Stoppuhr. Weil 4'33" eine Hörerfahrung bezweckt, scheint die Blaupause des Werkes, das *Kremen manuscript*, schließlich gar keinen Rahmen setzen zu wollen. Die Frage bleibt also, wie 4'33" dem Hörenden Ruhe vermittelt. Letztlich wird sie diesem an der Dauer gewahrt. Von den musikalischen Parametern – »pitch, timbre, loudness and duration« – vereinige nach Cage nur die Dauer *sound* und *silence*.⁴⁵⁰ Im *Kremen manuscript* geht Cage mit dem antiken Gedanken einer klangerfüllten und klangleeren Zeit konform, verschreibt der Leere der Zeit zusätzlich aber mit der *Tacet Edition* ein Schweigen. Die Leere versucht Cage in einem schalldichten Raum zu erfahren. Eine äußere Stille und im äußersten gar absolute Stille kann er dort jedoch nicht vernehmen.⁴⁵¹ Die Konsequenz hieraus lässt Cage in die *Tacet Edition* fließen. Die *Proportional Notation* zeichnet wiederum eine stille Verweisungsstruktur vor. Da diese sich aber erst während der Aufführung offenbart, muss die Strukturschrift dem Aufführungsdiktus »Tacet« weichen, der wesentlich einem praktizierenden Zenbuddhismus gerecht wird. Das Wort *Tacet*, wörtlich »er, sie, es schweigt«, fordert indirekt den Spieler dazu auf, zu schweigen. Eine weniger wörtliche Übersetzung vertritt Fetterman. Für ihn kennzeichnet das Wort ein »Pausieren« des Spielers für einen ganzen Satz.⁴⁵² Pausieren bedeu-

choreographic accompaniment by Merce Cunningham. Cunningham and his company of dancers each occupied a position on the stage and held a different static/postural attitude for the duration of each movement. The combination of Tudor's presence with Cunningham's choreography made for a moving and concise instance of mysterious calm and reflective stasis« (FETTERMAN 1996, S. 76).

⁴⁴⁹ LISSA 1962, S. 322.

⁴⁵⁰ CAGE 1961B, S. 63, Anm. 2.

⁴⁵¹ Cage berichtet: »Such a room is called an anechoic chamber [...]. I entered one at Harvard University [...] and heard two sounds, one high and one low. [...] the high one was my nervous system in operation, the low one my blood in circulation« (CAGE 1961A, S. 8).

⁴⁵² FETTERMAN 1996, S. 78.

tet Ruhen, dem das *Tacet* eine lautliche Dimension verleiht. Die pausierenden Spieler und freilich auch die Hörenden sind in der stillen Verweisungsstruktur einer vergehenden Zeit mitrepräsentiert. Sie machen das Stück insofern mit, als dass sie eine einzige lange Pause vor sich haben, auch wenn sie diese »nicht zu lesen«⁴⁵³ brauchen. 4'33" benötigt letztlich sound, dessen Sinnhaftigkeit der situativen Zufälligkeit unterworfen ist, um die Aufmerksamkeit des Hörenden auf jene Struktur zu lenken.

Das schweigende Tun⁴⁵⁴ impliziert zugleich eine Zerstreuung der Intentionen, die das Subjekt immer wieder auf sich selbst werfen lässt: »Silence is not acoustic. It is a change of mind.«⁴⁵⁵ Erst hieraus entstehe, so Hermann Danuser, eine »Innerlichkeit [...], die fähig wäre, den inneren Bewegungen der intentionslos-zufällig auftretenden Klänge der *Welt* und des *Inneren* zu folgen.«⁴⁵⁶ Der indirekte Aufruf zum Schweigen in der *Tacet Edition* kann ferner eine kulturkritische Tragweite annehmen. Was Dieter Mersch im lateinischen Wort *tacere* herausliest, »Schweigen in der Gesellschaft«,⁴⁵⁷ spitzt Peter Weibel in eine Klage über den »Lärm der Realität«, den 4'33" hörbar mache, zu.⁴⁵⁸ Die *Tacet Edition* beinhaltet also das Erfahren von Stille im Schweigen. Sie offenbart dadurch eine Philosophie, welche die klingende Musik im Grunde nicht bedarf, weil das Schweigen nicht deckungsgleich ist mit der Lautlosigkeit. Auf diese kann die Musik wiederum auch ohne das Wort verweisen: in verklingenden Fermatenmomenten. Sie beinhalten eine Dimension der Raumtiefe ohne Rückgriff auf den Lautstärkeparameter. Die *Tacet Edition* zeigt keine Pause, sondern lediglich die Aufforderung zum Pausieren. Das Bild einer definitiven »Stille oder tiefen Ruhe«⁴⁵⁹ bietet ihre Schrift also nicht an. Mersch findet jene im lateinischen Wort *silere* (»lautlos, still sein«),

⁴⁵³ BORMANN 2005, S. 224.

⁴⁵⁴ Das Tun des Schweigens lehnt an Martin Heideggers Begriff der *Sigetik*, den Eduardo Marx in einer Analyse von Beethovens *Klaviersonate d-Moll* op. 31.2 anwendet (MARX 1998, S. 73–101). Das Präfix des Wortes Erschweigen (gr. *sigân*) kennzeichnet dieses als ein zielgerichtetes Handeln und deckt sich mit Heideggers »Logik des Hörens« (ESPINET 2009, S. 190), spiegelt sich also im Begriff des *lógos*. Der Philosoph und Ontologe übersetzt dieses Wort mit »sammeln« und »lesen« (ebd., S. 186). Auch David Espinet versucht, Heideggers Gedanken in die Musik zu transferieren, in das hörende Erfahren ihrer. Er entdeckt jene dort, »wo wir innehalten, aufhorchen und uns auf etwas sammeln« (ebd., S. 187). Dies Nichts respektive diese Stille wird von Heidegger jedoch primär von der Sprache her gedacht: »Die Sage versammelt« (HEMPEL 1987, S. 161). In diesem Zuge offenbart Hans-Peter Hempel die Einflussnahme des Zen auf jenen Philosophen. Ferner erörtert Bernard Dauenhauer das sprachliche Phänomen des Schweigens und seine ontologische Dimension ausführlich (Bernard Dauenhauer: *Silence. The Phenomenon and Its ontological Significance*, Bloomington 1980). Einen Gewährort der musikalischen Erfahrung spürt die hiesige Arbeit dagegen nicht in einem sprachlichen Phänomen auf, sondern entwirrt ihn aus dem geometrischen Notationssystem.

⁴⁵⁵ Cage zitiert nach: BETZ 2000, S. 14.

⁴⁵⁶ DANUSER 1990, S. 102.

⁴⁵⁷ MERSCH 2008, S. 52.

⁴⁵⁸ WEIBEL 1987, S. 35.

⁴⁵⁹ MERSCH 2008, S. 52.

das auf eine zeitliche Sphäre hinweise: »Zeit [...] als Kluft, die sich für die Ankunft einer Ereignung offen hält.«⁴⁶⁰ Während die *Tacet Edition* die stille Kluft als Ziel des von Suzuki zeitlich ausgelegten Erleuchtungsprozesses im Schweigen lediglich intendiert, birgt die *Proportional Notation* das Potential, den darin offengelegten »absoluten Punkt der Zeit« (Suzuki) abzubilden.

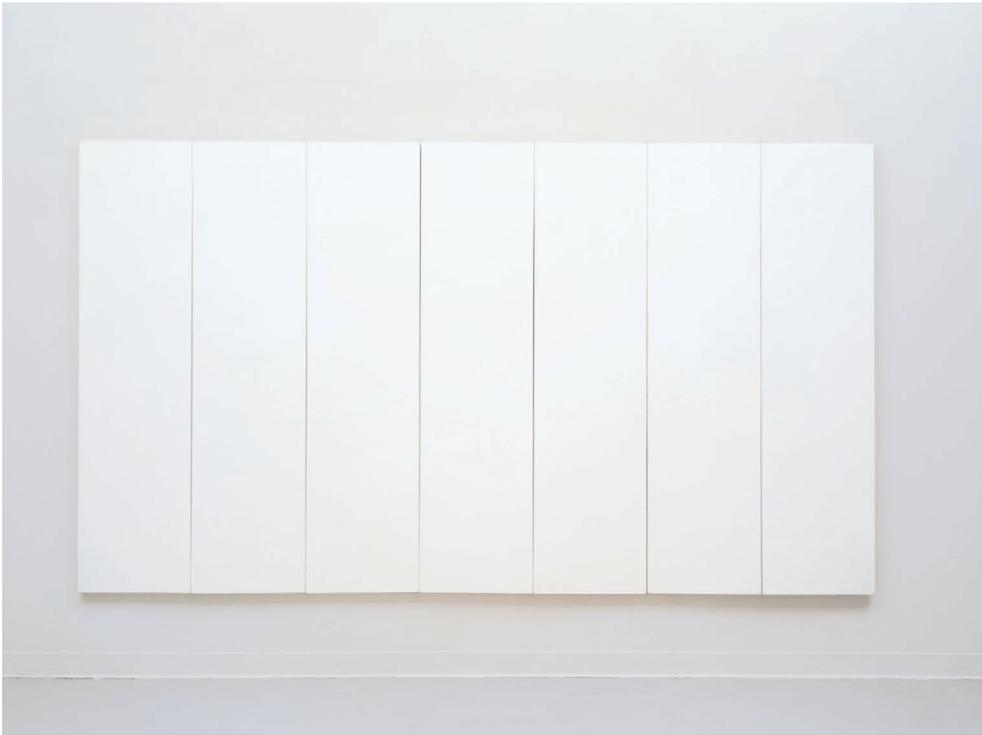


Abbildung 7: Robert Rauschenberg: *White painting* (seven panel, 1951).

Robert Rauschenbergs *White Paintings*⁴⁶¹ sind nach Cages eigener Aussage⁴⁶² eine Inspirationsquelle für *4'33''* und weisen im Entstehungsprozess in der Tat Parallelen auf: »Rauschenbergs malerisches Werk beginnt mit einer Periode der Reduktion, der Stille, der Entleerung.«⁴⁶³ Bereits auf

⁴⁶⁰ MERSCH 2008, S. 52.

⁴⁶¹ Durch die Aneinanderreihung von Paneelen entwirft Rauschenberg 1951 verschieden große monochrome Gemälde.

⁴⁶² »I was thinking of it, but I felt that it would not be taken seriously, and so I refrained from doing it [...]. But when Bob did the empty canvases, I had the courage to take the path, come what may« (Cage zitiert nach: CAMPANA 1985, S. 103).

⁴⁶³ RAUTMANN UND SCHALZ 2002, S.26.

den ersten Blick scheinen die weißen Leinwände ihre Kopie im *Kremen manuscript* zu besitzen. Fügt Cage die noch einer musikalischen Verlaufsschrift sich verpflichtende *Proportional Notation* in Folge eines Erlebnisses der *White Paintings* am Black Mountain College, North Carolina,⁴⁶⁴ in ein leeres Bild ein? Stellt das *Kremen manuscript* eine Art von zeitlich durchmessener Tabula rasa dar, die vom Leben, von unentwegt einfallendem Etwas, von sound beschrieben wird? Marianne Betz nennt das *Kremen manuscript* ein »Visualisieren des Nichts. Das Paradox des Zen, daß Leere voller Leben ist, erscheint als *sichtbar gemachte Zeit im Bild*.«⁴⁶⁵ Dass die *White Paintings* durch Lichtreflexionen selbst nicht leer erscheinen, das erkennt Cage vermutlich selbst.⁴⁶⁶ Auch deshalb könnten die Bilder die Initialzündung für das *Kremen manuscript* sein. Die *Proportional Notation*, die das Leben der Welt und des Menschen in das Nichts werfen lässt, bildet das Nichts selbst temporal ab. In jenem Erfahrungsprotokoll zeigt sich also eine grundsätzliche Erfahrungsweise des Menschen, die Ludger Lütkehaus in seinem beeindruckenden Werk über das *Nichts* folgendermaßen beschreibt: »Sich aber zum Nichts in Beziehung setzend, relativiert das Dasein es. Es temporalisiert das Nichts als ›Nicht-Mehr‹ und ›Noch-Nicht‹.«⁴⁶⁷ Daher benötigt 4'33" eine Zeitphilosophie, in der »Klang und Stille das Trennende verlieren [...]«,⁴⁶⁸ wie Richard Jacoby treffend resümiert. Diese Zeitphilosophie offenbart das Bild des *Kremen manuscript*. Lütkehaus erfasst analog dazu auch die Philosophie monochromer Leinwände: »Oder man wählt, wie der Zen-Buddhismus mit seiner einzigartigen Mischung von Komik und respektlosem Tiefsinn, Bilder, die auf paradoxe Weise zeigen, was nicht logisch gesagt werden kann: [...] die Form der ›weißen Malerei‹, deren Fläche nichts abbildet.«⁴⁶⁹

In der *mousiké téchne* ist die Zeitlosigkeit als Ewigkeit im Zählen des Immerwiederkehrenden, im *aión* eingeschlossen. Hierbei besteht die schwierige Aufgabe des *noûs*, richtig zu zählen. Im *Kremen manuscript* scheint Cage 1952 den Versuch zu unternehmen, die ewige Zeitlosigkeit aus ihren noetischen Fesseln, aus ihrer geschlossenen Kreisbewegung zu befreien und erfahrbar zu machen. In einem Brief an Betty Parsons vom 18. Oktober 1951, in dem Rauschenberg die Idee seiner *White Paintings* schildert, klingt ein lockerer Bezug zur *mousiké téchne* und ihrer hermetischen Bewegung an: »Dealing with the suspense, excitement and body of an organic silence, the

⁴⁶⁴ Dort stellt Rauschenberg im Jahr 1952 die Gemälde erstmals in der Koproduktion *Theater Piece No. 1 (The Event)* zusammen mit Merce Cunningham und John Cage aus.

⁴⁶⁵ BETZ 2000, S. 16, Hervorh. d. Verf.

⁴⁶⁶ BORMANN 2005, S. 184.

⁴⁶⁷ LÜTKEHAUS 2014, S. 742.

⁴⁶⁸ JAKOBY 2004, S. 129 f.

⁴⁶⁹ LÜTKEHAUS 2014, S. 732.

restriction and freedom of absence, the plastic fullness of nothing, the point a circle begins and ends.«⁴⁷⁰ Cages Verdienst liegt – ob bewusst oder unbewusst – in der Ästhetisierung des Zeitlosen im *Tacet*. Indem er das Immerwiederkehrende *entzeitlicht* in einen leeren Bildhintergrund, in eine monochrome Fläche bannt, findet Cage zudem eine Darstellungsweise, Zeit und Zeitlosigkeit in ihrer phänomenalen Entsprechung bildlich zu vereinen. In der *Tacet Edition* ist der leere Hintergrund schließlich in einer »Annäherung an einen immerdar zurückweichenden Horizont des Schweigens«⁴⁷¹ vertreten. Susan Sontags tief sinnige *Ästhetik des Schweigens* beschreibt, wie es ist, wenn die Stille als Grundphänomen entdeckt wird. Jenen Horizont nicht nur voraussetzen, sondern ihm auch offenbar zu werden – nach Suzuki Erleuchtung zu erfahren –, verlangt kein zählendes, das ist ein denkendes Hören. Im Gegenteil: Jeder Versuch einer absichtsvollen Annäherung lässt ihn, wie Sontag darlegt, stets zurückweichen. Dies führt zu diversen Beschreibungsversuchen dieser Kunst: Nach Hermann Danuser zeige *4'33"* in Performance alles, »was sich ohne Absicht in der Zeit ereignet, *die Gesamtheit der vom Komponisten nicht gewollten Töne*.«⁴⁷² Der Hörende verlässt sich dadurch und nach Wilhelm Seidel auf eine »Herrschaft des Zufalls«⁴⁷³ der Klänge und Geräusche. Deren »Wesensmomente«,⁴⁷⁴ die musikalischen Parameter, sind indes nur im Bild von *4'33"* getilgt. Wolfgang Gratzter sieht letztlich darin eine Verlagerung »von der Textur in Richtung Vortextur [...]«. ⁴⁷⁵ Eine parametrische Bestimmung der Klänge und Geräusche, ihre Bezüglichkeit in Tondauer, Tonhöhe und Tondynamik, überlässt sie dem Hörenden. Entscheidend bleibt aber ihre stille Fügungsstruktur.

Das in der *mousiké téchne* vorausgesetzte Immerseiende wird in einer von Mersch aufgezeigten Ereignisästhetik⁴⁷⁶ nicht gezählt, weil dort kein Material vorbestimmt auftaucht, an dem gezählt werden könnte. Dieses holt Cage indirekt zurück durch die Einschreibung einer immervergehenden Zeit (*Proportional Notation*) in das immerseiende Bild. Wenn sich die ewige Kreisbewegung in einen Zeitstrahl ausklappt, erhält sie sich zwar ihre Ewigkeit als Zeitlosigkeit im Bildhintergrund des

⁴⁷⁰ Abgedruckt in: HOPPS 1991, S. 230.

⁴⁷¹ SONTAG 2011, S. 19.

⁴⁷² DANUSER 1990, S. 102.

⁴⁷³ SEIDEL 1998, Sp. 1765.

⁴⁷⁴ SCHMICKING 2003, S. 259–266.

⁴⁷⁵ GRATZER 1996, S. 338.

⁴⁷⁶ Mersch lokalisiert Cages Philosophie des Zufalls weniger in einer östlichen Tradition des Zen, sondern findet jene in Martin Heideggers Philosophie vom Sein wieder. Wenn Zeit nicht mehr »als ein *bemessenes*, sondern als *Gabe*« erscheint, dann stelle dies Cages *4'33"* in die Nähe von Heideggers Begriff der Existenz als »Moment des Hervortretens«, ein »plötzliches Offenbarwerden« (MERSCH 2008, S. 53). Der »Zu-Fall« sei jedoch nicht adäquat darstellbar, weil er in einer ihm wesentlichen »Ästhetik des Ereignisses nichts eigentlich darstellt oder zum Ausdruck bringen will, sondern *lässt*« (ebd., S. 52).

Kremen manuscript. Aber nicht in dieses Nichts, sondern in die Zeit im Nichts fällt sound ein.⁴⁷⁷ Das Immerseiende erschafft in sich Zeit, in der sich etwas ereignen kann.⁴⁷⁸ Daher ist das Nichts jedem Etwas mitgegeben – somit auch dem zeitempfangenden Hörenden.

1.1 WO IST DIE LAUTLOSIGKEIT? STILLE DES SCHWEIGENS ODER EIN EWIG WIEDERKEHRENDER NULLPUNKT DER ZEIT

Die *Tacet Edition* offenbart keinen Lautstärkeparameter. Bringt ihn stattdessen das *Kremen manuscript* zur Geltung? Zumindest ist ein tiefenräumlicher Effekt wohl mit intendiert, allerdings in umgedrehter Richtung, wie Cage in seiner *Lecture on Something* (diese und die *Lecture on Nothing* haben vieles über Nichts zu sagen) berichtet: »I remember now that Feldman spoke of shadows. He said that the sounds were not sounds but shadows. They are obviously sounds; that's why they are shadows. Every something is an echo of nothing.«⁴⁷⁹ 4'33" geht demnach nicht vom sound aus, der allmählich gen Nichts verschwindet, sondern gerade anders herum. In Cages und Feldmans Worten wird deutlich, dass das Etwas sich aufhebt – wie Peter Becker sagt – »in einer alle Differenzen tilgenden Gleich-Gültigkeit«:⁴⁸⁰ dem Nichts, aus dem zugleich das Etwas entspringt. Das Nichts ist in Cages 4'33" Zeitlosigkeit. Sie lodert auf als Etwas in der Zeit. Dies zeigt die *Proportional Notation* anhand einer als ewig andauernd gemeinten Fermatenpause⁴⁸¹, die nicht den Anspruch hat, im Verklingen auf ein Nicht-Tönen zu verweisen, sondern – völlig unabhängig von der tiefenräumlichen Dimension – Zeit vergehen lässt. Die zufällig einfallenden Klänge und Geräusche definieren ihre Tonhöhe und Lautstärke hierin jeweils selbst. Diese werden nicht in einem System abgeglichen. In Beziehung gesetzt werden sie willentlich vom Hörenden. Es ist in einer Ereignisästhetik freilich nicht sinnvoll, von einem ideellen Zutiefst respektive einer Raumsenke auf der y-Achse zu sprechen, weil der Bezugspunkt undefiniert bleibt. So könnte das Klangereignis genauso ein Zuhörst genannt werden. Ebenso sinnlos wäre die Unterscheidung zwischen einem maximal lauten

⁴⁷⁷ Die exklusiv zeitlich bestimmten Klänge und Geräusche verhindern, dass das *Kremen manuscript* eine räumliche Dimension annehmen kann. Das Manuskript ist also keine space-time-notation.

⁴⁷⁸ Hierin unterscheidet sich Cages Nichts-Philosophie nicht von Platons Konzept der Weltseele. Lediglich die Zugangsweise zum Nichts wird jeweils divers dargestellt.

⁴⁷⁹ CAGE 1961C, S. 131.

⁴⁸⁰ BECKER 2002, S. 47.

⁴⁸¹ Bormann hat recht, dass keine Pausen im *Woodstock manuscript* zu sehen sind (BORMANN 2005, S. 194). »Tudors Lektüre ist still: weil die Partitur ›leer‹ ist, weil sie (im Sinne der ›Lecture on Nothing‹) nichts zu sagen (auf-)gibt« (ebd., S. 198). Entsprechend taucht nichts zu lesen auf, in der *Proportional Notation* blickt der Sehende ebenso in die Leere. Der Vermutung einer Leere in einer einzigen Pause steht dem jedoch nicht im Wege.

Klang und seinem Gegenteil, das zu einer Stille als Nicht-Klingen tendiert. Eine rein zeitliche Auslegung der Stille genügt hinsichtlich eines lautlosen *Äußeren* nicht, die Stille in *4'33"* ein »sinnliches Korrelat für das Nichts«⁴⁸² nennen zu können, weil in einem geometrischen Bezugssystem zeitlose Dinge und lautlose Dinge in der Zeit sich an unterschiedlichen Orten befinden: äußerst nah auf der x-Achse (Ruhen-im-Selbst) und äußerst entfernt auf der z-Achse (unendliche Raumtiefe). Doch intendiert die *Tacet Edition* Lautlosigkeit im *Inneren* des Hörenden. Insofern finden die von Mersch unterschiedenen Momente der Stille, zeitlich erfahrene tiefe Stille (*silentium*) und lautloses Schweigen (*tacet*),⁴⁸³ letztlich doch zusammen: in einem Nullpunkt, der dem *Kremen manuscript* bildlich als ein Nullpunkt der Zeit inbegriffen ist.

In der *mousiké téchne* verkörpert jede Zählung Zeitlosigkeit im Sinne einer Ewigkeit (*aión*) im *noûs* der Menschenseele. Wo in *Cages 4'33"*, darin nicht gezählt wird, ist die Zeitlosigkeit repräsentiert? Das Nichts liegt in jedem Etwas und im Hörenden. In einer auf Erfahrungsphänomenen basierenden Ereignisästhetik ist der stille Kulminationspunkt schließlich primär im Hörenden zu finden – die *Tacet Edition* steht hierfür Pate. Wenn Cage sagt, dass jedes Etwas ein Echo von Nichts sei, und das *Kremen manuscript* die Indifferenz beider darstellt, dann müssen Etwas und Nichts darin enthalten sein. Das Etwas wird indirekt von der Zeitachse bezeugt. Die *Proportional Notation* erhält sich dabei trotz ereignisästhetischer Ambitionen ihre geometrische Anlage. Allerdings wird der Ort der Zählung, der stille Kulminationspunkt, dort nicht mehr ersichtlich, da der Berührungspunkt von x- und y-Achse fehlt. Daher ist die Schrift angewiesen auf einen leeren Hintergrund, der, soll das Nichts im Etwas dargestellt werden, durchlässig sein muss. Dies bedeutet: Jedes einfallende Ereignis findet in der Zeit und simultan zeitlos statt bzw. das Nichts schluckt Zeit und lässt sie zugleich frei. Diesen freilich ein Ideal zeichnenden Deutungsversuch von *Cages 4'33"* veranschaulicht die Abbildung 8. Hierin wird zugleich der Grund ersichtlich, wieso in der Ereignisästhetik nicht gezählt wird. Der Nullpunkt, in der *mousiké téchne* die zählende stille Menschenseele, mimt im geometrischen Musiksystem den unmittelbaren Punkt, bevor Musik erklingt. Die dort herrschende Indifferenz von Sein und Nicht-Sein birgt denjenigen Moment, den Lissa in einer Stille zeitlich »vor Beginn der Aufführung«⁴⁸⁴ lokalisiert. Jener bedeutet, dass der Spieler und der Hörende, den zeitlosen Nullpunkt jeweils *in sich* finden: das *Tacet*. Der in der Uraufführung stillsitzende Spieler soll das *Tacet* in Reinform abbilden. Der Hörende ist angehalten, sich diesem

⁴⁸² MERSCH 2008, S. 50.

⁴⁸³ Ebd., S. 52.

⁴⁸⁴ LISSA 1962, S. 322.

Vorbild zu fügen, somit selbst zum Interpretieren zu werden. In Cages Ereignis 4'33" ist der stille Nullpunkt der Zeit jedem Klangereignis unmittelbar mitgegeben. Aus der geometrischen Anlage heraus betrachtet, verschiebt sich der Nullpunkt des Zählens mit jedem Klangereignis auf der zeitlichen x-Achse mit. Anders gesagt: Die x-Achse besteht aus unendlich vielen Nullpunkten, die aus ihrem Hintergrund durchscheinen. Null meint zwar quantitativ nichts, in Bernhard Waldenfels' Sinne von »*nicht etwas*«,⁴⁸⁵ dadurch dass jedes Ereignis in jenen zeitlosen und immer gleichen unergründeten Ort, den Mersch den Namen »Kluft«⁴⁸⁶ gibt, stürzt und wieder aus ihr hervorspringt, ist jedes Ereignis aber gleichursprünglich. Hierdurch wiederum können die vielen Nullpunkte nicht als Distinkte wahrgenommen werden, sondern verschmelzen im Hören zu einem Kontinuum – wie in jeder Fermatenpause. Null bedeutet qualitativ ein unendlich in die Breite Gedehntes. Die stille Ausgangswarte verweist somit auf ein noetisches Nichts, das in-sich-ruhend einen unendlich großen Zeitraum definiert.



Abbildung 8: Zeitverlaufsachse in einer Ereignisästhetik: Unendlich viele Nullpunkte der Zeit, die aus einem leeren Hintergrund durchscheinen.

⁴⁸⁵ WALDENFELS 2010, S. 178.

⁴⁸⁶ MERSCH 2008, S. 52.

1.2 NICHT-MUSIK

Die Darstellungsweisen von *4'33"* sprengen von vornherein Cages Intention einer solchen ewigen Leere. Entsprechend schwer fällt es der Forschung, Cages Werk unter einen Begriff zu bringen: Für Danuser gibt es »sich in der Umdeutung der traditionellen Satzgliederung musikalischer Werke als eine avantgardistische Negation [...] der Opusmusik-Tradition zu erkennen.«⁴⁸⁷ Dies deutet sich bereits in einem Kommentar, den Cage der ersten *Typed »Tacet« Version* (1960) beigibt, an. Cage weist darin auf die Beliebigkeit der Werkdauer hin: »The title of this work is the total length in minutes and seconds of its performance.« In den Folgejahren von *4'33"* treibt er die Befreiung von Konventionen weiter voran, die sich rückwirkend auf sein bekanntestes Werk überträgt. 1966 schildert Cage in einem Interview Richard Kostelanetz: »I don't need that piece today. [...] now it no longer has three parts, as it did originally. [...] Now I don't have to use chance operations, for we don't have to think in movements anymore.«⁴⁸⁸ Die Überwindung der Satzkategorien noch nicht ausreichend, erkennt Sontag gar die Befreiung des Künstlers »von der servilen Knechtschaft der Welt gegenüber, die als Auftraggeber, Kunde, Konsument, Antagonist, Schiedsrichter und als Ursache der Entstellung seines Werks erscheint.«⁴⁸⁹ Weil Cage im Bild des *Kremen manuscript* noch einer geschlossenen geometrischen Anlage anhängt und erst Jahre später das Ziel von *4'33"* als »Antiwerk«⁴⁹⁰ – Bormann gebraucht das Wort »Nicht-Titel«, da Cage den Titel *4'33"* anfangs lediglich zur Vermarktung gebrauchte,⁴⁹¹ – für erreicht ansieht, heißt dies wiederum: *4'33"* hält im Jahr 1952 am Werkbegriff fest, allerdings mit der Tendenz einer Nicht-Musik, die dem damaligen Verständnis, Musik bestehe aus Klängen, entgegentritt. Dies veranlasst Lütkehaus zu einer paradoxen Aussage, welche die Ambivalenz von *4'33"* zu untertreichen vermag: »Durch Nichtmusik soll nicht nur das lebensweltliche Geräusch, das Musikaufführungen stets begleitet [...], mit ungewohntem Nachdruck bewusst gemacht werden, sondern das Hören des Hörens selber und, vor allem, die abwesend anwesende Musik der Stille.«⁴⁹² Etwas spitzfindig, dennoch sinnvoll: Die Schreibart mit Bindestrich hebt – anders als bei Lütkehaus – das Zwischen von Nichts und Etwas heraus. Schließlich lässt Cage die Verbindung von Werk und dessen Erschaffer fallen: »*4'33"* kennt

⁴⁸⁷ DANUSER 1990, S. 102.

⁴⁸⁸ KOSTELANETZ 1970, S. 12.

⁴⁸⁹ SONTAG 2011, S. 15.

⁴⁹⁰ DANUSER 1990, S. 102.

⁴⁹¹ BORMANN 2005, S. 223.

⁴⁹² LÜTKEHAUS 2010, S. 9.

keine am Leitbild des personalen Charakters geschulte, wiederholbare Werkidentität mehr.«⁴⁹³ Johannes Bauers noch weitergehende Interpretation von 4'33" als eine »Paramusik, gegenläufig zum okzidental Hauptstrom der Musik und ihrem Werkbegriff«⁴⁹⁴ stellt ein Versuch dar, die Stille als parallelisierten Seitenstrom reiner Potentialität zum Diesseitigen eines komponierten Klanggebildes zu etablieren und somit ihr ein wenig von ihrer Widersprüchlichkeit zu nehmen: ein zu denkendes Nebeneinander (Nicht||Musik) alternativ zu einem nicht zu hörenden Auf- und Niedergang (Nicht-Musik). Dieser Gedanke erklärt zwar auch Kabischs Meinung, dass 4'33" – »in der Tradition der amerikanischen Transzendentalisten [...] und der Erfahrung der musique concrète – die Befreiung der Klänge aus den Zwängen des Bedeutens« bezwecke.⁴⁹⁵ Zugleich ist Kabischs Behauptung, 4'33" sei »kein Stück über Stille«,⁴⁹⁶ sondern lediglich »ein Stück Aufklärung, die sich über sich selbst, über ihre eigenen Voraussetzungen aufklärt«,⁴⁹⁷ aber falsch, weil diese Voraussetzungen für uns nicht wahrnehmbar neben der Musik liegen: Sinn wird erst erfahren, wenn die paramusikalische Verweisungsstruktur namens Stille permanent in die Musik eingreift und vice versa. Dieses Ineinandergreifen zeigen die Aufführungsschriften von 4'33" auf.

⁴⁹³ BAUER 2002, S. 48.

⁴⁹⁴ Ebd., S. 48.

⁴⁹⁵ KABISCH 2014, S. 172 f.

⁴⁹⁶ Ebd., S. 170.

⁴⁹⁷ Ebd., S. 172.

2 ERWIN SCHULHOFFS *IN FUTURUM* (1919): MUSIK SEHEN UND HÖREN ODER EIN NICHT-KLANG POSITIVER PHÄNOMENALITÄT

Erwin Schulhoff ist im Jahr 1919, also noch vor Cage, auf der Suche »nach der Notationsform, die der im Wandel begriffenen Bedeutung von Stille gerecht werden könne [...], indem er die Möglichkeiten traditioneller Notation bis zum Endpunkt ausreizte.«⁴⁹⁸ Das Notenbild von *In futurum*⁴⁹⁹, das dritte Stück aus Schulhoffs *Fünf Pittoresken* op. 31 für Klavier, weist anders als Cages *4'33* eine Unaufführbarkeit auf.⁵⁰⁰ Dies erhellt sich ferner in einem direkten Vergleich mit den Intentionen der zwei Aufführungsschriften von Cages *4'33*.⁵⁰¹ In Schulhoffs Werk erscheinen jene in Kombination. Cage begegnet Schulhoffs *In futurum* vermutlich aber nicht.⁵⁰¹

Cages *Tacet Edition* besteht lediglich aus jener Satzbetitelung (Tacet), ohne eine Strukturschrift darzureichen. Schulhoff dagegen scheint das Nicht-Tönen, welches ein Tacet begleitet, in eine solche Schrift einzufassen. In dieser genießen distinkte Pausen Exklusivität, ferner scheint die Tempovorzeichnung *Zeitmaß – zeitlos* in Schulhoffs Werk Cages *Proportional Notation* in Worte zu fassen. Dort stellt sich andererseits heraus, dass Zeitlosigkeit, die sich in Cages Nichts-Philosophie spiegelt, durch eine Strukturschrift nur tendentiell darstellbar ist. Die genannte Vorzeichnung bringt dagegen eine zeitlose Musik zur Schau – wenn auch auf ironische Weise. Weil sich die vorangestellten Worte und die Strukturschrift von *In futurum* nicht ergänzen oder gar entsprechen, wie es in *4'33* der Fall ist, kann eine Aufführung dem von Schulhoff niedergeschriebenen Werk⁵⁰² nicht gerecht werden. Dennoch erheben die Pausenzeichen einen Willen zur Darbietung, gleichwohl jene – zumindest äußerlich – still bleiben.

Die Musik in Schulhoffs Dada-Debüt hebt also lautlos an. »Da gibt es sogar nicht einmal mehr einzelne Noten«, stellt Gottfried Eberle fest, »sondern nur noch Pausen: echt dadaistische Anti-Musik, Musik, die sich selbst verneint.«⁵⁰³ Marianne Betz – durch die Bezeichnung »Augenmusik«⁵⁰⁴ trifft sie den symbolträchtigen Charakter des Werkes⁵⁰⁵ – bedenkt zwar eine mögliche Dar-

⁴⁹⁸ BETZ 2000, S. 17.

⁴⁹⁹ Das Notenbeispiel stammt aus der Edition Ries & Erler (SCHULHOFF 1991, S. 6).

⁵⁰⁰ BETZ 2000, S. 17.

⁵⁰¹ BETZ 1999, S. 341.

⁵⁰² Die Opuszahl der *Fünf Pittoresken* stellen auch *In futurum* in eine entsprechende Tradition – trotz dadaistischer Züge.

⁵⁰³ EBERLE 2010, S. 88.

⁵⁰⁴ BETZ 1999, S. 336.

⁵⁰⁵ Alfred Einstein führt den Begriff »Eye-Music« in seinem dreibändigen Werk zum *Italienischen Madrigal* ein – mit einer gewissen Missgunst für dieses Phänomen: »The most extreme and (for our aesthetic convictions) most

bietung »without music« (Schnippen, Steppen, Mimen),⁵⁰⁶ die Partitur gibt allerdings keinen Hinweis auf irgendeine Aufführungintention. *In futurum* ist von vier Modetänzen eingerahmt, was Schulhoffs Affinität für das Rhythmische und den Tanz herausstellt.⁵⁰⁷ Diese sind jedoch genauso im genuin musikalischen Zeichensystem kodiert, die Schrift zeigt Musik für Klavier. In *In futurum* verdreht Schulhoff allerdings Schlüsselung und Taktart. Die obere Stimme notiert er im Bassschlüssel, die untere im Violinschlüssel.⁵⁰⁸ Die vorgegebenen Taktarten (oben 3/5, unten 7/10) sind zwar gegeneinander um 1/10 verschoben, doch bilden die Pausenwerte der Takte jeweils strikte 4/4-Metren.

Schulhoffs Werk nimmt schlagende Elemente aus den vergangenen vier Jahrhunderten auf, die dem Notat entlang zunächst von der gen Zukunft weisende Jetztzeit in die Vergangenheit reichen. Der Titel *In futurum* lässt erahnen, dass das mittlere Stück des Zyklus über eine bloße Lappalie geht: »über den Witz hinaus auf die Idee einer Zukunftsmusik, die im 20. Jahrhundert die Frage nach Klang und Nicht-Klang anders, neu stellt.«⁵⁰⁹ So scheinen die witzig provokativen Elemente des Werkes sagen zu wollen: *Seht her! Wir lassen alle Konvention hinter uns*. Immerhin tauchen neben den Pausenzeichen in den Takten 11 und 29 auch Notenköpfe auf. Sie sind jedoch in Gestalt von Strichgesichtern⁵¹⁰ notiert – eine Persiflage, die abfärbt: »Die Vortragsbezeichnung *tutto il canzone con espressione e sentimento ad libitum, sempre, sin al fine!* karikiert das Ausdrucksbestreben der Musik des späten 19. Jahrhunderts und des Expressionismus [...].«⁵¹¹ Dies gilt überdies für die mit Ausrufsignalen versehenen Fermatenzeichen. Jene sind in Steigerung gesetzt. Auf eine Fermate je Stimme auf der ersten Zählzeit (Takt 9), ergänzt mit einem Ausrufezeichen, das ironisch durch ein Fragezeichen (Takt 7) spannungsreich vorbereitet wird, folgt eine Fermate (Takt 10), die mit einer zusätzlich auf dem Kopf stehenden Fermate ergänzt ist, »als sollten die Endpunkte eines vierstimmigen Satzes angehalten werden.«⁵¹² Zwei Ausrufezeichen gesellen sich hinzu. Nach einem längeren Spannungsbogen mündet eine dritte Fermate (Takt 11), wieder mit sich spiegelnden Zeichen mit drei Ausrufezeichen – dieses Mal vor die Fermatenzeichen gesetzt –, in besagte Strichgesichter.

horrible testimony of naturalism, of *imitazione*, in the madrigal is what may called »eye-music«, the symbol which makes its appeal to the eye, not the ear« (EINSTEIN 1949, S. 234).

⁵⁰⁶ BETZ 1999, S. 336.

⁵⁰⁷ Die Bedeutung des Rhythmus in Schulhoffs Musik legt Betz mit einem Verweis auf dessen Schriften dar (ebd., S. 344–346).

⁵⁰⁸ Eberle vermutet eine Spielweise mit überkreuzten Händen (EBERLE 2010, S. 96).

⁵⁰⁹ BETZ 2000, S. 12.

⁵¹⁰ »Sonnen« (BETZ 1999, S. 336), »Mondgesichter« (EBERLE 2010, S. 96).

⁵¹¹ BETZ 1999, S. 336.

⁵¹² EBERLE 2010, S. 96.

III. In futurum.

Zeitmaß-zeitlos.

tutto il canzone con espressione e sentimento ad libitum, sempre, sin al fine!

The musical score is presented in seven systems, each with a bass clef staff on top and a treble clef staff on the bottom. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several performance markings: a '5' above a quintuplet in the first system, a '3' above a triplet in the second system, and a '3?' above another triplet in the second system. The third system features a '!' above a note, a '!!' above a note, and a '!!!' above a note. The fourth system has a '!' above a note. The fifth system has a '!' above a note. The sixth system has a '?' above a note and a '!!!!' above a note. The seventh system has a '3' above a triplet, a '3' above another triplet, and a smiley face above a note. The final system includes a section labeled 'G.P. (Marschall Pause.)' with a large exclamation mark above it. The score concludes with a final cadence and a small smiley face at the bottom right.

Deren Mimik lassen zusätzliche Karikaturen erkennen. Die ersten zwei Gesichter (Takt 11) – je eines in Ober- und Unterstimme – markieren den Ton *b*. Eine labile Tonstufe – ursprünglich fungiert sie als kleine Terz –, deren Werdegang zur selbstständigen, auch Mollstufe (Mitte 17. Jahrhundert) von semantischer Aufladung begleitet ist und die sich im 18. und 19. Jahrhundert zur Todessymbolik steigert.⁵¹³ Wahrscheinlich zeigt sich daher das untere Gesicht betrübt – das andere in ironischer Distanz? Hier nimmt die historische Reflexion also wieder den umgekehrten Weg – der Jetztzeit zugewandt. Eine vierte Fermate ist zusätzlich durch das Wort *Marschall Pause* gekennzeichnet. Sie »bezieht sich sowohl auf die Generalpause mit ihrer figurenhafte Tradition als hier übersteigertes musikalisches Zeichen, als auch auf den Widmungsträger »Marschall Grosz Metamusiker« [...].«⁵¹⁴ Die nun vier Ausrufezeichen stehen über der oberen Corona. Vorbereitet wird die Marschall-Pause – vorangestellt ist wieder ein Fragezeichen – von einem mit 32tel-Pausen gefüllten Takt: vielleicht ein Trommelwirbel?⁵¹⁵ Der Weg zur abschließenden zweiten Gesichtsnote (Takt 29) erscheint beinahe als traditionelle Schlussformel. Einem stillen Tonabstieg (Takt 28) folgen noch einmal zwei Fermaten (Takt 29), in Ober- und Unterstimme zeitlich versetzt, ehe das Werk sein Ende in dem sowohl oben als auch unten lachenden Gesicht auf der stabilen Tonstufe *d*¹ findet.⁵¹⁶ Zum Ende hin macht das Werk also wieder einen Schwenk in die Vergangenheit – nicht ohne einem lächelnd schmunzelnden Gesicht?

Mutmaßlich möchte Schulhoff durch diesen Spott das Primat des Tons als zeitliches Konstituens überwunden wissen. Derart, wie er die Pausenzeichen notiert – als offensichtlicher Ersatz für Tonzeichen –, können sich diese dagegen nicht von einer klingenden Intention lösen. Ferner ist die Behauptung von Betz, Schulhoff verwende »eine strukturell-deskriptive Notation, die *einen einzigen musikalischen Parameter* ausarbeitet: die Dauer, den Aspekt der Zeit«,⁵¹⁷ ein Trugschluss. Die Takte 21, 22 und 28 berücksichtigen zusätzlich den Parameter Tonstufe, beschreiben sie doch durch die vertikale Versetzung der Zeichen einen ab- und aufsteigenden Gestus. Zudem gehen dort die Systeme für rechte und linke Hand überein. Die vertauschte Schlüsselvorzeichnung sprechen

⁵¹³ Carl-Friedrich Beck widmet der Tonstufe *H* eine umfassende Darlegung (Carl-Friedrich Beck: *Die Tonstufe H als Klangbasis. Untersuchungen zu Tradition und Semantik vom 14. bis zum frühen 20. Jahrhundert*. Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft 28. Tutzing 2007).

⁵¹⁴ BETZ 1999, S. 336.

⁵¹⁵ Das rhythmisch unregelmäßig Geräuschhafte des Trommelwirbels kann einerseits nicht durch gemessene Pausenwerte vermittelt werden. Eine Regelmäßigkeit der genau gesetzten Pausenwerte des 4/4-Taktes werden andererseits von Taktart und der Vorzeichnung *Zeitmaß* – *zeitlos* in Frage gestellt.

⁵¹⁶ Die Tonstufe *D* bildet das Zentrum des auf Quintenverhältnissen basierenden Pictoresken-Zyklus: I (C), II (G), III (D), IV (A), V (Es). Das letzte Stück moduliert nach A.

⁵¹⁷ BETZ 2000, S. 10, Hervorh. d. Verf.

den systemübergreifenden stillen Tonverläufen allerdings ihren Sinn ab. Gleichermaßen korrumpieren die angegebenen Taktarten, insbesondere aber die Tempovorzeichnung *Zeitmaß – zeitlos* das Ton- und Pausenattribut Dauer. Schulhoff führt augenscheinlich das Verhältnis von musikalischem Rhythmus und vorgezeichnetem Metrum ad absurdum. Erscheinen die wilden Rhythmen, welche die Pausenzeichen kenntlich machen mögen, vielleicht als ins Extreme gezeichneter »»Radau« der »Negermusik««, ⁵¹⁸ so wird dieser spätestens durch jene Tempovorzeichnung negiert. Die korrekt ausgefüllten 4/4-Takte werden auf diese Weise zu beliebig austauschbare Werte degradiert. Selbst wenn die »Anti-Musik« ⁵¹⁹ rhythmisch aufgeführt werden sollte, allein durch diese Tempovorzeichnung, die sich gar selbst negiert, würde eine Aufführung jeglicher Art verhindert werden. Das Attribut Dauer belanglos geworden, würden die einzelnen Pausenwerte (und auch Tonwerte) vor dem Anblick der Zeitlosigkeit in sich zusammenfallen. Der Rhythmus – ein wesentlich auf das Zählen von Dauereinheiten beruhender Strukturgeber –, und der Pulsgeber des 4/4-Taktes fielen als die grundsätzlichen Musikkennzeichen weg.

Marianne Betz' Bewertung von *In futurum* betont daher den Fokus einer lediglich zu sehenden Musik, deren Parameter Dauer »allein keine auditive Information vermitteln kann, jedoch so in ein Gerüst von Informationen eingeordnet wird, als könnte er es.« ⁵²⁰ In einem ironischen Andeuten auditiver Informationen zeigt sich zugleich jedoch eine Abhängigkeit zur vermutlich gerne überwunden gewussten Klangästhetik. Die Dauer allein kann keine erfahrbare Musik für den Hörenden sein, sie braucht ein Vehikel, das die Zeit in die Erfahrung bringt: etwas Hörbares. Dieses lässt *In futurum* vermissen. Schulhoff wandelt hörbare Töne in unhörbare Pausen um. In einem zusätzlichen Schritt entreißt er ihrem Nicht-Tönen den Bestimmungsfaktor Zeit. Übrig bleibt weniger eine »Anti-Musik«, ⁵²¹ die der Musik entgegensteht, sie negiert, sondern vielmehr – wie in Cages 4'33" – eine Nicht-Musik, welche noch an musikalischen Vorstellungen gebunden ist, wesentlich noch Musik bleiben möchte, aber in einem nicht hörbaren Modus verweilt. Ist dies die »Idee einer Zukunftsmusik«? ⁵²² Schulhoffs Werk persifliert solcherweise neben der Ausdrucksästhetik auch die Musik als Zeitkunst durch die Überzeugung, dass eine zukünftige zeitlose Musik nur still sein kann. Ein dadaistisch unsinniger »Bilderwitz« ⁵²³ also oder ein ironisch ernstes »kom-

⁵¹⁸ BETZ 1999, S. 334.

⁵¹⁹ EBERLE 2010, S. 88.

⁵²⁰ BETZ 2000, S. 10.

⁵²¹ EBERLE 2010, S. 88.

⁵²² BETZ 2000, S. 12.

⁵²³ Ebd., S. 8.

poniertes Abbild der Stille«?⁵²⁴ Weil der Hörende in der Tat nichts Äußeres vernehmen würde, wäre *In futurum* still, die Stille selbst scheint das Werk aber nicht abzubilden.

Schulhoffs Werk basiert auf einer »strukturell-deskriptiven Notation«,⁵²⁵ es verbleibt also im musikgenuin rhythmischen Schema, das zwar durch Vorzeichnungen metrisch verwässert wird, seine Herkunft jedoch nicht verbergen kann. Zugleich bewahrt es sich seine musikalische Struktur, die etwas Hörbares erwarten lässt. Daher bemerkt Eberle das Potential einer ästhetischen Verbindung von Sehen und Hören. Der Pianist habe »eine graphische Partitur vor sich, und die sehr differenziert disponierten Pausen mögen ihm zum inneren Klang werden, zum mindesten zur rhythmischen Bewegung.«⁵²⁶ Im Hintergrund des Pittoresken⁵²⁷ käme in *In futurum* dadurch ein Abbild einer komponierten Stille zum Vorschein, dem ein bestimmtes Verhältnis von Klang und Nicht-Klang ablesbar ist. Derart verweilt das von der Schrift vermittelte Bild in einer durch lautlose Elemente zusammengesetzten Gestalt, die ihren »symbolischen Zeichencharakter« verloren und sich dem »Ikonischen« angenähert habe.⁵²⁸ Möchte das zeitlich kristallisierte Abbild der Stille musikalisch erschlossen werden, so müsste es aber zumindest innere Laute bergen – und somit ihre Symbolkraft wieder reaktivieren. Als Erkennungszeichen (gr. *symbolon*) für den klingenden Ton, lässt die Schrift zunächst keinen anderen Schluss zu, die distinkten Pausen stellvertretend als äußerlich lautlose Gebilde wahrzunehmen. Derart sind sie für das Auge distinkte Gegenstände. Vornehmlich durch den Parameter Dauer geformt, verschmelzen sie im Hören jedoch zu einem stillen Kontinuum. Das Ohr kann ohne das Zählen oder von ihm abgeleiteten Pulsgefühl keine Distinkte bilden. Der Pulsgeber Tanz vermittelt wiederum zwar den musikalischen Parameter Dauer qua Rhythmus, doch er lässt den für die Musik essentiellen Klang vermissen. Die »zum mindesten [...] rhythmische Bewegung«⁵²⁹ kann daher nur eine letzte, jedoch der Musikwahrnehmung nicht gerecht werdende Option für Schulhoffs *In futurum* sein.

⁵²⁴ Ebd., S. 10.

⁵²⁵ Ebd., S. 10.

⁵²⁶ EBERLE 2010, S. 94.

⁵²⁷ Das Malerische und Bildhafte (frz. *pittoresque*) stellt das Werk in die Nähe zur Tanzmusik: »[...] der Begriff hat den Beigeschmack des auffallend Bunten, etwas Übertriebenen, auch Exotischen. Und exotisch war es damals in der Tat, in die Kunstmusik die moderne populäre Tanzmusik einzuführen. [...] Doch haben Schulhoffs fünf Stücke – außer dem mittleren, das nur aus Pausen besteht – nicht allzu viel Pittoreskes. Sie sind formstrenge Erfüllungen von Tanztypen« (ebd., S. 91). Zugleich versuchen die malerischen Elemente die Musik in ein *Zerrbild* ihrer selbst zu verwandeln. Im Hintergrund bleibt jene aber noch immer präsent.

⁵²⁸ BETZ 2000, S. 10.

⁵²⁹ EBERLE 2010, S. 94.

Das sehende Nachverfolgen der nichtigen Tonsymbole in Form von Pausenzeichen und deren Hören bilden indes in jenem Moment eine Synthese, in dem der Nicht-Klang nicht als Negation des Klangs, sondern positiv als ein anwesender Klang im äußerlich nicht hörbaren Bereich wahrgenommen wird. Dies deutet auf einen Ton der Lautstärke null hin. Er sprengt jedoch die Darstellungsweise in der Schrift, zudem lässt *In futurum* den Lautstärkeparameter unberücksichtigt. Außerdem kann keine Notenschrift die Lautstärke null in Noten setzen, es sei denn, sie persifliert das Zeichen als Absolutum. Angenommen, *In futurum* bestehe aus nichts anderem als aus Tonzeichen, der Hörende würde zwei unkoordinierte Stimmen vernehmen. Er würde sie hören, weil sie eine Lautstärke besitzen. Die Schrift lässt diese lediglich nicht variieren. Nun ersetzt Schulhoff alle Tonzeichen mit Pausenzeichen, belässt aber die originale Tonstufenorte. Wäre es nicht denkbar, dass neben diesen auch die Lautstärke noch eine Rolle spielt? Nicht-tönend nehmen dann die Pausenzeichen die identische Position auf der z-Achse ein. Es wäre in der Tat ein unendlich entfernter Punkt erreicht. Dadurch würde Schulhoff »die Möglichkeiten traditioneller Notation« nicht nur »ausreizen«,⁵³⁰ sondern gar überreizen. Die Lautstärke null verschwindet sodann im Nu und kippt in eine *Lautlosigkeit* um. Der Widerspruch des geometrischen Grundbilds von *In futurum* zu seinen inbegriffenen Tonparametern lassen die *Sinnlosigkeit* dem Betrachter auf einen Schlag bewusst werden. Er sieht sich gezwungen, Sinn zu suchen, indem er die negative Erscheinung des Klangs in ein positives Phänomen kehrt. »Selbst, wenn das menschliche Gehör nichts Hörbares mehr vernehmen kann, gibt es nicht auf. Es hört in sich hinein [...].«⁵³¹ Er nimmt sich dem Klang an, vernimmt ihn als »inneren Klang«⁵³² im stillen Modus. Während der Hörende in Cages 4'33" schweigende Stille im sound hört, lässt er den unhörbaren sound in *In futurum* in sein stilles Inneres ein.⁵³³ Dieser sound erhebt ein Nicht-Tönen im Sinne eines äußerlich unhörbaren Tönens in der Pause, die freilich formal einer leeren Zeitdauer entspricht, auch auf einer klanglichen Ebene zu einen phänomenal dem Tönen gleichgestellten Element. Eine Erfahrung »des Gleichen im Veränderten«,⁵³⁴ das mit dem Changieren der Tonparameter konform geht, vernimmt der Hörende im Inneren. Von außen betrachtet, werden die nun gegenständlich verstandenen Pausen dagegen nur dann als solche vernommen, wenn sie in der Schrift ebenfalls als solche identifiziert werden. Eine

⁵³⁰ BETZ 2000, S. 17.

⁵³¹ KÖNIG 2014, S. 41.

⁵³² EBERLE 2010, S. 94.

⁵³³ Das stille Innere, das in Schulhoffs *In futurum* unvermittelt in ein Absolutes gesetzt ist und dadurch höchst interpretationsbedürftig wird, steht in keiner direkten Verbindung mit der nach innen gekehrten Ruhe einer Raumsenke. Diese wird durch Wege zeichnende Tonstufen offenbar.

⁵³⁴ VOIGT 2011, S. 83.

Repetition von unhörbaren Nicht-Klängen würde das nicht in sein Inneres gekehrte Ohr ansonsten überhören. In Schulhoffs Werk entsprechen sich rhythmisch die Takte 1–2 und 5–6, ferner die Takte 21 und 22. Das Auge könnte die Pausenfolge dieser Takte als wiederkehrend identischen Sinn in Form von Mustern erkennen, was dem alleinigen Hören versagt bliebe. Geradeso erscheinen die direkt hintereinander gesetzten 32tel-Pausen des vermeintlichen Trommelwirbels (Takt 25) im Hören als ein langer Nicht-Klang. Dieser Takt nimmt überdies im Notenbild mehr Platz ein, wirkt dadurch für das Auge länger anhaltend: wie ein Orgelpunkt vor der Marschallpause. Für das Auge erkennbare identisch gleichgeformte Distinkte können im Höreindruck einen dem Notenzeichen äquivalenten Wiederholungseindruck erzeugen. Die hörende Protentionalität verstreut sich hingegen allmählich ins Unbestimmte.

Zugegeben, diese Eventualitäten offenbaren in Schulhoffs *In futurum* sicher mehr als der Komponist im Jahr 1919 für sein Stück intendiert. Allerdings zeigen sie auch, was eine radikale Umkehr der musikalischen Bausteine bewirken kann. Daher sei noch ein letzter Gedanke erlaubt. Cages *4'33''* entspringt einer nicht zu messenden Ereignisästhetik. Jeder Moment ist gleichursprünglich. Die theoretisch unzähligen auf der x-Achse erschlossenen Nullpunkte der Zeit sind in gewisser Weise auch in Schulhoffs Stück vertreten. Die Beliebigkeit, mit der Schulhoff die rhythmischen Zeichen, den »Wechsel der Zeitpunkte«,⁵³⁵ setzt, in Verbindung mit der Vorschrift *Zeitmaß – zeitlos*, machen die Nullpunkte sichtbar. Die Inkongruenz von vorgeschriebenem Metrum und Takt-rhythmen verhindert aber, dass der Rezipient überhaupt in das Werk gelangen kann. Ignoriert er die unterschiedlichen Metren der beiden Systeme, so kann er die ersten Pausenzeichen gewiss als Auftakt gebrauchen, als ein Anheben in ein unsinniges Werk: Weil die Ausführung seiner Elemente dem Zufall überlassen wird, sind dadurch selbst die vermeintlichen Muster torpediert. Evozieren die nichtigen Tonsymbole letztlich noch ein Schweigen, dann würde Schulhoffs stilles Werk die Ereignisästhetik eines *4'33''*, die innere Leere voraussetzt, erfüllen: »Innerlichkeit [...], die fähig wäre, den inneren Bewegungen der intentionlos-zufällig auftretenden Klänge der *Welt* und des *Inneren* zu folgen.«⁵³⁶ Dies führe jedoch gewiss zu weit.

⁵³⁵ Ebd., S. 82.

⁵³⁶ DANUSER 1990, S. 102.

3 CLAUDIO MONTEVERDIS *L'ORFEO* (1607): STILLE ERHEBEN IM PROLOG ODER SCHWEIGEN BRAUCHT DAS WORT

Der Nullpunkt der Zeit ist in Claudio Monteverdis Prolog zum *Orfeo* SV 318 nicht sofort ersichtlich, weil er nicht in jeden Moment des Werkes eingeschrieben ist. Monteverdis Komposition führt den Hörenden erst dorthin.⁵³⁷ Die Musik des Prologs erhebt Stille – im Sinne eines *Verlangens* und *Anhebens* – in einer sprachlich-wörtlichen Manier, die Unterstützung durch einen musikalisch-technischen Leitfaden erfährt. La Musica, die artifizielle Musik in persona, verlangt in der letzten Strophe ausdrücklich nach Stille, bevor die *favola*⁵³⁸ erklingen kann. Dabei hebt der stile recitativo, der eine deutliche Gewichtung auf die Textdeklamation legt, einprägsam die mahnenden Bitten der Frau Musica hervor. Zugleich ist das Stillemoment in den letzten drei Verszeilen ein bedeutendes Element der musikalischen Textverdeutlichung. Diese erscheint in einer dreistufigen Klimax durch nach und nach länger werdenden Zäsuren. Vers für Vers wird ein durch musikzeitliche Mittel eingereichtes Stilleereignis angehoben. Diese andere Seite der Erhebung führt schließlich in eine Sphäre, die über das Maß der Zäsur herausragt. Die finale Fermatenpause wird dem Prolog enthoben, weist so über ihn hinaus und zurück auf Theorien der griechischen Antike.

Monteverdis »«favola pastorale«, das Schauspiel von Liebe und Leid in der unbefleckten Natur«,⁵³⁹ changiert in seiner Entstehungsgeschichte zwischen dionysischer Euphorie⁵⁴⁰ und apollinischer Vernunft. In ihrer schriftlichen Fassung von 1609 verfestigt sich schließlich eine Idee des Maßhaltens. Monteverdi ändert die in römischer Zeit durch Vergils *Georgica* und Ovids *Metamorphosen* überlieferte griechische Vorlage dahin ab, dass der verbotene Anblick Eurydikes durch Orpheus auf dem Weg aus dem Hades noch ein gutes Ende findet. »Nun am Schluß verhilft ihm der

⁵³⁷ Das Werk kommt am 24. Februar 1607 in Mantua vor einem erlauchten Kreis im Rahmen eines Treffens der *Accademia degli Invaghiti* während des Karnevals zur Aufführung. Der Text stammt von Alessandro Striggio.

⁵³⁸ Das Primat des Textinhalts wirft im 17. Jahrhundert seinen Schatten über die Gattungsbezeichnungen: »Im Bewußtsein des Publikums existiert noch keine Kunstform ›Oper‹. Das musikalische Drama ist vor allem Drama (oder *Comedia*), d. h., es definiert sich über den Text« (GIER 1998, S. 46). Die *favola* wird im weiteren Verlauf der hiesigen Arbeit dennoch Oper genannt.

⁵³⁹ MONTEVERDI 1998, S. VI.

⁵⁴⁰ Dem Schlusschor des *Orfeo* ist eine instrumentale Moresca angehängt. Sie hat die »Funktion, [...] vom Drama wieder zum allgemeinen höfischen Fest zurückzuleiten« (OSTHOFF 1984, S. 63). In der Gestalt »eines Intermediums, das 1671 anlässlich der Hochzeit von Francesco Maria della Rovere mit Lucrezia d'Este in Pesaro aufgeführt wurde [...] mit den tanzenden Frauen verbunden, die Orpheus nach dem Leben trachten« (ebd., S. 63), könnte sie außerdem auf einen wahren Tanz der Bacchantinnen hinweisen. Striggios erste Fassung des Librettos von 1607 birgt im Gegensatz zur Partitur einen solchen Bacchantinnenchor (ebd., S. 63 f.).

Aufstieg mit dem Gott auch zum Wiedererblicken Eurydikes in der Schönheit der Gestirne.«⁵⁴¹ Die Verehrung Apollos, dem Patron der Himmelsharmonie – er gibt seinem Sohn Orpheus ein Abbild in Form der Lyra – hebt sich in Monteverdis Oper in einer Solmisationssilbe unverkennbar heraus: im dritten Akt auf »Sol, tu nobile dio«. »Monteverdi setzt im Baß zum Wort ›Sol‹ das *sol*.«⁵⁴² Solcherart grundiert der Bass bereits den ersten Gesang des Orpheus: ein deutlicher Fingerzeig auf den Gott, der den Menschen durch das Licht der Sonne⁵⁴³ ein göttliches Wissen bringt, welches die Musik zu vermitteln vermag. Daher leitet Apollo die Musen der klingenden Kunst an – aus dem Verbund mit der Muse Kalliope geht gar Orpheus hervor. Durch sein Attribut Lichtbringer verkörpert Apollo jedoch weniger den Sinn des Hörens als denjenigen des Sehens. Fred van der Kooij stellt in diesem Kontext die These auf, dass Monteverdis Vertonung von Alessandro Striggio's Libretto nicht der im Prolog suggerierten Macht der Musik gerecht werde, sondern, im Gegenteil, die »Ohnmacht der Musik« gegenüber anderen Künsten zeige.⁵⁴⁴ Van der Kooij erkennt eine starke Ausrichtung des Opernlibrettos auf den visuellen Sinn. Er zählt über fünfzig Mal die Worte Sonne, Licht und Auge (lat. *lux* trägt alle drei Bedeutungen) und spinnt jenen Gedanken weiter zu einer Gegenüberstellung des im späten 16. Jahrhundert aufkeimenden Neostozismus – diesem hängt Striggio an –, und der im Widerspruch dazu stehenden Ansicht, Musik unterstütze durch Affekte lediglich den sprachlichen Ausdruck – eine Meinung, welche auch Monteverdi vertritt. Vermutlich stellt die begriffliche Nähe des Wortes Sehen zum Vermögen des Einsehens den *Orfeo* wiederum in die Nähe zu jener von der Musik vermittelten Erkenntnis um die Harmonie des Kosmos. Im Text des Prologs überwiegen zumindest noch Termini der Akustik. Er bereitet auf das Hören der Klangharmonie vor, ermahnt zu dessen Möglichkeitsbedingung: zum Schweigen. Schließlich setzt der Komponist einen Prozess des Stillwerdens in sein Werk mit Rückgriff auf eine Kunstfertigkeit (*techné*), die ein Wissen um die italienische Verssyntax und ihre Zäsursetzung beansprucht. Trotz eines seit Aristoxenos' Ablehnung des reinen Zahlendenkens in der Musiktheorie der Pythagoreer sich etablierenden empirischen Nachvollzugs, ist dies, insbesondere im Komponierprozess, der sich in der Partitur manifestiert, ein gleichwohl denkerisches Tun geblieben. Die italienische Sprache birgt im Gegensatz zum Altgriechischen keine festen Silbendauern, die sich in einfachen Zahlenrelationen ausdrücken lassen. Ihre natürlich akzentuierten Silben bestimmen dennoch ein

⁵⁴¹ MONTEVERDI 1998, S. VII.

⁵⁴² KOOIJ 1995, S. 99.

⁵⁴³ Die Gleichsetzung Apollos mit dem Sonnengott Helios, wie sie etwa im *L'Orfeo* aufscheint, soll nicht darüber hinwegtäuschen, dass die ursprüngliche Bedeutung des Namens Apollo ungeklärt ist.

⁵⁴⁴ KOOIJ 1995, S. 94.

regelmäßiges Versgefüge entscheidend mit. Im Zählen von betonten und unbetonten Silben entbergen sich die Satzregeln des italienischen Verses. Dass sich ferner die Akzente in der Ausführung auf Tondauer und Tonhöhe auswirken, verdankt sich nicht erst der dem Textausdruck dienenden *seconda pratica*⁵⁴⁵, sondern lässt sich bereits an einer *mousiké*, die sich allmählich von einer reinen *téchne* verabschiedet, nachvollziehen. Die in einer *mousiké téchne* noch ungewollte *dýnamis* (Ausdrucksstärke) ist in Monteverdis *L'Orfeo* der Brennpunkt, in dem eine primär zeitlich verstandene Ruhe mit einer starken Empfindung von Stille verschmilzt. Dies stellt sich auch in Apollos enger Verbindung mit den Musen fruchtbar heraus.

Die Musen, Töchter des Zeus, werden im Mittelalter in Darstellungen der Sphärenharmonie oft mit einbezogen. Vermutlich greifen diese bereits auf pythagoreische Vorlagen zurück. In einer Martianus Capella zugeschriebenen enzyklopädischen Handschrift des 5. Jahrhunderts, wohl die letzte umfassende Darstellung der *Artes liberales* im Mittelalter, schildert der Autor die Hochzeit der Philologia mit Merkur (*De nuptiis Philologiae et Mercurii*). Zu derer umfangreichen Vorbereitung gehört ein himmlisches Konzert. Dazu sendet Merkur die Musen auf die Bahnen der Gestirne:

Tunc vero conspiceres totius mundi gaudia convenire. Nam et tellus floribus luminata, quippe veris deum conspexerat subvolare Mercurium, et Apolline conspicato aeria temperies sudis tractibus renidebat. Superi autem globi orbesque septemplexes suavis cujusdam melodiae harmonicis tinnitibus concinebant, ac sono ultra solitum dulcior, quippe Musas adventare praesenserant, quae quidem singulatim circulis quibusque metatis, ubi suae pulsum modulationis agnoverant, constiterunt. Nam *Urania* stellantis mundi sphaeram per extimam concinit, quae acuto raptabatur tinnitu. *Polyymnia* Saturnium circulum tenuit; *Euterpe* Jovialem. *Erato* ingressa Martium modulatur; *Melpomene* medium ubi Sol flammanti mundum lumine convenustat. *Terpsichore* Venereo sociatur astro. *Calliope* orbem complexa Cyllenium, *Clio* citimum circulum, hoc est, in luna collocavit hospitium, quae quidem graves pulsus modis raurioribus personabat. Sola vero, quod vector ejus cygnus impatiens oneris atque etiam

⁵⁴⁵ Giovanni Artusis Anfechtung der von Monteverdi wegen der Textdeklamation gerechtfertigten Verstöße gegen die Kontrapunktregeln und die Abspaltung einer *seconda pratica* von einer *prima pratica* werden ausführlich von Claude Victor Palisca beschrieben (PALISCA 1985).

subvolandi alumna stagna petierat, *Thalia* derelicta in ipso florentis campi ubere residebat (Mart., De nupt. Phil. et Merc., I, 27 u. 28, Hervorh. d. Verf.).⁵⁴⁶

In rührend schönen Worten kleidet Martianus den Aufstieg der Musen: »Allein aber, da der Träger, der Schwan, unfähig dessen Last zu tragen und auch emporzusteigen, mit seinem Zögling zu den Seen geeilt war, ruhte Thalia völlig verlassen selbst in der blühenden Fruchtbarkeit des Feldes« (I, 28).⁵⁴⁷ Thalia, die auf der stillstehenden Erde bleibt, weilt auf dem einzigen Gestirn, das keine Töne von sich gibt. Dies spiegelt etwa auch die von Boethius überlieferte Darstellung der Sphärenharmonie wider.⁵⁴⁸ Nach Ciceros Überlieferung erweitert der *Proslambanómenos*, der Hinzugenommene, das ehemalige Heptachord zu einem Octachord; jener wird vom Mond erzeugt, »während die Erde unbeweglich und tonlos bleibt.«⁵⁴⁹ Es sei allerdings darauf hingewiesen, dass jene tiefste noch klingende Tonstufe in späteren Überlieferungen von der Erde vertreten wird.⁵⁵⁰ Die Sonderstellung, welche die Muse Thalia auf der in obiger Darstellung unbeweglichen Erde innehat, stellt schließlich Franchinus Gafurius in seiner *Practica musica* (1496) bildlich dar.⁵⁵¹ Hierin erscheint Thalia unter der Erde und zugleich, gemeinsam mit ihren anmutigen Grazienschwestern Euphrosine und Aglaia, nebst Apollo, der die Illustration krönt (Abbildung 9). Als einzige der neun Musen genießt Thalia die nächste Gesellschaft des in Monteverdis Oper verehrten Gottes der Himmelsharmonie. Das bis zum Heliozentrismus der Renaissance gelehrt geozentrische Weltbild zeichnet in ihrem unbeweglichen Ausgangspunkt das kosmologische Äquivalent der Zeit erschaffenden ewigen Weltseele. In Monteverdis Prolog zum *L'Orfeo* scheint dieser Geist zu wehen, der in der Muse Thalia in ein personifiziertes Stillsein gekehrt ist. Er trägt nun jedoch beide seiner etymologischen Facetten: Ruhe und klangliche bzw. lautliche Stille. Das Notenbild des *Orfeo* geht in einer ganz dem zeitlichen Sprachmetrum dienenden *téchne* auf. Durch die Zuwendung des Textinhalts findet die Musik des *Orfeo* und ihre Stille schließlich zu ihrem Ausdruck. Ein fehlender Textinhalt dagegen ermöglicht dem Komponisten, einen anderen Weg in die Stille zu zeichnen. Zugleich lässt jener dem Hörenden nicht nur interpretatorischen Freiraum. Die Instrumentalmusik kann auch das Ohr unbefangener

⁵⁴⁶ Nachfolgend ein Teil der Übersetzung von Hans Günter Zekl: »Die oberen Kugelschalen [= der Fixsternhimmel] und die siebenfältigen Kreise erklangen lieblicher im harmonischen Geklimper einer Art von Melodie [...] – hatten sie doch die Ankunft der Musen schon vorausgespürt« (I, 27).

⁵⁴⁷ Der Verfasser nahm sich hier einer eigenen Übersetzung an.

⁵⁴⁸ Diese und weitere Lehren der Sphärenharmonie stellt Lukas Richter zur Schau (RICHTER 2006).

⁵⁴⁹ Ebd., S. 551.

⁵⁵⁰ Ebd., S. 555–582.

⁵⁵¹ Joseph Smits van Waesberghe beschreibt die Abbildung (SMITS 1969, S. 152 f.).

auf ein, etwa auf der Tonstufenachse aufgezeigtes Stillwerden lenken. An dessen Ende befindet sich eine dem Tonstufensystem entrückte Stille. Die Muse Thalia stünde dort nicht für den Ausgangspunkt des rhythmischen Zählens der Gestirnumläufe, sondern für jenen des Nachvollzugs des geometrischen Tonstufensystems.⁵⁵² Die Notenschrift des *Orfeo* allein kann einem im Sinne der *seconda pratica* empfundenen Nicht-Klingen in persona Thaliae jedoch nicht gerecht werden. Ein Lautstärkeparameter ist im 17. Jahrhundert noch nicht explizit entwickelt, der Notenschrift fehlen die Dynamikvorzeichen. Da das Gebot der Stille eines des Stillseins ist, stellt der Prolog zum *Orfeo*, wie Cages 4'33", jedoch kein lautloses räumlich Äußeres dar, das theoretisch auf einer virtuellen z-Achse aufschiene. Hier wie dort konzentriert sich die Stille in einem Tacet: Die Erde verhardt und Thalia schweigt in ihrer Einsamkeit.

La Musica, die auf zahlreichen Darstellungen nebst Pythagoras auftaucht und als personifizierte Musik dessen Lehre vertritt, stellt den Prolog des *Orfeo* also in den Kontext des antiken Ideals der Zahlenharmonik, die den göttlichen Aufbau der Welt abbildet und als höchste aller Künste die zu Monteverdis Lebzeit sich etablierenden schönen Künste und die dem früheren Trivium angehörigen Sprachkünste überragt. Derart verbleibt die Musik des *Orfeo* in ihrer Darstellungsform im Geiste des Quadriviums der mathematischen Künste. Hierin eine Ruhe (x-Achse) mit metrischen Mitteln anzeigend und sich stetig steigend, verwendet Monteverdis *Orfeo* im Gegensatz zu Cages 4'33" jedoch einen musikepiphänomenalen Sprachinhalt, um jener Stille die Dimension eines Tacet zu verleihen: ein Schweigen, das ein *Verstummen* impliziert. In einer durch die Muse Thalia verkörperten Verbindung von musikzeitlicher Ruhe und sprachlichem Stillwerden erhebt sich der Prolog aus jenem, von Martianus' Worten figurativ beschriebenen Grund: Stille als Voraussetzung für das Erklingen und Wahrnehmen von Klangharmonie – ein artifizielles Geleit in eine Stille noch »vor Beginn der Aufführung.«⁵⁵³

⁵⁵² Franz Schuberts *Klaversonate B-Dur* intendiert womöglich einen solchen stillen Hafen – ein allerdings unerreichbares Zutiefst.

⁵⁵³ LISSA 1962, S. 322.

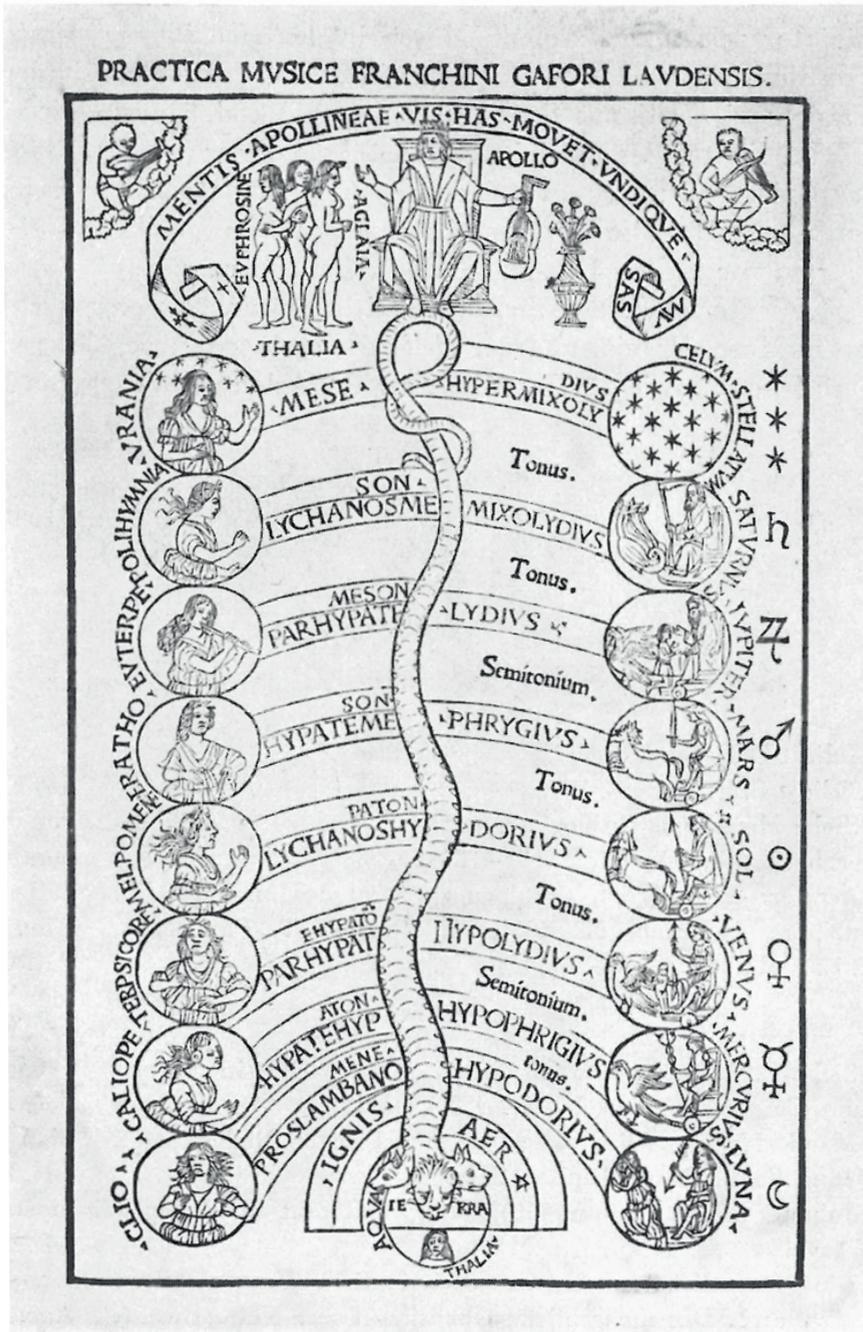


Abbildung 9: Franchinus Gafurius: Darstellung der Sphärenharmonie (1496).

3.1 GEBOT DES STILLSEINS

Der Prolog nimmt »die Handlung vorweg«⁵⁵⁴ und demonstriert in seiner letzten Strophe, wie auch der fünfte Akt, eine »Macht der Musik über die Natur.«⁵⁵⁵ Striggios Libretto bietet im dritten und vierten Vers derer typische Erscheinungen, welche die Stille verlebendigen. Die Musik der letzten Strophe besänftigt Vögel, Wasser und Wind.⁵⁵⁶ Frau Musicas Anspruch an die Natur und ihre Wirkung auf diese bekräftigt, dass die artifizielle Kunst der Musik den zufälligen, unkontrollierten, naturhaften Klängen hinsichtlich der griechisch-antiken Vorstellung der Harmonia überlegen ist. Eine dem Prolog vorangehende und die Fürstenfamilie Gonzaga von Mantua, aber wohl auch Frau Musica ankündigende Trompetentoccatà lässt ferner vermuten, dass die naturellen Topoi als Stammhalter möglicher störender Geräusche dienen und sich daher das Gebot des Stillseins an den Hörerkreis richtet. Die Naturtopoi sind im *Orfeo* demnach zweckgerichtet, im Gegensatz zum romantisierenden Gebrauch, der existentielle Züge tragen kann.⁵⁵⁷ Damit sich Frau Musicas Klangharmonie ungestört entfalten kann, »während meine Gesänge abwechseln, bald heiter, traurig« (Vers 1), solle sich niemand und nichts bewegen. Für Monteverdi müssen die Worte der Musica wohl auch deshalb eine gewichtige Bedeutung besitzen, weil deren Ankündigung in Form der Toccatà eine unkonventionelle Aufnahme in die Partitur erfährt.⁵⁵⁸ Klaus Haller sieht die Gründe für die schriftliche Fixierung der Toccatà einerseits im »repräsentativen Charakter der gedruckten Partitur« andererseits in der »Forderung, daß alle Instrumente die Toccatà mitspielen sollten.«⁵⁵⁹ Erst genannte Bewandnis unterstützt nicht nur die Verehrung der Musica als Patronin der klingenden Kunst, sondern schafft auch für deren Appell als bedeutsame Botschaft und Attitüde zu jener *téchne* ein besonderes Artefakt.

⁵⁵⁴ John Drummond setzt jede der fünf Strophen mit den gleichfalls fünf Akten inhaltlich in Verbindung (DRUMMOND 1995, S. 59).

⁵⁵⁵ Ebd., S. 59.

⁵⁵⁶ Das Stillstehen der Elemente Wasser und Luft sind alte Topoi. Eine der frühesten Quellen für das Phänomen ist Homers *Ilias*. In der altrömischen Literatur steht der lateinische Begriff *tranquillitas* einerseits für die Abstrakte Ruhe und Stille, er wird jedoch meist als Meeresstille – auch in der Variation lat. *malacia* (GEORGES 1969, Sp. 775) – und Windstille gebraucht (ebd., Sp. 3177 f.).

⁵⁵⁷ Franz Schuberts *Meeres Stille* D 216 interpretiert Schneider als »lebensbedrohende Gefahr«. Der behäbig langsame Gesang wird von einer Folge sehr leiser Arpeggioklängen im Klavier begleitet. Schubert zeichne mit ihnen ein »Bild der Reglosigkeit des Meeres und der Bewegungslosigkeit der Luft [...] damit das hoffnungslose Ausgesetztsein der menschlichen Existenz in dieser Welt« (SCHNEIDER 2001, S. 193).

⁵⁵⁸ HALLER 1970, S. 118.

⁵⁵⁹ Ebd., S. 118.

3.2 VERHARREN, VERSTUMMEN UND EIN ENTHOBENER SCHLUSS

Die Vertonung des Prologs ist zu seiner Entstehungszeit einem neuen Stil zu verdanken. »Bis zum *Orfeo* begnügte man sich damit, das musikalische Modell, nach dem der Prolog vorzutragen ist, mit der Formulierung der ersten Strophe zu notieren.«⁵⁶⁰ Monteverdi gestaltet im *Orfeo* jede Strophe individuell, was eine tiefer greifendere Textverdeutlichung bereits im Einleitungstück seiner Oper zur Folge hat.

Striggios Textvorlage der letzten Strophe besteht aus vier *Endecasillabi*. Der Elfsilber genießt, ebenso wie der Siebensilber (*Settenario*), rhythmische Freiheit. Der stile recitativo, eine dem Sprechen nahestehende Technik, bildet das Fundament für Monteverdis Opern. Er berücksichtigt die natürlichen Betonungen der italienischen Sprache. Deren Metrik wird in einen entsprechenden musikalischen Rhythmus übersetzt. Das Gros der zweisilbigen Wörter im Italienischen enden mit einer unbetonten Silbe. Diese paroxytonen Wörter oder parole piane bilden die Basis für die Silbenzählung und verkörpern zugleich die verpflichtend typische Schlussformel des Elfsilbers. Die Metrik der letzten Strophe des Prologs gibt die Abbildung 10 wieder.

	-	x	-	x	x	-	-	-	x	-	x	-		
[1]	Hor	mentre	i	canti	al-	ter-	no	Z	hor	lieti	hor	mes- ti		
	1	2	3	4	5	6	-		7	8	9	10	11	
	x	-	x	-		x	-	-	-	x	-	x	-	
[2]	Non	si	mo-	va	Z	au-	gel-	lin	Z	frà	ques-	te	pian- te	
	1	2	3	4		5	6	-		7	8	9	10	11
	-	x		-	x	-	x	-	x	-	x	-		
[3]	Né	s'oda	Z	in	ques-	te	rive	on-	da	so-	nan-	te		
	1	2		3	4	5	6	7	8	9	10	11		
	-	x	-	x		-	x	-	x	-	x	-		
[4]	Et	ogni	au-	retta	Z	in	suo	ca-	min	s'ar-	res-	ti		
	1	2	3	4		5	6	7	8	9	10	11		

Abbildung 10: Claudio Monteverdi: *L'Orfeo*, letzte Strophe des Prologs: Metrum, Silbenzählung und Zäsuren (Z).

⁵⁶⁰ ARLT 1986, S. 35.

Der Elfsilber besitzt üblicherweise eine Zäsur, die nach der fünften oder sechsten Silbe liegt, provoziert durch einen Hauptakzent auf vierter (Endecasillabo minore) oder sechster Silbe (Endecasillabo maiore). Bei einer Zäsur infolge eines Hauptakzents auf zweiter oder dritter Silbe kann, akzentuiert der Sänger zusätzlich die achte Silbe, eine weitere Zäsur entstehen. Es existieren jedoch Varianten. Monteverdi setzt die Zäsuren in der letzten Strophe nach einem Schema, das der Hervorhebung bestimmter Worte und Satzteile dient. Für eine kunstvolle Stilledarstellung zeichnet zusätzlich der Generalbass verantwortlich. Reinhard Müller entwickelt ein für jede Strophe des Prologs gültiges Satzgerüst. Darin agiert der Generalbass in meist Quart- oder Quintschritten, denen in der Singstimme üblicherweise Sekundschritte entsprechen.⁵⁶¹ »Der Prolog der Musica in Monteverdis Orfeo [...] beruht auf einem Strophenbaß, dessen Tonfolge in allen fünf Strophen des Gesangs gleichbleibt.«⁵⁶² Überhaupt verwende Monteverdi die Technik, so schildert Silke Leopold, »über einem akkordischen Baß eine Solostimme zu komponieren«, erstmals im *Orfeo* an.⁵⁶³ Die Begleitstimme folgt somit ihrer typischen Rolle im *stile recitativo* als klangliche und metrische Stütze der melodisch selbstständigen Singstimme. Dennoch zieht die besondere Zäsursetzung in der letzten Strophe eine diverse Wahrnehmung ebenso der Begleitstimme nach sich.

Im ersten Vers der letzten Strophe folgt Frau Musica weithin noch der natürlichen Versstruktur, lässt jedoch am Ende ihres Halbverses aufhorchen. Eine Zäsur nach der sechsten Silbe entsteht zwar durch den typischen Endecasillabo maiore, der allerdings durch einen Hauptakzent auf fünfter Silbe etwas von der Norm abweicht. Die letzten zwei längeren Silben einer *parole sdruciole*⁵⁶⁴ auf »alterno« bremsen in ihrer langsam »dahingleitenden« (it. *sdruciolare*) Manier die metrisch-rhythmische Bewegung des Neugier schürenden Halbsatzes ab. Eine Neugier, die sich in einer Zäsur potenziert. In der Formel aus *parole sdruciole* mit anschließender Zäsur schlägt die letzte Strophe eine Brücke zur ersten, die in ihrem anfänglichen Halbvers die gleiche Endung besitzt. Die nachfolgenden Zeilen der letzten Strophe weisen jedoch eine Behandlung auf, die dieser Art in keiner der anderen Strophen auftaucht. Monteverdi stört in jener die metrisch-rhythmische Syntax zugunsten der Text- und Stilledarstellung.

Der zweite Vers setzt mit einer dissonanten Spannung ein. Anders als im weiteren Verlauf der Strophe – dort markiert oder umspielt die Singstimme stets die vom Generalbass angegebenen Töne

⁵⁶¹ MÜLLER 1984, S. 69.

⁵⁶² Ebd., S. 67.

⁵⁶³ LEOPOLD 1982, S. 31.

⁵⁶⁴ Der letzte Teil dieses dreisilbigen Wortes wird in der Silbenzählung nicht berücksichtigt.

H Or mentre i canti alterno hor lieti hor me sti Non ti mo ua Augellin fra
queste piante Ne s'oda in quelle riucon ua sonante Et ogni aurette in fuo ca-
min s'arre sti. **Ritornello.**

The image shows a musical score for Claudio Monteverdi's *L'Orfeo*, Prologue. It features a large initial 'H' at the beginning of the first staff. The music is written in a mensural style with a common time signature (C). The lyrics are in Italian. The score consists of four systems of staves, each with a vocal line and a lute line. The lyrics are: 'Or mentre i canti alterno hor lieti hor me sti Non ti mo ua Augellin fra', 'queste piante Ne s'oda in quelle riucon ua sonante Et ogni aurette in fuo ca-', and 'min s'arre sti. Ritornello.' The word 'Ritornello' is written below the final staff.

Musikschrift 7: Claudio Monteverdi: *L'Orfeo*, letzte Strophe des Prologs (Erstdruck 1609).

des jeweilig ausgesetzten Dreiklangs – verstößt die Singstimme auf »non si mova« gegen die damals geltenden Satzregeln, ganz im Sinne der *seconda pratica*. Weil jene gegenüber der Begleitstimme, die noch auf einem Klang auf *d* verbleibt, die Zählzeit einer Minima früher einsetzt, entsteht auf dem c^2 kurzzeitig eine dissonante Reibung. Das metrisch akzentuierte »non« gewinnt dadurch zusätzlich an Schärfe, was die mahnende Bitte der Frau Musica unterstreicht. Die Musik wird sodann auf »mova« durch die kadenzierende Abwärtsbewegung *d-c* der Begleitstimme in eine tiefe Regungslosigkeit des gedehnten *c* für die Zählzeit dreier Semiminimae eingespannt. Dies bewirkt ein vom Text unterstützter Gestus der Ruhe aufgrund des Verharrens beider Stimmen auf der lediglich oktavenversetzten Tonstufe. Die Notenschrift gibt auf musikzeitlicher Ebene (*x*-Achse), auf der sich der Ton nicht verändert, einen Moment gleicher Qualität vor: ein ausgedehnter Jetztmoment. Scheinbar endlos verharrend – der Moment bleibt in ein Metrum gegossen –, erlangt der gemessene Ton für eine relativ große Zeitspanne in der Wahrnehmung die Qualität einer klingenden Zukunftsgerichtetheit, die eine Erwartungshaltung schürt. Die Worte »non si mova« veranlassen die Unterstimme, dieser klingenden Protentionalität nachzukommen. Weil jene auf das Signal der Singstimme wartet, weiterschreiten zu dürfen, klingt das *c* gar unbekümmert in die nachfolgende kurz gespannte Semiminimazäsur hinein. Auch Müller erkennt eine Besonderheit der Textverdeutlichung, weil an den Parallelstellen der anderen Strophen das *c* beider Stimmen nicht derart in die Länge gezogen sei.⁵⁶⁵ Darüber hinaus gehend, scheint die Musik an dieser Stelle gar eine Symbiose mit dem Sprachinhalt einzugehen. Monteverdi gießt in das Wort einen Moment musikalischen Stillstandes, der bereits allein auf metrischer Ebene einen bleibenden Eindruck zu hinterlassen vermag.

Der Elfsilber verlangt an jener Stelle jedoch nicht ausdrücklich nach einer Zäsur. Wenn die Tonfolge $c^2-g^1-a^1$ den direkten Anschluss an das gedehnte c^2 der Singstimme erfahre – freilich in größeren Notenwerten –, wäre das Ergebnis der typische *Endecasillabo maggiore* mit akzentuierter sechster Silbe. Monteverdi beabsichtigt aber offensichtlich eine Doppelzäsur. Zielgerichtet wendet sich Frau Musica dem von den flankierenden Zäsuren herausgehobenen Vögelchen zu.⁵⁶⁶ Der Appell an die Natur geht schließlich einher mit einer gesteigerten Ausdruckskraft in Melodie und Rhythmus. Anders als im Quantitätsrhythmus der griechisch-antiken *mousiké téchne* ist eine *dýnamis* in der *seconda pratica* gewollt. »Die mit großem Nachdruck deklamierten Akzente werden

⁵⁶⁵ MÜLLER 1984, S. 68, Anm. 2.

⁵⁶⁶ Womöglich wird »augellin« durch den lieblich feinen Quartfall, der den vorgegebenen *c*-Klang umspielt, illustriert.

nicht nur länger, sondern auch in der Tonlage höher gesprochen.«⁵⁶⁷ Indirekt lässt sich jene Varianz in der Ausdruckskraft, die sich in der italienischen Sprache als Akzentrhythmus artikuliert, also auch im Notenbild auf x- und y-Achse nachvollziehen.⁵⁶⁸ Zugleich demonstriert dies aber, dass die Notenschrift des *Orfeo* damit verbundene Lautstärkeunterschiede nicht darstellen soll. Die Dynamik überlässt Monteverdi dem menschlichen Empfinden, das in die Sprache gelegt ist. Die metrisch-melodische Vorzeichnung in der Partitur unterstützt andererseits jene Bewegung der »Sprachmelodie, die Monteverdi musikalisch verwirklicht, indem er eine rhythmische Steigerung der Deklamation als melodische Steigerung, ein Nachlassen der rhythmischen Intensität als fallende Melodiebewegung vertont.«⁵⁶⁹ Der suggerierte Stillstand der Worte »non si mova«, zwei parole piane, wird deutlich konterkariert vom Ausdruck »augellin«, einer parole sdrucciole mit drei Silben, deren letzte zwei unbetonte Glieder, ähnlich wie auf »alterno« des ersten Verses, metrisch-rhythmische Ruhe entwickeln, der Monteverdi im Melodischen nachkommt. Um den Kontrast zwischen melodischer Ruhe und Bewegung noch deutlicher zu unterstreichen, kleidet er entsprechend »augellin« in Zäsuren ein. Einer trägen Regungslosigkeit folgt melodische Dynamik, die auf »frà queste piante« eine weitere Steigerung erfährt. Monteverdi spannt hierbei die Melodie zwischen den beiden Rezitationstönen *a* und *d* nach oben hin auf⁵⁷⁰, drosselt jene Dynamik aber wieder durch den unabdingbaren piano-Schluss auf unveränderter Tonstufe.

Der dritte Vers, der nach einer sehr kurzen Pause anschließt, ist dem zweiten Vers melodisch nachempfunden. Auch dort folgt auf eine erste melodisch stagnierende Phase eine leblichere zweite. Zusammengebunden mit dem letzten Vers bildet er gleichwohl einen Part ab, der intensiver und ausholender erscheint. Das vorläufige Ziel der melodischen Fortschreitung ist der Rezitationston *d*² auf »et« zu Beginn des letzten Verses. Dem auftaktigen Gestus des »nè« folgt das betonte »s'oda«. Immerhin auf *f*^l repetierend, ist in diesem Gestus kein metrischer Stillstand zu vernehmen, weil Monteverdi dem Wort »s'oda« wesentlich kleinere, lebhaftere Notenwerte zuteilt. Das so entschieden vorgetragene »nè s'oda« soll wörtlich vernommen werden: »Man möge nicht hören.« Der Rhetorik nahestehend, provozieren diese zielgerichteten Worte einen Doppelpunkt: *Was* soll nicht gehört werden? *Nichts*. Das Objekt des Hörens liegt zunächst im Stillen der Pause. Daher

⁵⁶⁷ MÜLLER 1984, S. 22.

⁵⁶⁸ Dies berührt die »Silences in Motion«, die Thomas Clifton in Gustav Mahlers Musik ausfindig macht und in seinem phänomenologischen Blick auf die Auffassung des Hörenden als Raumeffekt spiegelt: »It is important [...] that these changing dynamics create a curving motion, away from, toward, and again away from the listener« (CLIFTON 1976, S. 178 f.).

⁵⁶⁹ MÜLLER 1984, S. 22.

⁵⁷⁰ Vielleicht bezweckt Monteverdi eine Illustration der hohen Baumzweige.

erweckt Frau Musicas Weisung in der musikalischen Umsetzung eine doppelt so lange Zäsur (Minima) als im vorherigen Vers. Ein Machtwort, das selbst die Begleitstimme zum Schweigen bringt. Zum Moment des Verharrens tritt dasjenige des *Verstummens*. Dieses Nicht-Tönen, das an den Parallelstellen der anderen Strophen kürzer erscheint, erzeugt, gerade weil es im Metrum bleibt, ein gespanntes Horchen. Seine Dauer verdankt es freilich auch der sehr früh gesetzten Verszäsur nach gerade einmal drei Silben. Die Singstimme verliert dadurch für einen kurzen Moment ihren klanglichen Halt, den sie bislang von den lang andauernden Klängen der Begleitstimme genossen hat.⁵⁷¹ Den Puls des Metrums nimmt die Sängerin nicht mehr hörend wahr. Jener ist nun erstmals in ein stilles Zählen verlegt. Der Hörende wiederum vernimmt eine auffallend lange Pause, die ihn aufhorchen lässt. Das lautlose Hören birgt eine gespannte Zukunftsgerichtetheit wie im vorherigen Vers. Monteverdi lässt sie jedoch in einen Nicht-Klang ein. Eine nicht-klingende Protentionalität, die durch die Worte »nè s'oda« die Tragweite eines Tacet erlangt, geht daraufhin wieder die Verbindung mit einem Tönen (»sonare«) ein. Was soll *nicht* gehört werden? Der Hörende erwartet die nächste Ankündigung der Frau Musica, die sich mit dem erneuten Anschlagen des *d*-Klang in der Begleitstimme realisiert: »eine Welle an diese Ufer schlagen«⁵⁷² – ein artifiziell ausgefeilter Appell zum Stillsein.

In Folge eines weiteren Generalbassschlags auf der Gesangszäsur zwischen drittem und viertem Vers – nun auf *g* dominantisch gespannt – erreicht die Singstimme schließlich den deklamatorischen Spitzenton *d*² auf dem Wort »et«. Daraufhin beruhigt sich der Melodiemovens. Monteverdi verwendet eine konventionelle Zäsur gemäß eines Endecasillabo minore mit betonter vierter Silbe. Nach einem leichten melodischen Anstieg setzt die Singstimme schließlich gemeinsam mit ihrer Begleitstimme zur Kadenz an, die nach *a* führen soll. Beide Stimmen bleiben jedoch nach La Musicas Gebot »s'arresti« wie versteinert auf der Penultima stehen. Ein Innehalten des Lüftchens (»auretta«) verhaucht folglich in einer *clausula dissecta*. Die Ultima der Kadenzklausel wird abgeschnitten (lat. *dissecare*).⁵⁷³ Der Schlussklang bleibt also aus. Stattdessen fällt die Ultima – auch aus

⁵⁷¹ »Die Freiheit der Singstimme wird dadurch erreicht, daß der Baß(-ton) festgehalten wird [...], während die Singstimme in kleineren Notenwerten [...] den Verlauf der Rede darstellt« (MÜLLER 1984, S. 97).

⁵⁷² It. *sonare* trägt neben schlagen die musikalische Bedeutung klingen bzw. tönen. Eine von Monteverdi beabsichtigte doppelte Konnotation ist wahrscheinlich.

⁵⁷³ »Dissecta ist/ welche im Fundament eine aufsteigende Qvint oder absteigende Qvart hat/ also daß gleichsam die absteigende Qvint oder aufsteigende Qvart davon abgeschnitten zu seyn scheint« (PRINTZ 1676, S. 27). Bereits einige Jahre früher als Wolfgang Caspar Printz benennt Conrad Matthaëi diese Art der Schlussformel, »welche [...] in der penultima stehen bleibt«, allerdings ohne den Begriff *dissecta* zu gebrauchen (MATTHAEI 1652, S. 8).

Mangel an weiteren Textsilben – in eine längere Pause, die derart nicht in das symmetrische Bild des Prologs zu passen scheint.

Ilias Chrissochoidis beschreibt ein bemerkenswertes Gleichmaß der Strophendauern des Prologs. Hierzu ermittelt er die Anzahl der Semibreven jeder Strophe und der Ritornelle. Das Ergebnis: ein beinahe perfektes Palindrom.⁵⁷⁴ Hinsichtlich dessen müssten sich erste und fünfte Strophe in ihrer Dauer gleichen. Der Schluss fällt jedoch aus diesem Rahmen. Daher schlägt Chrissochoidis vor, »the last pause should be close to two semibreves, a sufficient time interval to illustrate »s'arresti« and to align the strophe metrically with the opening one.«⁵⁷⁵ Einschließlich der Minimapause – in ihr erwartet der Hörende den Schlussklang – umfasst die letzte Strophe 17 Semibreven. Die schließende Longapause verlängert sie auf 21 Semibreven: zwei mehr, als die erste Strophe besitzt. Eine Verkürzung der angezeigten Pause auf ungefähr zwei Semibreven, wie Chrissochoidis vorschlägt, ist angemessen, aber möglicherweise nicht Monteverdis Intention.

Der letzte Vers erscheint als Höhepunkt einer dreiteiligen Stilleklimax. Anfangs bildet das Stimmenpaar die Regungslosigkeit der Natur ab. Der erste Teil ist durchsetzt von kürzeren, der natürlichen Metrik des italienischen Verses Paroli bietenden Zäsuren. Diese werden länger, erreichen aus dem Verharren mit Unterstützung des Textes die Reichweite des Verstummens. Die Schlusszeile bringt den Bewegungsgestus schließlich gänzlich zum Erliegen. Dies ist auch bildlich in den Text gelegt. Die Luft, der Träger des Klangs, soll sich nicht mehr bewegen. Dabei hält die Klangbewegung nicht abrupt an, sondern wird langsam »zum Stillstand gebracht« (it. *arrestare*). Hier wird ein lockerer Bezug zum griechischen Begriff *eremizo* offensichtlich: die Seelenberuhigung als Sedimentierung im Zuge eines räumlichen Fallens. Wilhelm Seidel findet dieses Phänomen – ohne Bezug zur *mousiké* – im *Orfeo* wieder: La Musica »setzt [...] eine ihrer Urkräfte ein, die Fähigkeit, die Menschen zu besänftigen, äußerlich und innerlich zur Ruhe zu bringen.«⁵⁷⁶

Das Wort *fermare* ist mit it. *arrestare* sinnverwandt und schlägt derart bereits auf begrifflicher Ebene eine Brücke zwischen Wort und Musik. Das Zeichen der Fermate, ein nach unten offener Halbkreis mit Punkt, ist in der musikalischen Notation bereits seit dem späten 14. Jahrhundert nachweislich in Gebrauch. Erstmals Erwähnung im musiktheoretischen Kontext findet dieses Phänomen im Verb *fermare* in italienischen Traktaten des 16. Jahrhunderts.⁵⁷⁷ Die Verbindung mit

⁵⁷⁴ CHRISSOCHOIDIS 2011, S. 525, Table 1.

⁵⁷⁵ Ebd., S. 525.

⁵⁷⁶ SEIDEL 1993, S. 239.

⁵⁷⁷ BETZ 2004, S. 2.

dem Vorgang des Verharrens erlangt das auch *corona* (Kranz, Krone) genannte Zeichen im Kapitel 54 des dritten Teils in Gioseffo Zarlino's *Istitutioni harmoniche*.⁵⁷⁸ In ihrer frühen Verwendung wie in Monteverdis *L'Orfeo* vermittelt die Fermate keine definierte Zeitspanne. Erst im 18. Jahrhundert werden teilweise Ausführungsanweisungen entwickelt, welche die Dauer der Fermate genauer festlegen, was in Luigi Nonos Streichquartett *Fragmente – Stille, An Diotima* (1980) in zwölf abgestufte sowie mit diversen Empfindungen belegte Fermatenpausen kulminiert.⁵⁷⁹ Daher ist die ruhende Dauer in der fermatierten Pause zum Schluss der letzten Strophe zwar im Zeichen der *corona* formell mit einbegriffen, ihre Dimension können jedoch letztlich nur die realräumlichen Begebenheiten und der Interpret bestimmen.

Über die Wirkung dieses Stillungsprozesses entscheidet schließlich das Verhältnis zwischen gemessener und nichtgemessener Bewegung. Verzichtet Monteverdi bewusst auf die Strophenlängensymmetrie und wählt eine Überdehnung der letzten Pause, um ein Ausbrechen aus dem üblichen Versmaß der vorherigen Strophen zu provozieren? In ihrer verhältnismäßigen Überdehnung leitet der letzte Vers einen Stillungsprozess ein, der sich in der Fermatenpause expandiert. Monteverdi würde dann der Musik entschieden eine Befähigung eingestehen, die sie aus der Funktion der bloßen Textverdeutlichung erhebt. Die Direktive »s'arresti« verwandelte sich in ein Ereignis des Anhaltens. Der Stillstand vollzieht sich, während die Musik verklingt. Der Umschlag von jenem *wörtlichen* Gebot des Stillseins in sein *musikalisches* Phänomen vollzieht sich innerhalb der überzähligen Semibreven. Der sprachmetrische Puls bricht aus und führt letztlich in einen nicht-metrischen Ruheraum der musikalischen Bewegung: das Ende eines Prozesses, der die Nullzeit als Ausgangspunkt der Wahrnehmung einrichtet. Den fermatierten Schlussklängen der vorherigen Strophen geht keine Syntaxstörung voraus. Dadurch können sie zwar ebenso Nullzeiten evozieren, Monteverdi intendiert dort vermutlich aber eine andere Wirkung als in der Verwandlung eines fermatierten Tönens in ein fermatiertes Nicht-Tönen im letzten Vers. Jene dienen voraussichtlich einem fließend klingenden Übergang in die Zwischenritornelle. Inwieweit der vorausgehende Klang in die Pause der letzten Strophe hineinklingt, hält die Schrift dagegen nicht fest. Wahrscheinlich ist eine vollkommen stille Fermatenpause als Übergang in einen außerweltlichen Raum. Dieser ist die Bedingung, um den Appell »s'arresti« an die Zuhörerschaft weiterzuleiten. Der Bruch mit der musikalischen Binnenstruktur gibt dem Tönen die Gelegenheit, aus dem geschlossenen Werk in den offenen Raum

⁵⁷⁸ BETZ 2004, S. 2.

⁵⁷⁹ Ebd., S. 6–9.

der Rezipienten überzutreten, um danach wieder in den Binnenrahmen des ersten Aktes zu gelangen. An die Pause schließt sich jedoch noch ein formaler Teil an: das zu Beginn und zum Schluss des Prologs vollständig erklingende Ritornell – dazwischen tritt es in verkürzter Gestalt auf. Als ein Machtsymbol der Musica besiegelt es den Appell an die Zuhörerschaft. Dadurch dass es den Prolog eigens einrahmt, hebt es zugleich dessen Bedeutsamkeit und auch Eigenständigkeit in der Partitur des *Orfeo* heraus.⁵⁸⁰ Zugleich kann Monteverdis *L'Orfeo* als wohl erstes Werk gelten, welches das Gebot des Stillseins selbst zum musikalischen Thema macht. Es weist somit auch auf das Konzertwesen des 19. Jahrhunderts voraus, in dem ein Stillsein während der Aufführung sozialisiert wird.

⁵⁸⁰ Einige Momente in der Oper stellen durch Reminiszenzen an das verkürzte Ritornell einen Bezug zum Gebot der Musica des Prologs her. Die Pointe von Monteverdis Oper – der Aufstieg Apollos und seinem Sohn Orpheus in den Himmel – verdient sich schließlich aus einer Wiederkunft des vollständig erklingenden Ritornells.

4 FRANZ SCHUBERTS KLAVIERSONATE B-DUR (1828): UNERFÜLLTE WEGE IN EINE INNERE UND ÄUßERE STILLE

4.1 ZEITLOCH? EXISTENTIELLE ERFAHRUNG? TOD? – DASS DU NICHT ENDEN SOLLST

Die sehr früh gesetzte Fermatenpause in Franz Schuberts *Klaviersonate B-Dur* D 960⁵⁸¹ zeugt von seltsamer Unbestimmtheit. Der Hörende fragt sich, wieso das seelenruhig und friedlich wiegende Hauptthema in den Takten 8–9 vehement abgebrochen wird, um anschließend unbekümmert neu einzusetzen, als ob nichts geschehen sei. Ludwig Finscher zufolge ist diese Pause ein Ort, »in der die Musik zu verstummen scheint und in der sich Stille geradezu körperlich spürbar, ja erschreckend festsetzt.«⁵⁸² Diese äußerst eindringliche Erfahrung spiegeln August Gerstmeiers Gedanken wider. »Schuberts Musik [...] weiß um die Widersprüchlichkeit und Unsicherheit der Existenz. Dabei bildet die Generalpause immer wieder eine Bruchstelle, die das Entfaltete in Frage stellt.«⁵⁸³ Schuberts Musik erweckt den Eindruck einer leiblichen Erfahrung. »Beiden, dem Lied und der instrumentalen Musik, ist die im Aufheben der Tonfestigkeit gründende Verschmelzung von Subjekt und Musik gemeinsam. Im Lied wird dies durch das Ich unmittelbar [...] in der instrumentalen Musik ergießt sich musikalisch das Subjekt durch die nämliche Verwandlung des Tons unmittelbar in Ausdruck [...].«⁵⁸⁴ Dass auch die *B-Dur-Sonate*, deren Thema der lyrischen Sprache nahe steht, ein seelisches Leid leiblich erfahren lässt, gleichfalls eine »Stille im emphatischen Sinne«⁵⁸⁵ birgt, liegt daher nahe. Eine derart »atemlose Stille, die etwas Unheimliches hat«, ⁵⁸⁶ verbindet Dieter Schnebel gar mit dem Tod Schuberts, den dieser 1828 möglicherweise selbst erahnt. »Das letzte große Werk, das Schubert wenige Wochen vor seinem Tod vollendete, zeichnet in seinem Zeitverlauf das Bild von Ermüdung und Resignation.«⁵⁸⁷

Angelehnt an Robert Schumanns Rezension zu Schuberts *Symphonie C-Dur* D 944 – sie preist ihre »himmlische Länge«⁵⁸⁸ – versteht sich dagegen Peter Gülkes lebensbejahender Ansatz. In einer »Zeit- und Lebenssphäre« entwerfenden Musik soll »der Einbruch von Nicht-Musik [...], wenn

⁵⁸¹ Die Notenbeispiele zeigen Übertragungen des ersten Satzes aus der Neuen Schubert-Ausgabe.

⁵⁸² FINSCHER 1997, S. 106.

⁵⁸³ GERSTMEIER 2002, S. 101.

⁵⁸⁴ GEORGIADES 1967, S. 177 f.

⁵⁸⁵ FINSCHER 1997, S. 106.

⁵⁸⁶ GERSTMEIER 2002, S. 100.

⁵⁸⁷ SCHNEBEL 1979, S. 77.

⁵⁸⁸ SCHUMANN 1840, S. 82.

schon nicht vermeidbar, wenigstens hinausgeschoben werden.«⁵⁸⁹ Gülke konzentriert seinen Gedanken auf die folgenden Worte aus dem im Jahr 1819 von Johann Wolfgang von Goethe veröffentlichten *West-östlichen Divan*:⁵⁹⁰ »Daß du nicht enden kannst, das macht dich groß.«⁵⁹¹ Schubert lässt seine Musik, vor allem in Finalsätzen, ewig nicht enden. Hierauf weist Gülke facettenreich hin. »Raum- bzw. Zeitgewinn«⁵⁹² erlangt der erste Satz der *B-Dur-Sonate* wesentlich durch harmonische Öffnung. Sprechen etwa die Fermatenpause in Takt 9 und das prompte Wiederholen des Hauptthemas dieselbe Sprache? Stellt jene einen Einbruch von Nicht-Musik zurück, indem sie einen stillen und harmonisch unbestimmten Raum offen hält? Zuvörderst ermöglichen terzverwandte Tonstufen den erwähnten Raumgewinn.⁵⁹³ Diejenige zwischen der Tonika *B* und ihrer Medianten *Ges* ist besonders greifbar. Und so bricht zunächst keine Stille, sondern etwas Klingendes in die Musik ein: ein tiefer *Ges*₁-Triller. Eine dort noch subtil, im weiteren Verlauf allmählich mit aller Macht sich absondernde Unterstimme setzt bereits in ihrer Vorschlagsbewegung des Trillers dessen unmittelbare Nachbarn auf der Klaviatur entgegen: *F*₁ und *As*₁. Der den Triller abschließende Nachpraller betont insbesondere *F*₁ und *Ges*₁, ehe die Musik abbricht. Bestechend eindrücklich sind die flankierenden Tonstufen der Prozedur aus Vorschlagsgestus, Triller und Nachschlaggestus – dies allerdings vor allem für das Auge. Die wenigsten Interpretationen reichen dem Hörenden genügend dar, was jene gemeinsam bilden. Sie beschreiben einen Zirkelgang, der dem Incipit des Hauptthemas sehr ähnlich ist und dadurch seine motivische Bedeutung für den ersten Satz der Sonate bezeugt. Das Bild des Trillerkomplexes steckt obere und vor allem untere Grenzen ab, die ein Weiterkommen verhindern. Dies deckt erst der Übergang zur Reprise vollends auf. Das Auf und Ab des Trillerkomplexes erhebt jedoch bereits in seiner Urgestalt den Anschein einer bedrückenden Befangenheit, die sich in der Spannung des liegenden Dominantklangs in der Hauptstimme potenziert.

Im Changieren der sich unmittelbar nächsten Tasten zeichnet sich im Schriftbild ein Nicht-Enden-Können als Ergebnis einer Diskrepanz zwischen Wunsch und Wirklichkeit ab. Die Musik offenbart hierin ein – allerdings müßiges – Bestreben, *B-Dur* zu erreichen und darin letzten Endes zu verweilen: »*B dur, heitere Liebe, gutes Gewissen, Hoffnung, Hinsehen* nach einer bessern

⁵⁸⁹ GÜLKE 2015, S. 170.

⁵⁹⁰ Im Jahr 1821 formt Schubert aus Teilen des Werkes die Lieder *Versunken* D 715, *Geheimen* D 719 und *Suleika I* D 717 sowie *Suleika II* D 720.

⁵⁹¹ GOETHE 1981, S. 23.

⁵⁹² GÜLKE 2015, S. 170.

⁵⁹³ Balz Trümpy zeichnet ihn in einer umfangreichen Analyse nach (TRÜMPY 1995, insbesondere S. 67–74).

Welt.«⁵⁹⁴ Im weiteren Verlauf wird sich dabei die absteigende Linie als bevorzugte Bewegungsart herauskristallisieren. Der Wille zu Enden und sein streitbar korrelativer Widerwille besitzen danach ihre sublimen Keimzelle in der zirkelförmigen Peripherie des tiefen Trillers. Dessen Wesen erhellt sich dabei noch deutlicher im kinästhetischen Empfinden des spielenden Pianisten. Ein sechs Oktaven umfassendes Hammerklavier mit dem Tonumfang F_1-f^{\sharp} , auf dem Schubert im Jahr 1828 vermutlich seine letzten drei Klaviersonaten komponiert, bindet die Tonstufen des Nachprallers, F_1 und Ges_1 , als die zwei tiefsten Tonstufen zusammen.⁵⁹⁵ Ein Weiterfallen im Kontraregister technisch verhindert, stößt der Spieler an die dominantisch gespannte Grenze, die ein Ausweichen in ihren nächsten Verwandten auf der Klaviatur geradewegs zu provozieren vermag. Ein Nicht-Enden-Können verknüpft sich so mit einem Unvermögen des Weiterfallens. In Schuberts *B-Dur-Sonate* erscheint daher nicht nur eine Stille im Sinne eines zeitlichen Abbruchs – einen Raumgewinn in der Fermatenpause (Takt 9) lassen die nachfolgenden Untersuchungen nicht erkennen. In der Komposition stößt der Spieler auch an Grenzen auf der vertikalen Tonstufenachse. Dies in der Trillerfigur zur Schau gestellt, fasst Schubert deren fein ausdifferenzierte Bewegungsgestalten in musikhärente Prozesse ein, die ein Nicht-Enden der Sonate förmlich bezwecken. Diese Vorgänge bedienen sich in auffälligem Maße dem archaischen Mittel fallender Tetrachorde, was die Vermutung bestärkt, dass Schubert erspürbare Wege in jene Art von Stille zeichnet, die sich in einem räumlichen Sinken leiblich festsetzt. Schuberts *B-Dur-Sonate* verkörpert im Hineingeraten in persönliche, absolute, das heißt nicht genau zu bemessenen Raumqualitäten ein Ausloten vertikaler Grenzen, darin letztlich ein Suchen nach dem der Seele nächsten Verwandten.

4.2 DER TRILLER UND EIN TETRACHORDISCHES GELEIT IN ZWIELICHTIGE RAUMSENKEN

Ein Großteil der Theoretiker fasst den Triller sowie die von ihm provozierte Fermatenpause als etwas Befremdliches auf. Jürgen Mainka hört im Triller einen »irritierenden >Grund<-Widerspruch des Satzes« und eine »mögliche Gefährdung der Tonart.«⁵⁹⁶ Weniger als musikhärent strukturelle Bedrohung der thematischen und tonartlichen Disposition – der Komplex aus Triller und Fermatenpause besitzt auch eine Gliederungsfunktion – vernimmt Gerstmeier den Triller. »Die tiefe

⁵⁹⁴ SCHUBERT 1806, S. 377.

⁵⁹⁵ Allerdings sind zur Entstehungszeit bereits vereinzelt Klaviere mit einem umfangreicheren Ambitus im Umlauf (CLERCQ 1991; ASCHAUER 2010).

⁵⁹⁶ MAINKA 1978, S. 657.

Lage sowie die *pp*-Vorschrift lassen hier an Geräuschhaftes denken etwa an ein fernes Donnergrollen oder an ein leises Erdbeben des Untergrundes, auf dem das gemessen und gelassen vorgetragene Thema ruht.«⁵⁹⁷ Der Triller ließe demnach eine hintergründige Hörschicht durchscheinen, die sich auch als poröser Boden, der durchzubrechen droht, entpuppen kann. Auch deshalb kündige der Triller bereits das Unheimliche der anschließenden Pause an. Ein örtlich fernes »Donnergrollen«⁵⁹⁸ lässt sich allerdings im Notenbild nicht direkt nachweisen. Sowohl Hauptstimme als auch Triller agieren im *pp*, somit auf einer theoretischen Raumentiefenachse an gleicher Position. Hinsichtlich einer von Schubert zu Beginn eines Satzes vorgeschriebenen »Rahmendynamik«⁵⁹⁹ birgt die Notenschrift vermutlich aber doch eine modifizierte Dynamik für den Triller.⁶⁰⁰ Ein Woanders-Sein des Trillers bekundet sich andererseits aber auch in dessen tiefen Register. Tiefer Schall – Schubert setzt den Triller ostentativ in das Kontraregister⁶⁰¹ – erscheint dem Gehör leiser, weil er sich im Raum kugelförmiger ausbreitet und dadurch nicht derart in das Ohr sticht wie hoch frequenter Schall. Ein Analogon zu den leiblich kinästhetisch verstandenen Begriffen *oxýs* und *barýs* liegt nahe. Die höchsten und tiefsten Saiten der Lyra benennend, äußert sich das damit verbundene persönlich körperliche Empfinden des Lyristen dann auch in einem der Außenwelt zugetanen Nachvollzug eines spitzen, scharfen (*oxýs*) bzw. schweren (*barýs*) Klangs. Die Ambivalenz der Kategorien Hoch und Tief verweist derart auf eine solche des Raumentiefenempfindens, das mit dem vom musikalisch-geometrischen System quantifizierbaren Tonstufenraum variiert. Aus diesem springt ein – allerdings nur virtueller – Bezug des im geometrischen Partiturbild nicht quantifizierbaren Lautstärkeparameters hervor, der indirekt ein Gefühl von Ferne bewirkt. Dies bestärkt Gerstmeiers Gedanken eines breit zitternden »Untergrundes«⁶⁰² und stellt Nina Noeskes Annahme auf die Probe. Des Trillers »absolutes, fremdartiges ›Außen‹ als auch als nicht domestizierter und dadurch als ›fremd‹ erfahrener Teil des eigenen Innern«⁶⁰³ lassen sich durch »musikalische Analyse«⁶⁰⁴ zwar nicht vollends beschreiben, jedoch zumindest unterscheiden. Das Innere, die stillstehende Seele,

⁵⁹⁷ GERSTMEIER 2002, S. 100.

⁵⁹⁸ Ebd., S. 100.

⁵⁹⁹ DÜRR 2007, S. 4.

⁶⁰⁰ Walther Dürr erkennt in Schuberts Musik »zwei Arten von Dynamik [...]. Die eine bezieht sich auf den Satz im ganzen, die andere hingegen differenziert den Satz im Detail« (ebd., S. 4). Die sogenannte »Rahmendynamik« (ebd., S. 4) des ersten Satzes der *B-Dur-Sonate* ist *pp*. Sowohl eine ins *ppp* reduzierte Dynamik als auch eine Wiederholung derselben im Notenbild gelte als »Zeichen für eine Modifikation« (ebd., S. 9).

⁶⁰¹ Im Entwurf erklingt der Kontrabasstriller noch eine Oktave höher (GODEL 1985, S. 46).

⁶⁰² GERSTMEIER 2002, S. 100.

⁶⁰³ NOESKE 2007, S. 30.

⁶⁰⁴ Ebd., S. 30.

wird in einem geometrischen Notationssystem von der Tonstufenachse vermittelt. Ein fernes und dadurch fremd wirkendes Äußeres gibt die Schrift allerdings nur relativ bzw. indirekt durch den nicht objektivierbaren Lautstärkeparameter wieder. Das absolut äußere Fremde kann dagegen eine musikalische Analyse in der Tat nicht offenbaren. Doch besitzt es sein Äquivalent im Schweigen, das wiederum in jenem System als ewig wiederkehrender Nullpunkt der Zeit zu finden ist. Schließlich zieht die daraus schließende Erfahrung von Nähe und Ferne eine Fremdheitserfahrung nach sich, die sich im am wenigsten quantifizierbaren, zugleich aber auch am geringsten bewusstseinsverpflichtenden musikalischen Parameter begreifen lässt: am Timbre.⁶⁰⁵ Was zuerst zu Gehör kommt, ist folglich die durch das tiefe Kontraregister dem Triller verliehene dunkle Klangfarbe, welche auch von der Spieltechnik beeinflusst wird. Hierdurch erscheinen die Takte 8–9 der linken Spielhand dem Hörenden unweigerlich als Fremdling. Peter Pesic vermag mit dieser Assoziierung, welche sich bei ihm aus Schuberts allegorischer Erzählung *Mein Traum*⁶⁰⁶ vom 3. Juli 1822 speist, Mainkas Befürchtung einer tonartigen Gefährdung in ein interpretatorisches Bezugsfeld zu setzen – die Schilderung einer existentiellen Erfahrung: »I take the opening to parallel Schubert's happy family at the opening of his tale, and the Gb stranger to parallel the dreamer, the prodigal son whom the story turns.«⁶⁰⁷ Jedoch kann auch Pesics narrative These⁶⁰⁸ durch das abstrakte Notenbild weder bestätigt noch widerlegt werden. Dennoch verleiht die Vorstellung sich entgegenstehender oder gar durchdringender Traumwelten jenem offensichtlichen Widerstreit Ausdruck: die durch den Triller dem Auge und Ohr offenbarten Sphären *B-* und *Ges-Dur*.

Darüber hinaus äußert Alfred Brendels Vergleich mit dem »Paukenwirbel des Sanctus in Schuberts Es-Dur-Messe«⁶⁰⁹ einen – auch musikepiphänomenalen – Verweisungscharakter.⁶¹⁰ Der Triller scheint eine Funktion zu besitzen, die sich in der »Öffnung einer dritten Dimension, in die wir

⁶⁰⁵ Die Verarbeitung des Gehörten im Gehirn geschieht »auf einer nicht-bewußtseinsfähigen, einer bewußtseinsfähigen und einer bewußtseinspflichtigen (kognitiven) Ebene [...]. Dabei ist die Wahrnehmung von Klangfarbe in weit geringerem Maß als z. B. die Tonhöhe der bewußtseinspflichtigen Ebene zugeordnet« (RÖSING 1996, Sp. 154).

⁶⁰⁶ »Die Erzählung, eine Einkleidung von Gedanken im Stile Novalis [...] ist psycho-analytisch und spekulativ gedeutet worden.« Otto Erich Deutsch, der hier an biographische Bezüge zweifelt, nennt die wichtigsten Positionen in seiner Veröffentlichung von Schuberts Schriftstücken (SCHUBERT 1964, S. 159).

⁶⁰⁷ PESIC 1999, S. 139.

⁶⁰⁸ Weitere Interpretationen dieser Art bleiben unberücksichtigt: Charles Fisk diskutiert Schubert als Fremdling (FISK 1997, S. 194–200) und Nicholas Marston beleuchtet das Thema Heimkehr mit einem expliziten Blick in die Reprise unter Berücksichtigung der Werkgenese (MARSTON 2000).

⁶⁰⁹ BRENDEL 1992, S. 82.

⁶¹⁰ Im Sanctus setzt Schubert allerdings die Pauke an dynamischen Höhepunkten ein. Eher lohnt sich ein Hineinhören in den Anfang des Credo. Dort wird wahrlich eine »Beziehung zwischen Musik und Stille hergestellt« (ebd., S. 82): Das leise Paukensolo scheint aus der Stille zu kommen.

ahnungsvoll hineinhorchen«, ⁶¹¹ bezeugt. Die anschließende Fermatenpause sei das sich öffnende Tor in einen stillen Raum. Das naturhafte »Donnergrollen« ⁶¹² spiegelt sich ferner in Brendels Assoziation in einer spieltechnischen Imitation des Schlagwerkes durch das Klavier wider. Eine Signalwirkung besitzt das fürwahr »Geräuschhafte« ⁶¹³ des Trillers vermutlich aber nicht. Da in Schuberts Werk außerdem ein Triller solch rhythmischer Beschaffenheit und tiefen Registers nicht anzutreffen ist, ⁶¹⁴ lässt sich Brendels These letztlich ebenso nicht bekräftigen. ⁶¹⁵ Was der Triller bezweckt – in veränderter Gestalt provoziert er keine Fermatenpause – bleibt zunächst also offen.

Der Triller und seine unmittelbaren Ein- und Ausgangsbewegungen spielen hinsichtlich ihres motivischen Verhältnisses zum Hauptthema eine entscheidende Rolle für die Einrichtung von Raumsenken. Dabei erhalten Schuberts Artikulationszeichen eine bedeutende Aufgabe. Insbesondere der Keil, der signifikante Tonstufen markiert, verfolgt stets die Absicht, das musikzeitliche Geschehen zum Stehen zu bringen oder verkörpert zumindest gewisse Bewegungsendpunkte. Dabei bestimmen die an wenigen, jedoch für den Formverlauf elementaren Stellen auftauchenden Fermatenpausen über das Potential solcher Punkte als Ruhe auf der Zeitverlaufsachse. Schuberts filigrane Dynamiksetzung zeichnet ferner Wege in eine äußerlich ferne Stille. Somit beleuchtet Schuberts *B-Dur-Sonate* alle drei Wesensarten dieses Phänomens.

Der *Ges₁*-Triller mit anschließender Fermatenpause erscheint jeweils an sehr markanten Stellen der Sonatenform. Offensichtlich trägt dieser Verbund trotz oder wegen seiner scheinbar klangnergerierenden Wirkung eine formgebende Funktion. Anfangs noch als deutlich isolierter Störfaktor erklingend, gelingt es dem Triller, sich gegen Ende der Durchführung in den Formverlauf einzugliedern. Spätestens dort entwickelt er sich von einem amorphen »Donnergrollen« ⁶¹⁶ zu einer Figur, welche die Musik aktiv in bestimmte Bahnen lenkt. Im Übergang zur Reprise stürzt der Triller schließlich wieder in die Isolation. In der Reprise selbst kehrt das Motiv freilich an gleicher Örtlichkeit wieder und lässt letztlich ein Schlusskadenzieren zögerlich zu.

⁶¹¹ Ebd., S. 82.

⁶¹² GERSTMEIER 2002, S. 100.

⁶¹³ Ebd., S. 100.

⁶¹⁴ GODEL 1985, Anm. 63.

⁶¹⁵ Einzig ein tiefer Triller im zweiten Satz, Takt 152 der *Klaviersonate A-Dur* D 959 erlaubt einen vagen Vergleich. Allerdings wird dieser Triller, der einer offensichtlichen Beruhigung dient, nicht in einer solch unvermittelten Weise eingesetzt wie in der *B-Dur-Sonate* (NOESKE 2007, S. 28, Anm. 19).

⁶¹⁶ GERSTMEIER 2002, S. 100.

Exposition

- Takte 8–9, Ende erster Periode; Reprise, Takte 223 und 224:
Ges₁-Triller + ♯-Pause (tönender Stillstand in rechter Spielhand und Abbruch)
- Takt 19, Ende zweiter Periode; parallel Reprise, Takt 234:
Ges-Triller (schweigendes Tun der rechten Spielhand)
- Takte 124–125 prima volta, Ende der Exposition:
Ges₁-Triller + ♯-Pause (nicht-tönender Stillstand in rechter Spielhand und Abbruch)

Durchführung

- Takte 186 und 192 sowie Takt 198:
jeweils *d*^l-Triller; *b*-Triller (aktive Modulationsbewegung der Trillerperipherie)
- Takte 212 und 214–215, Ende der Durchführung:
ges- und Ges₁-Triller + ♯-Pause (unerfüllte Seelenruhe und Abbruch)

Reprise

- Takt 352, Ende der Reprise:
Ges₁-Triller, keine ♯-Pause (statt Abbruch dynamische Versinkung)

Zunächst trennt der Verbund aus Triller und Fermatenpause (Takte 8–9) die erste neuntaktige Periode von der darauf folgenden. Eine solch syntaktische Funktion könnte zwar auch durch eine weniger befremdliche Halbkadenz bekleidet werden, doch »ohne den Einschnitt des Trillers [...] stünde sofort die Gefahr zu starker Kongruenz beider Teile.«⁶¹⁷ Einem Mangel an Kontrastvermögen der anfangs rhythmisch identischen Perioden stellt Otto Vrieslander eine »musikalisch-psychologische

⁶¹⁷ VRIESLANDER 1929, S. 223.

Molto moderato

pp *legato*

pp *tr*

Musikschrift 8: Franz Schubert: Klaviersonate B-Dur, Takte 1–9: Tetrachordbewegungen, blau und goldgelb: angedeutete und unvollständige Bewegungen. Triller und Fermatenpause in Folge eines zeitlichen Abbruchs (Takte 8 und 9).

Bedeutung des Trillers«⁶¹⁸ entgegen. Triller und Fermatenpause, die schließlich auf etwas Anderes in der zweiten Periode vorbereiten sollen, deutet Sebnem Yavuz – er eruiert eine Aneinanderreihung von Zeilen, die sich in ihrer Länge und Komplexität in den Takten 1–18 stufenweise steigern – etwas konkreter. Ein »subtiler Übergang zur nächsten Zeile [...], so daß diese Stellen zu logischen Gelenkstellen werden«,⁶¹⁹ erfolgt jedoch derart unterschwellig, dass der Hörende die Takte 8–9 zunächst unweigerlich als Bruch des vorgetragenen Themas vernimmt. Übergeleitet, so der erste Hörerindruck, wird nicht in die nächste Periode bzw. in die zweite Zeile, sondern in eine nicht gemessene Pause: eine »Öffnung«⁶²⁰ in einen entfernten »Ort«⁶²¹ der Stille? Der Klang verhallt zwar gen Lautlosigkeit. Schubert verdeutlicht einen solchen Übergang an dieser Stelle allerdings noch nicht in der Notenschrift, etwa durch eine abgestufte Dynamikvorzeichnung oder Decrescendogabeln. Technisch betrachtet, wird in der hiesigen Fermatenpause ein klangleerer Zeitfluss nicht vorherbestimmter Dauer ausgedehnt. Da die nachfolgende Periode anfangs unverändert erscheint, suggeriert der theoretisch ins Unendliche gedehnte Zeitraum der Fermatenpause daher einen Abbruch. Zu notieren ist dieser nicht, ohne die Integrität des Werkes zu verletzen. Deshalb ist an dieser Stel-

⁶¹⁸ Ebd., S. 223.

⁶¹⁹ YAVUZ 1996, S. 145.

⁶²⁰ BRENDL 1992, S. 81.

⁶²¹ FINSCHER 1997, S. 106.

le das Zeichen der Fermate kein Übergang in eine andere Dimension oder eine bewusste Öffnung in einen lautlosen Raum, sondern bebildert das zeitliche Danach eines innerwerklichen Abbruchs. »Was nach dem Triller zu hören ist – ist Stille. [...] Ein Ende gleich zu Beginn.«⁶²² Die Fermatenpause richtet die Nullzeit auf der x-Achse wieder ein – eine Art von Zeitraffung.⁶²³ Dass hierbei die Geräuschhaftigkeit des Trillers »zeitlich zur Verwischung eingesetzt«⁶²⁴ wird und dadurch einen mechanischen Vorgang hervorhebt, können die folgenden Betrachtungen nicht bekräftigen. Der Triller ist Dreh- und Angelpunkt eines periodischen Geleits in Form fallender Tetrachorde.

Tönender Stillstand und zeitlicher Abbruch | Indem der Triller sich in den Takt der intendierten Ultima setzt, verhindert er die Kadenz nach *B-Dur* und überdehnt die gleichfalls beabsichtigte Achttaktperiode um einen Takt. Den Grund hierfür deutet die Schwingung des Trillers an. Sie erfolgt aus einer begrenzten melodischen Bewegungsmöglichkeit der Trillerperipherie, die zu Beginn der Sonate noch sehr subtil erscheint. Die einleitende vierstufige Aufstiegsbewegung scheint dem *B_I* entgegenzustreben (im NB in blau angedeutet). Allerdings rückt es sofort harmonisch in weite Ferne, weil überraschend unvermittelt das *Ges_I* getroffen wird, welches sodann nach *As_I* weiterleitet. Der Weg nach oben versperrt, klappt es wieder in das *Ges_I* zurück und versetzt sich verunruhigt in Schwingung. Ein hektischer Nachpraller (*F_I-Ges_I-F_I*) führt die Musik schließlich zu einem vorläufigen Ende. Ein Keil unter dem letzten *F_I* kennzeichnet den vehementen Stopp der Periode.

Die Überdehnung des Schlussklangs, unter den sich der *Ges_I*-Triller setzt, ist ferner das seit der griechisch-antiken Theorie bekannte Mittel der Entschleunigung an Zeilenenden. In der musikästhetik bleibt diese jedoch in einem sprachgebundenen Maß. Auch Schubert notiert im Entwurf den Schlussklang der ersten Periode noch um einen Takt kürzer und gewährleistet dadurch eine symmetrische Geradtaktigkeit.⁶²⁵ Die daraus folgende Inkongruenz der Dauern zur zweiten Periode begegnet er schließlich aber in der Reinschrift mit einer Angleichung von neun zu neun Takten. Auch wenn die Überdehnung dort primär in den Dauernverhältnissen zu begründen ist – der Taktsyntax kommt im weiteren Verlauf eine gewichtige musikinhärente Bedeutung für die Einrichtung von Raumsenken zu –, ist ein Entschleunigungseffekt am Ende der ersten Periode deutlich zu vernehmen. Der Eindruck von Stillstand im lang andauernden Klang entsteht durch gespannte Ereignis-

⁶²² RÖSLER 1997, S. 15.

⁶²³ Diese Fermatenpause ist demnach von keiner rhetorischen Art, ein Schweigen kann freilich dennoch intendiert sein.

⁶²⁴ SCHNEBEL 1979, S. 77.

⁶²⁵ GODEL 1985, S. 46.

losigkeit, die den Hörenden auf Zukünftiges sensibilisiert. Diese protentionale Haltung verbleibt jedoch in einem vom Werk vorgezeichneten innerzeitlichen Bezug, der phänomenal zur theoretisch ewig andauernden Zukunftsgerichtetheit der anschließenden Fermatenpause in Beziehung gesetzt wird. Den Rahmen jenes innerzeitlichen Bezugssystems sprengend, wird die darin sich kleidende Funktion der Fermatenpause als außermusikalisches zeitliches Danach eines Abbruchs dem Hörenden gewahr.

Die Notenschrift kann also dem *Ges₁*-Triller keine den Klang auslöschende Kraft bescheinigen. Versucht jener möglicherweise, das Hauptthema zu modulieren, in eine *Ges-Dur*-Sphäre zu geleiten? Jenes wird im weiteren Verlauf in eine solche geradewegs gezwungen, doch bekunden der scheinbar unvermittelte Triller und seine Stoppbewegung in den Takten 8–9 lediglich zunächst, dass die Töne des *Ges₁*-Trillers in einen Zirkelgang eingeschlossen sind. Keinen Ausweg findend, hält der Pianist sein Spiel an. Einzig ein noch kaum wahrnehmbares Detail verweist auf den Grund des Abbruchs. Analog zum aufsteigenden Bestreben des Trillervorschlags deutet der Nachschlag des Trillers eine weiterführende Bewegung vom *As₁* über das *Ges₁* in das *F₁* (im NB goldgelb markiert). Der Zielpunkt könnte schließlich das *Es₁* sein, welches Schubert vermutlich anno 1828 auf seinem Komponierinstrument nicht zur Verfügung steht. Davon abgesehen, wird der Übergang zur Reprise einen noch weiteren Grund dafür zeigen, wieso Schubert statt in das *Es₁* weiterzuleiten, einen Abbruch setzt.

Was den Einbruch eines zunächst fremd wirkenden Elements ermöglicht, darüber kann zunächst nur gemutmaßt werden. Das unsicher wirkende Anfangsthema bietet allerdings Gelegenheit für äußere Einflussnahmen. Ein im getragenen, aber schüchtern ruhigen Tempo (*molto moderato*) und im unteren Dynamikbereich (*pp*) agierende musikalische Geschehen vermittelt Gelassen- und Ausgeglichenheit. Von Beginn an wird eine gattungsuntypische Atmosphäre geschaffen, die von einem dem Lied entlehnten lyrischen Thema zehrt. Schubert schöpft in seinen instrumentalen Kompositionen aus den gemachten Erfahrungen seines Liedschaffens. Besonders in seinem Spätwerk der letzten Klaviersonate vernimmt der Hörende jenen besonderen Schubertschen Ton, welchen ihn von seinen Vorbildern der Wiener Schule unterscheidet. Ein »scheinbar leichter, sanglicher Ton, der sich als bodenlos erweist, als Gestalt, hinter der andere Mächte lauern.«⁶²⁶ Die Übertragung des Lyrischen in die Sonatenform bereitet Schubert jedoch auch Probleme.⁶²⁷ Bereits der Beginn der

⁶²⁶ SCHULZ 1994, S. 14.

⁶²⁷ Felix Salzer bespricht sie in einem Vergleich mit jenen Meistern der Sonatenform (SALZER 1928).

Sonate erwecke, so Godel, eher den Eindruck eines Seitenthemas, als ob das Stück »mittendrin einsetzte.«⁶²⁸ Oder hat das Thema keinen Anfang und kein Ende? Den unbekümmert in sich wiegende Gestus erlangt es durch eine um »den Grundton kreisende Melodik«, »geschlossene Harmonik«, gleichmäßige Achtelläufe der Mittelstimme, Tonwiederholungen auf *B* und *F* und Stimmenparallelität.⁶²⁹ Schließlich gibt zuerst genannte Zirkelfigur einen Hinweis darauf, wo sich das lyrische Subjekt – wird denn wirklich eine existentielle Erfahrung geschildert – befindet. In einer »gleichsam schwebenden Vision«, die jene Figur verkörpere, erkennt Walther Dürr das in Schuberts Werk wiederkehrende Bild »des Himmels, des Elysiums.«⁶³⁰ Einer nicht realen Sphäre zugehörig, spielt die *B-Dur-Sonate* an einem Ort, der zugleich die seltsamsten Dinge zuließe. Hierdurch wäre etwa der Abbruch in Takt 9 und die unbestimmte Zeitdilatation in der Fermatenpause, die in einer der Wirklichkeit entrückten, fast zeitlosen Sphäre gewiss denkbar ist, musikepiphanomenal begründet. Die »in sich selbst zurückgezogene [...] ästhetische Aura«⁶³¹ – Clemens Kühn bewertet das Thema folglich als »ereignislos«⁶³² – kann ferner durch in einer traumähnlichen Sphäre nicht kontrollierbare Begebenheiten gestört werden: etwa durch den eigenartigen Triller. Brendel vermutet, dass dieser bereits früh Anteil am musikalischen Geschehen nimmt. In Takt 4 verstecke er sich in der $f^1-g^1-f^1$ -Bewegung, der Triller selbst sei ein »nachgedunkelter Reflex dieses Vorhalts [...]«⁶³³ Der Hörende nimmt allerdings bewusster die Abwärtsbewegungen $b^2-g^1-f^1$ und $f^1-es^1-d^1$ wahr. Insbesondere letzterer Abstieg fällt ins Ohr. Keinen harmoniefremden Ton treffend, bleibt er dort noch ohne Konsequenzen für die *B-Dur*-Sphäre. Erst zum Ende der Exposition wird der Hörende einen von der *Ges-Dur*-Sphäre bestimmenden vierstufigen Fall von jenem f^1 wahrnehmen können. Der Weg dorthin ist mit mehreren Fallversuchen gepflastert.

Balz Trümpy legt in einer umgreifenden Analyse dar, wie durch terzverwandtschaftliche Beziehungen und enharmonische Umdeutungen Schuberts Musik in harmonisch weit entlehnte Bereiche stößt.⁶³⁴ Dadurch nehme immer wieder »die notierte Tonart [...] die Bedeutung von mehreren Tonarten«⁶³⁵ an und führe dadurch vor allem die Grundtonart *B-Dur* in weit entlegende Bereiche. Dagegen verleihen die von Luise Maintz erwähnten Tonwiederholungen der Musik Stabilität.

⁶²⁸ GODEL 1985, S. 130.

⁶²⁹ MAINTZ 1997, S. 222.

⁶³⁰ DÜRR 1990, S. 467.

⁶³¹ KÜHN 1998, S. 510.

⁶³² Ebd., S. 510.

⁶³³ BRENDL 1992, S. 83.

⁶³⁴ TRÜMPY 1995, S. 67–74.

⁶³⁵ Ebd., S. 69.

»Indem fast durchgehend in einer Stimme ein Ton liegenbleibt, zieht sich [...] eine fein gezogene Linie wie ein Ariadnefaden durch das Gewebe der Musik.«⁶³⁶ Dieser Faden verliert an einigen Stellen der Sonate an Spannkraft. Als »ein lohnendes Unterfangen«⁶³⁷ erweist sich im Folgenden die Aufdeckung jener tetrachordischen Linien, die am harmonischen Gang entscheidend mitwirken.

Musikschrift 9: Franz Schubert: *Klaviersonate B-Dur*, Takte 10–22: Tetrachordbewegungen, grün: Töne der B-Dur-Sphäre, violett: Töne der Ges-Dur-Sphäre, rot: Töne unvollständiger bzw. verhinderter Bewegungen zwischen den Achsentonstufen F und Ces.

Schweigendes Tun und eine neue Raumsenke | Bei seiner Wiederkehr hat sich das Hauptthema zunächst rhythmisch nicht, dafür harmonisch ein wenig verändert. In Takt 13, der parallelen Stelle zum subtil störenden Takt 4, bricht ein absteigender Gestus im Bass den sanft wiegenden *B–F*-Wechsel erstmals auf. Das vorläufige Ziel der neu hinzutretenden Bewegung markiert das *F* in Takt 16. Die Abwärtsbewegung ab Takt 13 streift jeweils zum Taktwechsel an zwei Stellen die Medianten der Subdominante (im NB violett markiert). Das *As* weist dabei nur scheinbar gen *c-Moll*, ist der Fall

⁶³⁶ Ebd., S. 94.

⁶³⁷ Ebd., S. 96.

doch eher eine Vorausahnung auf eine *Ges-Dur*-Sphäre. Freilich sticht der farbliche Wechsel deutlicher ins Ohr als die Abwärtsbewegung. Diese vernimmt wiederum der Leser der Notenschrift. Vermutlich steht in der *B-Dur-Sonate* jedoch weniger das Empfinden eines außenstehenden Hörenden oder Lesers im Fokus als das kinästhetische Erleben des Pianisten. Das plötzlich einsetzende *As* zwingt dessen linker Spielhand förmlich eine Richtung auf, die ein diatonisches Tetrachord entwirft, das als ein solches hier lediglich zum Ende hin einen Halbton tragen sollte ($1-1-1/2$). Zwei Halbtonschritte fangen aber diese Intention auf: in den Takten 14–15 und 16–18. Das Ende des Tetrachords mündet im siebten Takt der Periode (Takt 16) in einen Dominantseptakkord auf *F*. Die Musik blieb in der ersten Periode ebenfalls in Takt 7 auf der Dominante stehen, daraufhin der *Ges₁*-Triller sie am Kadenzieren hinderte. Dieser entfällt nun. Stattdessen deutet an paralleler Stelle (im achten Takt der Periode) die Hauptstimme die Zirkelbewegung des *Ges₁*-Trillergebildes an. Jene führt in den darauffolgenden Takt 18 weiter, in dem eine für zwei Zählzeiten stehenbleibende Dominante *F* erstmals eine flüchtig schwache kadenzielle Bewegung in die Tonika *B* vollführt.

Sobald deren Grundton durch eine Achtelpause abgesetzt noch einmal in Kontralage nachgeliefert wird, wirkt dieser zitternde Reflex zunächst als verzweifelter Versuch, den Quartsprung durch einen Quintfall zu ersetzen und die Tonika dadurch zu erden. Vielmehr aber wird die nachgereichte Achtel zum Sprungbrett entfremdet: in einen zweiten, nun rhythmisch eingebundenen Triller auf *Ces* hinein. Der durch die Staccato-Manier verstärkte Absprung ist bei genauerer Betrachtung lediglich ein Umweg zum Zielpunkt eines noch nicht ausgefüllten, wiederum vierstufigen Falls von *F* nach *Ces*. Ein solcher Gang könnte bereits von der rechten Spielhand in den Takten 4 und 13 intendiert sein (im NB rot markiert). Dort verhinderte das ungefärbte d^1 ein theoretisches Weiterfallen in das ces^1 . Das sture Repetieren des *F* in den Takten 16–18 unterbindet ebenfalls einen Abstieg. Führte Schubert die Basslinie in gleicher Metrik (lang–kurz) und Intervallstruktur nach unten fort, ein weiteres fallendes Tetrachord träge das *Ces* auf erster Zählzeit von Takt 19. Derart aber vermitteln die zwar den Neuntakter füllende, jedoch hektische Kadenz in Takt 18 und der Nachpraller des *B₁* zunächst einen ähnlichen Effekt wie jene Stoppbewegung im Anschluss an den ersten Triller. Syntaktisch konform brachte sie dort die Periode auf der ersten Zählzeit von Takt 9 zum Stehen. In der zweiten Periode aber stolpert das Geschehen geradezu in den *Ces*-Triller hinein. Die kadenzielle Bewegung geschickt ergänzend, lässt die nachzitternde *B₁*-Achtel den daktylischen Wanderrhythmus entstehen. Das aus einem langen und zwei kurzen Elementen bestehende Motiv

ist ein Topos in Schuberts Werk.⁶³⁸ Das Lied *Der Wanderer* D 489 von 1816 und die *Fantaisie pour le Piano-Forte* D 760 von 1822 tragen ihn bereits im Titel: Die Klavierstimme »stellt den ›Wanderer‹ dar, der hier langsam bedächtig dahinschreitet, der aber auch (das lehrt uns dann die Klavierfantaisie) zu eilen, ja gar sich zu überstürzen vermag.«⁶³⁹ Daher zieht die B_1 -Achtel die dürftige Kadenz in den Triller herab, der jedoch keine Fermatenpause provoziert, sondern die Gelegenheit ergreift, in die *Ges-Dur*-Sphäre zu gelangen. Bereits die Tonika schwach markiert, schweigt die Hauptstimme während des isoliert agierenden *Ces*-Trillers – er oszilliert an der Schwelle zum schwerwiegenden Kontraregister –, um auf letzter Zählzeit von Takt 19 ein weiteres Mal das Hauptthema anzustimmen. Dass dieses schüchtern einstimmig wieder auf dem b^1 beginnend, so im Grunde keine Modulation des Hauptthemas beabsichtigend, von hier an chromatisch nach *Ges-Dur* durchgereicht wird, ist einer Korrektur zu verdanken, welche durch die rhythmische Integration des Trillers ermöglicht wird. Dadurch, dass dieser nun nach unten ausschlägt, wird die Bassklausel zwischen F und B_1 zu einem Quartintervall verschoben und zugleich ein neuer Ausgangspunkt für ein weiteres Tetrachord festgelegt. Bereits der Tetrachordfall zwischen b und f beinhaltet jeweils leitereigene Töne der B - und *Ges-Dur*-Sphäre (im NB grün und violett markiert). Im Sechzehntel-Gefälle sind sie nun ineinandergefasst. Ferner bildet wohl diese Deszendenz zusammen mit dem *Ces*-Triller das umgekehrte Hauptthema ab.⁶⁴⁰ Richard Cohn bezieht sich dabei auf Carolyn R. Ellis' unveröffentlichte Bachelorthesis,⁶⁴¹ die eine solche Relation zudem gegen Ende der Durchführung in den Takten 198–199 feststellt.⁶⁴² Der Takt 19 hat mit dieser Stelle die modulierende Funktion gemeinsam. In jenem steht aber anders als in den Takten 198–199 der chromatische Gestus im Fokus. Eine Überleitung nach *Ges-Dur* ist unvermeidlich, weil durch jenen vor dem F_1 das Ges_1 getroffen wird – dieses Mal jedoch nicht als Durchgangsnote. In Takt 20 wird eine neue Tonart auf gefestigter erster Zählzeit praktisch eingemeißelt und das nichtsahnend neu beginnende Hauptthema in eine neue Sphäre gezwungen. Während des *Ces*-Trillers selbst verbleibt die Hauptstimme in einem schweigenden aber gemessenen Tun. Sie verharrt passiv abwartend im innerzeitlichen Gefüge,

⁶³⁸ William Kinderman untersucht das Wandermotiv in Schuberts instrumentalem Spätwerk, darunter die *Klavier-sonate A-Dur* D 959 (KINDERMAN 1997).

⁶³⁹ DÜRR 1994, S. 236 f.

⁶⁴⁰ COHN 1999, S. 224.

⁶⁴¹ ELLIS 1990.

⁶⁴² »Ellis also notes that this relation is made patent when the pitch-classes of the opening theme are subject to a bass trill at mm. 197–98 of the retransition« (COHN 1999, S. 224, Anm. 29). Dies ist anscheinend der einzige Hinweis in der Literatur darauf, dass der Triller und seine unmittelbare Peripherie das Hauptthema mimen. Das originale *Ges*₁-Trillergebilde weist jedoch eine kleine Abweichung zum Hauptthema-*Incipit* auf, die sich ganz zum Schluss des Satzes zeigen wird.

bannt sich hierbei im stillen Jetzt einer brüchigen *B-Dur*-Sphäre und obliegt schließlich der chromatischen Fallkraft der Unterstimme. Dabei kann die Musik auf dem Zielpunkt *Ges₁*, anders als in Takt 9, nicht stoppen, weil der Auftakt zur dritten Aufnahme des Hauptthemas bereits geschehen ist. Daher notiert Schubert keinen Keil, sondern einen Staccatopunkt unter die Note. Dieter Schnebels nüchterne Betrachtung dieser wenigen Takte als »begründete Zäsur« und der »Triller als Überleitung zu einer dritten Entwicklung«⁶⁴³ wird schließlich diesem besonderen Kunstgriff nicht gänzlich gerecht.

Noeske bemerkt, dass durch die rhythmische Integration des Trillers »die themen-interne ›Zeit‹ und die Sphäre des Trillers bereits eine Vermittlung eingegangen sind.«⁶⁴⁴ Entscheidend für die »neue Zeitmessung [...] des Trillers«, ⁶⁴⁵ die Noeske an der »Tonartendimension Ges-Dur«⁶⁴⁶ fest macht, ist angesichts obiger Bemerkungen zum einen deren Einrichtungsprozess. So kann jene Sphärenvermittlung nur gelingen, weil die Kadenz-Ultima in zu kurzer Erscheinung auf der unzureichend festigenden dritten Zählzeit (Takt 18) aufblendet. Sie »läßt die Melodie nicht ausschwingen, sondern ist fast ein Abbruch«⁶⁴⁷ und ermöglicht erst dadurch dem *B₁*, in die Presche zu springen. Die zwielichtige Bestätigung der Tonika im Oszillieren des Trillers (Takt 19) kommt einen Takt zu spät, tritt so unweigerlich aus der Binnenstruktur des Neuntakters heraus. Doch nicht nur diese metrisch ungeschickte Platzierung, sondern auch die vertikale Tonposition wird der linken Spielhand zum Verhängnis. Der bereits aufgezeigten Liebe zum Gefälle zugetan, kann das *B₁* nicht genügen, es geht noch tiefer. Erstmals isoliert in Erscheinung tretend, bereitet daher ein Triller wieder einen »subtilen Übergang«⁶⁴⁸ vor: nicht in einen zeitlichen Nullpunkt auf der x-Achse – hier würde die Musik ein weiteres Mal in Gänze abrechnen –, sondern in ein neues Zutiefst einer Raumsenke auf der y-Achse.

Ein missglückter Stoppversuch | Eine »neue Zeitmessung«⁶⁴⁹ vernimmt der aufmerksame Hörende zum anderen auch an der veränderten Taktordnung. Das in den Fängen der *Ges-Dur*-Sphäre agierende Hauptthema etabliert nun eine siebentaktige Periode (Takte 20–26), daraufhin weitere sieben Takte verspielte Achtel- und Sechzehntelläufe folgen (Takte 27–33). Die Takte 34–35 rücken

⁶⁴³ SCHNEBEL 1979, S. 73.

⁶⁴⁴ NOESKE 2007, S. 32.

⁶⁴⁵ Ebd., S. 32.

⁶⁴⁶ Ebd., S. 32.

⁶⁴⁷ UHDE 1978, S. 174.

⁶⁴⁸ YAVUZ 1996, S. 145.

⁶⁴⁹ NOESKE 2007, S. 32.

Musikschrift 10: Franz Schubert: *Klaviersonate B-Dur*, Takte 43–48: Rot: Unveränderte Tonstufe H während der Modulation als Ausgangspunkt einer Tetrachordbewegung in die *fis*-Moll-Sphäre (violett).

enharmonisch »unvermittelt nach B-Dur«⁶⁵⁰ in eine beinahe exakte Kopie der zweiten Aufnahme des Hauptthemas (Takte 10–18), inklusive des Quartfalls im Bass. Wieder werden die intendierten acht Takte zu einem Neuntakter überdehnt, dessen schließender Takt 44 jedoch, anders als in Takt 18, keine kadenziale Bewegung im Wanderrhythmus aufweist, sondern einen Dominantseptakkord bis in den darauffolgenden Takt übergreifen lässt. Dort wird der Klang zunächst chromatisch und daraufhin über weitere zwei Takte enharmonisch nach *fis*-Moll moduliert. Balz Trümpy legt den harmonisch sehr weiten Weg von B-Dur nach *fis*-Moll, »das wir [...] eigentlich ges-moll nennen müssen«,⁶⁵¹ offen.⁶⁵² Dennoch erreicht Schuberts Musik die Tonart des Seitensatzes in kürzester Zeit. Dabei macht sie sich dynamische Kräfte zu nutze. »Dynamik erweist sich, indem sie den Modulationsweg verkürzt und harmonisch einander fremde Klänge nahe zusammenrücken lässt, geradezu als ein Wesensteil der Modulation selbst.«⁶⁵³ Der harmonische Schlüssel für das schnelle Erreichen von *fis*-Moll ist nach Trümpy die enharmonische Umdeutung des verminderten Septakkords in Takt 45 »als VII. Stufe zur Subdominantparallele von B-Dur [...] in die VII. Stufe von *fis*-Moll«⁶⁵⁴ in Takt 46. Die Modulation erfolgt also über einen Isointervallakkord (*H-D-F-As*), der keinen eindeutig bestimmbar Grundton besitzt. Ein ähnliches Zwielficht warf der *Ces*-Triller

⁶⁵⁰ TRÜMPY 1995, S. 57.

⁶⁵¹ UHDE 1978, S. 175.

⁶⁵² TRÜMPY 1995, S. 58.

⁶⁵³ BRAUN 1960, S. 39.

⁶⁵⁴ TRÜMPY 1995, S. 90.

(Takt 19) auf die musikalische Szenerie. Die einzige Tonstufe, die während der enharmonischen Umdeutung und der vergleichbar einfachen Weiterführung in die Dominante von *fis-Moll* (Takt 47) unverändert verbleibt, ist das b^1 (im NB rot markiert). Dieser »Ariadnefaden«⁶⁵⁵ fällt schließlich drei Oktaven in die Tiefe und bildet dort den Ausgangspunkt einer Bewegung, die das Zwielicht auslöscht. Analog zu Takt 19 tritt davor ein weiteres Mal der Wanderrhythmus in Erscheinung. Er hält vorläufig auf jener Dominante von *fis-Moll*. Ein Keil teilt den Haltepunkt jedoch lediglich der rechten Spielhand mit. Die linke Spielhand dagegen rutscht vom *Cis* in das schwerwiegende Kontraregister ab und beschleunigt ihren Gang nach *fis-Moll* mit einem Sechzehntel-Quartfall: $H_1-A_1-Gis_1-Fis_1$ ⁶⁵⁶, die enharmonische Umdeutung des Tetrachords *Ces-B₁-As₁-Ges₁* (Takte 19–20), welches zuvor das Hauptthema in die *Ges-Dur*-Sphäre zwang.⁶⁵⁷ Das mit einem Keil versehene Fis_1 definiert eine neue Raumsenke und erklärt nun das in sich wiegende Hauptthema vorerst für beendet. Die musikalische Bewegung nimmt Fahrt auf durch den vom Wanderrhythmus geprägten Seitensatz (Takt 48).

Trümpy nennt die schimmernden *B-Dur*-Passagen, wie hier am Übergang zum Seitenthema, »Inseln«; sie seien »zu vergleichen mit der Rückkehr nach einer Reise in eine sinnlich-konkret nicht erfahrbare Realität.«⁶⁵⁸ Die *B-Dur*-Insel kurz vor dem Seitenthema werde »auf beiden Seiten durch Enharmonik begrenzt.«⁶⁵⁹ All jenes also, was um solche Inseln geschieht, sei ein Meer an Transzendenz, die durch Enharmonik und terzverwandtschaftliche Beziehungen geprägt ist. Der Aufenthalt auf einer *B-Dur*-Insel scheint jedoch nicht von langer Dauer zu sein, wird ihre Sphäre doch immer wieder durch Modulationsversuche gestört. Die vermeintlichen Inseln sind in einen schnell fortschreitenden harmonischen Prozess eingegliedert und derart ambivalent, dass sie eher einer Fata Morgana gleichen. Dabei zwingt vor allem der in verschiedener Gestalt auftauchende Triller die Musik in entfernte harmonische Gefilde, so dass der erste Satz der *B-Dur-Sonate* bis zu seinem Ende kein zweifelfreies Festland betreten wird. Die Dichotomie von *B-* und *Ges-Dur*, in der sich ein weiteres subtiles Spiel der auf der Klaviatur unmittelbar benachbarten Tonstufen *Ces* und *B₁* gesellt, reißt ihr immer wieder den Boden unter den Füßen weg. Dies hebt die nächste Erscheinung des Trillers noch deutlicher heraus.

⁶⁵⁵ TRÜMPY 1995, S. 94.

⁶⁵⁶ In der Reprise wird der Quartgang – rhythmisch in eine Zweiunddreißigsteltriole gewandelt – nach *h-Moll* führen.

⁶⁵⁷ Im Entwurf stellt Schubert den rhythmisch integrierten *Ces*-Triller dem in den Seitensatz überleitenden Sechzehntel-Quartfall voran. Dementsprechend ist »dessen Tonart [...] als *ges-Moll* kenntlich« gemacht (HINRICHSEN 1994, S. 334).

⁶⁵⁸ TRÜMPY 1995, S. 58.

⁶⁵⁹ Ebd., S. 58.

Musikschrift 11: Franz Schubert: *Klaviersonate B-Dur*, Takte 99–116: Umdrehung des daktylischen Wanderrhythmus und Tetrachordbewegungen, rot: Angedeutete Bewegung zwischen den Achsentonstufen F und Ces, in Takt 114 um eine kleine Sekunde nach unten verschoben. Fermatenpausen in Folge zwischenzeitlicher Abbrüche (Takte 101 und 105).

Eine aussichtslose Suche nach dem Ende | Zuvor lohnt sich der Blick auf zwei weitere Fermatenpausen. In einer ersten in »Takt 101 bleibt [...] der Wanderrhythmus als >Auftakt ohne Erfüllung< hängen.«⁶⁶⁰ Trümpy beschreibt eine metrische Verschiebung ab Takt 94, in derer Folge der Wanderrhythmus eine Umkehrung erfährt.⁶⁶¹ »Aus dem Daktylus wird ein Anapäst«,⁶⁶² ergänzt Noeske.

⁶⁶⁰ Ebd., S. 54.

⁶⁶¹ Ebd., S. 52–54.

⁶⁶² NOESKE 2007, S. 31.

Dies bremsende Motiv taucht als nun erfüllte Auftaktbewegung erstmals in den Takten 106–107 auf. Ihr direktes Pendant besitzt die vermeintliche Ellipse in Takt 101 jedoch erst in Takt 110. Denn die Takte 99–116 bilden zwei jeweils um den taktübergreifenden anapästischen Wanderrhythmus überdehnte achttaktige Perioden, die schließlich über die syntaktisch gleich gearteten Überleitungstakte in das da capo leiten. In dieser syntaktischen Hinsicht ist die Fermatenpause in Takt 101 jedoch nicht das Zeichen des dort noch nicht erfüllten *F-Dur*-Klangs in Takt 110. Die Position der Corona, welche die Grenzen des Taktes nicht verlässt, verrät eine andere Intention. Die staccatierte Manier der zwei Wanderachteln fordert freilich eine Erfüllung, dennoch bricht der Pianist an dieser Stelle sein Spiel kurzfristig ab, um in Takt 102 eine Oktave tiefer einen neuen Anlauf zu nehmen. Dies erinnert an die ersten Takte der Sonate, nach denen der Spieler das Hauptthema neu aufnahm. Dort glichen der Abbruch, das zeitliche Danach der Fermatenpause und die anschließende Wiederkehr des zunächst unveränderten Hauptthemas jedoch einem kompletten Neuanfang. In Takt 100 sowie in verkürzten Formen in den Takten 102–105 taucht dagegen eine bekannte lineare Tonstufenbewegung (im NB rot markiert) auf, welche den nun lediglich zwischenzeitlichen Abbruch zu erklären vermag: die aus den Takten 4 und 13 angedeutete Fallbewegung zwischen den Achsentonstufen *F* und *C/Ces*. Die Deszendenz ist eingebettet in eine parallel verlaufende, von *F-Dur* aufgespannte »Aufwärtsbewegung von *g-Moll* als II. Stufe (T. 103) über *as-Moll* und *a-Moll* zur Subdominante *B-Dur* (T. 107) [...]«. ⁶⁶³ Trotz harmonisch logischem Konnex bescheinigt nicht nur ihr subdominantisches Wesen den *B-Dur*-Takten 106–107 einen zwielichtigen Charakter. Ein weiterer zeitlicher Abbruch mit anschließender Fermatenpause in Takt 105 birgt eine Botschaft, die bereits jene Fallbewegung der ersten drei abgebrochenen Takte der Periode in aller Kürze mitzuteilen versuchte. Sie führt von *f* über *es* nach *d* und mündet schließlich, verbunden durch einen *g-Moll*-Akkord, ins *C* respektive *C-Dur*: eine Tetrachordspanne, die in den Takten 16–19 zwar noch ungefüllt blieb, dort jedoch über das im Triller erniedrigte *C* nach *Ges-Dur* führen konnte. In Takt 101 verharrt der Gestus in *F-Dur*. Das Ziel ist bekanntlich ein anderes, das von der Ausgangsstufe *F* fallend jedoch nicht erreichbar und daher als Traum im *pp* in weite Ferne gesetzt ist. Infolgedessen beginnt der fallende Gestus, sich in der Wiederaufnahme schrittweise zu wandeln. Er wird in den Takten 103–105 jeweils um eine Stufe von hinten ab verkürzt und mündet dadurch in Minikadenzen, aus denen die harmonische Aufwärtsbewegung resultiert. Keile, die in dreigliedriger Dynamiksteigerung deren

⁶⁶³ TRÜMPY 1995, S. 54.

Tonstufen einmeißeln, lassen diesen Prozess einer verzweifelten Suche gleichkommen, die in den *B-Dur*-Takten 106–107 ihre scheinbare Erfüllung erhält.

Eine erste Fallbewegung *F–Es–D* kadenziert nach *g-Moll* (Takt 103), ein nächster nach oben oktavversetzter Einsatz über *f–es* nach *as-Moll*, möglicherweise auch »in einen (zu denkenden) *gis-Moll*-Dreiklang, durch den die Verbindung zur Dominante von *a-Moll* ermöglicht wird [...].«⁶⁶⁴ Eine solche enharmonische Umdeutung, die Trümpy harmonisch nachvollziehbar begründet, mache den Gang nach *B-Dur* frei. Vom kleinen Detail abgesehen, dass die rechte Spielhand in ihrer harmonisch regulären 7–5-Bewegung parallel den Schritt *des¹–ces¹* (im NB rot markiert) vollführt und in solcher versteckten Art ein irreguläres Ganztontetra chord ausfüllt, würde eine andere Auslegung das Gegenteil, eine Unerreichbarkeit von *B-Dur*, bedeuten. Zugleich wäre der Abbruch im Sinne eines Nichtweiterkommens, angezeigt durch die Keile und ein zeitliches Danach der Fermatenpause, in Takt 105 begründet. Wenn Schubert den Prozess der Verkürzung fortführte, dann müsste nun die erste Stufe der Fallbewegung isoliert in Erscheinung treten. Der Übergang von *as-Moll* erlaubt jedoch keine ungefärbte Tonstufe *F*. Der *E-Dur*-Akkord in Takt 105 wäre dann als ein *Fes-Dur* zu lesen, das in ein *a-Moll* leitet, bei dem Peter Gülke zurecht fragt, ob es »nicht als *heses-Moll* zu verstehen sei.«⁶⁶⁵ Folglich könnte die enharmonische Verwandlung ein Klangereignis später einsetzen. Führte Schubert daraufhin die harmonischen Verbindungen in gleicher Weise fort, im Takt 106 stünde kein *F-Dur*, das nach *B-Dur* leitet, sondern ein *Geses-Dur*, das von dort aus *Ceses-Dur* erreicht. Da durch »die Enharmonik der Raum relativ geworden«⁶⁶⁶ ist – gar in doppelter Ambivalenz –, nehmen die Takte 106–107 den Charakter einer schimmernden Gegend an, die – weil harmonisch eben durchaus auch als *B-Dur* zu begründen – dynamisch im *mf* lediglich ein wenig in die Ferne rückt und als eine »Geste des Bittens«⁶⁶⁷ nicht vollends ihre Kraft verliert. In metrischer Hinsicht evozieren die Keile der Achtel zwar einen Stopp im achten Takt der Periode, ihr Wandergestus bewirkt zugleich aber unvermeidlich eine Überdehnung. Hierin wird der zwielichtige *B-Dur*-Akkord in eine subdominantische Sphäre zurückverwiesen.

Die von der rechten Spielhand umgriffene Stufe *F* verbleibt zu Beginn der nächsten Periode in zweiter Oktavlage dynamisch reduziert im *p* erhalten. Die eigentliche Tonika *F* klang also in *B-Dur* insgeheim mit und wird sodann für drei Takte zementiert. In der Kopie des Taktes 101 erhalten die

⁶⁶⁴ Ebd., S. 54.

⁶⁶⁵ GÜLKE 1991, S. 288.

⁶⁶⁶ TRÜMPY 1995, S. 54.

⁶⁶⁷ UHDE 1978, S. 177.

Achtel des Wanderrhythmus nun Keile und bleiben, statt abzubrechen, in einem *F-Dur*-Akkord stehen, so auch in den Takten 115–116. Die tonale Sphäre lässt sich auch nicht von der zunächst unveränderten *B-Dur*-Sphäre, die in die Mitte der Periode rutscht, stören. Ein Sechzehntellauf in das mit einem Keil versehene f^3 ziseliert einmal mehr die Tonstufe *F*. Eine melodiose Deszendenz in den folgenden Takten 113–114 bestätigen sie, führt zugleich aber auch beinahe in das ersehnte *B-Dur* in einem schließenden achten Takt der Periode. Eine vehement mit einem *fp* betonte punktierte Auftaktbewegung, die sich ihren Gestus aus Takt 99 entleiht, leitet in ein akzentuiertes e^2 über. Eine enharmonisch umdeutende Lesart als fe^2 auf linearer Ebene ist an dieser Stelle ausgeschlossen, weil leiterfremde Töne getroffen werden. Doch da der Takt seine rhythmische Beschaffenheit aus Takt 100, dessen Abwärtsbewegung abgespalten wurde, übernimmt, versucht die rechte Spielhand womöglich, *B-Dur* von der zuletzt erreichten Tonstufe dieses Prozesses aus zu erreichen, während die Harmonie der linken Spielhand schweigt. Die Ausgangsstufe des ursprünglichen Tetrachordgangs um eine kleine Sekunde verschoben, gleitet der Movens im punktierten Rhythmus über d und dem akzentuierten e^2 in das b^2 fort. Dieses bildet, eine Zählzeit zu früh markiert, den Auftakt in den die Periode überdehnenden anapästischen Wanderrhythmus in den Takten 115–116. Zudem kann die ungefärbte Ausgangsstufe der Fallbewegung – der Takt bleibt in *F-Dur* – nicht auf regulärem Wege nach *B-Dur* gelangen. Gleichwohl wird eine parallele Stelle in den Takten 192–193 dieses Ganztontetrachord ohne Zwischenschritte bilden und nach *B-Dur* leiten. In beiden Momenten den ersehnten Ort vermeintlich berührend, flieht die Musik in die Ferne, in Takt 115 in ein *pp*.

Der *F-Dur*-Akkord wird schließlich in *seconda volta* – im Anschluss eines *da capo* – »nach notiert cis-Moll, harmonisch gemeint und unendlich fern: nach des-Moll«⁶⁶⁸ geführt. Dieser Überleitungstakt in die Durchführung nimmt den anapästischen Wanderrhythmus auf, der in staccatierter Weise in Takt 101 noch auf seine Erfüllung wartete und in einen Abbruch gezwungen wurde. In gleicher Weise leiten die Achtel nun in einen stehenden Klang, der die Exposition beendet und die Musik retardierend zum Stehen bringen möchte. Dies misslingt auf Grund des Zwangs der Sonatenform, daneben aber womöglich auch deshalb, weil »Schubert tatsächlich in cis-Moll, der Tonart des Wanderers«,⁶⁶⁹ die Musik weiterziehen lässt. So wird das Tor zur Durchführung aufgestoßen. Dabei überdehnt der Übergang die Periode um einen weiteren zehnten Takt. Enharmonisch umgedeutet, ist er zwar mediantisch begründet und somit auf die Takte 115–116 angewiesen, dennoch

⁶⁶⁸ KÜHN 2006, S. 62.

⁶⁶⁹ GÜLKE 1991, S. 288. *Der Wanderer* D 489 steht in cis-Moll.

versteht er sich als deren Ersatz. Schubert nimmt sein direktes Pendant aus Takt 101, setzt ihm dessen Pausencorona auf und bildet mit ihm im Grunde den schließenden achten Takt der Periode, der sich ins theoretisch Unendliche dehnt: »Die Musik bleibt für einen Augenblick lang gleichsam zitternd stehen, bevor sie in die weiten Räume der Durchführung eintritt [...].«⁶⁷⁰ Ein Ritardando bremst die Bewegung davor aus.⁶⁷¹ Friedbert Braun erkennt dabei, neben der motivischen Verwandtschaft, einzig noch eine dynamische Vermittlung von Exposition und Durchführung: »Die chromatische Verbindung [...] kann allein dynamisch im »pp« sinnvoll bewältigt werden; d. h. die extrem schwache Klangstärke ermöglicht erst jene Konstellation [...].«⁶⁷² Das gleiche Prinzip verwendet Schubert für die letzten Takte der prima volta. In dieser verfehlen die fermatierten Klänge ihr Ziel, wie auch in seconda volta. Dort flieht die Musik »in impressionistische Klangregionen«, die eine bloß scheinbar seelige »Stille«⁶⁷³ widerspiegelt.

Nicht-tönender Stillstand und zeitlicher Abbruch | Die Takte 117–125 der prima volta verkörpern »den denkbar härtesten, unvermittelten Gegensatz.«⁶⁷⁴ Die achttaktige Periode, die wiederum überdehnt wird, hat, anders als Brendel meint, »mit dem motivischen Material des Satzes«⁶⁷⁵ doch etwas gemein. Als auskomponiertes Äquivalent des ursprünglichen Trillers – Trümpy spricht treffend von einer »Paraphrase«⁶⁷⁶ – führt sie in den Verbund aus *Ges*-Triller und Fermatenpause, der das musikzeitliche Geschehen ein weiteres Mal abbricht, daraufhin die Musik da capo von Neuem beginnt. Dies geschieht mit erheblicher Gegenwehr. Die in ein oberes und unteres Register aufgespaltenen Stimmen lassen nun deutlich ein Gegenspiel erkennen. Im Ansatz abwärts strebend (*f-es*), federt jeder Anschlag des Zweitonsechzehntelmotivs stets auf die Stufe des *Ges* herauf. Die Abwärtsbewegung wird ab der dritten Zählzeit von der rechten Spielhand aufgefangen, simultan imitiert und schließlich zweimal in einen Zweitonklang auf *A* zum Stehen gebracht. Die Takte 118 und 120 wirken hierbei als ein fernes »Echo des Wanderrhythmus«,⁶⁷⁷ der nun in seiner Umkehrung erscheint. Es ist eine schwache Erinnerung an den zuletzt erklingenden *F-Dur*-Akkord (Takt 116), fehlt dem Zweitonklang doch sein Grundton, den der Hörende zu ergänzen gewillt ist. Oh-

⁶⁷⁰ TRÜMPY 1995, S. 73.

⁶⁷¹ Sehr kurze und meist subtile, jedoch wirkungsvoll verlangsamende Adagio-Passagen öffnen der Musik Robert Schumanns mit dieser Stelle vergleichbare Orte.

⁶⁷² BRAUN 1960, S. 46.

⁶⁷³ Ebd., S. 45.

⁶⁷⁴ GODEL 1985, S. 142.

⁶⁷⁵ BRENDEL 1982, S. 93.

⁶⁷⁶ TRÜMPY 1995, S. 53.

⁶⁷⁷ Ebd., S. 53.

116

120

123

1. 2.

mf *pp* *mf*

pp *mf* *cresc.*

ff *ffz* *ffz* *pp* *rit.*

tr

Musikschrift 12: Franz Schubert: *Klaviersonate B-Dur*, Takte 116–125: Tetrachordbewegungen, rot: Töne eines zunächst angedeuteten (Takte 117 und 119) dann vollständigen, jedoch kurz unterbrochenen Tetrachords (Takte 121 und 122) zwischen den Achsentonstufen F und Ces, blau und goldfarben: angedeutete und unvollständige Bewegungen, violett: Töne der Ges-Dur-Sphäre, grün: Töne der B-Dur-Sphäre.

ne die Binnenstruktur der Periode zu stören, schafft Schubert in den dynamisch entrückten *pp*-Klängen darüber hinaus eine äußerst ferne Erinnerung zum stehenden Dominantakkord aus den Takten 7–9. Sein Geleit ist von gleichem Rhythmus (kurz–kurz–lang). Das nun zeitliche Hintereinander der Trillerparaphrase und des lang gedehnten Dominantakkords ermöglicht, dass die Corona über der Pause aus Takt 9 den verkürzten *F*-Klang bekrönt, um einen Rückzug in einen prothetional gedehnten, gleichfalls träumerisch klingenden Jetztmoment einer verhofften Ewigkeit zu erwirken: ein klingender Abbruch, der an der Syntax scheitert. Stattdessen setzen ein weiteres Mal lineare Bewegungen ein.

Die *f*-*es*-Abwärtsbewegung der linken Spielhand strebt *ges* (im NB in rot angedeutet). Die rechte Spielhand stellt ihr mit Hilfe des *f*^l-*ges*^l-Zuckens eine Gegenbewegung entgegen, die zum *b*^l zeigt (im NB in blau angedeutet) und an die Vorschlagsbewegung des *Ges*₁-Trillers erinnert. Das *ges*^l setzt dem Vorhaben jedoch einen Grenzstein. Der Schwerkraft des absteigenden Gestus ausgeliefert, weicht das musikalische Geschehen schließlich in jenen dürftigen, auch dynamisch schwächer agierenden, weil bloß verträumten *A*-Klang aus. Dies wiederholt sich in den Takten 119–120. Dort stößt die linke Spielhand in die Unteroktave, die rechte reagiert gleichermaßen darauf und fällt in die kleine Oktave. Die nachfolgenden drei Takte führen in den ursprünglichen *Ges*₁-Triller. Zuvor wird in Takt 121 die Stimmenbewegung derjenigen der ersten vier Takte auf einen Takt zusammengezogen. Erneut in kleiner Oktavlage (wie in Takt 117) beginnend, springt die linke Spielhand bereits auf dritter Zählzeit in die große Oktave herab. Dort teilt sich die neuntaktige Periode in zwei gleich andauernde Abschnitte. Der zweite wird in seinem Verlauf ein weiteres Mal eine Nullzeit installieren. Die rechte Spielhand setzt im syntaktisch entscheidenden Takt 121 erst auf zweiter Zählzeit ein, beabsichtigt erneut eine Ausflucht in jenen *A*-Klang. Sie verpasst den Einsatz des *f*-*ges*-Zuckens, reagiert nur noch und verstummt so auf jeder ungeraden Zählzeit. Dies ermöglicht der linken Spielhand ein bekanntes Phänomen: Mit dem Fall in die große Oktave (Takt 121) auf der dritten Zählzeit stimmt sie ungestört ein bereits anfangs beabsichtigtes absteigendes Tetrachord an. Dessen Ziel *Ces* wird jedoch kurz hinausgezögert. Wie gehabt, setzt die rechte Spielhand auf gerader Zählzeit mit ihrer *es*^l-*ges*^l-Bewegung ein, welche die linke Spielhand simultan aufgreift. Gleich darauf wird das Ziel aber erreicht. In Takt 104 verhakten sich die beiden Hälften des Tetrachords noch über zwei getrennte Systeme. Hier nun wird eine Kollision zweier harmonischer Sphären auf rhythmischer Ebene vereitelt und dadurch ein irregulär nahtloser Fall vermieden.

Dem Synechienprinzip gemäß bildet das *Ces* zugleich den Anfangspunkt eines weiteren descendierenden Tetrachords mit dem nächsten Ziel *Ges*₁. Die rechte Spielhand wird von der *Ges*-Dur-

Sphäre infiziert und kann sich dem herabziehenden Sog nicht entziehen, vermutlich auch weil wie in Takt 19 mit dem *Ces* die Schwelle zum Kontraregister erreicht ist. Ein Sextsprung in Takt 122 stellt die beiden Sphären *B-* und *Ges-Dur* direkt gegenüber, woraufhin der dritte Ton des absteigenden Tetrachords in gesteigerter Dynamik (*ff*) den vorläufigen Verbleib in der *B-Dur*-Sphäre schafft. Er stößt in Takt 123 in Manier des bereits zuvor verwendeten Sextintervalls ausweichend in die Stufe *F*. Anders als im Takt 19, in dem das Hauptthema erfolgreich in die *Ges-Dur*-Sphäre gezwungen wurde, wird nun das *A* nicht chromatisch durchgereicht, folglich nicht in *As* gefärbt. Zugleich verliert das Sechzehntelzucken erstmals seinen *Ges*-Partner. Die nachfolgende triolische Vehemenz, die in einen weit gefächerten Dominantseptakkord leitet, ist eine mit Macht einfordernde Dominante *F*, die sich im *ffz*-Gestus deutlich vom lieblich jubilierenden Zweiunddreißigstel-Aufschwung aus Takt 112 abhebt. Sie leitet jedoch nicht in die Tonika *B*. Stattdessen wird jener dritte Ton des descendierenden Tetrachords, das in der Unterstimme agierende *A*₁, dem *f*³ in Kontrast gesetzt, wobei die Unterstimme noch immer einen Willen der Deszendenz zu haben scheint. Der *B-Dur*-Sphäre angehörig, gelingt zunächst ein Stillstand. Ein Keil ist beiden Spielhänden vorgeschrieben. Ferner fände als Zeichen eines zeitlichen Danach des Stopps am Ende von Takt 123 eine Fermatenpause Platz, wäre die intendierte Achttaktperiode dort bereits erfüllt. Dieses Mal ergänzt stellvertretend für die Tonika allein der *Ges*₁-Triller die Periode, überdehnt sie und schlägt die Brücke zum da capo.

Dass der Triller nun nicht mehr »in geheimnisvolle Entfernung gerückt bleibt«,⁶⁷⁸ hat seinen Grund. Er ist stets in die Nähe des lyrischen Ichs, das mit der *Ges-Dur*-Sphäre ringt, gerückt. Dies zeigt die identische Dynamik-Vorzeichnung der Spielhände an und offenbart eine Schlussgruppe, in der die *B-Dur*-Sphäre erstmals auf solch plakativer Weise derjenigen von *Ges-Dur* gegenübergestellt wird. Die Ergänzung der Takte 117–123 um zwei Takte wird dem Hörenden hierbei einzig durch den Lautstärkeparameter logisch dargereicht. Der Triller reagiert auf das triolische *ffz*-Aufbegehren, lässt sich derart nicht abschütteln. Auf anderer musikalischer Ebene wird der Triller scheinbar nicht vermittelt. Der mit Energie geladene Dominantseptakkord strebt freilich nach Auflösung. Doch die Keile demonstrieren ein Ende der Periode. Daher bringt Schubert dort kein nachzitterndes Achtel, wie in Takt 18, unter. Wonach sollte es auch trachten? Während die rechte Spielhand aufwärts strebt, bleibt die linke Spielhand stur in ihrer Lage und ergänzt lediglich die große Oktave. Auch an dieser Stelle scheint das Kontraregister die größere Zugkraft zu besitzen. Statt nach *B* zu steigen, ist die linke Hand darauf bedacht, die Quartfalllinie nach unten weiterzuführen.

⁶⁷⁸ BRENDL 1992, S. 93.

ren. Von dem Startpunkt B_1 (Takt 122) aus wäre das logische Ziel das F_1 der Vorschlagsbewegung des Trillers. Gäbe es keinen Stopp, ein G_1 könnte als Durchgangsnote oder gar Sprungbrett herhalten. Noch immer ist jedoch das eigentliche Ziel der Fallbewegungen nicht ersichtlich. Ein Endziel *B-Dur* scheint in dieser Manier nicht erreichbar zu sein. Daher darf an dieser Stelle wiederum die Frage nach dem Woher des anschließenden Ges_1 in der Trillervorschlagsbewegung gestellt werden. Noch einmal verdeutlicht: Der Stopp in Takt 123 auf der Dominante F verhindert einen Fall von Ces nach Ges_1 . Das Ges_1 der Trillerperipherie muss also von woanders herrühren. Erst an den nächsten Erscheinungsorten des Trillers bringt Schuberts Musik Licht ins Dunkel. In Takt 124 erscheint der Triller aber noch immer als bedrückender Fremdling. Sein Vorschlag deutet unverändert einen aufwärts strebenden vierstufigen Gang in das B_1 an, nachdem das A_1 scheinbar übergangslos in das As_1 umgefärbt wurde. Eine äquivalent rückführende Abwärtsbewegung besiegelt das zuvor initiierte Tetrachord schließlich im Ges_1 -Triller. Anders als in den Takten 8–9 stellt sich durch die Isolation des Trillers jedoch nun ein zwielichtiges Zutiefst demonstrativ in den Vordergrund, das der Hauptstimme keinen klanglichen Halt bietet. Diesen bereitete sie sich zu Beginn des Satzes noch selbst, wenn auch nicht in Gestalt einer verhofften Tonika. Nun auch nicht an einen ins Unendliche strebenden, klingenden Jetztmoment festklammernd, kann das Fremde nur noch schweigend ertragen werden. In den Takten 8–9 noch aufgehoben im stehenden Klang, zieht sie sich zunächst an einen nicht-tönenden Ort zurück. Der Ausweg führt in ein *da capo*, das aufgrund der musikhärenten Syntax eingeleitet werden kann: die Auffüllung der neuntaktigen Periode durch die bekannte Stoppbewegung. Ansonsten würde sich der Triller – wie tendentiell der stehende Klang aus jenen Takten – ins Unendliche und nun auch oszillierend Unbestimmte dehnen.

Aktive Modulationsbewegung der Trillerperipherie und ein irregulärer Fall in die ersehnte Raumsenke

Lediglich für eine kurze Dauer lässt eine lustvoll dynamische Stimme, welche die Musik in triolischen Bahnen zu beschleunigen versucht, einen Durchführungscharakter aufscheinen. Letztlich gerät sie ab Takt 150 von *Des-Dur* in einen »chromatic circle of fifths so distended that it cycles back to its origin and overshoots it by two stations, arriving at the D Minor of m. 171.«⁶⁷⁹ Die Tonart *d-Moll* steht in mediantischer Beziehung zwielichtig zwischen der Tonika und seiner Dominante. Solcherart ist sie die Pforte in eine magisch irisierende Szenerie: »The frivolous theme [...] rises from the picturesque to the sublime.«⁶⁸⁰ In »eine elegische Stimmung, die

⁶⁷⁹ COHN 1999, S. 226.

⁶⁸⁰ TOVEY 1949, S. 119.

185 *pp* *tr*

189 *decresc.* *tr*

193 *ppp*

198 *p* *tr*

203 *fp*

207 *pp* *g-Moll* *a-Moll* *B-Dur* *d-Moll* *Es-Dur* *decresc.*

211 *ppp* *Fes-Dur* *Ces-Dur* *tr* *pp* *tr*

Musikschrift 13: Franz Schubert: Klaviersonate B-Dur, Takte 185–215: Tetrachordbewegungen, blau: Tetrachordges-
 tus des Trillervorschlags, rot: irreguläres Tritonus-Tetrachord nach B-Dur (Takte 192 und 193) und chromatisch
 eingebundenes Tetrachord zwischen den Achsentonstufen Fes und Ces (Takt 211), violett: Töne der Ges- bzw. Ces-
 Dur-Sphäre, grün: Töne der B-Dur-Sphäre, goldfarben: nach oben und unten Grenzen setzendes unvollständiges
 Tetrachord.

dem lyrischen Erinnern entspricht«, ⁶⁸¹ schleicht sich in Takt 187 das Hauptthema ein. Die Sublimität, mit der Schubert dieses im Folgenden modulieren lässt, ist in der filigrane Linien zeichnenden Trillerperipherie begründet. Dass die Musik dabei das ersehnte *B-Dur* erreicht und sodann wieder verlässt, resultiert daher nicht primär daraus, dass es nicht entsprechend dominantisch vorbereitet wird. ⁶⁸² Schuberts feinfühliges Kunst greift noch tiefer, als Donald Francis Tovey sie zu umgreifen versucht. Provoziert wird die Retrospektive also durch eine Wiederkehr des Trillers, der in den wenigen Überleitungstakten zur Reprise (Takte 185–215) in erstaunlich vielfältigen Formen auftaucht. Die modulierende Kraft ihrer sich leicht verändernden Bewegungsnuancen ist wiederum in ein periodisch festes Taktschema gefügt. Die Takte 185–215 bestehen aus fünf Abschnitten zu je sieben Takten, die durch Takterstickung jeweils in Verbindung zu einander gebracht sind und schließlich in den ursprünglichen Komplex aus *Ges₁*-Triller und Fermatenpause leiten. Diese ist wiederum das Zeichen für das zeitliche Danach einer Nullzeit.

In pochende Achtel intrudiert in Takt 186 ein erster Triller, der das angestimmte *d-Moll* aufnimmt. In seinem Erscheinungsbild dem *Ges₁*-Trillergebilde nachempfunden, erfährt seine umgebende Anlage einen krebsartigen Tausch. Die vormalige dreigliedrige Vorschlagsbewegung führt nun aus dem Triller heraus. Sie strebt geradewegs dem *F* entgegen. Jedoch schnappt die steigende Bewegung analog zur Vorschlagsbewegung des *Ges₁*-Trillers zum *D* zurück, weil eine leiterfremde Tonstufe getroffen wird: das *Cis*. Analog zur Peripherie des *Ges₁*-Trillers ist dadurch der Weg nach oben – hier nun in die Dominante *F* – versperrt. Allein sein Wechselton initiiert den Triller. Bereits dieser steckt jene obere Grenze ab. Eine untere Grenze, die ebenfalls unvernommen bleibt, vermag das *Cis* zu erklären. Der Takt deutet zusammen mit dem schnappenden Vorschlag zunächst eine vierstufige Fallbewegung (*E–D–Cis*) an, die theoretisch im *H₁* respektive *b-Moll* auslaufen könnte. Ein *B₁* respektive *B-Dur* wird durch die harmonische Umgebung *d-Moll* und ihrem ungefärbten *E* ausgeschlossen. Ein Keil unter dem *D* (Takt 187) statuiert schließlich einen Stopp der eingeschränkten Bewegung, die – um es noch einmal zusammenzufassen – von zwei in der Notenschrift nicht notierten Seiten umstellt wird: *F* und *H₁*. Das Hauptthema ⁶⁸³ erklingt daraufhin zwar schüchtern einstimmig, aber auch beinahe trotzig in *F-Dur*, während die linke Hand einen *d-Moll*-Schleier über das Thema legt. Auf die Hälfte verkürzt, passt es sich dem Siebentakter an.

⁶⁸¹ GODEL 1985, S. 93.

⁶⁸² TOVEY 1949, S. 119 f.

⁶⁸³ Spätestens an dieser Stelle klingt eine mögliche Verbindung zu einem anderen Werk aus Schuberts Todesjahr an: Der anfangs im *pp* aus einer tiefen Ferne kommende Paukenwirbel aus Schuberts *Messe Es-Dur* D 950 ruft das Thema des Credo immer wieder in Erinnerung.

Zu Beginn der nächsten sieben Takte pocht die rechte Spielhand in Achteln fort. Ihr vorangehender Versuch, in einem gehemmtten $f^2-e^2-f^2$ -Movens (Takte 190–191) nach *F-Dur* zu gelangen, wird vom chromatisch abwärts strebenden Achtelpochen der linken Spielhand vereitelt und in *d-Moll* wieder aufgefangen. Ein Triller in Takt 192, wiederum auf *D*, bricht in das Geschehen ein. Seine Peripherie deckt die vormals verborgene untere Grenze nun auf. Eine klar erkennbare Linie wird, anders als in den vorherigen Trillern, nicht von Vor- und Nachschlag verschleiert und führt überraschenderweise zum *B_J*. Die Bewegungsrichtung wird durch die Bogenführung explizit hervorgehoben. Die von der Trillerperipherie gezeichnete Bewegung füllt ein fallendes Tetrachord aus: einen Tritonus (im NB rot markiert). Im Grunde noch immer, wie im vorherigen Triller, der ambivalenten *d-Moll*-Sphäre verbunden, leitet ihr ungefärbtes *C* schließlich in das *B_J*. Dieser nicht-diatonische Fall erinnert an jenen aus den Takten 121–122 der Schlussgruppe, der das *Ces* ebenfalls auf harmonisch irregulärem Wege erreichte. Eine Dichotomie in den beiden Tonstufen *B* und *Ces* ähnlich zu *F* und *Ges* offensichtlich gemacht, sollte der Effekt am Ende der Exposition aber ein gegenteiliger sein. Dort in crescendoierender Manier das Fremde der *Ges*-Sphäre dem lyrischen Ich auf die Pelle rückend, zieht sich das Hauptthema nun in Folge eines decrescendoierenden Movens in Takt 193 in die Raumentiefe zurück. Wie in einem in weite Ferne rückenden Traum – die Unterstimme legt ihm wieder einen *d-Moll*-Schleier auf – agiert die Hauptstimme im *ppp* und zweigestrichener Oktavlage. Hierin leuchtet eine Vermählung der oben beschriebenen, im musikalisch-geometrischen System eigentlich nicht vereinbaren äußeren und inneren Stille ein. Erstere ist an einen theoretisch unerreichbaren Ort auf der z-Achse in die Schrift gesetzt. Ferner als ins *ppp* lässt Schubert seine Musik niemals fliehen.⁶⁸⁴ Die andere bezeugt zugleich auf der y-Achse eine Raumsenke namens *B-Dur* – das *B_J* ist mit einem Keil versehen – als des Inneren, der Seele nächsten Verwandten. Jürgen Uhde erklärt die äußerste Fernzeichnung des Hauptthemas mit jenem harmonischen Zirkelgang, wie ihn auch Cohn beschreibt. Durch jenen stünde ein *B-Dur* garnicht mehr in Aussicht. In Takt 193 vernehme der Hörende »im Grunde kein B-, sondern ein Cses-dur, d. h. im temperierten Tonartenkreis schwingt die gedachte Spirale noch mit.«⁶⁸⁵ Insofern würde »das identisch Scheinende als ein Anderes«,⁶⁸⁶ wie in den Takten 106–107, auch auf der Tonstufenachse äußerst entfernt agieren. Es ist ein schimmerndes Inneres, dessen hintergründige Dimension das Notenbild ohne enharmonische Interpretation nicht offenbaren kann. Daher wähnt sich die Musik noch in einem

⁶⁸⁴ BRAUN 1960, S. 8.

⁶⁸⁵ UHDE 1978, S. 178.

⁶⁸⁶ GÜLKE 1991, S. 300.

womöglich nur simulierten *B-Dur*, das aber selbst auf linearem Weg regulär nicht zu erreichen ist. Den Grund hierfür legen die folgenden Perioden offen. Zunächst wird diese Periode durch eine in chromatischer Rückung vermittelten Zirkelbewegung (Takte 195–197), die sich an den *Ges₁*-Triller bzw. dessen Stoppbewegung *f-ges-f* anlehnt, akkordisch beendet.

Unbeirrt in *B-Dur* verweilend, nimmt die Hauptstimme das Achtelpochen zur nächsten Periode wieder auf. Ein Triller bestätigt die Stufe. Seine Peripherie beleuchtet nun die vormals verborgene obere Grenzsetzung. Um eine Terz nach unten versetzt, markiert die Grenze freilich nicht das *F*, sondern führt geradewegs zurück nach *d-Moll*. Zuvor initiiert sein Vorschlag eine Abwärtsbewegung (*C-B₁-A₁*), die theoretisch dem *G₁* respektive *g-Moll* entgegenstrebt. Von der unteren Grenze *A₁* aus schnellt die Zweiunddreißigstelbewegung jedoch zum *D* zurück und füllt zum ersten und einzigen Mal ein aufsteigendes Tetrachord in Gänze auf (im NB blau markiert). Das *A₁* bildet dabei den Scheitelpunkt zweier entgegenlaufender Quartgänge. Deren stufenidentische Flanke bekommen Hörender und Notenleser allerdings nur einmal präsentiert. Zwar stört keine chromatische Färbung die vermeintliche *B-Dur*-Sphäre, der Keil unter der Flanke *D* meielt jedoch unmissverständlich *d-Moll* ein. Die *B-Dur*-Sphäre erweist sich dadurch endgültig als unerreichbarer Traum. Wiederum aber stimmt die noch benommene rechte Spielhand ein vorläufig letztes Mal das Hauptthema in *F-Dur* an, das von der linken Spielhand gleichermaßen in *d-Moll* gefärbt wird. Durch eine kleine Veränderung im Achtelpochen der Unterstimme kann diese Färbung aufgehoben werden. Anders als in der kadenziellen Bewegung in den Takten 190–191 ermöglicht das chromatisch ungefärbte *c¹* in Takt 202 eine Bewegung in einen Quintsextakkord auf *F* (Takt 203), den die Oberstimme mit dem *f²* auch vehement betont (*fp*) und lange gedehnt beansprucht.

In mehrerer Hinsicht weist die hiermit initiierte vorletzte Periode weitere Zirkelbewegungen auf. Unter hohen Liegetnen in der Oberstimme ertönt in der Unterstimme die bekannte *f²-ges¹-f²*-Bewegung. Die erste Umkehrung des Dominantseptakkords auf *F* (Takt 203) wird durch jene in einen solchen auf *A* in Grundstellung gerückt (Takt 206) und wieder zurückgeführt (Takt 208). Die Achtelzirkelkufe, welche die Liegetne flankieren, weisen eine weitere Zirkelbewegung auf: die Spitzentne *g³-ges³-g³*. Das *ges³* getroffen, kehrt die Hauptstimme von der vorherigen vehementen *fp*-Betonung der Dominantseptakkorde ab und weicht zurück in einen resignierenden *pp*-Gestus (Takt 208). Hierbei wird die vorherige Zirkelbewegung der Hauptstimme aufgebrochen – diese erfahren, wie zuvor die Trillerperipherien, eine krebsartige Wandlung – und nach unten durchgereicht. Das darin enthaltende diminuierte lyrische Hauptthema, dessen dreistufige Aufwärtsbewegung rückwärts gewandt in Motivabspaltung (Takt 204) stetig zu jenem Spitzenton *g³* führt, lässt

sich zu Beginn der letzten Periode von diesem Ton aus in die Tiefe reißen. Über fünf Oktaven erfolgt der Fall vom g^3 (Takt 209) zum F_1 (Takt 215). Mehrere Binnengliederungen lässt er hierbei erkennen. In staccatierter Manier geleiten Achtel mit Hilfe fallender Tetrachorde von g -Moll über d -Moll nach a -Moll. Dessen Quinte e^2 rutscht chromatisch ins es^2 . Von dort aus gleitet die Musik in Triolen ungebremst über weitere Quartfälle von Es -Dur nach B -Dur. Das überraschend durch eine Fallbewegung kurz in Erscheinung tretende B -Dur lediglich als Auftaktbewegung durchlaufend, füllt jene die Oktave vierstufig weiter auf. Ein vorläufiges Ende der Bewegung wird in einem fortan chromatischen Sturz vereitelt. In Takt 211 führt das f^1 zuerst in ein fes^1 ($= e^1$), das stufenweise in das ces^1 ($= b^1$) weitergetrieben wird (im NB rot und violett markiert). Eine enharmonische Verwechslung taucht also auch auf linearer Ebene auf und lässt das ehemalige Tritonus-Tetrachord aus der Schlussgruppe (Takte 121–122) für sich diatonisch erscheinen. Es verschmilzt jedoch chromatisch mit dem Gefälle zwischen es^1 und b . Das ebenso chromatisch eingeschlossene Tetrachord zwischen b und f kann schließlich den weiteren Sturz vom ces^1 zum ges nicht verhindern. Analog zu den Takten 19–20, in denen das Hauptthema in die Ges -Dur-Sphäre gezwungen wurde, wird das ges vor dem f getroffen – allerdings auf der letzten Triolenachtel des Taktes. Ein zunächst willkürlich wirkendes Stoppzeichen in Form eines Keils verhindert ein oktavschließendes f auf gefestigter erster Zählzeit – dies aber aus Voraussicht. Die Takte 212–213 böten exakt den Zeitraum für einen weiterführenden chromatischen Abstieg, der schließlich in das F_1 der Vorschlagsbewegung des Ges_1 -Trillers münden würde. Der Ausbleib des f in Takt 212 lässt zugleich die Vorschlagsbewegung des ges -Trillers in verkürzter Erscheinung auftreten. Der vom Ges_1 -Triller bekannte aszendierende Vorschlag F_1 - Ges_1 - As_1 spart sich seine verheißende erste Stufe auf. Stattdessen klappt allein das as in den ges -Triller um. Die anschließende bekannte Bewegung f - ges - f markiert nun keinen Stoppgestus, ein Keil fehlt. Stattdessen verklingt die Musik im *ppp*. Dabei wird ein Dilemma offensichtlich, das einen resignierenden Sprung in den Ges_1 -Triller und seiner Peripherie zur Folge hat.

Den Grund hierfür deutet schließlich die Peripherie des ges -Trillers an, welche eine bereits in Takt 8 versteckte Intention ersichtlich werden lässt. Nach Takt 20 wird in Takt 211 ein weiteres Mal die Tonstufe Ges logisch vermittelt und offensiv zementiert. Ein fallendes Ansteuern des anschließenden Trillers ist nichts Ungewöhnliches, dennoch erzeugen die vorherigen modulierenden Trillererscheinungen und deren Bogenführung den Eindruck, dass ein neuer Startpunkt einer weiteren Fallbewegung festgelegt wird, die hier und am Ende der Periode tiefer als in die Tonstufe F reichen soll. Die von keinem Vorschlagsmovens verschleierte Bewegung des ges -Trillers und seiner Peripherie führe dann vom as über ges und f zunächst in das es . Gleite der Pianist Oktave für Oktave weiter,

er träge ein letztes Mal das F_1 , das in das Es_1 abrutscht und eine Deszendenz in das B_2 respektive B -Dur anweist – hätte der Keil nicht bereits Ges -Dur besiegelt. Davon abgesehen, dass sowohl Es_1 so auch B_2 vermutlich nicht auf Schuberts Komponierinstrument anno 1828 zu finden sind und derart auch reelle nicht zu wahrnehmende untere Grenzen des Ges_1 -Trillergebildes bilden, würde das entschieden verankerte Ges -Dur in einer weiteren Fallbewegung es -Moll erwecken. Steckt das lyrische Ich in Wahrheit in der Befangenheit dieser Tonart? »*Es moll. Empfindungen der Bangigkeit des aller tiefsten Seelendrangs; der hinbrütenden Verzweiflung; der schwärzesten Schwermuth, der düsteren Seelenverfassung.* Jede Angst, jedes Zagen des schauernden Herzens, athmet aus dem gräßlichen *Es moll.* Wenn Gespenster sprechen könnten; so sprächen sie ungefähr aus diesem Tone.«⁶⁸⁷ Anders das Ges -Dur in Christian Schubarts Tonartencharakteristik: »*Triumph* in der *Schwierigkeit*, freyes *Aufathmen* auf überstiegenen Hügeln; Nachklang einer Seele, die stark gerungen, und endlich gesiegt hat – liegt in allen Applicaturen dieses Tons.«⁶⁸⁸ Es scheint beides zuzutreffen. Die auf jenem Wege unerreichbare Grundtonart, die mit einem B_2 wohl seine tiefste Seelenruhe finden würde, wird wiederum vom Lautstärkeparameter in eine fernste Raumtiefe gelegt. Sobald die Triolenbewegung in Takt 210 B -Dur bloß flüchtig weiter durchreicht, setzt ein Decrescendo ein, das ins *ppp* führt – und darüber hinaus. Dem Anschein nach geleitet Schubert den Klang, der die Pausen von Takt 213 füllt, gen Lautlosigkeit. Freilich kann er den Weg dorthin nicht als Unendlichkeit kennzeichnen. Das Fermatensignum verwendet er im ersten Satz der B -Dur-Sonate stets für eine Ruhe auf der Zeitverlaufachse, die er in diesem Takt noch nicht beabsichtigt. Schließlich quillt die klingende Musik wieder aus der Untiefe hervor und mündet in die Vorschlagsbewegung des Ges_1 -Trillers. Solcherart war dies wohl bereits für den Trillergestus in Takt 8 intendiert. Dadurch, dass ihm in der Notenschrift das *pp* nochmals vorgeschrieben ist, nahm er »den Charakter einer zusätzlichen Rücknahme«⁶⁸⁹ an – ein Indiz dafür, dass die Musik hier wie dort auch auf der Raamtiefenachse von wo anders herkommt. Ihre Provinienz aufgedeckt, schwingt die Musik von Neuem verheißungsvoll gen B_1 auf. Dabei wiederum das leiterfremde, jedoch nun von es -Moll her einleuchtende Ges_1 treffend, entpuppt sich der Ges_1 -Triller als Keimzelle einer ewigen Auf- und Abbewegung. In beide Richtungen bleibt B -Dur unerreichbar und die Musik gefangen in einer Dichotomie, die anfangs auf subtile Art gesetzt ist und im Übergang zur Reprise eine tragische

⁶⁸⁷ SCHUBART 1806, S. 378.

⁶⁸⁸ Ebd., S. 378.

⁶⁸⁹ DÜRR 2007, S. 9.

Realität enthüllt. Und doch kommt Schuberts Musik zu einem Ende – zumindest in der Notenschrift.

Musikschrift 14: Franz Schubert: *Klaviersonate B-Dur*, Takte 345–357: Angleichung des Hauptthemas an den Zirkelgestus der Trillerfigur.

So dass du nicht enden kannst | In seiner letzten Aufnahme, die zum Ende der Sonate führt, hat das Hauptthema seinen melodischen Eifer verloren. Befangen dreht es sich nun um die Achsen-tonstufe *B* (Takt 346) und bildet dadurch den Zirkelgang des *Ges*₁-Trillergebildes in natura nach.⁶⁹⁰ Dieses kreiste stets die Tonstufe *Ges* ein und steckte dabei, wie die obigen Ausführungen darlegen, Grenzen ab. Marcatosignen betonen in den Takten 346 und 348 jeweils die letzte Zählzeit. Sie kennzeichnen eine Barriere, daraufhin der melodische Movens nachgibt und sich nach unten beugt. Dass diese nachlassende melodische Kraft zugleich eine dynamische enthält – das erste Zeichen zieht sich etwas in die Länge –, ist unwahrscheinlich. »Die in den Autographen zum Teil übermäßig großen Markato-Haken sind insgesamt als solche zu werten und nicht als Diminuendozeichen.«⁶⁹¹ Vermutlich ist die anfängliche Grenzüberschreitung der insgeheime Grund, weshalb der *Ges*₁-Triller

⁶⁹⁰ Andreas Krause stellt eine melodische Entsprechung zwischen den Hauptthemen der Klaviersonaten in *B-Dur* und *C-Dur* D 840 fest (KRAUSE 1992, S. 97). Letztere beendet Schubert im April 1825. In den Takten 30–31 spielt eine obere Stimme den Zirkelgang in Reinkultur. Aber auch das Ende des ersten Satzes der *C-Dur-Sonate* sticht als ein vorläufiges Konzept für die noch feiner gestaltete Syntax der letzten Takte der *B-Dur-Sonate* heraus.

⁶⁹¹ BRAUN 1960, S. 9.

in Takt 8 intrudierte. Er ist das Zielmotiv, das »Elysium«,⁶⁹² in dem die Hauptstimme nun endlich weilt, allerdings in einer nebulösen Tonart.

Der *Ges₁*-Triller, der in Takt 352 ein letztes Mal »von den Tiefen her das Thema wie in Gewölk einhüllt«,⁶⁹³ provoziert keinen zeitlichen Abbruch, kein Nullpunkt auf der Zeitverlaufsachse folgt ihm. Das Motiv schwindet gen Lautlosigkeit – und mit ihm der aus Takt 18 bekannte Dominantseptakkord. Ein explizites Decrescendo kennzeichnet ihre Flucht in die Raumtiefe. Sie stoßen jedoch, im *pp* ankommend, in keine allzuweite Ferne, so dass die Musik hier noch nicht zu ihrer Stille kommt. Zuvor akzentuiert der stehende Klang entschieden den sechsten Takt der Periode. Wiederum wird er in einen gen zeitliche Ewigkeit gedehnten Jetztmoment gebannt, in den ein Fremdling eindringt. Zwar konnte dem aufmerksamen Hörenden im Übergang zur Reprise die harmonische Provenienz des *Ges₁*-Trillers offenbar werden. In der Partitur erscheint er dennoch stets isoliert, dies vor allem metrisch. Derart war die schweigende Musik im Übergang zum da capo (Takte 124–125) dem eindringenden *Ges₁*-Triller in schroffer Gegensätzlichkeit ausgesetzt, trotz tiefenräumlicher Nähe. Die Takte 123–124 waren nun einmal beide »lärmend in den Vordergrund«⁶⁹⁴ gestellt. Zugegeben, die Befremdung des Trillers wurde durch seine *ffz*-Manier durchaus in ein Extrem gesetzt. Dies traf für den rhythmisch integrierten *Ces*-Triller nicht zu. Vor diesem gaben die Takte 17–18 die in den Schlusstakten nun offensichtlich gewordene Motivik des *Ges₁*-Trillers bereits melodisch wieder. Dass die Minikadenz dennoch nicht zu einem Schluss führte, hatte andere Gründe.

Zum Ende der Sonate hin wird schließlich eine Brücke zu den Anfangstakten geschlagen. Dort setzte sich der Triller zum ersten Mal unvermittelt in die Szenerie. Seine Andersartigkeit führte in ein Ineinandergreifen der Sphären von *B*- und *Ges-Dur*. Ein Fremdkörper drang von irgendwoher in den stehenden Dominantklang und zwang den musikzeitlichen Verlauf zu einen ersten Abbruch. Jener Akkord überdauert nun am Ende des Satzes das Motiv des *Ges₁*-Trillers. Er reicht um eine Achtel über dessen schließendes *F₁* hinaus. Die vormals durch den *Ges₁*-Triller korrumpierte und dann überdehnte Achttaktperiode kommt endlich zu ihrer Erfüllung – und schließt doch nicht in *B-Dur* ab. Die Verschmelzung jener zwei Sphären lässt eine Schlusskadenz erneut nicht zu. Sie tritt erst im darauffolgenden neunten Takt der Periode ein, weil der Triller erst dort gänzlich verschwun-

⁶⁹² DÜRR 1990, S. 467.

⁶⁹³ KURTH 1985, S. 156.

⁶⁹⁴ BRENDL 1982, S. 93.

den ist. Schuberts Musik verlässt also den verheißenen Achttakter, schließt abermals überdehnt – sichert daraufhin jedoch die Geradtaktigkeit.

Es ist ein fragwürdiger Schluss. Langsam tasten sich die Takte 353–355 an eine länger gedehnte Ultima heran, die ohne den störenden Triller bereits in Takt 352 Platz gefunden und in den achten Takt der Periode übergebunden hätte. Jene wird also nachgereicht. Analog zur zweiten Aufnahme des Hauptthemas und dessen Weiterführung in die *Ges-Dur*-Sphäre (Takte 10–20) führt zuvor eine schwache Kadenz nach *B-Dur* (Takte 353–354). Die Tonart wird daraufhin durch einen Sprung in das *B₁*, dem der Platz dieses Mal von keinem Nachbarton, wie etwa dem *Ces* in Takt 19, streitig gemacht wird, sedimentiert und voll ausgegriffen bestätigt – ein Gnadentakt? Denn syntaktisch merkwürdig isoliert sind die drei letzten Takte, als ob sie nicht zum Werk gehörten.⁶⁹⁵ »Als könne es gar kein Ende haben [...] als könne er Tages darauf wieder von Neuem beginnen.«⁶⁹⁶ Die Worte eines enttäuschten Robert Schumanns zur »Einfalt der Erfindung«⁶⁹⁷ in Schuberts letzten drei Klavieresonaten bergen eine wahre Kunde. Ein wirkliches Ende notiert Schubert im ersten Satz seiner *B-Dur-Sonate* nicht. Daher verbleibt der einzige logisch eingefügte und vernehmbare Gang nach *B-Dur* – die konventionellen harmonischen Rekapitulationen in der Reprise einmal ausgenommen – der in den Takten 192–193, der jedoch in nicht-diatonischer Weise und dynamischer Entrückung genauso in Einsamkeit weilt. Zudem laufen die aufgezeigten Quartfälle der Zirkelbewegung im Grunde entgegen. Und dennoch enthält der Zirkel die gerade Linie. Allerdings geleitet das Grundmotiv des *Ges₁*-Trillergebildes zugleich wohin und nirgendwohin, es kommt von woher und von nirgendwoher. Die Zirkelbewegung hat keinen Anfang und kein Ende – ein schwebender Status quo und unde zugleich. Diese Botschaft und deren Konsequenz werden dem Hörenden und Notenleser bereits durch die erste Periode in verschlüsselter Weise dargereicht, ehe sich jene aus »unklar fernen Tiefen [...] zu ihren eigentlichen Konturen enthüllen«,⁶⁹⁸ in eine schemenhafte Unerreichbarkeit der erschten Grundtonart, in eine ganz und gar absolute Raumsenke – *so dass du nicht enden kannst*.

⁶⁹⁵ Der Entwurf bietet dazu Raum für Spekulationen: »The final three bars of this draft [...] had to be crammed into the bottom right-hand margin without the benefit of printed staves. Whether or not Schubert intended the movement to end with bare octaves he notated, or whether the inner voices completing the triad simply fell victim to the constraints of space and patience, remains unclear« (MARSTON 2000, S. 267).

⁶⁹⁶ SCHUMANN 1838, S. 179.

⁶⁹⁷ Ebd., S. 178 f.

⁶⁹⁸ KURTH 1985, S. 156.

V DIE UTOPIE DER STILLE

1 SCHWEIGEN UND HÖREN

»Stille entzieht«⁶⁹⁹ sich an einen stillen Ort. Dort herrscht Bewegungslosigkeit: ein Nicht-Tönen, ruhende Zeit. Und der Ort der Zeit? Er ist die Ausgangswarte, in der die Bewegung harrt. Selbst beharrt die Zeit auf sich; sie ist ein Nicht-Ort. »Wenn es einen Ort des Hörens gibt und nicht bloß des Gehörten, so als Nicht-Ort der Stille.«⁷⁰⁰ Der Nullpunkt der Zeit, den John Cages 4'33" offenbart, ist der Nicht-Ort der Zeit, den der schweigende Hörende erschließt. In sich aufgenommen, wendet der Hörende die Stille in ein positives Phänomen und kann dadurch scheinbar auf einen Ort verweisen, dessen Erfahrbarkeit von der Bewegungsrichtung bestimmt wird, durch die sein Nicht-Tönen erreicht und von woher dieses verlassen werden kann. Doch als allein zeitlich bestimmter Nicht-Ort hinterlässt das Schweigen keinerlei Spur; nicht-tönendes Schweigen waltet. Es nimmt Raum ein, Stille breitet sich aus – in Gänze. »Stille [...] erschließt«⁷⁰¹ – sich selbst.

Das Für-sich-Ruhende hinsichtlich des musikalischen Parameters Dauer ist als Ort absolut. Daher nennt Bernhard Waldenfels ihn »Nicht-Ort der Stille [...]«⁷⁰² Dass er noch als ein Ort empfunden werden kann, liegt an der zeitlichen Struktur, die das Ereignen gewährt und sich in diesem mit dem Hören paart. Der Hörende erlebt nicht nur Zeit als etwas Dauerndes, sondern nimmt dieses in sich auf, um überhaupt etwas hören zu können. Tönt das Dauernde selbst, so wird dem Hörenden die tönende Zeit als etwas Äußerliches, was sich im Raum ausbreitet, gewährt. Der Eindruck von Stillstand tut sich kund, wenn sich das Tönen parametrisch nicht ändert. Dann bleibt der Hörende ständig an etwas hängen, das ihn an Ort und Stelle festhält, ihn ruhen lässt. Das immer wieder aufgehende In-sich-Ruhende wird gleichursprünglich und daher als Gedehtes in Raumbreite erfahren. Cages 4'33" bannt es in ein Bild. Dort waltet Stille – sie herrscht immer und überall. Angesichts des im *Kremen manuscript* verwendeten Zeitstrahls, der eine Richtung, die der Zukunft, nahelegt und sound zu verwalten scheint, stellt sich die Frage: Wohin zeigt Zeit? Das Für-sich-Ruhende der Zeit kommt von nirgendwo und geht nirgendwohin. Zeit besitzt keinen Anfang

⁶⁹⁹ SCHMAUS 2014, S. 48.

⁷⁰⁰ WALDENFELS 2010, S. 179.

⁷⁰¹ SCHMAUS 2014, S. 48.

⁷⁰² WALDENFELS 2010, S. 179.

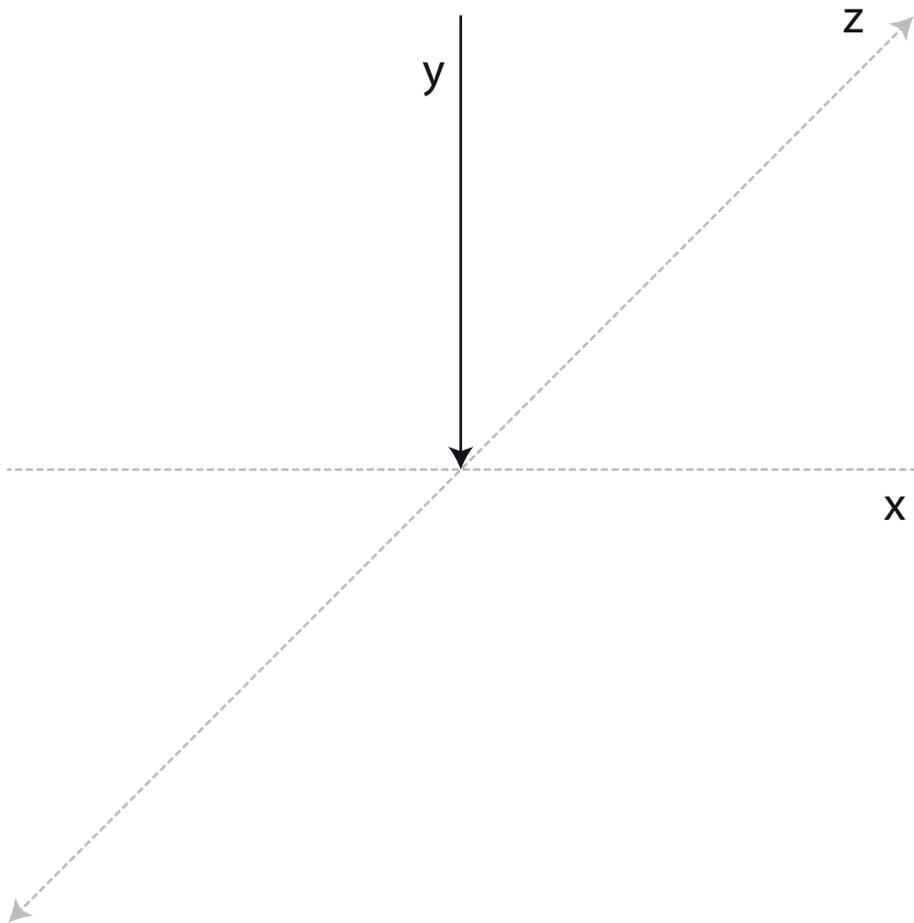


Abbildung 11: Orte der Stille im disparaten Koordinatensystem: Zeitachse x (die Tonzeit rutscht ins stille Nichts), Tonstufenachse y (der Grundton lotet den Ort des stillen Nichts aus), Raamtiefenachse z (der Klang geleitet in eine stille Unendlichkeit und spiegelt sich dabei in der x-Achse).

und kein Ende. Sie verläuft weder in die Zukunft noch in Vergangenes. Dies deckt sich mit der ewigen Zeit (aión) der *mousiké téchne*. Klappt jene Ewigkeit, der geschlossene Kreis, aus, dann erstreckt sich der Strahl unendlich in die Vergangenheit und zugleich in die Zukunft. Zeitentoben sollte der Zeitstrahl im *Kremen manuscript* ein Nicht-mehr-Walten mit einem Noch-nicht-Walten vereinigen. Er sollte keinen Bezug herstellen, im Entzug ortsentoben sein, schlicht: Er sollte in kein System passen. Dies offenbart die eigenartige Zwitterstellung von Cages 4'33". Einerseits flößt ein genau ausgemessener Zeitverlauf dem Betrachter gewiss ein traditionelles, allerdings durch den weißen Bildhintergrund brüchiges Notationssystem ein. Andererseits wird Cage Jahre nach der Entstehung des Werkes das System zumindest dahingehend verwässern, dass die Dauern der einzelnen Sätze und wohl auch die Gesamtdauer von vier Minuten und dreiunddreißig Sekunden hinfällig werden. Spätestens die *Tacet Edition* aber lässt das Denken in geometrischen Kategorien vermissen. Der Bezug zum Schweigen ist nicht herzustellen, Schweigen waltet. Dem Schweigen kommt kein System nach.⁷⁰³

Eva-Maria Houben belegt in ihrem Buch zur *Utopie unbegrenzter Gegenwart in der Musik des 20. Jahrhunderts* anhand zahlreicher Beispiele den Transfer der Zeitorte generierenden Musik in einen schöpferischen Akt des Raums und im Raum. Auch dies lässt sich durch Cages 4'33" ergründen. In den besprochenen geometrischen Zeichnungsversuchen ist jener Nicht-Ort bzw. Kein-Ort (où-tópos, U-topie), der nunmehr Raum sein soll, präsent. Dieter Mersch nennt jenen »Zeit [...] als Kluft, die sich für die Ankunft einer Ereignung offen hält.«⁷⁰⁴ Wie kommt diese Kluft zustande und was bewirkt sie?

»Stille bedeutet nicht, daß *nichts* gehört wird, sondern vielmehr, daß *nicht etwas* gehört wird.«⁷⁰⁵ Das Hören bezieht sich auf einen Wahrnehmungsgegenstand und bekommt durch bereits gemachte Erfahrungen Bedeutung zugeschrieben. Der Bezug auf *nicht etwas* zeigt sich ferner anhand der klangleeren Pause, der das Hören trotz etwaiger Ungegenständlichkeit ungebrochen eine Bedeutung abverlangt. Dort nimmt der Hörende also *nicht etwas* als etwas wahr. Eine musikepiphänomenale Ebene wird eröffnet, welche die Kluft der waltenden Zeit zu überbrücken versucht. Lässt der Hörende auch diese Intentionen fallen, dann wird ihm die Kluft in Gänze gewahrt. Übrig bleibt

⁷⁰³ Auch deshalb schreibt Cage noch das Nachfolgerstück *o'oo*, der »paradox schlüssige Weg, nichts zu sagen und gerade so *Nichts* zu sagen« (LÜTKEHAUS 2010, S. 14). Ob der auf weißem Hintergrund stehende Satz der Schrift dieses Stückes noch immer Etwas zu sagen hat, sei jedem selbst überlassen: »In a situation provided with maximum amplification (no feedback), perform a disciplined action.«

⁷⁰⁴ MERSCH 2008, S. 52.

⁷⁰⁵ WALDENFELS 2010, S. 178.

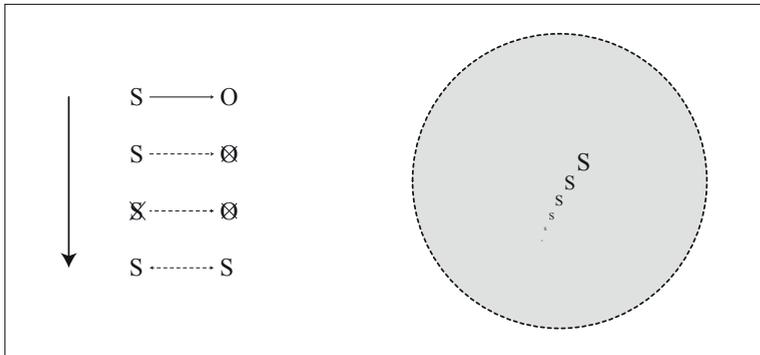


Abbildung 12: Prozess der Selbstwahrnehmung: Das Subjekt (S) nimmt Bezug auf ein Objekt (O). Wird dieses getilgt, vertieft sich das Subjekt in sein Hören und hört sich selbst.

das Hören selbst. Soll diesem letztlich noch ein Ort beigefügt werden, bedarf es eines spezifischen Verständnisses vom Nichts, in der das Subjekt aufgehoben, jedoch nicht aufgelöst ist. Kitarō Nishida, geistiger Vater der Kyōto-Schule und enger Freund von Cages Beeinflusser Daisetz Teitaro Suzuki, entfaltet ein solches in einer *Logik des Ortes*. An dieser Stelle seien wenige anregende Gedanken aus Nishidas Lehre wiedergegeben.

Der Ort des Nichts teilt sich im reziproken Verhältnis von Subjekt und seinem Prädikat mit. »Die Subjekt-Objekt-Einheit ist jedoch die Selbstidentität, die zunächst auf der Subjektebene und dann auf der Ebene des Prädikats betrachtet wird.«⁷⁰⁶ Letztere Ebene, etwa die des Hörens, führe schließlich zum wahren Nichts, das einen Ort besitze. »Anschauung bedeutet, daß sich die Ebene eines [...] Ortes mit der Ebene des Ortes-Worin vereinigt.«⁷⁰⁷ Das Subjekt nehme nicht etwa, wie oben dargelegt, sein Hören in sich auf, »vielmehr fällt die Subjektebene immer tiefer in den Grund der Prädikatsebene, denn die Prädikatsebene ist durchaus in sich selber eine Subjektebene, so daß die Prädikatsebene selber zur Subjektebene wird.«⁷⁰⁸ In diesem Prozess entsteht jene Untiefe der Kluft, von der Mersch spricht. Je tiefer das Subjekt in sein Prädikat abtaucht, desto stärker weisen sich jedoch beide Ebenen von einander ab. »Für die Prädikatsebene bedeutet selber zur Subjektebene zu werden, sich selber zu negieren. Sie wird selber zu einem einfachen Ort. [...] Im Äußersten wird die Ebene des Prädikats zu Nichts [...].«⁷⁰⁹ Ohne den Anspruch zu hegen, Nishidas *Logik des Ortes* in toto zu durchdringen, scheint hier doch die Vertiefung des Hörenden in sein Hören stän-

⁷⁰⁶ NISHIDA 1999, S. 134.

⁷⁰⁷ Ebd., S. 134.

⁷⁰⁸ Ebd., S. 134 f.

⁷⁰⁹ Ebd., S. 135.

dig Orte zu generieren. Die Orte verhalten sich in einem unermesslichen Abgleich zueinander – bis zum Nichts: »Daß aber die PrädikatsEbene sich selbst in der Subjektebene sieht, bedeutet, daß sie selbst zum Ort des Nichts wird. [...] Wenn sich die PrädikatsEbene unendlich vergrößert, wird zugleich der Ort als solcher zum wahren Nichts [...].«⁷¹⁰ Der eigenartige Unendlichkeitssog, den eine auf Raumbreite angelegte Musik erwirkt, geschieht demnach in einer tiefen Selbstverständlichkeit: Dort ist nichts als Hören. Dieses stößt an die undefinierten Ränder des Nichts, »und was sich darin befindet, schaut sich selber einfach an. [...] Auf diese Weise wird das Subjekt zum Subjekt selbst.«⁷¹¹ Das In-sich-Ruhen ist also fürwahr »ein reflexiver Vorgang«, ⁷¹² andererseits kann er »als unendlicher Akt betrachtet werden, der Sein aus Nichts hervorbringt.«⁷¹³ Die Kluft wird nicht einfach größer und tiefer: im Tacet. Sondern aus der Kluft springt auch wieder etwas hervor: sound. Die vom weißen Hintergrund in unendlich viele Nullpunkte zeklüftete Zeitverlaufsachse von Cages 4'33" spaltet sich in unendlich viele Nullpunkte der Zeit auf. Wird ein weiteres Mal die Lupe über diese gepunktete Linie gehalten, dann entbirgt sich die Struktur jenes Nullpunkts.

Die *mousiké téchne* ruht im Selbst. Als selbstkonstituierende zeitliche Struktur lässt sie die Vorstellung eines im Raum Bewegenden nicht zu. Es sei denn, ihre Struktur ist brüchig. Heinrich Rombachs Strukturontologie denkt die Ewigkeitsstruktur, welche die hermetische Geschlossenheit eines *nichts als Nichts* im Sinne Nishidas Ortsphilosophie zeigt, zusammen mit einem solchen Bruch. »Aufgang und Untergang, Ausfaltung und Einfaltung, Ursprung und Tod sind auf eine unbegreiflich schöne Weise in der Ornamentik des Mäanders ausgedrückt.«⁷¹⁴ In dieser Figur ist das Sein im Werden und das Woher und Wohin dieses Werdens aufgehoben.⁷¹⁵ Sie stellt die Beziehung zwischen Leben und Tod, Klang und Stille unmittelbar her. »Der Mäander zeigt, wie ein Augenblickselement in ein anderes übergeht (bzw. nicht >übergeht<, sondern von ihm >ab-gelöst< wird). Auf diese Weise wird der >Augenblick< zum >Moment< (zum >Bewegenden<, sprachlich von *move-re*, bewegen, her). Die (ursprüngliche) Zeit ist eher >bewegend< als >bewegt<.«⁷¹⁶ Letzterem schließt Rombach eine Kritik der klassischen Zeitphilosophien, zu denen Aristoteles' Zählen der Zeit zuzurechnen ist, an. In einer arithmetischen sowie geometrischen Musikauffassung ist dem Moment des

⁷¹⁰ Ebd., S. 139.

⁷¹¹ Ebd., S. 139.

⁷¹² SCHMAUS 2014, S. 44.

⁷¹³ NISHIDA 1999, S. 137.

⁷¹⁴ ROMBACH 1994, S. 144.

⁷¹⁵ Die jeweilige Idee einiger seiner Werke fasst Arvo Pärt in Zeichnungen, darunter auch eine dem Mäander ähnliche Schleifenform mit dem Titel *Tabula II* (SHENTON 2012, S. 116). Inwiefern die Figur den zweiten Satz von *Tabula rasa* (1977), *Silentium*, widerspiegelt, wird hier nicht diskutiert.

⁷¹⁶ ROMBACH 1994, S. 146.

Zufalls, den Cage in 4'33" intendiert und in dem Mersch die Geburt einer »Ästhetik des Ereignisses«⁷¹⁷ erkennt, nicht beizukommen. Dagegen tilgt der Mäander jedweden kausalen Zusammenhang, er macht Zeit und Zeitlosigkeit hinfällig. Das Nichts, in dem nach Nishida das Subjekt aufgehoben ist, schluckt Zeit und lässt sie zugleich wieder frei. »Erst die Strukturontologie [...] *denkt nicht Ursache, sondern Ursprung*. Der Ursprung bedeutet einen Beginn ›ab ovo‹, aus dem ›Nichts‹ [...].«⁷¹⁸ Es besteht also »*kein direkter Zusammenhang*«⁷¹⁹ zwischen dem einen und dem darauffolgenden Klangereignis. Die unzähligen Nullpunkte der gepunkteten Zeitverlaufsachse im Sinne der Ereignisästhetik sind dahingehend ebenso absolut. Sie stellen die Kluft von Seiten der einfallenden Geräusche und Klänge (sound) dar, die sich im tiefsten Ort dieser Kluft, im Ort des Nichts bzw. im schweigenden Subjekt spiegeln: Es »bringt eigentlich nichts ›Neues‹ hervor, sondern bindet nur das Gegebene *in neuer Weise* zusammen.«⁷²⁰ Diese Gedanken vermögen noch einmal die Tatsache zu erklären, dass Cage für die Drucklegung von 4'33" die *Tacet Edition* dem *Kremen manuscript* vorzieht. Jene spricht in einem Wort das stille selbstreflexive Nichts, den Ort der »*Autogenese*«,⁷²¹ aus. Soll die Untiefe des Nichts, der Ort des Schweigens, aber im *Kremen manuscript* dargestellt werden, so müsste sein weißer Hintergrund die Zeitverlaufsachse, die Repräsentantin der Subjektebene, vollends in sich versinken lassen. Sodann springt sie wieder aus dem Nichts heraus. Doch ist das Beziehungssystem erst einmal aufgelöst, dann bindet sich die selbstreflexive Struktur am individuellen Erleben des Rezipienten. Deshalb ist sie stets Erfahrungsstruktur; sie muss immer wieder neu aufgehen. Entsprechend formuliert Helmut Lachenmann den Anspruch der Neuen Musik: »Anstelle der alten, tonal bezogenen, konsonanten und dissonanten Klang-Auffassung ist heute die unmittelbar empirisch-akustische Klang-Erfahrung zwar nicht in den Mittelpunkt, aber doch an den Schlüsselpunkt des musikalischen Erlebnisses gerückt.«⁷²²

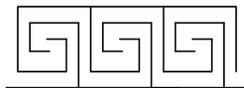


Abbildung 13: Heinrich Rombachs Strukturontologie dargestellt in der Mäanderfigur.

⁷¹⁷ MERSCH 2008, S. 52.

⁷¹⁸ ROMBACH 1994, S. 146.

⁷¹⁹ Ebd., S. 145.

⁷²⁰ Ebd., S. 146.

⁷²¹ Ebd., S. 146.

⁷²² LACHENMANN 1996A, S. 1.

Auch eine auf Raumerfahrung angelegte Neue Musik stellt unweigerlich mittelbare Bezüge her. Klänge, die in die Raumtiefe entschwinden, hinterlassen selbst dann Spuren, wenn sie in der nichtigen Kluft der Zeit, im Subjekt, intentional aufgehoben werden sollen. Das Phänomen des Verklingens steuert zunächst auf kein Inneres in Gestalt absteigender Subjektorte zu. Stattdessen schreitet jenes einem Äußersten mittels realer Tonorte entgegen. Klänge entfernen sich also vom Grund des Hörens, wohingegen tonale Musik bewusst den Grund ansteuern, aber auch meiden kann. Der Grund als Nicht-Ort des sich selbst erblickenden Subjekts weilt in Einsamkeit. In diese kann einerseits ein Ton Einzug halten, andererseits bleibt sie unbewohnt.

2 BEWOHNT UND UNBEWOHNT EINSAMKEIT

Caspar David Friedrichs Gemälde *Die Lebensstufen* bringt fernste Ferne und nächste Nähe zum Ausdruck. Die Rückenfigur in diesem Bild, der Greis, erblickt sich selbst in der tiefen Ferne, die am Horizont noch weiter zu reichen scheint. Der Blick des Greises schweift in eine unergündliche Tiefe, die aber letztlich Anlauf nimmt und in Gestalt fahrender Schiffe in das Werk hineingerät. Die Schiffe steuern auf ein Ende hin, auf das Ufer zu, wo der Greis in mittelbarer Reichweite weilt. Er wohnt im Ort des Grundes, worauf die Bewegung abzielt. Dort und in Franz Schuberts *Klaviersonate B-Dur* ist dies der Ort des Künstlers, der sich in seinem Werk wiederzufinden versucht. Der Ton im Grund wird von anderen Tönen vermittelnd dargestellt und in deren Durchlauf erfahren. Der Grundton bleibt also im Werk. In besagter Sonate passiert der Künstler mannigfaltige Raumsenken, vergleichbar mit Tälern, in die Wasser fließt. Das tiefste Tal wird vom Künstler selbst definiert. Ein solches Zutiefst waltet nicht, sondern sammelt. Wird der Versammlungsort als Ziel eines Bewegungsprozesses an der unmittelbaren Peripherie des Werkes, vornehmlich dort, wo die »gesammelte Stille«⁷²³ des Künstlers und auch des Publikums waltet, erreicht und erfahren, fällt der Ort einer von der Tonstufenachse vermittelten Stille mit dem Nicht-Ort der Zeit zusammen. Bezeichnend für Schuberts *Klaviersonate B-Dur* ist, dass sie von nirgendwo und nirgendwo hin zu kommen scheint. Beide Seiten der Peripherie, der Anfang und womöglich auch das Ende des Werkes, kennzeichnen den Versammlungsort einer nicht erreichten und nicht zu erreichenden Stille. Sinnbildlich hierfür ist der irreguläre Gang in den Grundton in Takt 193, woraufhin das Hauptthe-

⁷²³ LISSA 1962, S. 322.

ma sich in die Raumentiefe entzieht. Der Sprung in den Grund lässt diesen im Nu nichtig erscheinen, ohne ins wahre Nichts zu führen. Die Versammlung im Grund währt weder noch bewährt sie sich.

In grundtonloser Musik wird der Grund zwar offen gelegt, doch verliert er dadurch seine Mittelbarkeit. Der Grund selbst verschwindet in einem ganz und gar unmittelbaren, unbewohnten Nichts, weil ohne Ton der Grund außerhalb des Werkes und seiner Zeit in Einsamkeit weilt. In Friedrichs Bild der *Lebensstufen* kehrten in einer solchen Weise die Schiffe um. Sie führten nicht aus dem Raum heraus zum Künstler, sondern fliehen in den Raum hinein. Ihr Bezugspunkt wäre einem nicht mehr zu vermittelnden jenseitigen Ort preisgegeben. In solch weite Ferne lässt sich gar nicht blicken, um dort ein Ende zu erhaschen. Der in die Ferne blickt, wird bald die Augen schließen und sich das Ende herbeiwünschen. Der verklingende Klang flieht dagegen nicht nur in die Ferne, sondern breitet sich aus, wie das waltende Schweigen. Doch waltet jene Stille nicht, noch kann der Ton bis zum Ende hin geleitet werden. Der entfliehende Klang wird schließlich in den Raum entlassen. Herbert Henck sieht beide Momente, »die Schönheit des Leisen und das Stehen der Zeit«, ⁷²⁴ in Morton Feldmans Musik auf das Engste verbunden. »Beide ergänzen und steigern einander zu einer Sprache [...], wo sich am eindringlichsten Versenkung und Vereinsamung, Zärtlichkeit und Zerbrechlichkeit traumhaft verschlangen.« ⁷²⁵ Kommt dies nicht einem Versuch gleich, ins Transzendente hindurchzustoßen, zurück zu jenen *primären Klangformen*, die Rudolf Ficker als Ursprungserfahrung der Musik begreift? Als »geschlossene Einheit an keinem Zeitraum gebunden«, ⁷²⁶ scheinen diese Ursprungsformen der Intention jener Musik zu entsprechen, welche die Tonattribute an Hörschwellen treibt und derart dem Ton seine parametrischen Bestimmungen entreißt. Der von einer tonal geprägten Musik ausgelotete Grund muss nun zwangsläufig vorausgesetzt sein und nicht aufgesucht werden. Der unmittelbare Sprung ins Nichts, wo das Subjekt weilt, gleicht dann einem Sprung ins Werk und im Nu wieder aus dem Werk hinaus. Um im Bilde Friedrichs zu bleiben: Dann verschwindet auch die Greisenfigur und mit ihr die Grenzen des Werkes. So bleibt die individuelle Erfahrung des Rezipienten, der unentrinnbar ins eigenzeitliche Selbst springt, um dem von den getilgten Werkgrenzen intendierte Nichts als Nicht-Ort nicht anheim zu fallen. Er wird womöglich der Spur des Künstlers, der seiner Schöpfung – so frei sie gestaltet sein mag – gewiss eine Idee mitgibt, folgen, dann jedoch sich frei machen für eine neue Erfahrung.

⁷²⁴ HENCK 1987, S. 16.

⁷²⁵ Ebd., S. 16.

⁷²⁶ FICKER 1930, S. 25.

Der zuletzt genannte Schritt ist schwerlich in der Notenschrift darzustellen. Er verbindet sich mit dem fernsten Ort eines vermeintlichen Tons auf der Raumentiefenachse, der allmählich in die Eigenzeit des Rezipienten kippt. Das Wann und somit der Ort dieses Umkippens ist auf einer nach und nach nonlinear werdenden Zeitverlaufachse irrelevant. Der Rezipient trägt derart seine eigene Zeitlichkeit in die Erfahrung hinein, zu der sich einzig noch die Raumentiefenachse als feste Tonorte zeichnende Instanz berufen fühlen könnte. Ist sie gar dazu befähigt, die Funktion der in der tonalen Musik sinnstiftenden Tonstufenachse zu übernehmen, in das Haus der Stille zu geleiten? Dies wirft die Frage nach der sinnhaften Integration einer z-Achse in das geometrische Notationssystem auf. In einem grundtonbezogenen System erscheint sie lediglich in virtueller Weise, weil ihr Bezugspunkt keiner Raumtiefe bedarf. Ferner ist die empfundene Lautstärke nur in logarithmischer Weise darstellbar, weil sie von der Frequenz und dem Bezugswert abhängt. Außerdem besitzt der Rezipient ein individuell geartetes Lautstärkeempfinden. Ein über die physikalische Grenze der Unhörbarkeit getriebener Ton der Lautstärke null kann letztlich nicht das Ziel einer grundtonlosen Musik sein, weil ein solches umfassendes Ziel lediglich in einem luftleeren Raum möglich ist. Dies würde jedoch dem lautlosen Ton sein Wesen entreißen: Eine universell quantifizierbare Lautlosigkeit geht mit Schalllosigkeit einher, welche die Kategorie Ton auflöst. Übrig bleibt kein Ort, sondern nichts.⁷²⁷ Daher bezweckt selbst elektronische Musik keine Herstellung von Stille. Eher lotet jene die Frage der Raumkomposition experimentell aus.⁷²⁸ Dabei spielt die Position des Rezipienten im Raum eine entscheidende Rolle; die Raumentiefenachse wird also gewissermaßen mit dem Bezugspunkt der Wahrnehmung verschoben. Elektronische Musik an sich lenkt »die Intentionalität des Bewusstseins auf unbestimmte Gegenstände«⁷²⁹ und schafft dadurch sinnbefreite Klangwelten, die sich selbst genüge sind, das wahrnehmende Subjekt nicht gebrauchen: »Das Fehlen ›weltlicher Elemente‹ wirft es in das (räumlich und zeitlich) Unbekannte.«⁷³⁰ Erlangt der Ton absolute Raumtiefen, dann würde dieser nicht nur den Sinn in der klingenden Erfahrungsstruktur verlieren, sondern auch sich dem Hören in Gänze verschließen. Er würde in eine absolute Lautlosig-

⁷²⁷ Schall benötigt ein Trägermedium im Gegensatz zu elektromagnetische Wellen. Hieraus entspringt eine etwas anders verstandene Sphärenharmonie: »Die Nasa hat die elektromagnetischen Schwingungen von Uranus und Saturn in Musik übersetzt. Jeder Planet singt mit eigener Stimme« (FLECK 2001, S. 43).

⁷²⁸ »Laut-leise ist zwar maßgebend für einen Ton, der nah oder fern wirkt, aber nicht nur. Denn manche Töne, die sehr nah gehört werden, können ausgesprochen leise sein. Aber ich kann trotzdem sagen: der ist ganz nah –, während andere Töne, die ziemlich laut sind, eindeutig den Charakter haben, daß sie so und so weit, sagen wir mal 50 Meter oder 200 Meter oder einen Kilometer weit entfernt klingen« (STOCKHAUSEN 1978, S. 386).

⁷²⁹ PAß 2000, S. 226.

⁷³⁰ Ebd., S. 226.

keit springen, ins Nichts einer stillen Struktur eintauchen. Um diesem Nicht-Ort nachzukommen, müsste der Hörende seine Ohren soweit verschließen, bis er selbst in der einsamsten Klausur weilt. »Für das Leben in Raum und Zeit gilt das Außerzeitliche und Außerräumliche als Nichts [...].«⁷³¹ Daher korreliert das als Eigenraum nicht mehr zu erkennende Nicht-Klingen mit der Eigenzeitachse, die in ihrer Zerklüftung das Subjekt aufhebt. Eine Entortung, die einer Entzeitlichung gleicht, geschieht demnach im äußersten Klingen, welches das Nicht-Klingen umfasst, sowie im inneren für sich verweilende Hören. Fernste Ferne und nächste Nähe sind sich spiegelnde Seiten des gleichen Grundphänomens der Musik. Die eine geleitet zur anderen – in die Stille.

⁷³¹ LÜTKEHAUS 2014, S. 740.

LITERATUR- UND QUELLENVERZEICHNIS

A. LEXIKONARTIKEL UND HANDBÜCHER

- ARINGER 1997:** Klaus Aringer: Pausa, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Ludwig Finscher, zweite, neubearbeitete Ausgabe, Bd. 7: Mut–Que, Sachteil, Kassel und Stuttgart 1997, Sp. 1531–1532.
- BARTEL 1997:** Dietrich Bartel: *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, dritte, revidierte Auflage der Erstausgabe 1985, Laaber 1997.
- BETZ 2004:** Marianne Betz: Fermate, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht und Albrecht Riethmüller, Bd. 3: F–L, Stuttgart 2004, S. 1–9.
- BRAUN 1995:** Werner Braun: Echo, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Ludwig Finscher, zweite, neubearbeitete Ausgabe, Bd. 2: Bö–Enc, Sachteil, Kassel und Stuttgart 1995, Sp. 1623–1637.
- ENGEL 1954:** Hans Engel: Echo, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Friedrich Blume, Bd. 2: Daquin–Fechner, Kassel und Basel 1954, Sp. 1076–1083.
- FRISK 1960:** Hjalmar Frisk: *Griechisches etymologisches Wörterbuch*, Bd. 1: A–Ko, Heidelberg 1960.
- FRISK 1970:** Hjalmar Frisk: *Griechisches etymologisches Wörterbuch*, Bd. 2: Kr–ō, Heidelberg 1970.
- GEORGES 1969:** Karl Ernst Georges: *Ausführliches Latein-Deutsches Handwörterbuch*, zwölfter, unveränderter Nachdruck der achten Auflage Hannover und Leipzig 1918 von Heinrich Georges, Bd. 2: I–Z, Basel und Stuttgart 1969.
- GERSTENBERG 1954:** Walter Gerstenberg: Dynamik. B. Historisch, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Friedrich Blume, Bd. 2: Daquin–Fechner, Kassel und Basel 1954, Sp. 1026–1036.
- GOEPEL UND RUHWEDDEL 2016:** Katja Goepel und Kaja Ruhwedel: Antike / Antikenrezeption, in: *Das große Tanzlexikon. Tanzkulturen. Epochen. Personen. Werke*, hrsg. von Annette Hartmann und Monika Woitas, Laaber 2016, S. 20–24.
- GRIMM/GRIMM 1893:** Jacob Grimm und Wilhelm Grimm: Ruhe, in: *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 14: R–Schiefe, Leipzig 1893, Sp. 1417–1426.
- GRIMM/GRIMM 1941:** Jacob Grimm und Wilhelm Grimm: Stille, in: *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 18: Stehung–Stitzig, Leipzig 1941, Sp. 2989–3019.

- PAPE 1877:** Wilhelm Pape: *Handwörterbuch der griechischen Sprache*, zweite, überall berichtete und vermehrte Ausgabe in achter Auflage der Erstausgabe 1842, Bd. 1: A–K, Braunschweig 1877.
- PAPE 1877A:** Wilhelm Pape: *Handwörterbuch der griechischen Sprache*, zweite, überall berichtete und vermehrte Ausgabe in achter Auflage der Erstausgabe 1842, Bd. 2: Λ–Ω, Braunschweig 1877.
- RÖSING 1996:** Helmut Rösing: Klangfarbe. II. Wahrnehmungspsychologische Aspekte, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Ludwig Finscher, zweite, neubearbeitete Ausgabe, Bd. 5: Kas–Mein, Sachteil, Kassel und Stuttgart 1996, Sp. 152–156.
- SCHUMANN 1834:** Robert Schumann: Adagio, in: *Damen Conversationslexikon*, hrsg. von Karl Herloßsohn, Bd. 1: A bis Belmonte, Leipzig 1834.
- SEIDEL 1998:** Wilhelm Seidel: Stille, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Ludwig Finscher, zweite, neubearbeitete Ausgabe, Bd. 8: Quer–Swi, Sachteil, Kassel und Stuttgart 1998, Sp. 1760–1765.
- THIEMEL 1995:** Matthias Thiemel: Dynamik, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Ludwig Finscher, zweite, neubearbeitete Ausgabe, Bd. 2: Bö–Enc, Sachteil, Kassel und Stuttgart 1995, Sp. 1608–1622.

B. EINZELLITERATUR

- AICHELE 2009:** Alexander Aichele: *Ontologie des Nicht-Seienden. Aristoteles' Metaphysik der Bewegung*, Göttingen 2009 (Neue Studien zur Philosophie 21).
- ARLT 1986:** Wulf Arlt: Der Prolog des „Orfeo“ als Lehrstück der Aufführungspraxis, in: *Claudio Monteverdi*, hrsg. von Ludwig Finscher, Laaber 1986, S. 35–51.
- ASCHAUER 2010:** Mario Aschauer: Von der Gleichzeitigkeit des Nacheinander. Alte Klaviere, in: *Schubert. Perspektiven* 10.1 (2010), S. 1–9.
- AUHAGEN 2004:** Wolfgang Auhagen: Theorien zu Bewegung in Musik, in: *Klang und Bewegung. Beiträge zu einer Grundkonstellation*, hrsg. von Christa Brüstle und Albrecht Riethmüller, Aachen 2004, S. 61–72.
- BAKER 2011:** Michael Baker: Voice-Leading Issues in Cornelius's 'Ein Ton', in: *Dutch Journal of Music Theory* 16.2 (2011), S. 124–140.

- BAESLER 2004:** Hans Bäßler: Pausen bei Franz Liszt – mehr als nur Zufälle, in: *Tacet, non tacet. Zur Rhetorik des Schweigens*, hrsg. von Charlotte Seither, Saarbrücken 2004, S. 107–112.
- BAUER 2002:** Johannes Bauer: Die Stille und das Weiße. John Cages 4'33", in: *positionen* 2002, S. 45–48.
- BECK 2007:** Carl-Friedrich Beck: *Die Tonstufe H als Klangbasis. Untersuchungen zu Tradition und Semantik vom 14. bis zum frühen 20. Jahrhundert*, Tutzing 2007 (Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft 28).
- BECKER 2002:** Peter Becker: Tacet. Non tacet. Zur Rhetorik des Schweigens bei John Cage, in: *Anarchische Harmonie. John Cage und die Zukunft der Künste*, hrsg. von Peter Rautmann und Nicolas Schalz, Bremen 2002 (Einwurf 02), S. 45–61.
- BETZ 1999:** Marianne Betz: „In futurum“ – von Schulhoff zu Cage, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 56.4 (1999), S. 331–346.
- BETZ 1997:** Marianne Betz: Das Stumme in der Musik, in: *Sine musica nulla vita*, hrsg. von Nikolaus Delius, Celle 1997, S. 237–256.
- BETZ 2000:** Marianne Betz: *Stille. Hörbares und sichtbares Moment in der Musik*, Leipzig 2000 (Allaphbed 7).
- BLUMENBERG 1960:** Hans Blumenberg: Paradigmen zu einer Metaphorologie, in: *Archiv für Begriffsgeschichte* 6 (1960), S. 7–142.
- BOEHN 1925:** Max von Boehn: *Der Tanz*, Berlin 1925.
- BORMANN 2005:** Hans-Friedrich Bormann: *Verschwiegene Stille. John Cages performative Ästhetik*, München 2005.
- BOSTONIA 2012:** Marguerite Bostonia: Bells as Inspiration for Tintinnabulation, in: *The Cambridge Companion to Arvo Pärt*, hrsg. von Andrew Shenton, Cambridge 2012, S. 128–139.
- BRAUN 1960:** Friedbert Braun: *Studien zur Dynamik in Schuberts Instrumentalmusik*, Tübingen 1960.
- BRAUNEISS 2012:** Leopold Brauneiss: Musical Archetypes. The Basic Elements of the Tintinnabuli Style, in: *The Cambridge Companion to Arvo Pärt*, hrsg. von Andrew Shenton, Cambridge 2012, S. 49–75.
- BRENDEL 1982:** Alfred Brendel: *Nachdenken über Musik*, sechste Auflage der Neuausgabe nach der Erstausgabe 1977, München 1982.

- BRENDEL 1992:** Alfred Brendel: Schuberts letzte Sonaten, in: *Musik beim Wort genommen. Essays und Vorträge nebst Gesprächen mit Terry Snow und Konrad Wolff*, hrsg. von dems., München 1992, S. 80–153.
- BROTBECK/WÄCHTER 1990:** Roman Brotbeck und Roland Wächter: Lernen, die Stille zu hören. Ein Gespräch mit dem estnischen Komponisten Arvo Pärt, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 151.3 (1990), S. 13–16.
- BUSONI 1916:** Ferruccio Busoni: *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, zweite, erweiterte Ausgabe, Leipzig 1916.
- CAGE 1961A:** John Cage: Experimental Music [1958], in: *Silence. Lectures and Writings*, Middletown, Connecticut 1961, S. 7–13.
- CAGE 1961B:** John Cage: Forerunners of Modern Music [1949], in: *Silence. Lectures and Writings*, Middletown, Connecticut 1961, S. 62–67.
- CAGE 1961C:** John Cage: Lecture on Something [1959], in: *Silence. Lectures and Writings*, Middletown, Connecticut 1961, S. 128–145.
- CAMPANA 1985:** Deborah Ann Campana: *Form and Structure in the Music of John Cage*, Ann Arbor, Michigan 1985.
- CHRISOCHOIDIS 2011:** Ilias Chrissochoidis: An Emblem of Modern Music. Temporal Symmetry in the Prologue of L’Orfeo (1607), in: *Early Music* 39.4 (2011), S. 519–529.
- CLERCQ 1991:** Robert Olaf de Clercq: Zum Umfang der Klaviere zu Schuberts Zeit – und weiteres, in: *Schubert durch die Brille* 1991, S. 121–122.
- CLIFTON 1976:** Thomas Clifton: The Poetics of Musical Silence, in: *The Musical Quarterly* 62.2 (1976), S. 163–181.
- COHN 1999:** Richard L. Cohn: As Wonderful as Star Clusters: Instruments for Gazing at Tonality in Schubert, in: *19th-Century Music* 22.3 (1999), S. 213–232.
- CRONIN 2003:** Tania Cronin: *The Arc of the Arietta. Absences and Silences in the Late String Quartets and Piano Sonatas of Beethoven*, Ann Arbor, Michigan 2003.
- DANIELS 2012:** Dieter Daniels und Inke Arns (Hrsg.): Sounds Like Silence. John Cage. 4’33”. Silence Today. 1912 1952 2012, Leipzig 2012.
- DANUSER 1990:** Hermann Danuser: “Neue Innerlichkeit” in der zeitgenössischen Musik, in: *Kunst heute und ihr Publikum*, Heidelberg 1990, S. 99–115.

- DANUSER 1986:** Hermann Danuser: Das imprévu in der Symphonik. Aspekte einer musikalischen Formkategorie in der Zeit von Carl Philipp Emanuel Bach bis Hector Berlioz, in: *Musiktheorie* 1.1 (1986), S. 61–81.
- DAUENHAUER 1980:** Bernard Dauenhauer: *Silence. The Phenomen and Its Ontological Significance*, Bloomington 1980.
- DECHANT 1985:** Hermann Dechant: *Dirigieren. Zur Theorie und Praxis der Musikinterpretation*, Wien, Freiburg und Basel 1985.
- DIACONU 2005:** Mădălina Diaconu: *Tasten, Riechen, Schmecken. Eine Ästhetik der anästhesierten Sinne*, Würzburg 2005 (Orbis phaenomenologicus. Studien 12).
- DORNER 1998:** Doris Dorner: *Musik als Repräsentationsgeschehen. Ein musikphilosophischer Rekurs auf Thr. Georgiades*, Frankfurt a. M. 1998 (Europäische Hochschulschriften. Reihe 36 Musikwissenschaft 182).
- DRUMMOND 1995:** John Drummond: L'Orfeo, in: *Musik-Konzepte. Claudio Monteverdi. Um die Geburt der Oper* 1995, S. 57–73.
- DÜRR 2007:** Walther Dürr: Schuberts Dynamik – Beobachtungen am Manuskript, in: *Schubert. Perspektiven* 7.1 (2007), S. 1–21.
- DÜRR 1994:** Walther Dürr: *Sprache und Musik. Geschichte, Gattungen, Analysemodelle*, Kassel u. a. 1994 (Bärenreiter Studienbücher Musik 7).
- DÜRR 1990:** Walther Dürr: Zyklische Form und „poetische Idee“. Schuberts große C-Dur-Symphonie, in: *Probleme der symphonischen Tradition im 19. Jahrhundert*, hrsg. von Siegfried Kross und Marie Luise Maintz, Tutzing 1990, S. 455–469.
- EBERLE 2010:** Gottfried Eberle: *Der Vielsprachige. Erwin Schulhoff und seine Klaviermusik*, Saarbrücken 2010 (Verdrängte Musik 20).
- EGGBRECHT 1997:** Hans Heinrich Eggebrecht: *Die Musik und das Schöne*, München 1997.
- EGGBRECHT 2005:** Hans Heinrich Eggebrecht: *Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, sechste Auflage der Erstausgabe 1991, München 2005.
- EGGBRECHT 2001:** Hans Heinrich Eggebrecht: Zeit ist an der Bewegung das Zahlmoment. Die Zeitphilosophie des Aristoteles, in: *Musik als Zeit*, hrsg. von Albrecht von Massow, Matteo Nanni und Simon Obert, Wilhelmshaven 2001, S. 27–38.
- EINSTEIN 1949:** Alfred Einstein: *The Italian Madrigal*, übers. von Alexander H. Krappe, Roger H. Sessions und Oliver Strunk, Bd. 1, Princeton, New Jersey 1949.

- ELLIS 1990:** Carolyn R. Ellis: *Form, Process and Coherence in the Sonata-Allegro from Schubert's Bb Sonata, Opus Posthumous*, Chicago 1990.
- ELZENHEIMER 2005:** Regine Elzenheimer: „... wenn in reicher Stille ...“. Pause, Fermate und Stille im Spätwerk Luigi Nonos, in: *Geteilte Zeit. Zur Kritik des Rhythmus in den Künsten*, hrsg. von Patrick Primavesi und Simone Mahrenholz, Schliengen 2005 (Zeiterfahrung und ästhetische Wahrnehmung 1), S. 71–84.
- ELZENHEIMER 2008:** Regine Elzenheimer: *Pause. Schweigen. Stille. Dramaturgien der Abwesenheit im postdramatischen Musik-Theater*, Würzburg 2008 (Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft 581).
- ENGELHARDT 2012:** Jeffers Engelhardt: Perspectives on Arvo Pärt after 1980, in: *The Cambridge Companion to Arvo Pärt*, hrsg. von Andrew Shenton, Cambridge 2012, S. 29–48.
- ERICHSEN 2008:** Karin Erichsen: Atemlosigkeit in der Stille. Peter Ruzicka über den Zauber unvergesslicher Konzerterlebnisse, in: *Das Orchester* 56.9 (2008), S. 27–29.
- ESPINET 2009:** David Espinet: *Phänomenologie des Hörens. Eine Untersuchung im Ausgang von Martin Heidegger*, Tübingen 2009 (Philosophische Untersuchungen 23).
- FETTERMAN 1996:** William Fetterman: *John Cage's Theatre Pieces. Notations and Performances*, Amsterdam 1996 (Contemporary Music Studies 11).
- FICKER 1930:** Rudolf Ficker: Primäre Klangformen, in: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1929*, hrsg. von Kurt Taut, Leipzig 1930, S. 21–34.
- FINSCHER 1995:** Ludwig Finscher: Mythos und musikalische Struktur, in: *Richard Wagner – „Der Ring der Nibelungen“. Ansichten des Mythos*, hrsg. von Udo Bermbach und Dieter Borchmeyer, Stuttgart und Weimar 1995, S. 27–37.
- FINSCHER 1997:** Ludwig Finscher: Stille in der Musik, in: *Festschrift. Walter Wiora zum 90. Geburtstag (30. Dezember 1996)*, hrsg. von Christoph-Hellmut Mahling und Ruth Seiberts, Tutzing 1997 (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft 35), S. 99–112.
- FISK 1997:** Charles Fisk: What Schubert's Last Sonata might hold, in: *Music & Meaning*, hrsg. von Jenefer Robinson, Ithaca, NY 1997, S. 179–200.
- FLECK 2001:** Dirk Fleck: Die Töne lagern in der Stille. Daniel Barenboim im Gespräch, in: *Das Orchester* 49.7–8 (2001), S. 42–44.
- FROBENIUS 1997:** Wolf Frobenius: Luigi Nonos Streichquartett „Fragmente – Stille, An Diotima“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 54.3 (1997), S. 177–193.

- GEORGIADES 2011:** Thrasybulos Georgiades: Musik im Altertum, in: *Thrasybulos G. Georgiades (1907–1977). Rhythmus – Sprache – Musik*, hrsg. von Hartmut Schick und Alexander Erhard, Tutzing 2011 (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 70), S. 15–30.
- GEORGIADES 1958:** Thrasybulos Georgiades: *Musik und Rhythmus bei den Griechen. Zum Ursprung der abendländischen Musik*, Hamburg 1958.
- GEORGIADES 1985:** Thrasybulos Georgiades: *Nennen und Erklären. Die Zeit als Logos*, hrsg. von Irmgard Bengen, Göttingen 1985.
- GEORGIADES 1967:** Thrasybulos Georgiades: *Schubert. Musik und Lyrik*, Göttingen 1967.
- GERSTENBERG 1953:** Walter Gerstenberg: Die Krise der Barockmusik, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 10.2 (1953), S. 81–94.
- GERSTENBERG 1975:** Walter Gerstenberg: Zur Dynamik in Schumanns Klaviermusik, in: *Festschrift Walter Senn zum 70. Geburtstag*, hrsg. von Erich Egg und Ewald Fässler, München 1975, S. 93–97.
- GERSTMEIER 1982:** August Gerstmeier: *Die Lieder Schumanns. Zur Musik des frühen 19. Jahrhunderts*, Tutzing 1982 (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 34).
- GERSTMEIER 2002:** August Gerstmeier: Trügerisches Glück. Zur Generalpause bei Franz Schubert, in: *Schubert und das Biedermeier. Beiträge zur Musik des frühen 19. Jahrhunderts*, hrsg. von Michael Kube, Werner Aderhold und Walburga Litschauer, Kassel 2002, S. 91–101.
- GIER 1998:** Albert Gier: *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikliterarischen Gattung*, Darmstadt 1998.
- GLOY 2005:** Karen Gloy: Typologie der Räume – eine Phänomenologie, in: *Musik und Raum. Dimensionen im Gespräch*, hrsg. von Annette Landau und Claudia Emmenegger, Zürich 2005, S. 11–32.
- GODEL 1985:** Arthur Godel: *Schuberts letzte drei Klaviersonaten (D 958–960). Entstehungsgeschichte, Entwurf und Reinschrift. Werkanalyse*, Baden-Baden 1985 (Collection d'études musicologiques 69).
- GRASSI 1990:** Ernesto Grassi: *Kunst und Mythos*, erste Neuauflage der deutschen Erstausgabe Hamburg 1957, Frankfurt a. M. 1990.
- GRATZER 1996:** Wolfgang Gratzner: John Cage und Morton Feldman, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 52.4 (1996), S. 336–348.
- GÜLKE 1991:** Peter Gülke: *Franz Schubert und seine Zeit*, Laaber 1991.
- GÜLKE 2015:** Peter Gülke: *Musik und Abschied*, Kassel und Stuttgart 2015.

- GURALNICK 2006:** Elissa S. Guralnick: 'Ah Clara, I am not worthy of your love': Rereading 'Frauenliebe und Leben', The Poetry and the Music, in: *Music & Letters* 87.4 (2006), S. 580–605.
- HALLER 1970:** Klaus Haller: *Partituranordnung und musikalischer Satz*, Tutzing 1970 (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 18).
- HALLMARK 2014:** Rufus Hallmark: *Frauenliebe und Leben. Chamisso's Poems und Schumann's Songs*, Cambridge 2014.
- HALLMARK 1993:** Rufus Hallmark: Textkritische und aufführungspraktische Probleme in Schumanns Liedern, in: *Schumann und seine Dichter*, hrsg. von Matthias Wendt, Mainz 1993 (Schumann Forschungen 4), S. 110–121.
- HAUSCHILD 2006:** Ilona Hauschild: Musik in Zeit und Stille. „Silentium“ aus „Tabula rasa“ von Arvo Pärt erforschen und erfahren, in: *Musik & Bildung* 38.2 (2006), S. 32–40.
- HEMPEL 1987:** Hans-Peter Hempel: *Heidegger und Zen*, Frankfurt a. M. 1987 (Monographien zur philosophischen Forschung 236).
- HENCK 1987:** Herbert Henck: Stille und Stillstand, in: *Musik Texte* 1987, S. 16–28.
- HENTSCHEL 2004:** Frank Hentschel: Unbewegte Beweger. Klang und Bewegung in mittelalterlichen Musikbegriffen, in: *Klang und Bewegung. Beiträge zu einer Grundkonstellation*, hrsg. von Christa Brüstle und Albrecht Riethmüller, Aachen 2004, S. 41–59.
- HINRICHSEN 1994:** Hans-Joachim Hinrichsen: *Untersuchungen zur Entwicklung der Sonatenform in der Instrumentalmusik Franz Schuberts*, Tutzing 1994 (Veröffentlichungen des Internationalen Franz-Schubert-Instituts 11).
- HOFFMANN 1997:** Martin Hoffmann: *Studien zur Fermate*, Salzburg 1997.
- HOPFGARTNER 2008:** Herbert Hopfgartner: *Der Klang des Dao. Das Phänomen einer „stillen Musik“ in der daoistischen Philosophie sowie ihre Korrespondenzen in der abendländischen Musikästhetik*, Sankt Augustin 2008 (West-östliche Denkwege 14).
- HOPPS 1991:** Walter Hopps: *Robert Rauschenberg. The Early 1950s*, Houston 1991.
- HOUBEN 1992:** Eva-Maria Houben: *Die Aufhebung der Zeit. Zur Utopie unbegrenzter Gegenwart in der Musik des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart 1992.
- HUSSERL 1913:** Edmund Husserl: *Logische Untersuchungen*, zweite, umgearbeitete Auflage, Bd. 2: Untersuchungen zur Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis. 1. Teil, Halle a. d. S. 1913.
- HUSSERL 1928:** Edmund Husserl: *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins*, hrsg. von Martin Heidegger, Halle a. d. S. 1928 (Sonderdruck aus: Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung 9).

- JACOB 1952:** Heinrich Eduard Jacob: *Joseph Haydn. Seine Kunst, seine Zeit, sein Ruhm*, Hamburg 1952.
- JAKOBY 2004:** Richard Jakoby: Auf noetischen Spuren, in: *Tacet, non tacet. Zur Rhetorik des Schweigens*, hrsg. von Charlotte Seither, Saarbrücken 2004, S. 128–133.
- JESSULAT 2001:** Ariane Jeßulat: *Die Frage als musikalischer Topos. Studien zur Motivbildung in der Musik des 19. Jahrhunderts*, Sinzig 2001 (Berliner Musik Studien 21).
- KABISCH 2014:** Thomas Kabisch: „Musik vermag nur im Sauerstoff der Stille zu atmen“. Funktionen von Stille in der europäischen Musik, in: *Ästhetik der Stille*, hrsg. von Günther Seibold und Thomas Schmaus, Bonn 2014 (AnAesthetica 8), S. 161–200.
- KAPP 1987:** Reinhard Kapp: Tempo und Charakter in der Musik Schumanns, in: *Schumanns Werke – Text und Interpretation. 16 Studien*, hrsg. von Akio Mayeda und Klaus Wolfgang Niemöller, Mainz 1987, S. 193–222.
- KARNES 2017:** Kevin C. Karnes: *Arvo Pärt's Tabula Rasa*, New York 2017.
- KATZENBERGER 2004:** Günter Katzenberger: Bemerkungen zur Bedeutung von Pausen als Spannungs- und Überraschungsmoment in der Instrumentalmusik um 1800, in: *Tacet, non tacet. Zur Rhetorik des Schweigens*, hrsg. von Charlotte Seither, Saarbrücken 2004, S. 44–58.
- KIM 2013:** Youn Kim: “The Voice in Silence”: Hugo Riemann’s Pausenlehre and Its Psychological Implications, in: *Journal of Musicological Research* 32.4 (2013), S. 287–313.
- KINDERMAN 1995:** William Kinderman: Über den Rahmen hinaus. Das Verhältnis von Klang und Nicht-Klang bei Beethoven, in: *Töne – Farben – Formen. Über Musik und die bildenden Künste*, hrsg. von Elisabeth Schmierer u. a., Laaber 1995, S. 59–78.
- KINDERMAN 1997:** William Kinderman: Wandering Archetypes in Schubert’s Instrumental Music, in: *19th-Century Music* 21.2 (1997), S. 208–222.
- KÖNIG 2014:** Thomas König: Der Rhythmus der Stille, in: *Geräuschvolle Stille – Geordneter Klang. Ästhetische und historische Überlegungen im Geiste der Kunstphilosophie von John Cage*, hrsg. von Rüdiger Pfeiffer, Berlin 2014 (Potsdamer Forschungen zur Musik und Kulturgeschichte 2), S. 41–43.
- KOOIJ 1995:** Fred van der Kooij: Orfeo oder die Ohnmacht der Musik, in: *Musik-Konzepte. Claudio Monteverdi. Um die Geburt der Oper* 1995, S. 94–109.
- KOSTELANETZ 1970:** Richard Kostelanetz: *John Cage*, New York 1970.
- KRAUSE 1992:** Andreas Krause: *Die Klaviersonaten Franz Schuberts. Form – Gattung – Ästhetik*, Kassel 1992.

- KÜHN 2006:** Clemens Kühn: *Musiktheorie unterrichten. Musik vermitteln. Erfahrungen – Ideen – Methoden. Ein Handbuch*, Kassel 2006.
- KÜHN 1998:** Clemens Kühn: Zur Themenbildung Franz Schuberts. Sechs Annäherungen, in: *Das musikalische Kunstwerk. Geschichte – Ästhetik – Theorie*, hrsg. von Hermann Danuser u. a., Laaber 1988, S. 503–515.
- KURTH 1913:** Ernst Kurth: *Die Voraussetzungen der theoretischen Harmonik und der tonalen Darstellungssysteme*, Bern 1913.
- KURTH 1985:** Ernst Kurth: *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan*, dritter Nachdruck der Ausgabe Berlin 1923, Hildesheim 1985.
- LACHENMANN 1996A:** Helmut Lachenmann: Klangtypen der Neuen Musik [1966/93], in: *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, hrsg. von Josef Häusler, Wiesbaden 1996, S. 1–20.
- LACHENMANN 1996B:** Helmut Lachenmann: Musik als Abbild vom Menschen. Über die Chancen der Schönheit im heutigen Komponieren [1984], in: *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, hrsg. von Josef Häusler, Wiesbaden 1996, S. III–115.
- LACHENMANN 1996C:** Helmut Lachenmann: Von Nono berührt [1991], in: *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, hrsg. von Josef Häusler, Wiesbaden 1996, S. 295–305.
- LANDERER 2004:** Christoph Landerer: *Eduard Hanslick und Bernard Bolzano. Ästhetisches Denken in Österreich in der Mitte des 19. Jahrhunderts*, Sankt Augustin 2004 (Beiträge zur Bolzano-Forschung 17).
- LEONHARDMAIR 2014:** Teresa Leonhardmair: *Bewegung in der Musik. Eine transdisziplinäre Perspektive auf ein musikimmanentes Phänomen*, Bielefeld 2014 (Musik und Klangkultur 7).
- LEOPOLD 1982:** Silke Leopold: *Claudio Monteverdi und seine Zeit*, Laaber 1982.
- LEOPOLD 2012:** Silke Leopold: Wie klingt der Tod? Musikalische Darstellungen des Sterbens in der Barockoper, in: *Handbuch Sterben und Menschenwürde*, hrsg. von Michael Anderheiden und Wolfgang Uwe Eckart, Bd. 3, Berlin und Boston 2012, S. 1881–1898.
- LISSA 1962:** Zofia Lissa: Die ästhetischen Funktionen der Stille und Pause in der Musik, in: *Erich Schenk als Festgabe zum 60. Geburtstag gewidmet von Kollegen, Freunden und Schülern*, Graz 1962 (Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich 25), S. 315–346.
- LÜTKEHAUS 2014:** Ludger Lütkehaus: *Nichts. Abschied vom Sein. Ende der Angst*, zweite Auflage der Taschenbuch-Ausgabe 2010, Frankfurt a. M. 2014.

- LÜTKEHAUS 2010:** Ludger Lütkehaus: *Stille. Schweigen. Musik. Ein Radio-Essay*, hrsg. von Lydia Jeschke, Stuttgart 2010 (SWR2 Essay – Manuskript. Sendung: Montag, 1. Februar 2010, 22.05–23.00 Uhr).
- MAHLERT 1983:** Ulrich Mahler: *Fortschritt und Kunstlied. Späte Lieder Robert Schumanns im Licht der liedästhetischen Diskussion ab 1848*, München und Salzburg 1983 (Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft 13).
- MAINKA 1978:** Jürgen Mainka: Schuberts B-Dur-Klaviersonate – Ohnmacht und Größe des „Trotzdem“, in: *Musik und Gesellschaft* 28.11 (1978), S. 656–662.
- MAINTZ 1997:** Marie Luise Maintz: *Franz Schubert in der Rezeption Robert Schumanns*, zweite Auflage der Erstausgabe 1995, Kassel 1997.
- MARSTON 2000:** Nicholas Marston: Schubert's Homecoming, in: *Journal of the Royal Musical Association* 125.2 (2000), S. 248–270.
- MARX 1998:** Eduardo Marx: *Heidegger und der Ort der Musik*, Würzburg 1998 (Epistemata. Reihe Philosophie 237).
- MERSCH 2008:** Dieter Mersch: Stille als Ereignis. Zur Ortschaft des musikalischen Geschehens, in: *Sinnbildungen. Spirituelle Dimensionen in der Musik heute*, hrsg. von Jörn Peter Hiekel, Mainz 2008 (Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung, Darmstadt 48), S. 46–58.
- METZER 2006:** David Metzger: Modern Silence, in: *The Journal of Musicology* 23.3 (2006), S. 331–374.
- MOTTE 2004:** Diether de la Motte: Tönende Stille bei Schubert, Beethoven und Schumann, in: *Musiktheorie* 19.3 (2004), S. 203–211.
- MÜLLER 1984:** Reinhard Müller: *Der stile recitativo in Claudio Monteverdis Orfeo. Dramatischer Gesang und Instrumentalsatz*, Tutzing 1984 (Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 38).
- NEUMEYER 1998:** Fritz Neumeyer: Musik, die von der Stille lebt. Zum 200. Todestag von Carl Philipp Emanuel Bach (Gedenkartikel Badische Zeitung, Freiburg 14. Dezember 1988), in: *Europa. Residenz der schönen Künste*, hrsg. von Nicolaus von Gayling-Westphal, Freiburg 1998 (Oberrheinische Quellen und Forschungen 6), S. 136–139.
- NISHIDA 1999:** Kitarō Nishida: Ort (1926), in: *Logik des Ortes. Der Anfang der modernen Philosophie in Japan*, hrsg. und übers. von Rolf Elberfeld, Darmstadt 1999, S. 72–139.

- NOESKE 2007:** Nina Noeske: Schubert, das Erhabene und die letzte Sonate D 960 – oder: Die Frage nach dem Subjekt, in: *Schubert. Perspektiven* 7.1 (2007), S. 22–36.
- NOWAK 2015:** Adolf Nowak: *Musikalische Logik. Prinzipien und Modelle musikalischen Denkens in ihren geschichtlichen Kontexten*, Hildesheim 2015 (Studien zur Geschichte der Musiktheorie 10).
- OSTHOFF 1984:** Wolfgang Osthoff: Contro le legge de’fati. Polizianos und Monteverdis Orfeo als Sinnbild künstlerischen Wettkampfs mit der Natur, in: *Studien zur italienischen Musikgeschichte*, hrsg. von Friedrich Lippmann, Bd. 13, Laaber 1984 (Analecta Musicologica 22), S. 11–68.
- OZAWA 2005:** Kazuko Ozawa: Frauenliebe und Leben. Acht Lieder nach Adelbert von Chamisso für eine Singstimme und Klavier op. 42, in: *Robert Schumann. Interpretationen seiner Werke*, hrsg. von Helmut Loos, Bd. 1, Laaber 2005, S. 274–280.
- PALISCA 1985:** Claude Victor Palisca: The Artusi-Monteverdi Controversy, in: *The New Monteverdi Companion*, hrsg. von Denis Arnold und Nigel Fortune, London 1985, S. 127–158.
- PASS 2000:** Dominik Paß: Elektronische Musik als Medium der Entortung. Heteroästhesie durch Klang und Geräusch, in: *Musik – unsere Welt als andere. Phänomenologie und Musikpädagogik im Gespräch*, hrsg. von Karl Heinrich Ehrenforth, Würzburg 2000, S. 221–231.
- PESIC 1999:** Peter Pesic: Schubert’s Dream, in: *19th-Century Music* 23.2 (1999), S. 136–144.
- PLATEN 1991:** Emil Platen: *Die Matthäus-Passion von Johann Sebastian Bach. Entstehung, Werkbeschreibung, Rezeption*, München 1991.
- POUSSEUR 1982:** Henri Pousseur: Schumann ist der Dichter. Fünfundzwanzig Momente einer Lektüre der Dichterliebe, übers. von Hans Rudolf Zeller, in: *Musik-Konzepte Sonderband. Robert Schumann II* 1982, S. 3–128.
- RAUTMANN UND SCHALZ 2002:** Peter Rautmann und Nicolas Schalz: Matinee. John Cage – Lecture on nothing, in: *Anarchische Harmonie. John Cage und die Zukunft der Künste*, hrsg. von dems., Bremen 2002 (Einwurf 02), S. 17–44.
- RICHTER 2006:** Lukas Richter: „Tantus et tam dulcis sonus“. Die Lehre von der Sphärenharmonie in Rom und ihre griechischen Quellen, in: *Geschichte der Musiktheorie*, hrsg. von Konrad Volk u. a., Bd. 2: Vom Mythos zur Fachdisziplin. Antike und Byzanz, Darmstadt 2006, S. 505–634.
- ROMBACH 1994:** Heinrich Rombach: *Der Ursprung. Philosophie der Konkreativität von Mensch und Natur*, Freiburg 1994.

- ROMBACH 1980:** Heinrich Rombach: *Phänomenologie des gegenwärtigen Bewußtseins*, Freiburg 1980.
- RÖSLER 1997:** Winfried Rösler: *Räume durchschreiten. Zu Schuberts Klangbildern*, Würzburg 1997.
- SALZER 1928:** Felix Salzer: Die Sonatenform bei Franz Schubert, in: *Studien zur Musikwissenschaft. Beibefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich* 1928, S. 86–125.
- SCHILLING 1840:** Gustav Schilling: *Lehrbuch der allgemeinen Musikwissenschaft oder dessen, was Jeder, der Musik treibt oder lernen will, nothwendig wissen muß*, Karlsruhe 1840.
- SCHMAUS 2014:** Thomas Schmaus: Stille. Phänomenologische Annäherungen, in: *Ästhetik der Stille*, hrsg. von Günther Seubold und Thomas Schmaus, Bonn 2014 (AnAesthetica 8), S. 41–87.
- SCHMICKING 2003:** Daniel Schmicking: *Hören und Klang. Empirisch phänomenologische Untersuchung*, Würzburg 2003 (Epistemata. Reihe Philosophie 336).
- SCHMID 1976:** Manfred Hermann Schmid: *Mozart und die Salzburger Tradition*, Tutzing 1976 (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 24).
- SCHMID 2012:** Manfred Hermann Schmid: *Notationskunde. Schrift und Komposition 900–1900*, Kassel 2012 (Bärenreiter Studienbücher Musik 18).
- SCHMID 2013:** Manfred Hermann Schmid: Sprachliche Bedingtheit musikalischen Denkens. Gedanken zum Werk Mozarts, in: *Mozartanalyse heute*, hrsg. von Gernot Gruber, Laaber 2013 (Schriften zur musikalischen Hermeneutik 12), S. 115–145.
- DANIELS UND ARNS 2012:** Dörte Schmidt: “It’s important that you read the score as you’re performing it.” A Philological Perspective on the Various Versions of 4’33”, in: *Sounds Like Silence. John Cage. 4’33”. Silence Today. 1912 1952 2012*, hrsg. von Dieter Daniels und Inke Arns, Leipzig 2012.
- SCHMIDT 2012:** Ernst August Schmidt: *Platons Zeittheorie. Kosmos, Seele, Zahl und Ewigkeit im Timaios*, Frankfurt a. M. 2012 (Philosophische Abhandlungen 105).
- SCHNEBEL 1979:** Dieter Schnebel: Auf der Suche nach der befreiten Zeit. Erster Versuch über Schubert, in: *Musik-Konzepte Sonderband. Franz Schubert* 1979, S. 69–88.
- SCHNEIDER 2001:** Ernst Klaus Schneider: Stille-Erfahrung und Musik, in: *Musik – unsere Welt als andere. Phänomenologie und Musikpädagogik im Gespräch*, hrsg. von Karl Heinrich Ehrenforth, Würzburg 2001, S. 189–204.

- SCHNEIDER 2014:** Matthias Schneider: Pausa, Pausatio, Pause – Gefüllte „Leere“ in Toccaten von Dieterich Buxtehude. Rhetorische, akustische und aufführungspraktische Aspekte, in: *Geräuschvolle Stille – Geordneter Klang. Ästhetische und historische Überlegungen im Geiste der Kunstphilosophie von John Cage*, hrsg. von Rüdiger Pfeiffer, Berlin 2014 (Potsdamer Forschungen zur Musik und Kulturgeschichte 2), S. 65–76.
- SCHOLTZ 2004:** Gunter Scholtz: Stille als Bedingung der Musik, in: *Musiktheorie* 19.3 (2004), S. 243–248.
- SCHUBART 1806:** Christian Friedrich Daniel Schubart: *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, hrsg. von Ludwig Schubart, Wien 1806.
- SCHULZ 1994:** Reinhard Schulz: Rückhaltlos neues Hören in die Stille – mit Seitenbetrachtungen zum Lied „Abschied“, in: *Franz Schubert – heute?*, hrsg. von Wolf Löckle und Albrecht Roeseler, Regensburg 1994 (Thema Musik live 2), S. 7–22.
- SCHUMANN 1838:** Robert Schumann: Aus Franz Schubert’s Nachlaß, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 8.45 (Juni 1838), S. 177–179.
- SCHUMANN 1840:** Robert Schumann: Die 7te Symphonie von Franz Schubert, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 12.21 (März 1840), S. 81–83.
- SEIDEL 1985:** Wilhelm Seidel: Die Macht der Musik und das Tonkunstwerk, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 42.1 (1985), S. 1–17.
- SEIDEL 1993:** Wilhelm Seidel: Tönende Stille – Klänge aus der Stille. Über musikalische Leerstellen, in: *Kunst verstehen. Musik verstehen*, hrsg. von Siegfried Mauser, Laaber 1993 (Schriften zur musikalischen Hermeneutik 3), S. 237–260.
- SEITHER 1998:** Charlotte Seither: „... daß nichts an sich jemals vollendet ist“. Über Musik und Stille, in: *Musik und Kirche* 68.5 (1998), S. 307–312.
- SEITHER 2004:** Charlotte Seither: Tacet. Non tacet. John Cage. 4’33”, in: *Tacet, non tacet. Zur Rhetorik des Schweigens*, hrsg. von ders., Saarbrücken 2004, S. 59–63.
- SHENTON 2012:** Andrew Shenton: Arvo Pärt. In his own Words, in: *The Cambridge Companion to Arvo Pärt*, hrsg. von dems., Cambridge 2012, S. 111–127.
- SMITS 1969:** Joseph Smits van Waesberghe: *Musikerziehung. Lehre und Theorie der Musik im Mittelalter*, hrsg. von Heinrich Bessler und Werner Bachmann, Bd. 3: Musik des Mittelalters und der Renaissance. Lfg. 3, Leipzig 1969.
- SOMMER 2004:** Uwe Sommer: „Lippen schweigen“. Stumme Rollen in der Oper, in: *Tacet, non tacet. Zur Rhetorik des Schweigens*, hrsg. von Charlotte Seither, Saarbrücken 2004, S. 117–122.

- SONTAG 2011:** Susan Sontag: Die Ästhetik des Schweigens, in: *Gesten radikalen Willens. Essays*, hrsg. und übers. von Jörg Trobitius, deutsche Erstausgabe, Frankfurt a. M. 2011, S. 11–50.
- SPITTA 1921:** Philipp Spitta: *Joh. Seb. Bach*, dritte, unveränderte Auflage der Erstausgabe 1880, Bd. 2, Leipzig 1921.
- STOCKHAUSEN 1978:** Karlheinz Stockhausen: Vier Kriterien der Elektronischen Musik [1972], in: *Texte zur Musik. 1970–1977*, hrsg. von Christoph Blumröder, Bd. 4: II. Elektronische Musik, Köln 1978, S. 360–401.
- SUGIYAMA 2007:** Akane Sugiyama: *Wanderer unter dem Regenbogen – Die Rückenfigur Caspar David Friedrichs*, Berlin 2007.
- TOVEY 1949:** Donald Francis Tovey: *Essays and Lectures on Music*, hrsg. von Hubert Foss, London u. a. 1949.
- TRAUB 2004:** Andreas Traub: Vox amissa – Zu einer Voraussetzung für „Stille in der Musik“, in: *Musiktheorie* 19.3 (2004), S. 195–201.
- TRÜMPY 1995:** Balz Trümpy: *Die Raumvorstellung in Schuberts Harmonik*, Winterthur 1995 (Musikreflexionen 5).
- UHDE 1978:** Jürgen Uhde: Zur Interpretation des 1. Satzes der Schubert-Sonate op. posth. B-dur D 960, in: *Musica* 32.2 (1978), S. 174–178.
- UHDE UND WIELAND 1988:** Jürgen Uhde und Renate Wieland: *Denken und Spielen. Studien zu einer Theorie der musikalischen Darstellung*, Kassel 1988.
- VISSCHER 1992:** Eric de Visscher: Fragmente einer Geschichte der Stille. Wenig bekannte Konzepte zwischen Marinetti und Cage, in: *positionen* 1992, S. 8–12.
- VOIGT 2011:** Boris Voigt: Über das Verhältnis von Musik und Klang. Eine phänomenologische Untersuchung, in: *Musiktheorie* 26.1 (2011), S. 69–86.
- VRIESLANDER 1929:** Otto Vrieslander: Das Organische in Schuberts „Himmlischer Länge“, in: *Bericht über den Internationalen Kongress für Schubertforschung. Wien 25. bis 29. November 1928*, hrsg. von Robert Haas und Alfred Orel, Augsburg 1929, S. 219–231.
- WALDENFELS 2010:** Bernhard Waldenfels: *Sinne und Künste im Wechselspiel. Modi ästhetischer Erfahrung*, Berlin 2010.
- WEIBEL 1987:** Peter Weibel: Der freie Klang zwischen Schweigen, Geräusch und Musik, in: *MusikTexte* 1987, S. 33–38.
- WEST 1992:** Martin Litchfield West: *Ancient Greek Music*, Oxford 1992.

- YAVUZ 1996:** Sebnem Yavuz: Schuberts zeilenartige Themengestaltung – dargestellt am Kopfsatzthema der Klaviersonate B-Dur, D 960, in: *Schubert Jahrbuch 1996*, hrsg. von Klaus-Gotthard Fischer und Christiane Schumann, Duisburg 1996, S. 135–147.
- ZAMINER 2011:** Frieder Zaminer: Quantitätsrhythmik. Ein altgriechisches Phänomen aus musikhistorischer Sicht, in: *Thrasylulos G. Georgiades (1907–1977). Rhythmus – Sprache – Musik*, hrsg. von Hartmut Schick und Alexander Erhard, Tutzing 2011 (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 70), S. 31–44.
- ZENCK 1994:** Martin Zenck: Dal niente – Vom Verlöschen von Musik. Zum Paradigmenwechsel vom Klang zur Stille in der Musik des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts, in: *Musik-Texte 1994*, S. 15–21.

C. QUELLENTEXTE

- ANON. BELLERMANN:** Anonymus: *Drei anonyme griechische Traktate über die Musik. Eine kommentierte Neuausgabe des Bellermannschen Anonymus*, hrsg. von Dietmar Najock, Kassel 1972 (Göttinger musikwissenschaftliche Arbeiten 2).
- ARIST., DE MUS.:** Quintilianus Aristides: *Von der Musik*, hrsg. und übers. von Rudolf Schäfke, Berlin-Schöneberg 1937.
- ARIST., DE MUS.:** Quintilianus Aristides: *De musica libri tres*, hrsg. von Reginald Pepys Winington-Ingram, Leipzig 1963.
- ARIST., PHYS.:** Aristoteles: *Aristoteles' Physik. Vorlesung über Natur. Griechisch-Deutsch*, hrsg. und übers. von Hans Günter Zekl, Bd. 1: Bücher I(A)–IV(Δ), Hamburg 1987 (Philosophische Bibliothek 380).
- ARIST., ELEM. RHYTHM.:** Aristoxenus: *Elementa Rhythmica. The Fragment of Book II and the additional Evidence for Aristoxenean rhythmic Theory*, hrsg. und übers. von Lionel Ignacius Cusack Pearson, Oxford 1990.
- AUG., DE MUS.:** Aurelius Augustinus: *De Musica*, hrsg. und übers. von Frank Hentschel, Bd. 1 und 6, Hamburg 2002.
- BERLIOZ 1870:** Hector Berlioz: *Mémoires*, Paris 1870.
- BOETHIUS, DE INST. MUS.:** Anicius Manlius Severinus Boethius: *Anicii Manlii Torquati Severini Boetii De institutione arithmetica libri duo*, hrsg. von Gottfried Friedlein, Leipzig 1867.

- BOETHIUS, DE INST. MUS.:** Anicius Manlius Severinus Boetius: *Boetius und die griechische Harmonik. Des Anicius Manlius Severinus Boetius fünf Bücher über die Musik*, hrsg. und übers. von Oscar Paul, Leipzig 1872.
- BURM., HYP. MUS. POET.** Joachim Burmeister: *Hypomnematum musicae poeticae*, Rostock 1599.
- GOETHE 1981:** Johann Wolfgang von Goethe: West-östlicher Divan, in: *Goethes Werke*, hrsg. von Erich Trunz, zwölfte, neubearbeitete Auflage, Bd. 2: Gedichte und Epen II, München 1981.
- JAC., SPEC. MUS.:** Jacobus Leodiensis: *Speculum musicae*, hrsg. von Roger Bragard, Bd. 1, Rom 1955 (Corpus Scriptorum de Musica 3).
- MACR., COM. IN SOMN. SCIP.:** Macrobius Ambrosius Theodosius: *Commentariorum in somnium Scipionis*, hrsg. von Franz Eyssenhardt, Leipzig 1868.
- MART., DE NUPT. PHIL. ET MERC.:** Martianus Felix Capella: *De nuptiis Philologiae et Mercurii et de septem artibus liberalibus libri novem*, hrsg. von Ulricus Fridericus Kopp, Frankfurt a. M. 1836.
- MART., DE NUPT. PHIL. ET MERC.:** Martianus Felix Capella: *Die Hochzeit der Philologia mit Merkur*, hrsg. und übers. von Hans Günter Zekl, Würzburg 2005.
- MATTHAEI 1652:** Conrad Matthaei: *Kurtzer, doch ausführlicher Bericht, von den Modis Musicis, welchen Aus den Besten, Aeltesten, Berühmtesten und Bewerthesten Autoribus der Music zusammen getragen*, [Königsberg] 1652.
- PIND., P.:** Pindar: *Siegeslieder. Griechisch – deutsch*, hrsg. und übers. von Dieter Bremer, München 1992.
- PLAT., TIM.:** Platon: *Timaios. Griechisch-Deutsch*, hrsg. und übers. von Thomas Paulsen und Rudolf Rehn, Stuttgart 2003.
- PRINTZ 1676:** Wolfgang Caspar Printz: *Phrynis oder Satyrischer Componist*, Bd. 1: Synopsin Musicae Poeticae oder Eine kurtze Einleitung zur Kunst nach dem rechten Grunde zu componiren, Quedlinburg 1676.
- SCHUBERT 1964:** Franz Schubert: *Die Dokumente seines Lebens*, hrsg. von Otto Erich Deutsch, Kassel u. a. 1964 (Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VIII: Supplement. Bd. 5).
- SCHUMANN 1885:** Robert Schumann: *Jugendbriefe*, hrsg. von Clara Schumann, Leipzig 1885.

D. MUSIKALIEN

- BACH 1972:** Johann Sebastian Bach: *Matthäus-Passion*, hrsg. von Alfred Dürr, Kassel u. a. 1972 (Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II: Messen, Passionen, oratorische Werke. Bd. 5).
- CAGE 2012:** John Cage: 4'33", Frankfurt a. M. 2012 (John Cage. Centennial Edition).
- CAGE 1962:** John Cage: 4'33" (No. 2). (0'00"), New York 1962.
- JOSQUIN 1963:** Josquin Desprez: *De profundis clamavi, 5 voc.*, hrsg. von Albert Smijers, Amsterdam 1963 (Motetten. Bd. 5).
- JOSQUIN 1955:** Josquin Desprez: *Drei Motetten zu 4–6 Stimmen*, hrsg. von Helmuth Osthoff, Wolfenbüttel 1955 (Das Chorwerk 57).
- MACHAUT 1960:** Guillaume Machaut: *Musikalische Werke*, hrsg. von Friedrich Ludwig, Leipzig 1960 (Erster Band: Balladen, Rondeaux und Virelais).
- MONTEVERDI 1998:** Claudio Monteverdi: *L'Orfeo. Favola in musica*, hrsg. von Wolfgang Osthoff, Kassel 1998 (Documenta Musicologia. Erste Reihe: Druckschriften-Faksimiles. XXXIX).
- SCHUBERT 1996:** Franz Schubert: *Sonate in B*, hrsg. von Walburga Litschauer, Kassel 1996 (Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VII: Klaviermusik. Abteilung 2. Werke für Klavier zu zwei Händen. Bd. 3. Klaviersonaten III).
- SCHULHOFF 1991:** Erwin Schulhoff: *Fünf Pittoresken: III. In futurum*, Berlin 1991.
- SCHUMANN 1879:** Robert Schumann: *Robert Schumanns Werke*, hrsg. von Clara Schumann, Leipzig 1879–1893 (32 Bde.).

WEITERE VERZEICHNISSE

ABBILDUNGEN

1	Caspar David Friedrich: <i>Die Lebensstufen</i> (1835), Museum der Bildenden Künste Leipzig.	17
2	Sehendes und hörendes Überbrücken von Fermatenpausen.	54
3	Transzendierung der musikalischen Parameter.	62
4	Fermatenintentionen.	66
5	Ewige Seelenkreisbewegung und deren Pseudobewegungen.	106
6	Pseudobewegungen im geschlossenen Kreis der Ewigkeit und deren Explikation in ein geometrisches Bezugssystem.	110
7	Robert Rauschenberg: <i>White painting</i> (seven panel, 1951). Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Robert Rauschenberg Foundation, New York.	122
8	Zeitverlaufsachse in einer Ereignisästhetik.	127
9	Franchinus Gafurius: Darstellung der Sphärenharmonie (1496), abgedruckt in: Smits van Waesberghe 1969, S. 153.	143
10	Claudio Monteverdi: <i>L'Orfeo</i> , letzte Strophe des Prologs: Metrum, Silbenzählung und Zäsuren (Z).	145
11	Orte der Stille im disparaten Koordinatensystem.	190
12	Prozess der Selbstwahrnehmung.	192
13	Heinrich Rombachs Strukturontologie dargestellt in der Mäanderfigur.	194

MUSIKSCHRIFTEN

1	J. S. Bach: <i>Matthäus-Passion</i> , Chor Nr. 27b, Takte 95–106.	38
2	Josquin Desprez: <i>De profundis clamavi</i> , 5 voc., Takte 108–117.	60
3	John Cage: <i>4'33"</i> . Woodstock manuscript, Seite 1 (Edition Peters, Katalognummer EP 6777c). Abdruck mit freundlicher Genehmigung von C.F. Peters Musikverlag, Leipzig – London – New York.	115

-
- 4 John Cage: *4'33"*. Kremen manuscript, Seite 1 (Edition Peters, Katalognummer EP 6777c). Abdruck mit freundlicher Genehmigung von C.F. Peters Musikverlag, Leipzig – London – New York. 116
- 5 John Cage: *4'33"*. Calligraphic Tacet Edition, Seite 1 (Edition Peters, Katalognummer EP 6777c). Abdruck mit freundlicher Genehmigung von C.F. Peters Musikverlag, Leipzig – London – New York. 117
- 6 Erwin Schulhoff: *In futurum* aus den *Fünf Pittoresken* op. 31. Abdruck mit freundlicher Genehmigung von Ries & Erler, Berlin. 132
- 7 Claudio Monteverdi: *L'Orfeo*, letzte Strophe des Prologs (Erstdruck 1609). Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Biblioteca Estense Universitaria, Modena, <http://bibliotecaestense.beniculturali.it/info/img/mus/i-mo-beu-mus.d.249.html>. 147
- 8 Franz Schubert: *Klaviersonate B-Dur*, Takte 1–9: Tetrachordbewegungen. 161
- 9 Franz Schubert: *Klaviersonate B-Dur*, Takte 10–22: Tetrachordbewegungen. 165
- 10 Franz Schubert: *Klaviersonate B-Dur*, Takte 43–48. 169
- 11 Franz Schubert: *Klaviersonate B-Dur*, Takte 99–116: Umdrehung des daktylischen Wanderhythmus und Tetrachordbewegungen. 171
- 12 Franz Schubert: *Klaviersonate B-Dur*, Takte 116–125: Tetrachordbewegungen. 176
- 13 Franz Schubert: *Klaviersonate B-Dur*, Takte 185–215: Tetrachordbewegungen. 180
- 14 Franz Schubert: *Klaviersonate B-Dur*, Takte 345–357: Angleichung des Hauptthemas an den Zirkelgestus der Trillerfigur. 186

TÜBINGER BEITRÄGE ZUR MUSIKWISSENSCHAFT
BAND 34

IN DIE STILLE GELEITEN

Stille in der Musik nehmen wir im Wesentlichen dann wahr, wenn ihre Zeit stehenzubleiben scheint: etwa unmittelbar vor dem Beginn eines Werkes. Stille weilt dort außerhalb der erklingenden Musik, John Cage drängte sie 1952 in ein Werk hinein. Nicht hörbar, weil durchgehend schweigend, verwischt 4'33'' die Werkgrenzen und verkörpert zugleich das Prinzip der stillen Fermate – ein unendlich großer Zeitraum. Dessen Möglichkeitsbedingung zeichnete die antike griechische Zeit- und Musiktheorie als Ort der Weltseele vor: ein ewig wiederkehrender Nullpunkt der Zeit. Erwin Schulhoffs Augenmusik *In futurum* (1919) deklinierte ihn mit Pausenzeichen aus. Und bereits 1607 überführte Claudio Monteverdis Prolog des *Orfeo* den schweigenden Stillstand in ein Gebot des Stillseins. In Franz Schuberts und Robert Schumanns Musik lassen sich noch zwei andere Orte der Stille erkennen: in der Ruhe als tonales Ziel, das in Schuberts *Klaviersonate B-Dur* (1828) vergebens gesucht wird, und im Ton der Lautstärke Null, der als unendlich entfernter Klang das geometrische Notationssystem übersteigt.

