

stille | musik

n|w Fachhochschule Nordwestschweiz
Hochschule für Musik



Musik Akademie Basel

 **Universität
Basel**

PFAU

Eine Publikation der Abteilung Forschung & Entwicklung
der Hochschule für Musik Basel
www.musikforschungbasel.ch

stille | musik

herausgegeben von Rainer Schmusch und jakob ullmann

n|w Fachhochschule Nordwestschweiz
Hochschule für Musik



Musik Akademie Basel

 **Universität
Basel**

PFAU

Mit freundlicher Unterstützung der

MAJA SACHER STIFTUNG

M. Sacher

ISBN 978-3-89727-546-1

© 2018 bei den Autoren und dem PFAU-Verlag, Büdingen
Alle Rechte vorbehalten.

Layout und Satz: PFAU-Verlag
Umschlaggestaltung: Sigrid Konrad
Printed in Germany

PFAU-Verlag · Im Breul 9 · 63654 Büdingen
www.pfau-verlag.de · info@pfau-verlag.de

Inhalt

Vorwort	9
STILLREDEN	
Eröffnungsvortrag zur Veranstaltungsreihe »Stille als Musik« <i>von Roland Moser</i>	11
Signaturen	
Stille Musik? <i>von Antoine Beuger</i>	23
stille-fragen, antwortversuche <i>von Rainer Schmusch und jakob ullmann</i>	32
Zu <i>hij2</i> für Vokalensemble und Elektronik von Mark Andre <i>von jakob ullmann</i>	34
Stille – Raum – Bewusstsein <i>von Ernstalbrecht Stiebler</i>	43
Stille – Situation	
Vom Sein des Nichts Bemerkungen zur künstlerischen Aussparung <i>von Bernd Leukert</i>	49
Stille und Erwachen (Dôgen) <i>von Wolfgang Welsch</i>	61

Zwischen Worten und Tönen

Vom Sinn des Schweigens <i>von Emil Angehrn</i>	73
Die Stille der Psalmen <i>von Günter Bader</i>	85
An Exploration of <i>Stille</i> in the Lutheran Baroque <i>by Molly McDolan</i>	96
Musicienne du silence Les styles de Mallarmé <i>par Serge Margel</i>	106

Klangränder, und dahinter denken

Place et nature du silence dans la pensée de Jean-Jacques Rousseau et Denis Diderot sur la musique <i>par Alban Ramaut</i>	117
Stille als Ort und Grenze in der musikalischen Anthropologie (Herder) <i>von Rainer Schmusch</i>	135

Stille – Schrift und Zahl

stille ^Z eichen <i>von Jakob Ullmann</i>	159
Noten-Pausen-Schrift-Zeichen-Medium (Differenztheoretische) Überlegungen zur Notation von ›stiller Musik‹ <i>von Thomas Ahrend</i>	188

Hören: Wachen und Nachträume

Rückzug nach Innen: »Stille Arbeit« in Klaus Hubers <i>Auf die ruhige Nacht-Zeit</i> (1958) <i>von Heidi Zimmermann</i>	215
Nach Nono: »Die Stille lesen« in der Musik von Kunsu Shim und Michael Maierhof <i>von Hella Melkert</i>	231

Leiser als leise Über Radu Malfatti und Peter Ablinger <i>von Wolfgang Gratzner</i>	247
Stille. Nacht – Was wir hören können, wenn das Licht schwindet und der Lärm nachlässt Beobachtungen mit Simon Steen-Andersen, Carola Bauckholt, Sabrina Hölzer u.a. <i>von Lydia Jeschke</i>	260
Anhang: Boswil 1991	
Gesprächsweise Erinnerungen <i>von Roland Moser und Jakob Ullmann</i>	279
Dokumente	283
On Quiet Music <i>von Christian Wolff</i>	288
Wie laut darf »Stille Musik« sein? So laut, wie sie uns still macht. Bericht vom 10. Internationalen Kompositions-Seminar in Boswil <i>von Alfred Zimmerlin</i>	290
Stille Musik an hermetischem Ort Boswil: 10. Internationales Kompositionsseminar <i>von Frank Schneider</i>	292
Programm des Internationalen Symposiums »Stille als Musik« Basel, 12.–14. Dezember 2014	297
Biographien	300

Vorwort

In den letzten Jahrzehnten hat sich in der zeitgenössischen Musik eine Strömung immer stärker bemerkbar gemacht, in der leise, dynamisch wie bisweilen auch strukturell extrem reduzierte Gestaltungen mit langen Dauern verbunden und dabei auch die tradierten Relationen und Rollen von Komponist, Interpret und Zuhörer in Frage gestellt werden. Solche neuartigen integralen Konzeptionen musikalischer Stille sind kontrovers aufgenommen worden, Publikum wie Musiker stellen sie vor erhebliche Aufführungs- und Verständnisschwierigkeiten, bilden aber ein inzwischen enorm angewachsenes und vielfältiges Repertoire von globaler Bedeutung. Stille als Musik steht dabei in einem spannungsvollen Verhältnis zu Fortschrittstheoremen der musikalischen Avantgarde und fordert eine Neubestimmung der Kategorien Komponist, Interpret und Zuhörer ein. Welche musikgeschichtlichen Entwicklungen haben die Integration von Stille in das zeitgenössische Komponieren vorbereitet? Wie sind musikalische Stille-Konzepte kulturgeschichtlich zu kontextualisieren? Wie zu analysieren? Wie lassen sich die aufführungspraktischen Schwierigkeiten thematisieren?

Die Hochschule für Musik, Basel, und das Musikwissenschaftliche Seminar der Universität Basel widmeten diesen Fragen 2013/14 einen Zyklus von Vorträgen, Konzerten und Lehrveranstaltungen sowie ein abschließendes wissenschaftliches und musikpraktisches Symposium. Letzteres Projekt konnte realisiert werden durch die freundliche Unterstützung der Maja Sacher-Stiftung und der Willy A. und Hedwig Bachofen-Henn-Stiftung sowie ein engagiertes Organisationskomitee, in dem die Herausgeber von Michael Kunkel, Meike Olbrich, Molly McDolan, Christoph Moor, Theresa Steinacker und Mike Svoboda unterstützt wurden.

Nach einführenden Vorträgen (Leukert, Ullmann) wurden aufführungspraktische (Ahrend, Richard) und produktionsästhetische Aspekte (Beuger, Andre) zur Diskussion gestellt. Die Problematik, Stille als (neue) Musik im engeren zeitgeschichtlichen Rahmen der Wende ins 21. Jahrhundert einzuordnen, wurde von kompositorischer (Moser) und musikwissenschaftlicher Seite (Gratzer, Jeschke, Melkert, Zimmermann) an neuesten Werken und Trends exemplifiziert. Die weitere kulturgeschichtliche Kontextualisierung wurde aus philosophischer (Angehrn, Margel, Welsch), theologischer (Bader) und musikästhetischer (Ramaut, Schmusch) Perspektive unternommen. Neben den Vorträgen fanden im Rahmen des Symposiums ein aufführungspraktischer Workshop statt (McDolan, Keller) und die Auf-

führung paradigmatischer Werke musikalischer Stille von Antoine Beuger, Luigi Nono, Mark Andre und Klaus Huber sowie barocker Komponisten.

Im hier vorgelegten Tagungsbericht werden die wissenschaftlichen Vorträge und die poetologischen Reflexionen in teils erweiterter Form vereinigt und so eine Summe des ganzen Zyklus gezogen. Auf diese Weise möchte der Bericht über das Basler Symposium nicht nur beanspruchen, die Auseinandersetzung mit »Stille als Musik« zu dokumentieren, sondern das Thema selbst im Aufgreifen und Ausarbeiten zahlreicher Anregungen ästhetisch und musikgeschichtlich zu vertiefen und zu fundieren. Auf Dokumente zur Basler Veranstaltungsreihe folgen unter der Rubrik »Signaturen« vier aktuelle Statements von Komponisten zu musikalischer Stille. Die Beiträge von 14 Autorinnen und Autoren schließen sich dann in fünf thematischen Gruppierungen an, die aus unterschiedlicher Perspektive auf das musikalische Phänomen und seine gedankliche Behandlung das Thema reflektieren. In einem Anhang finden sich zudem einige Texte und Abbildungen, die das Komponistenseminar in Boswil 1991 dokumentieren, aus dem einige der hier vertretenen Autoren intensive Anregungen empfangen. Damit soll auf ein bis heute folgenreiches Treffen hingewiesen werden, das in der Region – und in seiner Wirkung durchaus darüber hinausgehend – eine Vorgängerveranstaltung des Basler Symposions gewesen ist, stark an Aufführung und Werk-Diskussion orientiert.

Die Herausgeber danken der Maja Sacher Stiftung Basel für die großzügige finanzielle Unterstützung, Sigrid Konrad (PFAU-Verlag) für die verlegerische Betreuung und das entgegenkommende und sorgfältige Lektorat, den beteiligten Verlagen für die freundliche Überlassung von Abdruckrechten, sowie Thomas Meyer und Michael Schneider für die Beschaffung und die Erlaubnis zum Abdruck einiger Boswil-Dokumente – und selbstverständlich allen Autorinnen und Autoren.

Basel, im August 2017

Rainer Schmusch und jakob ullmann

STILLREDEN

Eröffnungsvortrag zur Veranstaltungsreihe »Stille als Musik«

von Roland Moser

Liebe Zuhörerinnen und Zuhörer,

STILLREDEN, dieses paradoxe Wort stammt nicht von mir. Ich las es erstmals im kleinen Prospekt zu dieser Veranstaltung und bedanke mich bei Unbekannt für den feinen Anstoß.

Das Wort fasse ich nun so auf, dass Begriffsbestimmungen nicht sein müssen, dass ich stattdessen drum herum – um Stille herum – reden darf. Vielleicht wäre es angemessener, zu schweigen.

STILLSCHWEIGEN – das wäre weniger paradox als Stillreden; aber hat dieses abgenutzte Allerweltswort überhaupt etwas mit Stille zu tun? Ich denke schon; aber mit einer besonderen Stille, der drohenden Stille. Stillschweigen deutet derart ostentativ auf etwas hin, auf etwas Verborgenes oder verborgen sein sollendes, dass Verrat geradezu provoziert wird.

Nun habe ich mit Formulierungen wie »eine besondere Stille« und der »drohenden Stille« auch bereits verraten, dass es offenbar verschiedene Stillen gibt.

Stillen? Dieser Plural ist ganz und gar unüblich, ist Stille doch ein so erhabenes Wort, dass sich relativierende Vervielfachungen verbieten.

Bei meinen Nachforschungen ist mir dieser Plural nur ein einziges Mal begegnet, in einem Text über Fischfang: ... *so trieben sie den Schollenfang noch vier Tage, bei wechselnden Winden, oft von Stillen heimgesucht.* Darauf werde ich noch zurückkommen.

Dies ist auch der Moment, in dem verraten sein soll, wie ich bei der Arbeit an meinem Vortrag vorgegangen bin. Ich habe nicht Bücher über Fischfang durchgeackert, sondern bloß im 18. Band von *Grimms Deutschem Wörterbuch* gelesen. Das Wort *still* ist dort in 48 eng bedruckten Spalten dokumentiert, *Stille* immerhin noch in deren 18. Da wird eine Fülle von Zitaten ausgebreitet, vom Mittelalter bis – ja, bis wann denn? – bis zum Erscheinen dieses 18. Bandes, 1941.

(Da fehlt freilich der verbotene Franz Kafka zugunsten eines Hans Carossa ...)

Trotzdem ist die Beispielsammlung lesenswert. Es werden drei Hauptkategorien von Stille unterschieden:

- A Bewegungslosigkeit, Unbewegtheit, Ruhe
- B Lautlosigkeit, Leisesein, Schweigen
- C Zurückgezogenheit, Verborgtheit, Heimlichkeit.

Bewegungslosigkeit, Unbewegtheit, Ruhe

Die erste Kategorie beginnt mit der Bewegungslosigkeit des Wassers, oft verbunden mit ihrem Gegenteil, dem Sturm. Daraus hier einige Zitat-Ausschnitte. Achten sie auf die Adjektive, welche die Stille spezifizieren:

... es hat nach falscher Still uns stets mehr Sturmwind treffen.
die See gönnte uns eine angenehme Stille, dass wir nach weniger Zeit sonder
einigen Sturm ans Land stiegen.
grenzenloser Ozean – ebne Stille (Klopstock)
tiefe Stille herrscht im Wasser (Goethe)
euer Schweigen ... verkündet es nahe Verwandlung? wie die schwüle Stille den
Sturm.
es war bloß bedenkliche Stille vor dem hereinbrechenden Sturme.
diese Nacht ihrer stillen Unruhe glich der angstvollen Stille.

Hier ein erstes Musikbeispiel: Schuberts Komposition über *Meeres Stille* (in zwei Wörtern), über ein Gedicht von Goethe.

Tiefe Stille herrscht im Wasser,
Ohne Regung ruht das Meer.
Und bekümmert sieht der Schiffer
Glatte Fläche ringsumher.
Keine Luft von keiner Seite!
Todesstille fürchterlich!
In der ungeheuern Weite
Reget keine Welle sich.

[Hörbeispiel: Franz Schubert, *Meeres Stille*]

Schubert schrieb das Lied 1815, im Alter von 18 Jahren; am 20. Juni eine erste Fassung. Tags darauf die zweite, endgültige, die wir gehört haben. Die Unterschiede sind groß. An dieser Stelle kann ich nicht näher darauf eingehen. Nur so viel: Über dem Notentext steht in der ersten Fassung *Sehr langsam, ängstlich, (sehr leise)*, im Notentext dazu *pp*. In der zweiten fehlt das eingeklammerte (*sehr leise*) in Worten, nicht aber *ängstlich*. Kann man Ängstlichkeit hören? Ich habe noch nie einen Sänger gehört, der das ängstlich singen kann, oder will. Sehr langsam, sehr leise, ja, und sehr, sehr schön! Die erste Fassung ist viel unruhiger, nahe am Text, fürchterlich. Die zweite ein musikalisches Meisterstück, total reduziert. Stille könnte allerdings durch Ruhe ersetzt werden, in der Mitte umschlagend in *Todesstille*, das Wort, das schon den 18-jährigen Schubert elektrisiert haben muss. Fast alles andere ist jetzt weg.

Goethe hatte mit seinem Gedicht etwas anderes im Sinn. Bewegungslosigkeit ist seine Sache nicht. Mit *Glückliche Fahrt*, der unmittelbaren Fortsetzung, werden wir bereits erlöst: *Schon seh ich das Land!* Beethoven hat das so als Text-Paar komponiert, für Chor und Orchester. Auch Mendelssohn, nur für Orchester als Overtüre, über die Georg Friedrich Haas in der neuen Publikation der Forschungsreihe

unserer Hochschule eine ganz originelle Klanganalyse vorgelegt hat. In Goethes Gedicht-Ausgabe letzter Hand folgen noch drei weitere Texte. In ihnen soll die Harmonie sofort wieder untermauert werden: *Sorglos über die Fläche weg ... Mache dir selber Bahn*. Der Titel heißt *Mut* (wie Glück und Stille ohne Plural, emphatische Wörter). Das vierte Gedicht mit dem biederem Schlussvers *denn das Glück ist immer da*, mit dem Goethe sogar seinen eigenen Faust desavouiert, ist ihm zur Strafe fürchterlich populär geworden. (*Willst du immer weiter schweifen ...?* usw.)

Wir kommen nun zur zweiten Kategorie von Stille:

Lautlosigkeit, Leisesein, Schweigen

Wie uns überliefert wird, war in der Frühzeit der Konzerte das Publikum während der musikalischen Darbietungen nie wirklich still. Nur in der Kirche war Stille vielleicht manchmal möglich, aber da spricht man nicht von Publikum, sondern von der Gemeinde. Ich bin kein guter Kenner von Liturgien, stelle mir aber vor, dass die Rezitationen von Gottes Wort ein Geplauder in den Kirchenbänken verbot. Während der Messe, besonders bei der Wandlung, der Transsubstantiation, dürfte Stille geherrscht haben, vielleicht leise durchbrochen von einem Glöckchen, das die Stille markierte. Stille entsteht nicht von selbst, man muss sie herbeiführen, auch akustisch. Etwa in einem nordischen Film durch den aus der Ferne tönenden Ruf einer Wildgans. Verzeihen Sie mir den profanen Vergleich, aber man muss das halt heute ein bisschen übersetzen.

Es ist nicht ganz leicht, in früher Kirchenmusik ein beweiskräftiges Beispiel für einen Moment der Stille, lautloser Stille zu geben. Vor etwa fünfzig Jahren besuchte ich einen Kurs, den Ina Lohr gab zur Einführung interessierter Laien in Gregorianik, wie man sagte, oder »den Choral«. Als Beispiel für den achten und siebenten Ton sang sie uns – unvergesslich – das berühmte fünfte Responsorium aus der Karfreitagsliturgie: *Tenebrae factae sunt dum crucifixissent Jesum Judaei*. Es wurde finster, während die Juden(!) Jesus kreuzigten. Und etwa um die neunte Stunde rief Jesus mit lauter Stimme, *voce magna*: Mein Gott, warum hast du mich verlassen: *Deus meus utquid me dereliquisti?* – *Et inclinato capite emisit spiritum*. Und geneigten Hauptes starb er (oder wörtlich: gab er den Geist auf). – Dieses letzte Wort von Jesus ist nicht nur laut, wie vorher ausdrücklich angekündigt, sondern auch ungewöhnlich hoch. Die Melodie springt vom tiefen plagalen Modus mit einer großen Sexte in den hohen authentischen. Schon im Melisma des ersten Wortes *Deus* wird der seltene höchste Ton *g* angesprungen. Das lange letzte Wort *dereliquisti* (verlassen) endet auf der fallenden kleinen Sekunde *c-h*. Auf dem tiefen *f* mit dem Kürzestwort *et* wird der Bericht fortgesetzt. Das Intervall *h-f* existierte in dieser Musik nicht. Man musste warten, bis das *h* ganz verklungen war, bevor mit *f* wieder eingesetzt werden konnte. Diesen Moment möchte ich eine auskomponierte Pause nennen. Ich denke auch, dass es hier still war, ohne Glöckchen.

[Hörbeispiel: Responsorium 5 *Tenebrae factae sunt* (Feria VI Passione et Morte Domini, ad Matutinam in secundo Nocturno, Lectio quinta)]

In der Konzertmusik des 18. Jahrhunderts (sei es am Hof oder in einer bürgerlichen Veranstaltung) dürfte es schwierig gewesen sein, einfache Stille zu schaffen, weil das Publikum kein Bedürfnis verspürte, ruhig zu sein – noch kein Bedürfnis verspürte. Man applaudierte ja auch sofort, wenn eine Stelle gefiel. Und wehe dem Komponisten, wenn keine Wiederholungen verlangt wurden: Er war durchgefallen.

An einem berühmten Beispiel können wir zeigen, wie ein Komponist versucht, sein Publikum zur Aufmerksamkeit, zum Hören zu bringen, nicht mit Belehrungen oder Bitten oder Drohungen, sondern mit einem genau für diesen Moment ausgedachten Spiel, in welches das Publikum einbezogen wird. Im Juni 1778 war Mozart mit seiner Mutter in Paris auf der Suche nach einem neuen Job. Salzburg war ihm verleidet. Aber nun fand er das Pariser Konzertwesen ganz fürchterlich, konnte es sich freilich nicht leisten, den Auftrag, eine Sinfonie für die *Concerts spirituels* zu schreiben, abzulehnen. Wie er sich aus der Affäre zog, beschreibt er in einem Brief an den Vater:

»Ich habe eine sinfonie, um das Concert spirituel zu eröffnen, machen müssen. an frohnleichnams=tag wurde sie mit allem aplauso aufgeführt; Es ist auch so viell ich höre, in Couriere de L'europa eine meldung davon geschehen. – sie hat also ausnehmend gefallen. bey der Prob war es mir sehr bange, denn ich habe mein lebe=Tag nichts schlechters gehört; sie können sich nicht vorstellen, wie sie die Sinfonie 2 mahl nacheinander heruntergehudeld, und herunter gekrazet haben. – mir war wahrlich ganz bang – ich hätte sie gerne noch einmahl Probirt, aber weil man allzeit so viell sachen Probirt, so wahr keine zeit mehr; ich musste also mit bangen herzen, und mit unzufriedenen gemüth ins bette gehen ...
weil ich aber hörte dass hier alle lezte Allegro wie die Ersten mit allen instrumenten zugleich und meistens unisono anfangen so fieng ichs mit die 2 violin allein piano nur 8 tact an – darauf kam gleich ein forte – mit hin machten die zuhörere, wie ichs erwartete bey dem Piano sch – dann kamm gleich das forte – sie das forte hören, und die hände zu klatschen war eins – ich gieng also gleich für freude nach der Sinfonie ins Palais Royale – nahm ein guts gefrornes – bat den Rosenkranz den ich versprochen hatte und gieng nach haus.«¹

[Hörbeispiel: Wolfgang Amadeus Mozart, Sinfonie KV 297, Ausschnitt 3. Satz]

Jetzt haben wir Mozart bei einem Akt von Lärmbekämpfung zugehört. Er hatte durchaus nicht immer etwas gegen Lärm, selbst musikalischen. Auf einer Konzertreise, im engen Wirtshaus umgeben von übenden Musikern soll er komponiert haben. »Das gibt Ideen«, bemerkte er lakonisch.

Auf der Suche nach frühen Beispielen für lautlose Stille fiel mir zuerst Haydn ein. Er hat sogar einen vierstimmigen Gesang über Stummheit geschrieben unter dem

1 *Mozart, Briefe und Aufzeichnungen*, Bd. 2, hrsg. von Joseph Heinz Eibl, Kassel: Bärenreiter 1962, S. 388

bezeichnenden Titel *Die Beredsamkeit*. Aber noch interessanter ist, wenn er Stille auskomponiert: Allen bekannt – in der *Schöpfung* – der Durchbruch zum Licht. Erst nach diesem zwar schon beim zweiten Hören erwarteten, aber immer noch und immer wieder überwältigenden Moment empfinden wir die komponierte Stille davor, mit den unbegleiteten Rezitativen *und die Erde war ohne Form und leer – und Finsternis war auf der Fläche der Tiefe*, in dieser komponierten Leere als spannend.

Spannende Stille, wir denken natürlich sofort auch an Beethoven. In vielen Sätzen hält er kurz vor dem Ende an für eine leise Erinnerungsmusik, um dann ganz unwirsch den so denn doch nicht erwarteten Schluss hinzuschmeißen. Denken Sie etwa an das Ende der *Pathétique*. Aber es gibt auch noch ausladendere Beispiele, nicht als Schlusspointe, sondern mitten im Geschehen, zum Beispiel im ersten Satz der sogenannten *Sturm-Sonate* (d-Moll). Nachdem das Hauptthema in der Durchführung bis auf einen Ton zerhackt worden ist (»Spandlmachen«, Holzhacken nannte Schönberg das Verfahren), kehrt das leise Improvisando des Anfangs zurück, in das plötzlich wie von einer menschlichen Stimme aus der Ferne hineingesprochen wird, *con espressione e semplice*, aber *pianissimo!*, in einem einzigen Pedal verschwimmend. Der bisherige stringente Ablauf scheint aufgekündigt zu sein. Die Zeit steht still. Mit vier leisen Staccato-Akkorden kehrt sie zurück, aber nicht zum Hauptthema, das spürbar fehlt, sondern gleich zum Seitensatz. Vielleicht gibt es ja tatsächlich ein außermusikalisches Programm dazu, aber ich ziehe die geheimnisvollen wortlosen beiden Rezitative, in den Hallraum hinein gesprochen, bei weitem jeder Dingfestmachung vor.

[Hörbeispiel: Ludwig van Beethoven, Sonate für Klavier op. 31/2, 1. Satz]

Kehren wir trotzdem zu handfesteren Tatsachen zurück. Wie werden solche alogischen Momente komponiert? Zu allererst ist es eine Frage der Zeitlichkeit oder der Zeiten. Hier ist der Plural angebracht. Das Heraustreten aus dem werkimmanenten Zeitverlauf wirkt umso stärker, je strenger er davor geherrscht hat. Deshalb erreicht der frühe und mittlere Beethoven diese plötzlichen, starken Wirkungen. Plötzliche Ausblicke, Fenster in entfernte Bereiche. Im Spätwerk ist das anders: Es kann jederzeit geschehen, und das schafft den geheimnisvollen Schwebezustand etwa in den letzten Quartetten, die bis weit in unsere Zeit (etwa zum Spätwerk von Luigi Nono) ausstrahlen. Die Harmoniewechsel kommen häufig zur Unzeit, im Auftakt zum Beispiel.

Zur Suspension des gewohnten Zeitverlaufs tritt die Lautstärke an der unteren Grenze. Schubert geht hier noch weiter als Beethoven. Unser Ohr wird von den sich entziehenden Klängen gleichsam angesogen. Die Ferne kommt uns nah.

Dazu treten noch Beethovens berüchtigte Pedalangaben, die immer wieder mit den alten Instrumenten oder gar mit dem »Argument« von Beethovens Schwerhörigkeit wedgediskutiert werden. Im Dritten Klavierkonzert hat er sie zu Beginn des langsamen Satzes sicher gehört und auch selbst gespielt. Hier ist der Anfang schon beinahe unreal. Der Sprung vom c-Moll-Schluss des ersten Satzes, allerdings nicht als Akkord, sondern mit einem unisono-C, zu E-Dur könnte, in eine

andere Epoche versetzt, mit der erwähnten Pause im Karfreitagsresponsorium verglichen werden, nur in umgekehrter Reihenfolge des Geschehens. Der Zusammenhang ist hier kein tonaler, sondern ein rein klanglicher. Deshalb kann Beethoven sich eben auch die »skandalösen«, verunklarenden Pedalangaben erlauben, die bis heute nur wenige zu realisieren wagen. Die Notation mit kleinsten Notenwerten bis zu Hundertachtundzwanzigsteln tut das ihre dazu, für den Leser oder Interpreten diese Musik ins fast Unfassbare zu entrücken.

Das alles sollten wir nun hörend nachvollziehen können; das ist in diesem Rahmen nicht möglich. Um es zu erfassen, müssten wir ganze Werke oder mindestens Sätze hören. Es geht ja nicht um besondere Tricks, Effekte, sondern um veränderte Bewegungen im Tonraum.

Zum Raum gehört unabdingbar die Zeit. Verzeihen Sie bitte den Gemeinplatz.

Nun wird mir bewusst, dass ich schon längst in der dritten Kategorie von Stille, die in Grimms Wörterbuch genannt wird, angekommen bin.

Zurückgezogenheit, Verborgeneheit, Heimlichkeit

Zurückgezogenheit – wohin? Verborgeneheit – vor wem?

Heimlichkeit – wozu?

Diese dritte Kategorie benennt Absichten, für deren Realisierung Stille benötigt wird, auch durchaus in der Art der beiden anderen Kategorien, Einschränkung der Bewegung, Reduktion der Lautstärken, um das einmal weniger absolut zu formulieren.

Hier stoßen wir endlich auf eine gesellschaftlich wirkende Kategorie. Es geht jetzt nicht um Tempi und Dezibel, sondern um die Absichten, die mit der Forderung oder Zelebrierung von Stille oder verschiedenen Arten von Stille verbunden sind. Stille als Heilsbringerin, Stille als Flucht, Stille als Widerstand – oder gar Protest? Im 19. Jahrhundert werden Konzerte immer feierlicher, zunehmend im Gefolge der Kunst als Religionsersatz. Wagner ließ in Bayreuth als erster den Zuschauerraum verdunkeln, Mahler zwang in der Wiener Hofoper Zuspätkommende, eine Pause abzuwarten. Nach anfänglichem Protest begann aber auch das Publikum die quasi sakrale Atmosphäre von Musikdarbietungen zu schätzen.

Damit sind wir auch endlich – fast – in der Gegenwart angekommen. Ich bin für dieses Referat sicher nicht eingeladen worden, um einen historischen Überblick zur Stille in der Musik zu geben. Aber ich muss Sie enttäuschen. Zur Sache selbst werde ich jetzt nicht mehr viel Neues sagen können. Beethoven, Schubert und Debussy haben wirklich neue Auffassungen von Musik und Stille geprägt, die bis heute nachwirken. Cage allerdings, vielleicht immer noch eine Ausnahme, John Cage soll jetzt noch gesondert zu Wort kommen. Silence wird immer wieder mit seinem Namen verbunden, obschon es in keinem seiner Werke direkt um diesen Begriff geht. Nur seine erste Textsammlung hat er lakonisch *Silence* genannt. Daraus werde ich Ihnen den Anfang eines Vortrags lesen, der *Lecture on Nothing*.

Von der Vergangenheit verabschiede ich mich zuvor mit einem Wort von Johannes Scheffler, dem Angelus Silesius, aus dem Zweiten Teil seines *Cherubinischen Wandersmanns* von 1657:

»Nichts ist dem Nichts so gleich als Einsamkeit und Stille,
Deswegen will sie auch, so er was will, mein Wille.«

Scheffler war, als abtrünniger Konvertit, vom protestantischen zum katholischen Glauben zurückgekehrt, ein enragierter Religionskämpfer. Cage dagegen stand, seit dem Ende der Vierzigerjahre, dem Zen-Buddhismus nahe.

Den Unterschied zwischen beiden möchte ich hier mit dem Wort Wille zuspitzen.

Stille – Wille. Die Differenz besteht klanglich einzig im Anfangsphonem. Scheffler und Cage begegnen dem Wort Wille beide kritisch: *so er was will, mein Wille*. Scheinbar ist das zweideutig: wer ist *er*? Das nachgestellte Subjekt *Wille* oder Gott selbst, der zwar hier nicht genannt ist, aber in allen Epigrammen des Buches allgegenwärtig? Es kommt für Scheffler aufs selbe heraus: *Dein Wille geschehe* heißt es im Gebet. Dem ordnet Scheffler alles unter.

Für Cage dagegen ist der Wille *per se* suspekt. Es gibt für ihn keine höhere Instanz, der *Wille* zugeordnet oder unterstellt werden kann. Aber das Nichts ist wie ein Zentrum, dem nichts anzuhängen bleibt. In dieser Offenheit zu jedem Erscheinenden und Klingenden hin spielt seit den frühen Fünfzigerjahren die Musik von Cage.

Ich werde Ihnen jetzt knapp zwei Minuten aus der 1950 geschriebenen *Lecture on Nothing* vorlesen, in der von Cage auskomponierten Zeitstruktur, die er im Vorwort selbst beschreibt.

»Es gibt vier Zeitpunkte auf jeder Zeile und zwölf Zeilen in jeder Einheit der rhythmischen Struktur.
Es gibt 48 solche Einheiten, jede zu 48 Zeitpunkten ...«

Über die vier Zeitpunkte pro Zeile hat Cage die Worte in sehr differenzierter Anordnung verteilt. Für die Rezitation empfiehlt er aber ein *Rubato*, das man beim alltäglichen Sprechen anwendet.

Ich will es versuchen, die ersten zwei von den 48 Einheiten. In der Übersetzung von Ernst Jandl:

[Hörbeispiel: Lesung *Vortrag über nichts*, Einheit 1–2, bis »Wir brauchen nicht diese Stille zu fürchten«]

Hier war es, das Wort, und vielleicht strahlt es etwas auf den Text und die Strukturierung zurück.

Im Zusammenhang mit Stille wird immer wieder Cages Stück 4'33" von 1952 zitiert, das aber mit *Silence* überhaupt nichts zu tun hat. Es sei hier kurz beschrieben, wahrscheinlich ein ergebnisloser Versuch gegen ein hartnäckiges Missverständnis,

dem man in den letzten Jahren immer wieder begegnet ist. Der Titel besteht nur aus der erwähnten Zahl 4'33". Diese Zeitspanne ist unterteilt in drei Abschnitte, wiederum mit angegebener Dauer. Neben jeder dieser Dauerangaben steht das Wort TACET, sonst nichts. Es richtet sich an den Spieler, nicht an das Publikum. Schon zu Beginn meines Vortrags habe ich auf das explosive Potential des Wortes Schweigen verwiesen. Im Ensemble Neue Horizonte Bern, dem ich seit 44 Jahren angehöre, habe ich Dutzende von Aufführungen von 4'33" mitgemacht und erlebt. Was da jeweils ablief, kann aus Zeitgründen hier nicht geschildert werden. Nur so viel: Es war niemals still!

1952 war das wahrscheinlich eine Reaktion Cages auf Aufführungen seiner neusten Werke, z. B. des *Concerto for prepared Piano and Orchestra*, das gegen das Ende sehr lange Pausen hat, und der vierbändigen *Music of Changes* von 1951, die höchste Ansprüche an die Hörschaft stellt, sowohl durch ungewohnt dichte Klangereignisse, wie durch viele lange Pausen, die kaum je als Stille empfunden werden. Mit 4'33" hielt Cage seinem unruhig gewordenen Publikum einen Spiegel vor, damit es sich selbst zuhören möge. Das ist eigentlich alles, der Rest bereits ein Mythos. Mag sein, dass es heute – auch der enorm gewachsenen Berühmtheit Cages wegen – informierte Kreise gibt, die den 4'33" mit Andacht lauschen, so wie Betrachter in Rothko-Bilder hineinschauen.

Ein letztes Beispiel, noch einmal mit dem programmatischen Wort *Stille* bereits im Titel. Wir werfen einen Blick auf den Anfang von Luigi Nonos Streichquartett *Fragmente – Stille, an Diotima* von 1980. Das Werk war schon bei der Bonner Uraufführung durch das LaSalle-Quartett mit Walter Levin die große Überraschung, nach den Werken der früheren Siebzigerjahre, wie dem fast gewalttätigen Quasi-Klavierkonzert *Como una ola de fuerza y luz* und der Oper *Il gran sole carico d'amore*.

In diesem mindestens vierzig Minuten dauernden Streichquartett hat Stille sehr viel mit Verborgenheit zu tun, allerdings auch mit einer fast demonstrativen Verborgenheit, wie bei einem derart politisch denkenden Menschen wie Nono gar nicht anders möglich. Er verwahrte sich denn auch vehement gegen Unterstellungen des Eskapismus oder gar der Esoterik. Dass Nono sich als Gefährten für die Wanderung durch die vierzig Minuten Hölderlin ausgesucht hat, ist bezeichnend. Hölderlins Werk ist – wie vor bald fünfzig Jahren Pierre Bertaux überzeugend nachgewiesen hat – eminent politisch, vom Ausgangspunkt der Französischen Revolution in seinen frühen Jahren bis zu den misslungenen Ansätzen zu einer »schwäbischen Revolution« um 1800.

Nono wählt aus dem Zusammenhang gelöste Worte aus Hölderlins Werk, etwa ... *GEHEIMERE WELT* ... gleich zu Beginn. Zur Funktion dieser Texte lese ich Auschnitte aus Nonos Vorwort zur Partitur:

»[...] sollen in keinem Fall während der Aufführung vorgetragen werden [...] in keinem Falle als naturalistischer, programmatischer Hinweis für die Aufführung verstanden werden – aber in vielfältigen Augenblicken sind Gedanken schweigende ›Gesänge‹ aus anderen Räumen, aus anderen Himmeln ... Die Ausführenden mögen sie ›singen‹ ganz nach ihrem Selbstverständnis, nach dem Selbstverständnis von

Klängen, die auf ›die zarten Töne des innersten Lebens‹ hinstreben – vielleicht auch eine andere Rückbesinnung auf Lili Brik und Vladimir Majakowskij.«

Indiskreterweise habe ich mir erlaubt, im Handout als Fußnote zum ersten Wortpaar ... *GEHEIMERE WELT* ... die ganze Gedichtstrophe zu geben (aus *Götter wandelten einst*, auch bei Hölderlin bloß ein Bruchstück). Es gibt noch weitere mehr oder weniger geheime Begleiter, etwa Ockeghem mit *Malor me bat* aus der gleichnamigen Messe oder, konstruktiv von großer Bedeutung für das Tonmaterial des Werks, die *Scala enigmatica*, die Verdi für sein *Ave Maria* verwendet hat, obschon sie nicht von ihm stammt.

Was schon beim ersten Blick auf die Partitur, aber auch beim Hören auffällt, ist die exzessive Verwendung von Fermaten: dreieckige, runde, rechteckige, bis zu vierstöckig übereinander. Diese Fermaten sind eine kapitale Herausforderung an die Interpreten. Walter Levin hat erzählt, wie er und seine Quartettgenossen erst nach und nach, nach vielen Proben und Aufführungen, in die Nähe der verlangten Dauern zu gelangen vermochten mit einem Spiel, das nicht bloß technisch korrekt, sondern erfüllt und erfüllt ist. Diese Grenzen der Zeitdehnung gehören zum Aufregendsten in diesem Werk.

Es ist mir leider nicht möglich, gegen die mir gegebene Zeit nun genauer auf Einzelheiten einzugehen. Pars pro toto nur eine einzige: Auf der ersten Seite der Partitur finden wir bereits zwei drei- und eine zweistöckige rechteckige Fermate. Nono doppelt nach mit *so lang wie möglich* und Sekundenangaben mit unteren und oberen Grenzen. In den ersten beiden recht ähnlichen Super-Fermaten finden wir je einen dreistimmigen Klang, der einfacher aussieht als er ist. Die erste Violine spielt einen Zweiklang am Steg, also sehr obertonreich, das Cello die leere A-Saite hinter dem Steg ponticello. Der resultierende Klang kann nicht genau vorbestimmt werden, da vor allem die Cello-Aktion hinter dem Steg keine allgemein bestimmbare Tonhöhe ergibt. Es ist bemerkenswert, dass Nono, einer der vehementesten Kritiker von Cage, einen Klang, der von mehreren Zufällen abhängt und nicht sehr stabil ist, gleichsam mit dem Vergrößerungsglas auf etwa zehn Sekunden dehnen will. Er sucht offenbar für sich selbst nach einem Geheimnis, das er nicht vollständig seinem Willen unterwerfen kann. Oder ist das doch – wie nicht selten bei diesem Komponisten – ein Anflug von höchstem Idealismus??

[Hörbeispiel: Luigi Nono, *Fragmente – Stille, an Diotima*, Beginn]

Und jetzt, wirklich zum Schluss, möchte ich noch einen Gedanken von Salvatore Sciarrino ins Spiel werfen, den ich neulich in einem Interview in der *Neuen Zürcher Zeitung* fand. Sciarrinos Musik werden wir gleich im anschließenden Konzert hören.

»Im Grunde existiert die Stille nicht. Sie ist eine plötzliche Entdeckung des Nichts, das in Wahrheit kein wirkliches Nichts ist. Unser Verstand konzentriert sich auf bestimmte Klänge, andere treten in den Hintergrund. Die Stille ist der Hintergrund. Das Nichts existiert schon deshalb nicht, weil wir Ohren brauchen, um es zu

erleben. Es ist ein Wahrnehmungsphänomen. Die Stille ist eine Aufforderung, besser zuzuhören – auch sich selber.«

Damit sind wir wieder bei der Stille in der Einzahl angekommen. Keiner Anhäufung von Fermaten und pianissimi oder gar Stillschweigen, sondern einem Orientierungspunkt, auf den wir uns – manchmal – zubewegen oder zubewegen möchten. Hinter dem perspektivischen Bild der Fluchtpunkt, der auch außerhalb des Bildes sein kann, oder außerhalb der gerade erklingenden Musik, oder auch, aperspektivisch, im Hörvorgang und der dazu gehörenden Phantasie der Hörerin: *// dramma dell'ascolto* – –

Oder, zur Entspannung eine Nummer kleiner und vielleicht sogar näher, ein Wort aus einem Brief Lichtenbergs: »Ich genieße in der Stille und lasse andere davon plaudern.«

Der Eröffnungsvortrag wurde von Roland Moser am 26.9.2013 im Großen Saal der Hochschule für Musik, Basel, gehalten. Es schloss sich ein Konzert des Ensemble zone expérimentale an unter der Leitung von Jürg Henneberger, Mike Svoboda und Marcus Weiss mit Werken von Sciarrino und Lucier. Der mündliche Duktus von Mosers Vortrag wurde hier beibehalten und auf einen genaueren Nachweis der (bekannten) Beispiele und Zitate verzichtet. Ein Audiofile des Vortrags, das diesen allerdings fälschlicherweise dem Symposium zuordnet, steht zur Verfügung unter <https://voicerepublic.com/talks/roland-moser-stillreden>.

Signaturen

Stille Musik?

von Antoine Beuger

Ist die Stille des Hörers die Stille einer stillen Musik?
Oder das Schweigen der Klänge?
Die Bereitschaft des Hörers, oder die Bescheidenheit der Klänge?
Ist der Gastgeber seinem Gast ebenso verpflichtet wie dieser ihm? Oder vielleicht mehr?
Gibt es da eine stillschweigende Übereinkunft, die jedem Klingen, jedem Hören vorausgeht?

Ein leiser Ton, eine lange Pause. In der Pause ein vorbeifahrender Zug.
Wo ist die Stille? In dem leisen Ton? In der Pause?
Oder in der Möglichkeit, den Zug zu hören, wie er näher kommt und sich entfernt?
Hat der leise Ton dazu etwas beigetragen? Oder die Pause?
Hat der Zug gestört?

Ich möchte nicht gestört werden. – Ich möchte gehört werden.
Er hat gehört. – Er hat gestört.
Ich möchte dich nicht stören. – Ich möchte dich hören.
Danke für das Zuhören. – Entschuldige die Störung.
Störe ich dich? – Höre ich dich?
Wie verhalten sich hören und stören, gestört werden und gehört werden?

Wolff? Ullmann? Spahlinger? Schnebel? Scelsi? Satie? Richter de Vroe? Nono?
Lucier? La Monte Young? Lachenmann? Kosugi? Julius? Holliger? Feldman?

Cage?

Ist Musik eine Sprache? War Musik mal eine Sprache?
Aber wer spricht sie? Und wer versteht sie?
Und woher die Gewissheit?

Jedem Buch seine sechsundzwanzig Buchstaben; jedem Buchstaben seine abertausend Bücher.
(Edmond Jabès)

Wäre dieser Satz auf Klänge übertragbar?
Und was wären dann die Bücher? Stücke, Erlebnisse, Stillen?

»Am Rande des Verstummens«, »Auf der Grenze des Schweigens«:
oft verwendete Topoi in der Musikkritik der letzten Jahrzehnte.
Aber: hat die Stille einen Rand, hat das Hören eine Grenze?

Musik: Klänge und Pausen.

Befinden sich die Pausen zwischen den Klängen oder die Klänge zwischen den Pausen?

Oder finden sich die Klänge in der Stille zurecht?

Auch wenn es keine Pausen gibt?

Doch gut / ist ein Gespräch und zu sagen / des Herzens Meinung, zu hören viel / von Tagen der Lieb, / und Taten, welche geschehen. (Hölderlin, Andenken)

Doch gut / ist ein Gespräch und zu sagen / des Herzens Meinung, zu reden viel / von Tagen der Lieb, / und Taten, welche geschehen.

Wäre ein »Manifest der stillen Musik« denkbar?

Warum nicht?

Musik kann laut sein, leise, einfach oder komplex, aber kann sie auch still sein?
Vielleicht indem sie den Hörer hören lässt, statt ihm etwas zu hören zu geben
(zu verstehen zu geben)?

Was gibt stille Musik dem Hörer?

Zeit?

Was trägt der Hörer bei, was der Spieler, was der Komponist?

Schenken nicht alle ihre Aufmerksamkeit?

Die gesellschaftliche Bedeutung ›stiller‹ Musik?

Geht es dann um etwas anderes als hören können?

Etwa um planen können, ordnen können, ausschließen können, reden können?

erscheinen / verschwinden

anonyme anwesenheit der klänge,
kaum deutbare andeutung,
nichts als der ort
wird am ort geschehen sein.
gedenken des ereignisses,
gedenken des gedenkens,
nicht die spur von gegenwart,
spurloses verschwunden sein.
was ist passiert?

im erscheinen verschwindend,
im verschwinden erscheinend,
die paradoxe natur des ereignisses,
das nie gegenwärtig ist.
ist eine musik des ereignisses möglich?
eine musik,
die einen ort ahnen lässt,
an dem vielleicht etwas geschehen sein wird?
die stille nach dem sturm?

Mich interessiert eine Musik, in der das Erscheinen der Klänge mit ihrem
Verschwinden zusammenfällt.

Im Erscheinen verschwindend, im Verschwinden erscheinend: die paradoxe
Natur des Ereignisses, das nie gegenwärtig ist.

Ist eine Musik des Ereignisses möglich, d.h. eine Musik, deren Zeit sich der
Gegenwärtigkeit entzieht? Eine Musik, deren Qualität nicht in ihrem Stattfinden
liegt, sondern in der Unentscheidbarkeit, ob sie stattgefunden hat oder nicht?

die stille

kaum zu vernehmen
das, was überall ist

sich nicht aufdrängt
aber nirgends fehlt

kein leiden schafft
aber jede regung bewohnt

nicht spricht
aber in jedem sprechen mitklingt

nichts hinzufügt
aber alles vervielfältigt

nicht dauert
aber immer währt

unberührt
aber voller kraft

ungeteilt
aber bodenlos

ohne zerstreung
aber tausendfach wach

ohne versprechen
aber endlos erfüllend

ohne begründung
aber zweifellos

die stille

Die Stille vernehmen, »in den unerforschten Tiefen der Zeichen« (Edmond Jabès).

Die Stille: von der Stille ist im Singular zu sprechen.

Und wenn wir von unterschiedlichen »Stillen« sprechen, von der Stille vor oder nach einem Sturm, von der Stille im Klang, von der Stille als musikalisches Material, als Schweigen, als Grenzwert eines Verstummens etwa, reden wir an der Stille vorbei, die allen Erscheinungen von Stille zugrunde liegt, die all unserem Reden und Tun unvordenklich vorausgeht und gleichzeitig als unausdenklich

In-Aussicht-Stehendes vor uns liegt: die uns dort angeht, wo wir zutiefst Mensch, d.h. lebende, unbeantwortbare Frage sind: bloß kontingentes Dasein (es hätte uns, jeden von uns, auch nicht geben können) oder Gabe, Geschenk, »Geschöpf« (uns selbst und einander seit jeher gegeben)?

Sich der Stille öffnen würde dann einerseits heißen:
den sprachlosen Abgrund der absoluten Kontingenz vernehmen, für wahr nehmen, ohne Bedenken, darauf vertrauend, an diesem Vernehmen nicht zugrunde zu gehen;
ein Hörender werden: reine Berührbarkeit, stilles berührbares Auch-da-Sein.

Doch es gibt auch die andere Seite der Stille, die macht, dass wir nach ihr verlangen, sie uns ersehnen können:
die Stille als Verheißung, als Möglichkeitsraum, als unausdenkliches Aufblühen, Aufgehen von Weiten, von Welten, weit jenseits unseres Machenkönnens;
Sich der Stille öffnen hieße von hier aus:
die ebenfalls sprachlose Einladung vernehmen, Raum für Erfüllung zu werden, Raum für Welten, darauf vertrauend, an dieser Fülle nicht zu zerbersten;
ein Hörender werden: reine Annahme, heiteres Sich-angenommen-Wissen.

John Cage: 4'33"

Hat jemand von Ihnen schon einmal erlebt, wie ergreifend eine Ausführung dieses Stückes
sein kann, wenn man ihm wirklich zuhört; wie die Tatsache, dass es einen Anfang und ein
Ende hat, einen berühren kann; wie die Klangwelt dieses Stückes immer wieder überrascht,
obwohl es die Welt ist, in der man zu leben glaubt; wie das Schweigen und das Nichts-
Hinzufügen des Ausführenden und der Zuhörer diese so besondere Musik entstehen lässt;
wie die Stille die Klänge durchwebt und sie fast unwirklich macht; wie das Gefühl stetig wächst, dass etwas passiert, vielleicht etwas verloren gegangen ist, ein Gefühl, das uns sprachlos lässt?

Wer diese Erfahrung kennt, hat vielleicht auch
irgendwann, ohne es zu wissen, das Motiv von
Vinteuil gehört, oder das *»leise
Wispern der verliebten Winde«* oder die *»musica callada«*,
die schweigende, stille
Musik, die Juan de la Cruz besingt.

Wer diese Erfahrung kennt, wird
immer auf der Suche bleiben nach diesem ungreifbaren
»Etwas«, das keinen
Namen hat, das manchmal, plötzlich, ganz kurz da, aber ebenso schnell
wieder
verschwunden ist.

Wohin es geht, woher es kommt: wer wird es sagen?

Was
bleibt, ist die Erinnerung, die brennende Sehnsucht werden kann, die das Leben
verändern kann;
die Ergriffenheit, die dich nicht mehr loslässt und dich auf die
Suche schickt, auf
unbestimmten, unbekanntem Wegen, immer neuen
Begegnungen,
Erscheinungen/Verschwindungen entgegen.

Und was ist Musik, wenn nicht, in ihrem klingenden Verklingen, *»die Feier dessen,
dass wir nichts besitzen«* (John Cage)?

Dann heiße Komponieren: alles aus dem Wege schaffen, das eine solche Feier
verhindert, erschwert oder eingrenzt. brig bleibt: die klingende Stille.

Diese zu suchen, ist die wohl nie zu Ende zu bringende Aufgabe, die sich für mich
aus 4'33" ergibt.

Sie ist meine Inspiration, sie hat mich ergriffen, sie lässt mich nicht los.

stille ist kein akustisches phänomen.
stille ist dort, wo tiefe verschwindet
und weite entsteht:
an der oberfläche.
dem stillen wasser wird zwar
ein tiefer grund nachgesagt,
in wirklichkeit ist es aber
die unerschütterlichkeit
ihrer oberfläche,
die uns beeindruckt.
und der schweigsame mensch ist
nicht still, weil er tiefes verbirgt,
sondern weil er nichts verbirgt.

ist eine musik des ereignisses möglich?
eine musik, deren qualität nicht in ihrem stattfinden liegt, sondern in der
unentscheidbarkeit, ob etwas stattgefunden hat oder nicht?

musik ist, für mich, vielleicht am ehesten eine form des gedenkens.

das gedenken ist nicht die vergegenwärtigung eines ereignisses, sondern das

verweilen bei der unentscheidbarkeit seines stattgefunden-habens.
eine vergegenwärtigung des ereignisses ist unmöglich, es steht weder dem rückblick noch der vorwegnahme zur verfügung.

im gedenken stellt man sich der unentscheidbaren frage: »ist es wirklich passiert?« und entscheidet sich, in abwesenheit des ereignisses, ohne auf es zugreifen zu können, für die antwort: »ja«. dieses »ja« hat konsequenzen für das leben: »wenn das wirklich passiert ist, dann muss ich ...«

so stelle ich mir musik vor: man stellt sich der frage: »gibt es denn überhaupt ereignis? gibt es das wirklich, dass etwas passiert?« ein gedenken nicht *eines* ereignisses, sondern *des* ereignisses überhaupt.

wenn das ereignis, dessen stattgefunden-haben unentscheidbar und dessen wesen die unverfügbarkeit ist, der gegenstand dieser asymptotischen annäherung ist, was spielt es denn für eine rolle, was es alles so gibt oder was man alles machen kann oder was einem alles zugänglich ist?

keine.

stille-fragen, antwortversuche

von Rainer Schmusch und Jakob Ullmann

»Stille als [Neue] Musik« – gibt es etwas Elitäreres? Ist es eine Musik der Bewohner des Elfenbeinturms, die sie hören in ihren Mußestunden? Aber wissen sie um den Turm, um das Elitäre? Man kann sich dessen nicht sicher sein.

Aber tritt man heraus aus dem Turm, wird Musik noch ganz anders wertvoll. Im Getöse der Zeitläufte eröffnet sie ihr individuelles Erfahrungsfeld (vielleicht dann erst!) – man muss neue Begriffe bilden.

Daher die Bitte, zu den Fragen unten etwas zu sagen. Wobei der Vorschlag wäre, als Adressaten gerade nicht einen komponierenden Kollegen oder einen Musikwissenschaftler vorzustellen – eher jemanden, der sich einfach für Musik als Hör-Erlebnis interessiert und sonst (vorerst) keine weiteren Ambitionen hat.

Es ginge da mehr um eine kurze Erzählung von Erfahrungen, um ein persönliches Statement ganz ohne historische Kontextualisierung, auch wenn Du, wie mir scheint, so etwas nicht unbedingt magst.

Es wäre doch sehr komisch, hätte ich – bei all der Arbeit an diesem Projekt – vergessen, Dir diese Fragen zu stellen – und Du könntest dazu nicht etwas sagen.

Ist Stille für Dich als Komponist überhaupt wichtig? Wenn ja, auf welche Weise? Wo oder wie triffst Du auf sie?

»Natürlich« ist stille für mich (auch als komponist) wichtig. Sie ist für mich schlicht eine lebensnotwendigkeit, auch wenn sie mir oft genug entzogen oder vor-enthalten wird (z. b. an der musikhochschule). Ohne stille kann ich nicht nur nicht nachdenken, auch alle anderen lebensfunktionen sind eingeschränkt oder unter druck ohne stille.

Früher halfen ab und an ersatzhandlungen, also z. b. das anhören schöner musik. Heute stelle ich fest, dass solche formen der flucht/sublimierung nicht mehr funktionieren.

Die wichtigste form der stille für mich als komponist ist die stille vor beginn des einsetzes der musik im konzert. Manchmal leitet das stimmen der instrumente (seltsamerweise hin und wieder ein schöneres »stück« musik als das folgende komponierte...) diese stille auf beglückende weise ein. Die stille ist in diesem moment körperlich erfahrbar. Sie senkt sich auf das publikum und macht das folgende erst möglich. (Sie sollte nicht zu kurz sein, sie ist aber – wegen der erwartungshaltung des publikums – auch nicht unbegrenzt verlängerbar. Wie alles im leben hat sie »ihre zeit«...).

Ich selbst bin auf stille in zusammenhängen getroffen, die ich auch meinen feinden nicht wünschen würde. Trotzdem würde ich diese erfahrungen nicht missen wollen.

Man kann darüber – wobei es ohnehin schwierig ist, über erfahrungen zu reden – nach meiner erfahrung eigentlich nicht sprechen.

Wie kommt Stille gegebenenfalls in Deinen Kompositionen vor?

Nach dem oben gesagten dürfte es nicht verwundern, dass stille nicht *in* meinen kompositionen vorkommt, sondern sie umgibt. Sie ist das »elixier« die »quintessenz« (im sinne der quinta essentia) meiner musik. Vielleicht ist sie deshalb gegenüber krach von außen relativ robust – nicht jede störung stört meine musik wirklich (manches geräusch schon – und nachhaltig!). Es ist schwer vorherzusagen, was die tatsächlichen grenzen sind.

Was ist der Unterschied zwischen Stille und Leisheit (ein Behelfswort) in Deinen Kompositionen?

Eigentlich ist das unter 2 schon beantwortet. Da Du meine kompositionen kennst, weißt Du, dass fast nie pausen vorkommen (manchmal vor dem schlussakkord oder -ton). Die pausen sind schlicht zu »laut« gegenüber der leisheit der musik. Außerdem ist es sehr schwierig, den faden leiser musik wieder aufzunehmen, wenn er einmal durch eine pause zerrissen ist. Die energie dafür ist höher als in lauten stücken und daher schwerer aufzubringen (auch die damit verbundene zeit ist ein beträchtliches problem). Ich denke nicht, dass die stille »nichts« ist (in hinsicht auf meine musik). Aber sie lässt die aufmerksamkeit unfokussiert. Die musik, die ich schreibe, möchte *gehört* (und nicht nur »erfahren«) werden.

Ich habe überlegt, ob die schwärze des weltalls eine annehmbare metaphor wäre, aber mir scheint, dass das nicht stimmt. Gerade wenn Du das fernrohr auf die schwärze richtest, wirst Du »irgendetwas« sehen. Die stille soll so beschaffen sein, dass Du auch beim hineinhören nicht abgelenkt wirst von der fokussierung auf die leise musik...

Was geschieht (für Dein Ohr) oder soll geschehen in der Leisheit Deiner Kompositionen?

kurze frage, noch kürzere antwort: Trust your ears! ...

Zu *hij2* für Vokalensemble und Elektronik von Mark Andre

Werke wie *hij2* von Mark Andre erinnern uns eindringlich daran, dass sprachliche unternehmungen, die das auseinanderfallen von klingender musikpraxis in der tradition (west-)europäischer musik und ihrem nach- und weiterdenken wenn nicht verhindern, so doch eindämmen und verlangsamen sollen, schnell an klare grenzen kommen. Sie erinnern uns daran, dass es musik vermutlich vor allem deshalb gibt, weil in ihr etwas zum ausdruck kommt oder sich auszusprechen in der lage ist, was der begrifflichen sprache unzugänglich bleibt. Es verschlägt nichts, ob man dieses »jenseits« der musik deshalb unterhalb der begrifflichen sprache (wie die klassische deutsche philosophie, vor allem Immanuel Kant meinte) ansiedelt oder ganz im gegenteil oberhalb (wie viele sog. romantiker vermuteten) – musik bezieht ihre kraft und ihre eigenständigkeit auch und gerade aus jenen bereichen der wirklichkeit, die sich der erfassung durch's wort, der begrifflichen einhegung entziehen.

Wenn auch die tradition des sprachlichen vermitteln, verdeutlichen und veranschaulichen der tradition eines erklärungsbedürfnisses von kunst seitens der leser, der zu- und anschauer, und vor allem der hörer entspricht, so gilt es doch, das je »eigene«, das jenseits solcher traditionen angesiedelte eigene bedürfnis der kunst selbst im blick zu behalten; dies umso mehr, wenn es im kontext der »stille« artikuliert wird. Eine gewisse askese der worte erscheint also im rahmen sprachlicher bemühung um die stille als musik nicht unangebracht, zumal es sich bei *hij2* um ein ergebnis künstlerischer arbeit handelt, das ganz bewusst und sehr konkret bereiche des lebens und der überzeugung an- und ausspricht, die vom verletzlichen und daher privaten kern menschlicher existenz nicht zu trennen sind.

hij2 von Mark Andre bezieht sich sehr konkret auf einen bestimmten raum, dessen gebaute und akustische realität und präsenz grundlage der kompositorischen entscheidungen und der klanglichen ausformung des werkes wurden. Die grabeskirche in jerusalem hat der komponist nicht zufällig ausgewählt: es geht ihm um die präsenz einer entschwundenen realität, die in ort und raum des bauwerkes nach seiner meinung wahrnehmbare spuren hinterlassen habe. Er nennt sein stück deshalb selbst eine art »kompositorischen ›Friedhof‹«, in dem – entkleidet von aller emphase und konkretion begrifflicher sprache – eine wirklichkeit resonanzen erzeugen könne, die sich ansonsten, versunken in den tiefen der vergangenheit und abgetrennt vom täglichen gegenwärtigen leben, jeder lebendigen erfahrung

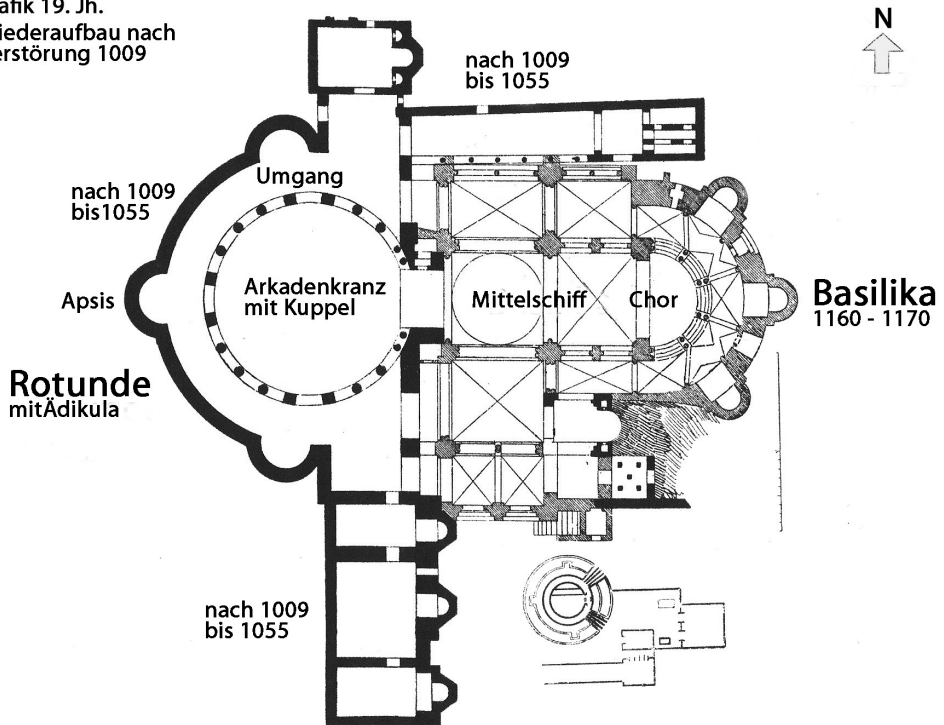
entzogen. Für den komponisten sind das versunken-sein, diese abtrennung eine stille, die nicht artikuliert, sondern kompositorisch gestaltet wird.

Die folgenden fundstücke, belege des entstehungsprozesses von *hij2* und aus seiner fertigen partitur, mögen in diesem sinne zum stillen »nach-denken« einer musik einladen, die ihrerseits dem nachspüren will, was aus der stille ent-schwundenen geschehens klanglich entgegenkommt – schließlich weist der komponist ausdrücklich darauf hin, dass »hij« im nördlichen europa eine begrüßung sei ...

jakob ullmann

Grabeskirche Jerusalem

Grafik 19. Jh.
Wiederaufbau nach
Zerstörung 1009

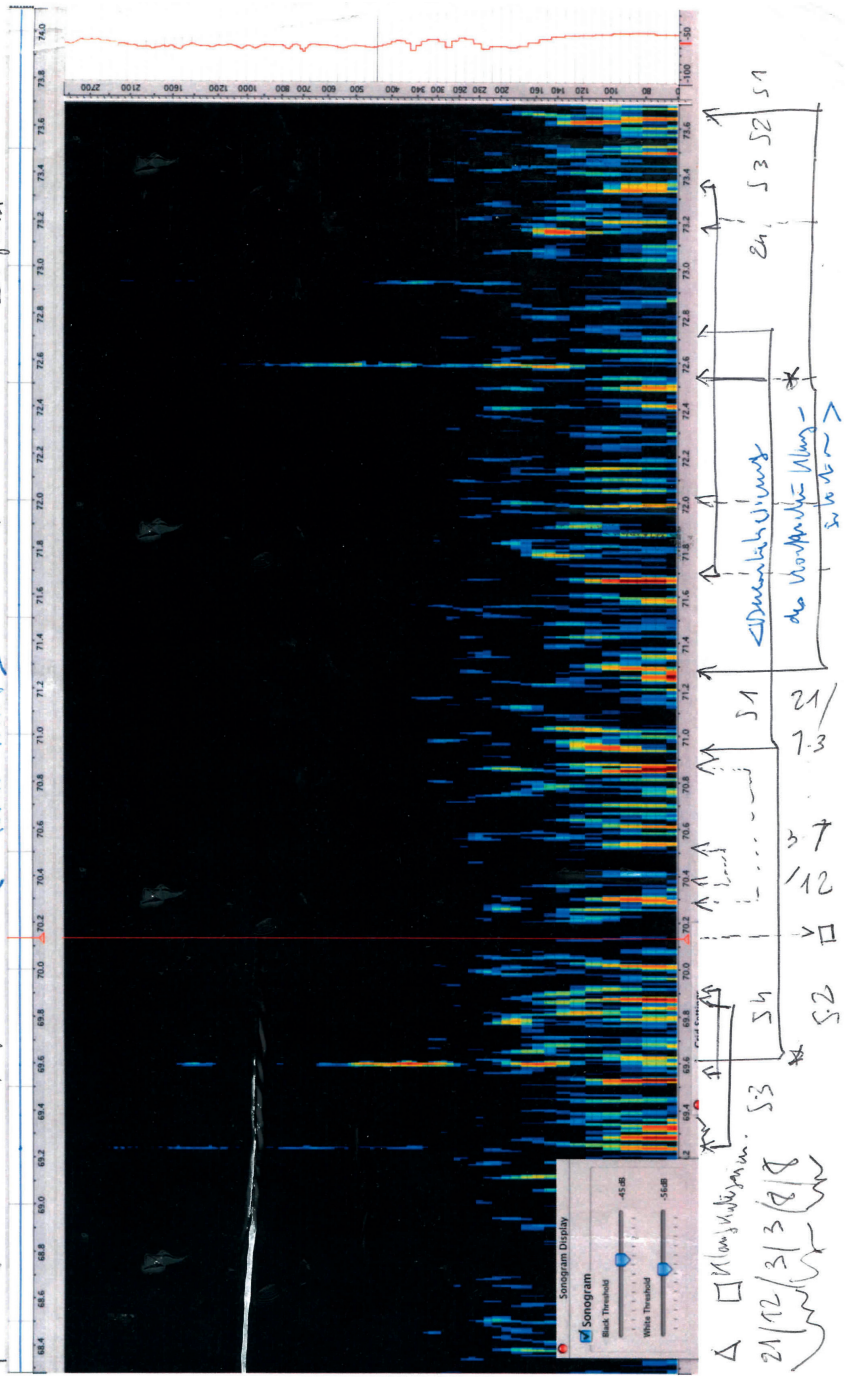


Grundriss der Grabeskirche in Jerusalem, Grafik aus dem 19. Jahrhundert

[Grabskirche Jeru]

Anderswörter 3.16 (Mikrofon Vorrückung) Später
 Fernklingelzeichen FFT Analyse / Konkrete Daten → Konkrete Analyse

manch andere
 feiert u. ...
 Sonogramm



Mit dem Klangregisseur und Toningenieur Joachim Haas konnte Mark Andre während einiger Nächte die unglaublich komplexe Akustik der Grabeskirche in Jerusalem echographieren, gewissermaßen also akustisch fotografieren. Die Abbildung zeigt einige Impuls-Antworten des zentralen Raumes der Grabeskirche.

BPT = +44

20

hij2 Tonmarkierung

mark andre

45 accents

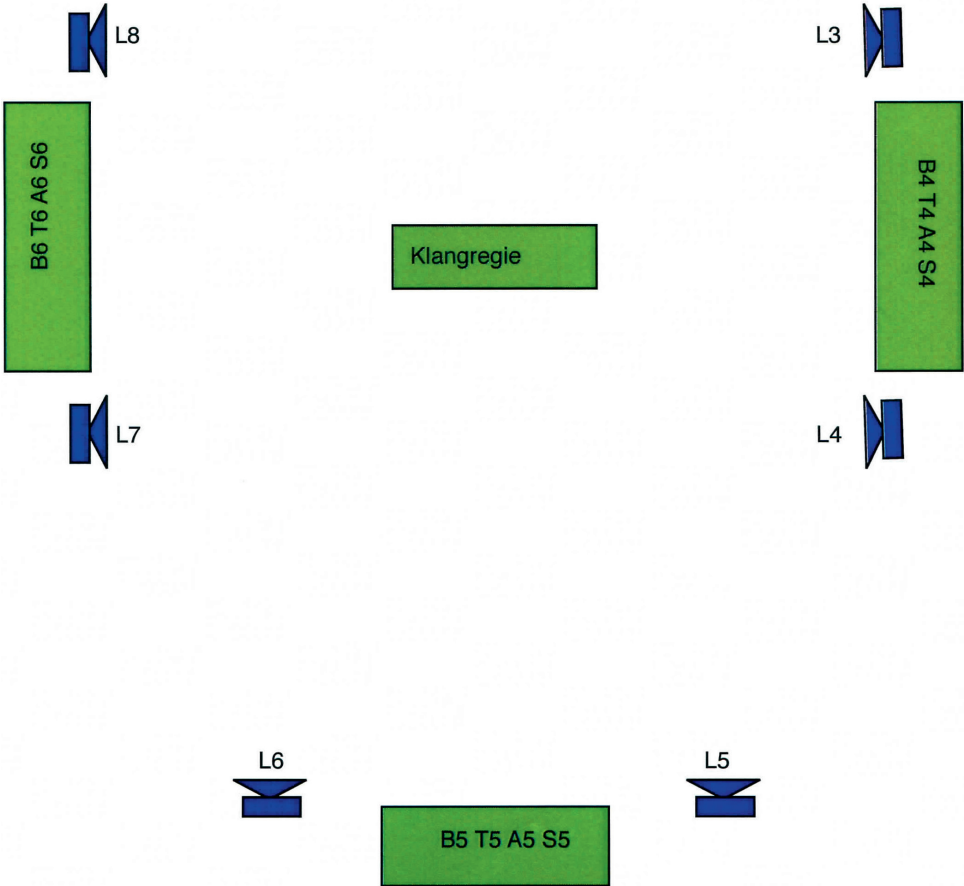
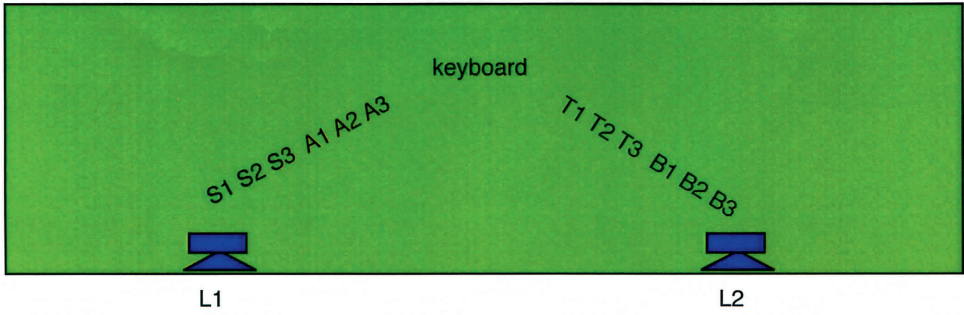
44 -23

23

ohne Anweisung

The musical score consists of four systems of staves. The first system (measures 1-4) includes handwritten annotations: '45 accents' with a circled measure 1, '44' in a circle above measure 1, and 'ohne Anweisung' with an arrow pointing to measure 1. Chord markings above the staff include: 6 7 +2c.-31c., 11 13 17 -49c. +5c. -21c., 6 7 +2c.-31c., 11 13 17 -49c. +5c. -21c., 6 7 +2c.-31c., 11 13 17 -49c. +5c. -21c., 6 7 +2c.-31c., 11 13 17 -49c. +5c. -21c. The second system (measures 5-8) has chord markings: 6 7 +2c.-31c., 11 13 17 -49c. +5c. -21c., 6 7 +2c.-31c., 11 13 17 -49c. +5c. -21c., 6 7 +2c.-31c., 11 13 17 -49c. +5c. -21c., 6 7 +2c.-31c., 11 13 17 -49c. +5c. -21c. The third system (measures 9-11) has chord markings: 6 7 +2c.-31c., 11 13 17 -49c. +5c. -21c., 6 7 +2c.-31c., 11 13 17 -49c. +5c. -21c., 6 7 +2c.-31c., 11 13 17 -49c. +5c. -21c., 6 7 +2c.-31c., 11 13 17 -49c. +5c. -21c., 6 7 +2c.-31c., 11 13 17 -49c. +5c. -21c., 21c. 25 30 31 -27 -12 +45. The fourth system (measures 12-14) and the fifth system (measures 15-17) are empty staves.

Die Echographien der Grabeskirche analysierte Mark Andre mit den Verfahren der Partial-Tracking- und der Chord-Sequence-Analyse. Alle gesungenen Töne der Solisten der sechs Vokalquartette von hij2 wurden davon abgeleitet.



Schematische Anordnung der Mitwirkenden bei *hij2*

Samples/Aufnahmen Übersicht Israel, März 2011

Tag 1 Jerusalem Grabeskirche

- T124 Maria Johannes
- T125 andere Übersetzung Johannes
- T126 wie vorher nur über Marks Recorder abgespielt und dann wieder aufgenommen
- T127 Wind
- T128 Johannes 20
- T129 andere Übersetzung
- T130 M Er spricht, syrische Kapelle
- T131 Flüstern im Inneren des Grabes
- T132 Beweihräucherung Mono von Ferne (mäßige Qualität)
- T133 Beweihräucherung Mono
- T134 Beweihräucherung Mono
- T135 Messgesänge von Ferne OKM
- T136 Messgesänge OKM
- T137 Messgesänge (MS) ab 40" gut
- T138 Messgesänge (gut)
- T139 Armenische Gruft, Margetita Dies wäre ein Gleichnis
- T140 Fortsetzung
- T139 mit neuer Batterie
- T141 Impuls außerhalb Armeniergruft

Tag 2

- Take 1 Mt Scopus Jerusalem, Wind mit Nebengeräuschen (Straße)
- Take 2 Mt Scopus, 2 Versuch mit Straßengeräusch + Vögel
- Take 3 Mt Scopus Wind 111
- Take 4 Ölberg Wind mit Straße + Hupen, Auto fährt vorbei
- Take 5 Ölberg Wind besser
- Take 6 Lesung Patrick Hahn in Gethsemane Kirche abgebrochen
- Take 7 Zionsberg Lesung Gethsemane laut Background
- Take 8 Zionsberg abgebrochen
- Take 9 Lukas 22,7–13 Patrick Hahn Zionsberg
- Take 10–
- Take 11 Klagemauer innen (Türöffner piept, Lüftung), Mitte des Takes interessant

Tag 3

- Take 12 Laienchor St. Anna ()
- Take 13 Wind Yad Vashem + (immer wieder Störungen)
- Take 14 Wüste Galiläa ++
- Take 15 Wind in Wüste Folie flattert Wüste
- Take 16 Wind im Steinloch Wüste
- Take 17 Dornenbusch Wüste
- Take 18 Wind in Palme
- Take 19 andere Palme
- Take 20 Resonator Rohr
- Take 21 Stahlbehälter Wind
- Take 22 Wasser Totes Meer

Tag 4

- Take 23 Kapernaum Palmen/Wind Garten
- Take 24 Kapernaum Lorbeerbaum/am Wasser See Genezareth
- Take 25 Kapernaum Wassertropfen aus Rohr an der Mauer zum Kloster (Luftwaffe)
- Take 26 Kapernaum am See Störgeräusche?
- Take 27 Kapernaum See Genezareth + Wind evt. Flugzeug?
- Take 28 Kapernaum See Genezareth Fehl
- Take 29 Kapernaum
- Take 30 Kapernaum See + Wind
- Take 31 Kapernaum Wind
- Take 32 Kapernaum Lorbeerbaum vorne See Genezareth

- Take 33 Tabernau See Genezareth spült um die Steine, allerdings nicht die original Steine, die sind nicht mehr im Wasser (gut)
- Take 34 Tabernau Regen tropft auf Geländer 8 (NIX)

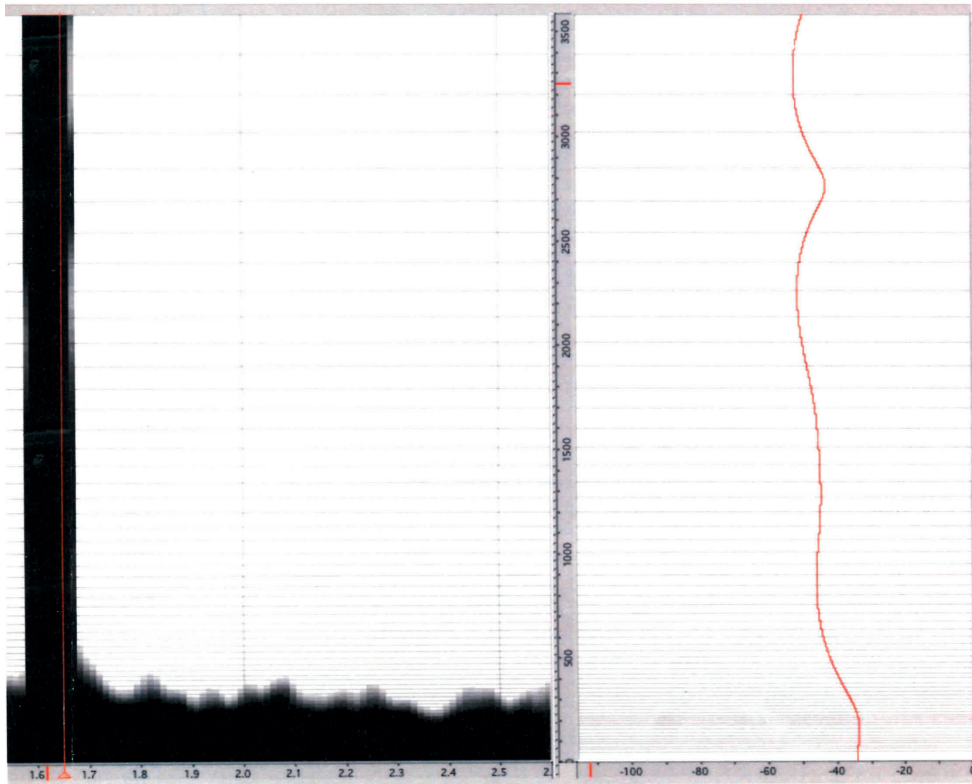
- Take 35 Taufe am Jordan (Taufstelle) nur Gespräch auf amerikanisch
- Take 36 Jordan Zufluss kurz nach der Taufstelle
- Take 37 Steine platschen in Jordan Wasser nahe Taufstelle des Johannes
- Take 38 kleine Synagoge (Blau auf Berg Zefat)?
- Take 39 Zefat Familie ultraorthodox flüstert Namen, mehrere Fehlstarts da die kleine Tochter immer mit der Erdnusstütze knistert
- Take 40 Zefat Berg Regen tropft auf diverse Röhren (Hintergrund Luftwaffe)
- Take 41 Zefat Treppe hochlaufen bei Regen
- Take 42 Zefat Regen aus Regenrinne

- Take 43 Bejerim Steine bewegen und Impuls
- Take 44 Bejerim Höhle 2 Steine reiben heller
- Take 45 Bejerim Impuls
- Take 46 Bejerim Schritte erst Patrick dann Mark selbst (Hund stört)
- Take 47 Bejerim Schritte Mark (Kamera Click?)
- Take 48 nur TEST
- Take 49 Nazareth Kirche (Gesang vom unteren Stockwerk, diverse Impulse)
- Take 50 Nazareth Imam schreit gegen Glocken an
- Take 51 Akko Johanniter Hall Impulse
- Take 52 Akko Stufen Metall Bewässerungssystem, Wassertexturen
- Take 53 Akko weitere Wassertexturen
- Take 54 Akko weitere Wassertexturen
- Take 55 Akko Stufen am Ausgang des Bewässerungssystems (viel Störgeräusch)

- Take 56 Jerusalem Sirene zum Schabbat (Mono) im ultraorthodoxen Viertel (klingt von überall, dann Küchenmaschine). Jerusalem 17:00
- Take 57 Jerusalem Sankt Anna Kirche Jerusalem (Mono) Impulse
- Take 58 Jerusalem Sankt Anna Impulse
- Take 59 Jerusalem Sankt Anna nur TEST
- Take 60 Jerusalem Sankt Anna Holzbank Impulse + Schritte + Tür

EXPERIMENTALSTUDIO des SWR Freiburg
Analyse „Feuer“ 16.12.2010 (Audioscupt) m.a./ j.h. / m.a.

Knacks Nr	Zeitpunkt	Dynamik
1	1,63	fff



Soundbearbeitung von Live-Klängen (hier Feuer) im Freiburger Experimentalstudio des SWR

The image displays a complex musical score for a piano piece, consisting of multiple staves. The staves are labeled on the left as S.1, S.2, S.3, A.1, A.2, A.3, T.1, T.2, T.3, B.1, B.2, B.3, Ausgang Führung, Eingang Führung, Sampler, S.4, A.4, T.4, B.4, S.5, A.5, T.5, B.5, S.6, A.6, T.6, and B.6. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (e.g., *ppp*, *pp*, *f*, *fff*). There are also performance instructions in German, such as "Ein Achtelnoten ca. 1/16 Teil mit dem Finger an heben" and "Ein Achtelnoten ca. 1/16 Teil mit dem Finger an heben, dann gleich wieder an Absenken". The score is organized into measures, with some measures containing specific rhythmic patterns or articulation marks. The overall layout is dense and professional, typical of a high-quality musical manuscript.

Stille – Raum – Bewusstsein

von Ernstalbrecht Stiebler

Stille – Raum – Klang – Zeit – Vergegenwärtigung – Langsamkeit – Konzentration – Bewusstseinsweiterung – Spiritualität: leicht ließe sich diese Reihe fortsetzen. Sie mag zeigen, wie die Stille geradezu ein Schlüssel ist für die Entwicklung eines klangästhetischen Bewusstseins. Diese Erweiterung in den Bereich des ästhetischen Denkens ist für mich von zentraler Bedeutung.

Der Raum ist nicht ein dreidimensionaler leerer Körper, sondern er ist auch ein gefühlter Raum in uns, wie es Kafka beschrieben hat »das Zimmer in uns« oder auch ein gedachter und imaginierter, man kann auch sagen »vergeistigter«, wie der Schönberg'sche »musikalische Raum«, in dem er seine Reihen disponierte. Der Begriff Raum umfasst alle diese Realitätsformen, die flexibel ineinander übergehen können: das macht die Faszination des »lebendigen« Raumes aus, dass das Innen, das Ich, und das Außen nicht zu trennen sind.

Als Cage in einen schalltoten Raum kam, erkannte er, dass es keine Stille gibt – wenn nicht außerhalb von uns, dann tönt es in uns. Wir erfahren Stille als den Klang eines Raumes, seine Echos, seine Luftbewegungen, das Geräusch unseres Atems. Damit wird die physische Existenz des Raumes bewusst, der nicht leer ist, sondern Träger vieler Schwingungen, vieler Energien.

Die wichtigste ist die Gravitation, die zentrale Kraft unseres Planetensystems – das sollte auch in diesem Zusammenhang wenigstens bedacht sein.

Aber der Taoismus differenziert die Energien des Raumes in Bezug auf den Menschen viel genauer, indem er ihm acht sogenannte Raumkörper zuordnet. Da ist nach unserem physischen Körper beispielhaft der sogenannte Chikörper – quasi unsere körperliche Aura. Dann der emotionale Körper, der Emotionen, Zuneigung oder Abneigung überträgt. (Die weiteren Taoistischen Raumkörper sind dann der Mentalkörper, der psychische Energiekörper, der Kausalkörper, der Körper der Individualität und der Körper des Tao.)

Zu Beginn eines Konzertes, wenn der Dirigent den Taktstock hebt, spüren wir in der folgenden atemlosen Stille das Vibrieren des Raumes auch in uns, bevor die Musik beginnt, meist um den Klang des Raumes dann zu übertönen. Nicht so zu Beginn von Mahlers 1. Symphonie, in der sich die Oktaven eines *a* aufbauen und damit selbst zum Klangraum werden. Die Musik wird nicht nur ein Teil des Raumklanges, sondern der Raum selbst scheint in der Musik zu sein.

Ein phänomenaler Anfang, der weit in die Zukunft wies, in der wir uns heute befinden und in der alle Welt vom Raum, auch von der Stille, redet, darunter aber häufig jenes Entertainment versteht, das aus verschiedenen Räumen von allen Seiten tönt, während gerade das Wesentliche des Raumes, seine Tiefe, seine dritte Dimension bei dem vielen hin und her des Klanges verloren geht und damit auch die Chance, den lebendigen Übergang von einem äußeren Raum zu einem inneren zu erfahren. Dieser lebendige Klangraum wird von im Raum verschieden postierten Instrumenten oder Lautsprechern vielleicht angeregt, häufig aber wird gerade seine Entfaltung durch die Akzentuierung äußerer rechts-links-Sensationen behindert. Eine Bach'sche Fuge demonstriert diesen lebendigen, vielschichtigen Klangraum durch die Verschachtelung der Stimmen nach innen viel eher als die venezianische Mehrhörigkeit, wengleich die äußere, klangliche Raumgliederung die Entwicklung des inneren Raumempfindens anregen kann.

Immer gibt es ein Wechselspiel zwischen dem Raumempfinden des Hörers, seinem eigenen Klangraum, dem Klangraum des Konzertsaaes und dem spezifischen, durch die Musik initiierten, dem komponierten Klangraum. Immer muss zwischen diesen Räumen eine Harmonisierung entstehen, die jeder Hörer zumeist unbewusst findet. Allerdings ist gerade dies auch eine Frage an die Interpretation der Musik, ob sie den komponierten Musikraum wirklich im Konzertraum realisiert. – Viele Musiker sind z.B. gegenüber den häufig übertriebenen Lautstärken völlig unempfindlich. Wie viele Pianisten spielen völlig unberührt von der Raumakustik ihr Programm!

Noch viel schwieriger wird die Harmonisierung der Raumakustik durch die nicht nur in der U-Musik inzwischen völlig »unverzichtbaren« beliebten Lautsprecher-Zuspielungen, sie artikulieren häufig einen zusätzlichen, besonderen, solistischen Klangraum (z.B. Sänger!) abhängig von der Entfernung zwischen Mikrophon und Instrument, oder gänzlich abstrakte elektronische Klangräume. So entsteht zuletzt ein völlig künstlicher, hybrider Klangraum, für viele heute das »Normale«, weit entfernt von jeglicher Harmonisierung der Räume, im Gegensatz zu einem Klang, der sich unmittelbar aus der komponierten Musik entfalten kann, wie z.B. zu Beginn der 1. Symphonie von Gustav Mahler. Dort entsteht ein Innehalten – der Aufbau der Oktaven – das den Klangraum finden lässt, bevor die vielfache Dramatik der Symphonie ihren Anfang nimmt.

Dieses Innehalten jenseits expressiver Emotion ermöglicht dem Komponisten, einen vielfältigen »lebendigen« Klangraum zu installieren. Das muss seine Individualität nicht mindern, im Gegenteil, seine Aufgabe wird etwas schwieriger: Er muss seine Individualität nicht verlieren, sondern »integrieren«.

Nach den gewaltigen Klangentfesselungen der Romantik, bis hin zur Postmoderne wäre das eine mögliche, vielleicht notwendige Alternative. Der Klang umfängt den Hörer wie ein empfindliches Netz, aber fesselt ihn nicht, er kann sich selbst finden und nicht verlieren. Das wäre kein Puritanismus, sondern gäbe dem Hörer die Möglichkeit zur Partizipation.

Langsamkeit ist eine wichtige Voraussetzung für die Entwicklung des Klanges, sie gibt die Chance zum Hineinhören. Auch die Länge der Klänge bestimmt die Dimension des Klangraumes, der allerdings von jedem Punkt der Form ausgehend, wie ein Oberton im Spektrum, sich neu entfalten und öffnen kann, z. B. beginnend mit einem Solo der Klarinette, das heißt, es gibt immer Räume in Räumen, ineinander übergehend. Die riesige Länge tut es nicht, wie zum Beispiel ein Zen Mönch, der zehn Jahre Disziplin übt ohne Erkenntnis (pranja) bleiben kann. Zwanzig Minuten können weiter reichen als zwei Stunden und einen Horizont öffnen, der etwas von jener Unendlichkeit ahnen lässt, die uns umgibt und die wir – häufig auch mit Musik – zu verdrängen suchen.

Das wäre eine Neue Musik, die keine Sensationen in tonaler oder atonaler Kompositionstechnik anbietet, sondern die den inneren Klangraum öffnet, den Zuhörern öffnet. Dazu gehört auch ein quasi umgekehrtes Komponieren: nicht die Spannung und die Emotion zu erhöhen, sondern sie zu kontrollieren, ohne das Ich zu verleugnen. Keine riesigen Dauern, nächtelange Konzerte, die ermüden und keinen Eingang finden in ein lebendiges Raumgefühl. Es ginge darum, ein Gefühl für ein neues Format des Klanges, von Musik, vom Klangraum zu vermitteln. Ein Format von einer anderen Größenordnung: Langsamkeit heißt weiträumiger, umfassender und wie im täglichen Leben auch, gründlicher.¹ Zugleich erweitert sich das Feld der Möglichkeiten, ein Ritardando hat viele Zwischenstadien, kommt vielleicht nie zum Ende. In diesem geöffneten Raum tendiert jedes Element zur Unendlichkeit, nicht nur das Ritardando, auch die Feinheit der Mikrotonalität, vor allem aber die Wiederholung wird im Prinzip unendlich. Sie führt zur Vergegenwärtigung des Klangraumes, sie steigert die Gegenwart, bringt sie näher – sie vergrößert und intensiviert den Moment, der Moment wird unendlich.

»Zum Raum wird hier die Zeit« – Ein prophetisches Wort, von Gurnemanz an Parsifal: die Zeit, unsere tägliche Ordnung, bekommt eine neue Bedeutung, eine neue Perspektive von der umfassenden Gegenwart des Raumes – zugleich aber eine Perspektive auf unsere große romantische Tradition, eine Tradition, die zu uns gehört, denn es gibt kein anderes Fundament, nicht für den »traditionellen« Fortschritt, wohl aber für ein schlichtes WEITERKOMMEN.

1 Ich erwähne hier nur beispielhaft die Musik von Mark Andre.

Stille – Situation

Vom Sein des Nichts

Bemerkungen zur künstlerischen Aussparung

von Bernd Leukert

1. Januar
Ich kann mir einen Beginn nicht vorstellen,
weil ich mir nicht vorstellen kann, daß vor dem Beginn nichts war;
ein Gleiches in Bezug auf das Ende –
wie ist ein Ende zu denken, wenn man nicht denken kann,
dass nach dem Ende nichts mehr sein wird.
Felix Philipp Ingold¹

Das Sein des Nichts ist sicher ein provokanter, wenn auch nicht ungerechtfertigter Titel für eine metaphysische Reflexion, die die Philosophen seit den Vorsokratikern beschäftigte und beschäftigt. Kenner der Materie werden auf Ludger Lütkehaus verweisen, der die Fakten und Positionen, die über die Jahrhunderte hinweg zu dem Thema beschrieben wurden, in seinem Buch *Nichts* zusammengetragen hat.² Diese Arbeit ist also getan. Und ich will auch auf etwas anderes hinaus. Zunächst ist festzustellen, dass relativ wenige Philosophen sich mit der Daseinsberechtigung des absoluten Nichts befasst haben, nämlich Parmenides, Augustinus, Hegel und Heidegger. Mein ursprünglicher Impuls war nun, in der philosophischen Literatur die Antwort zu finden auf die Frage: Was hat das Nichts notwendig gemacht? Warum war es unumgänglich, in einer Denktradition einen absolut negativen Begriff zu etablieren, der selbst gar nicht denkbar ist? Denn das ist es, was nicht nur Ingold andeutet; schon Parmenides von Elea hat in seinem einzigen erhaltenen Fragment *Über die Natur oder Vom Wesen des Seienden* die Grenzen des Denkens akzeptieren müssen:

»So komm denn, ich will dir sagen – und du nimm die Rede auf, die du hörst – welche Wege des Suchens allein zu denken sind.
Der eine: daß (etwas) ist, und daß nicht zu sein unmöglich ist,
ist der Weg der Überzeugung, denn die geht mit der Wahrheit.
Der andre: daß (etwas) nicht ist, und daß nicht zu sein richtig ist,
der, zeige ich dir, ist ein Pfad, von dem keinerlei Kunde kommt.
Denn was eben nicht ist, kannst du wohl weder wahrnehmen

1 Felix Philipp Ingold, *Leben & Werk. Tagesberichte zur Jetztzeit*, Berlin: Matthes & Seitz 2014, S. 9.

2 Ludger Lütkehaus, *Nichts*, Frankfurt am Main: Haffmans Verlag bei Zweitausendeins 2003.

denn das ist unvollziehbar –
noch aufzeigen.«³

Mit anderen Worten: Alles ist denkbar, nur nicht das Nichts. Warum nicht? Die naheliegende Antwort ist die anthropologische: Unser Denken bezieht sich mehr oder weniger auf unsere Wahrnehmung. Und wahrnehmen können wir nur, was vorhanden ist. Was nicht existiert, können wir auch nicht wahrnehmen. So sagte Oskar Negt im DCTP-Gespräch mit Alexander Kluge:

»Das Nichts gibt es gar nicht. Jedenfalls ist das für unsere Sinne, so wie wir gattungsgeschichtlich ausgestattet sind, unmöglich. Deshalb auch diese mythische Angst vor dem horror vacui, vor der Leere [...] Die ganze Philosophie ist voll davon, dass es keine leeren Stellen, keine Löcher geben darf. [...] So denken wir. Und so empfinden wir auch, also ganzheitlich. [...] Die Gestaltpsychologie hat etwas Richtiges an unserem Erkenntnis- und Sinnenprozess begriffen. Wir ergänzen sofort eine fehlende Stelle.«⁴

Das Nichts ist also nicht einmal vorstellbar. Die Dunkelheit ist immer noch eine Dunkelheit und nicht das Nichts. Und selbst das, was wir als Leere bezeichnen, benötigt ein Gefäß, einen Rahmen, um als leer erkannt zu werden, und das ist eben nicht das Nichts. Wenn dieses Nichts nicht vorstellbar und gar nicht ausdenkbar ist, erscheint seine Existenz doch mehr als fragwürdig. Kurz, ich habe darauf keine überzeugende Antwort gefunden. Denn entweder wurde das Nichts notwendig, weil sogenannte Glaubenswahrheiten, also Dogmen, Fragen provozierten, deren Beantwortung nicht mitgedacht war, wie bei Augustinus, der seinen Gott nicht als Nach- oder Umschaffenden sehen konnte, sondern als Schöpfer, der ex nihilo die Welt erschuf. Das setzt ein absolutes Nichts voraus, dessen Absolutheit lediglich durch die Existenz des Schöpfergottes selbst beeinträchtigt sein musste. Denn – zuende gedacht – musste sich dieser auch selbst, und zwar zuerst, aus dem Nichts geschaffen haben. Und es bleibt die Frage: Wer hat dann das Nichts geschaffen? Die Frage mag absurd klingen, sie trifft aber gewissermaßen ins Schwarze. Schwarz ist bekanntlich keine Farbe, sondern es absorbiert das Licht, also auch alle Farben. Die Absorption, die das Nichts herstellt, ist total. Es bezeichnet das Ende des Denkbaren, wie das Gestorbensein, mit dem es verwandt erscheint. Wir können uns ja auch nicht als nicht mehr Seiende vorstellen. Deshalb haben wir uns eine Figur erfunden, die das Ende *personifiziert*: den Tod. Der Tod klopft an, der Tod holt uns. Tatsächlich aber existiert der Tod nicht. Er ist keine Person, kein Gegenstand,

3 Parmenides, *Vom Wesen des Seienden. Die Fragmente griechisch und deutsch*, hrsg., übers. und erläutert von Uvo Hölscher, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1969, Fragment 2, S. 15f. Das Original lautet: »εἰ δ' ἄγ' ἐγὼν ἐρέω, κόμισαι δὲ σὺ μῦθον ἀκούσας, / αἴπερ ὁδοὶ μόναι διζήσιός εἰσι νοῆσαι / ἢ μὲν ὅπως ἔστιν τε καὶ ὡς οὐκ ἔστι μὴ εἶναι, / πειθοῦς ἐστὶ κέλευθος (Ἀληθείη γὰρ ὀπηδεῖ), / ἢ δ' ὡς οὐκ ἔστιν τε καὶ ὡς χρεῶν ἐστὶ μὴ εἶναι, / τὴν δὴ τοι φράζω παναπευθέα ἔμμεν ἀταρπόν· / οὔτε γὰρ ἄν γνοίης τό γε μὴ εἶναι (οὐ γὰρ ἀνυστόν) / οὔτε φράσαις.«

4 *Was heißt Nichts?* Oskar Negt über einen philosophischen Begriff im Gespräch mit Alexander Kluge, in: <http://www.dctp.tv/filme/was-heisst-nichts/>.

nicht einmal ein Aggregatzustand. Wir wissen, dass wir sterben müssen. Aber wir können nichts über das Totsein, das Nicht-mehr-Sein wissen. –

Es lassen sich in der Geschichte der Philosophie auch Argumentationen finden, nach denen die Leugnung des Seins das Nichts hervorbringt, oder umgekehrt, das Sein sich als Gegenthese zum Nichts schuf. Solche Konstrukte folgen offensichtlich physikalischen Balance-Theorien, in denen die Kraft ohne die Gegenkraft nicht zu haben ist, und meiden das Sein des Nichts, um die Herausforderung an das Denken mit der Relation von Sein und Nichts handhabbar zu machen.

Hegel hat dagegen zur Analogie der beiden absoluten Begriffe gegriffen, eine Relation aber nicht sehen können: »Dies reine Sein ist nun die *reine Abstraktion*, damit das *Absolut-Negative*, welches, gleichfalls unmittelbar genommen, das *Nichts* ist.«⁵

In der *Enzyklopädie* heißt es:

»Der Satz: Sein und Nichts ist dasselbe, erscheint für die Vorstellung oder den Verstand als ein so paradoxer Satz, daß sie ihn vielleicht nicht für ernstlich gemeint hält. In der Tat ist er auch von dem Härtesten, was das Denken sich zumutet, denn Sein und Nichts sind der Gegensatz in seiner ganzen Unmittelbarkeit, d.h. ohne daß in dem einen schon eine Bestimmung gesetzt wäre, welche dessen Beziehung auf das andere enthielte. [...] – Ebenso richtig als die Einheit des Seins und Nichts ist es aber auch, daß sie schlechthin verschieden sind, – das Eine nicht ist, was das Andere ist. Allein weil der Unterschied hier sich noch nicht bestimmt hat, denn eben Sein und Nichts sind noch das Unmittelbare, – so ist er, wie er an denselben ist, das Unsagbare, die bloße Meinung.«⁶

Dem tritt nun Heidegger entgegen mit der Aussage:

»Das Nichts ist zugegeben. Die Wissenschaft gibt es, mit einer überlegenen Gleichgültigkeit gegen es, preis als das, was ›es nicht gibt‹. [...] Denn das Denken, das wesenhaft immer Denken von etwas ist, müßte als Denken des Nichts seinem eigenen Wesen entgegenhandeln. [...] Denn das Nichts ist die Verneinung der Allheit des Seienden, das schlechthin Nicht-Seiende.«⁷

Heidegger also nimmt, wenn man so will, das Sein des Nichts durchaus ernst, verifiziert es aber dann in einer existentiellen Erfahrung, die Erkenntnisse nach sich zieht wie »Die Angst offenbart das Nichts«, »Da-sein heißt: Hineingehaltenheit in das Nichts« oder »Ohne ursprüngliche Offenbarkeit des Nichts kein Selbstsein und keine Freiheit.«⁸

5 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften*. Leipzig: Felix Meiner 1949, 1. Teil, § 87, S. 107.

6 Ebd., § 88, S. 108.

7 Martin Heidegger, *Was ist Metaphysik?*, in: ders., *Wegmarken*, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann 1978, S. 106 ff.

8 Ebd., S. 114.

An dieser Stelle möchte ich noch auf den Buddhismus verweisen, in dem irgendwann um 500 v. Chr. die Idee der Selbstausslöschung im Nirwana zielführend wurde. Der Austritt aus dem Samsara, dem Kreislauf des Leidens und der Wiedergeburt durch Bodhi, das Erwachen, in das restlose und irreversible Erlöschen des Ich-Bewusstseins trägt durchaus die Radikalität des absoluten Nichts in sich, das eben nicht als Bedrohung empfunden, sondern als die erstrebenswerte, absolute Freiheit akzeptiert wurde.

Schopenhauer hat diesen Gedanken aufgegriffen, und Georg Simmel hat dessen Willensmetaphysik so zusammengefaßt:

»dass dem Heiligen, dem Büsser die Welt ›nichts ist‹, gewinnt nun Unmittelbarkeit und Wahrheit. Indem er seinen Willen überwand, hat er die Welt überwunden, die nichts anderes ist als das Erzeugnis und der Reflex dieses Willens, als der Ort, den er sich durch sein Vorstellen schuf, solange er sich nach außen zu verbreiten beehrte. Der Wille, der sich bejaht, hat die Welt; der sich verneint, hat sie nicht mehr, weil er ihrer nicht mehr bedarf, und weil nur sein Bedürfnis sie geschaffen hat. Über alles bloß Moralische und über alle Lust- und Leidfragen hinweg hat das Leben sich hier in sich selbst vollendet, ohne einen Rest Welt hinter sich zu lassen: mit der Erlösung von sich selbst hat der Wille auch all sein Außer-Sich in das Nichts aufgelöst, weil es jetzt nicht mehr von ihm geschaffen, durchströmt, erhalten wird.«⁹

Wie das Nichts in der Wahrnehmung und in der Reflexion war die Null in der Arithmetik anfangs gar nicht vorgesehen. Und rätselhaft war ihr Bedeutungswandel. Im hinduistischen Schrifttum tauchen nach 800 v. Chr. die Shulva-Sutren auf: ein Leitfaden¹⁰, in dem sich auch die geometrischen Regeln zum Ausmessen des Opferplatzes finden – die Brahmanen spannten, wie manche Maurer noch heute, zum Justieren zwischen Pfählen Schnüre aus, die Shulva. In der Tradition dieser Sutren schrieb ein gewisser Pingala etwa 200 v. Chr. die Chandara-Sutren. Das aber ist ein Werk über Versmaße. Pingala stellte sich, um die Versmaße zu klassifizieren, die Aufgabe, die Anzahl der möglichen Aufeinanderfolgen von langen und kurzen Silben bei einem Versmaß mit einer unbekanntem Anzahl Silben zu berechnen. Er bediente sich dabei seltsamerweise zweier Operationen, nämlich des Quadrierens und des Verdoppelns. Um diese Operationen zu kennzeichnen, markierte er in einer Tabelle das Quadrieren mit einer 2, für das Verdoppeln aber die 0. Das ist der erste schriftliche Nachweis der Null. Die Null aber musste Pingala bekannt gewesen sein. Sie wurde mit dem Wort Shunya bezeichnet. Und das bedeutet: die Leere oder das Nichts. Erst im 6. nachchristlichen Jahrhundert benutzte der Mathematiker und Astronom Brahmagupta die Null als geschriebene Zahl in Rechenoperationen und gab ihr einen eigenständigen Zahlenwert. Noch

9 Georg Simmel, *Philosophische Kultur (Soziologie und Ästhetik, VI. Schopenhauer und die Selbsterlösung des Willens)*, Frankfurt am Main: Zweitausendeins 2008, S. 1060.

10 »Sutra« bedeutet Faden.

später, im 7. Jahrhundert, führte der persische Mathematiker Al-Chwarizmi die Null in das arabische Zahlensystem ein.¹¹

Dieser Null, die für die Leere oder das Nichts steht, ist allerdings im Zahlensystem ein fester Wert, also eine Leerstelle oder eine Funktion, die Verzehnfachung, zugewiesen. Sie hat einen Stellenwert. Und damit verlassen wir das absolute Nichts und kommen zum relativen Nichts, von dem vor dem Hintergrund des Seins stets die Rede ist. Denn wie die Null – etwa im Binärsystem von Leibniz – das Nichts anzeigt, wo auch ein Sein hätte sein können, d.h., ins Digitale übersetzt, statt des Impulses kein Impuls, so ist das relative Nichts ohne eine Erwartung oder ein Raster, eine Taktung nicht existent. Die Formatierung muss bereits vorhanden sein, damit eine Stelle als besetzt oder unbesetzt erkannt werden kann. Jean-Paul Sartre hat am Anfang seines ›Versuchs einer phänomenologischen Ontologie‹ *Das Sein und das Nichts* detailliert die Beziehung der Erwartung zu dieser Formatierung untersucht, indem er ein Café beschreibt, wo er mit seinem Freund Pierre verabredet ist, der aber nicht da ist. »Meine Erwartung hat Pierres Abwesenheit geschehen lassen«, heißt es da. Und um diese besondere Leerstelle zu charakterisieren, nennt er spaßeshalber andere Varianten des Nicht-Seins: »Wellington ist nicht in diesem Café, Paul Valéry ist auch nicht da.«¹² Mit denen war er allerdings auch nicht verabredet, wenn man davon absieht, dass sie schon tot waren.

Vor diesem Hintergrund spielen sich die reduktionistischen Tendenzen ab, die im vergangenen und im gegenwärtigen Jahrhundert in den Künsten zu beobachten sind. Selbstverständlich führt die Reduktion über den letzten Rest der gestalterischen Elemente, die eine Kunst einst zur Blüte brachten, hinaus zu einem Nullpunkt, der – auf Publikum bezogen – als Verweigerung gedeutet werden kann, auf den künstlerischen Prozess bezogen als konsequente Suche nach dem Urgrund des ›ποιεῖν‹, des Machens, gelten mag.

Auffällig verbunden sind der Reduktionismus und auch noch radikalere Auflösungstendenzen mit den Avantgardebewegungen, die sich zeitlich etwa um die beiden Weltkriege herum gebildet haben. Zu denken ist dabei im Ansatz an die Musik, die mit Schönbergs *Drei Klavierstücke* op. 11 im Jahre 1909 beginnt und auf die Auflösung der Harmonik durch permanente Chromatisierung reagiert, wie sie etwa von Richard Strauss betrieben wurde. Ihre konservativen Kritiker nannten die intuitive Musik der später sogenannten Zweiten Wiener Schule »atonale Musik«, und dabei ist es bis heute geblieben. Ihr Charakteristikum bestand im totalen Verzicht auf die abendländische Dur-Moll-Harmonik, ein – wenn man so will – überfälliger, aber dennoch radikaler Schritt zu einem Neuanfang. Spektakulärer freilich wirkte 1916 in Zürich Dada.

11 Vgl. Hans Wußing, *6000 Jahre Mathematik. Eine kulturgeschichtliche Zeitreise*, Berlin – Heidelberg: Springer 2008, S. 276. Die teilweise beträchtlichen Unterschiede in der Transliteration des Namens des persischen Gelehrten haben zu Unklarheiten über seine Person und seine Lebensdaten geführt.

12 Jean-Paul Sartre, *Das Sein und das Nichts*, Hamburg: Rowohlt 1991, S. 60f.

Peter Sloterdijk schreibt in seinem Buch *Die schrecklichen Kinder der Neuzeit*:

»Daß der Dadaismus in erster Linie als die Manifestation eines Nullpunkt-Experiments zu verstehen ist, läßt sich an drei Aspekten seiner Entwicklung erläutern: zunächst durch die Auslegung des Strebens zum Nullpunkt als Regression und Infantilisierung – Hugo Ball spricht von ›alberner Naivität und zeugungsfroher Verbundenheit mit dem Kinderwagen‹ (Hugo Ball, *Die Flucht aus der Zeit* [1927], Luzern 1946, S. 88), die durch das Wort ›Dada‹ evoziert würden. Zum zweiten durch die Aktualisierung des Zugs zum Nullpunkt als das Hier-und-Jetzt des Spielens auf der Improvisationsbühne – wodurch die Zürcher Dada-Abende zum Ausgangspunkt der Performance-Künste im 20. Jahrhundert wurden. [...] Und schließlich durch die Auffassung des Nullpunkts als toten Punkts des Sinns – was zur Lizenzierung der Nonsense-Rede führte, ja, in letzter Zuspitzung zur Abkehr der Sprache vom Dienst an der Bedeutung und an der Formung kommunikativer Beziehungen.«¹³

Wenn wir in dem Buch *Wir sind golden, wir sind aus Blut* von Nancy Hüniger den Satz lesen: »Eine Person ist ein schrecklicher Anblick. Zumal, wenn sie nicht spricht.«¹⁴ – dann finden wir neben der grotesk-komischen Verallgemeinerung darin den horror vacui der Nicht-Kommunikation in einer Situation, in der die Kommunikation erwartet wird. Mit der Einstellung der Kommunikation aber begeben sich die Künste ihrer ureigensten Mittel und zielen auf ihre Selbstausslöschung. Paul Celan hat 1960 in seiner Büchnerpreisrede *Der Meridian* die Poesie nach dem Zweiten Weltkrieg an der Schwelle zur Selbstaufgabe angesiedelt:

»Gewiß, das Gedicht – das Gedicht heute – zeigt, und das hat, glaube ich, denn doch nur mittelbar mit den – nicht zu unterschätzenden – Schwierigkeiten der Wortwahl, dem rapideren Gefälle der Syntax oder dem wacheren Sinn für die Ellipse zu tun, – das Gedicht zeigt, das ist unverkennbar, eine starke Neigung zum Verstummen. Es behauptet sich – erlauben Sie mir, nach so vielen extremen Formulierungen, nun auch diese –, das Gedicht behauptet sich am Rande seiner selbst; es ruft und holt sich, um bestehen zu können, unausgesetzt aus seinem Schon-nicht-mehr in sein Immernoch zurück.«¹⁵

Bei all den Beispielen und Äußerungen, die ich hier erwähne, will ich aber auch in Erinnerung rufen, dass es sich dabei um eine radikale, aber eben minoritäre künstlerische Tendenz handelte, die flankiert wurde von unbesorgt produzierten, vor sich hin wuchernden Kunstwerken, die sich sowohl des grell-bunten Reichtums der Mittel als auch der formalistischen Überkomplexität ad infinitum bedienten oder als trivialisierte und damit schon herabwürdigende Version, als vermeintlich populäres Kunstgewerbe auf den Markt strebte. Solange uns aber Kunst etwas wert

13 Peter Sloterdijk, *Die schrecklichen Kinder der Neuzeit. Über das anti-genealogische Experiment der Moderne*, Berlin: Suhrkamp 2014, S. 134.

14 Nancy Hüniger, *Wir sind golden, wir sind aus Blut. Ein Familienalbum*, Dresden: Azur 2014, S. 15.

15 Paul Celan, *Der Meridian*. Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises Darmstadt, am 22. Oktober 1960, in: ders., *Der Meridian und andere Prosa*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988, S. 54.

ist – und das meine ich durchaus ohne jeden kommerziellen Bezug –, müssen wir die Möglichkeit haben, sie ernst zu nehmen, selbst wenn sie grotesk und komisch daherkommt. –

Künstlerische Reduktionen bis zum Nichts und Nullpunkte waren in den 50er und 60er Jahren des letzten Jahrhunderts keine Seltenheit. Die Katastrophe des Nationalsozialismus, des Weltkriegs und des Holocaust hatte nahezu alle Gewissheiten zunichte gemacht, alles war fragwürdig geworden. Als der Autor Jürgen Becker Anfang der 60er Jahre Freunde im benachbarten Ausland besuchte, wurde er gebeten, nicht Deutsch zu sprechen, da die Kriegsergebnisse noch präsent seien. Der sich vom Anlass ablösende Verlust der Sprache zwang ihn dazu, eine Möglichkeit, einen Neuanfang zu suchen, um sich zu äußern. 1968 erschien sein Buch *Ränder*. Darin finden wir am Ende des Kapitels 4 die Zeilen

»was tun
hier ist nichts mehr
Zeiten mit Statuen
Versäumnisse
der Schwund der Wörter ...«

Im folgenden Kapitel 5 ist der Text auseinandergezogen,

»gelöscht
wie Leben«,

nämlich lückenhaft, oder ohne Wortabstand gestaucht. Das Kapitel 6 besteht aus zwei leeren Seiten.¹⁶

1992 wurde in Wien Peter Handkes Theaterstück *Die Stunde, da wir nichts voneinander wußten* uraufgeführt, das ohne ein gesprochenes Wort auskommt; Dana Caspersens und William Forsythes *Knotunknot* von 2011 verzichtet als »soziale Choreografie« auf Tanz. Ich könnte viele andere Beispiele anführen, aber hier soll es zum Punkt kommen.

1617 erschien eine Naturgeschichte des englischen Arztes und Naturphilosophen Robert Fludd, unter deren Abbildungen – mit Bezug auf den Anfang der Genesis – sich ein mit Schwarz übermaltes Bild befindet, das an den Rändern aber noch den hellen Untergrund zeigt: Hinter dem Nichts befindet sich das Licht.¹⁷ – 1914 malte Kasimir Malewitsch ein Bild, das er später schwarz übermalte: Es wurde 1915 in der St. Petersburger Galerie Dobytschina als das berühmte »schwarze Quadrat« ausgestellt (und er hat später viele Varianten davon hergestellt), das durchaus als Nullpunkt in der Geschichte der Bildenden Kunst interpretiert wurde. Mit vollständigem Titel heißt das Bild allerdings *Schwarzes Quadrat auf weißem Grund*.

16 Jürgen Becker, *Ränder*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1968, S. 52–62.

17 Robert Fludd, *Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris Metaphysica, physica atque technica Historia* [Metaphysik und Natur- und Kunstgeschichte beider Welten, nämlich des Makro- und des Mikrokosmos], Frankfurt: Oppenheim 1617.

Erwähnenswert ist, dass Kasimir Malewitsch die schwarze Farbe so früh aufgetragen hat, dass sie aufplatzen musste und die Risse, das Craquelée, den lichten Hintergrund hervortreten ließen. 1922 veröffentlichte er den Text *Suprematismus — Die gegenstandslose Welt oder das befreite Nichts*, in dem er erklärte:

»Auf der Bildfläche gibt es keine greifbare Form. Die Form entsteht nur in der Vorstellung, greifen kann man sie nicht. Nicht greifbare Formen lassen sich nicht verbinden oder trennen. Wir versuchen, eine Wahnvorstellung, ein Gespenst zu realisieren oder zu materialisieren, das in der Vorstellung wie etwas real Sichtbares erscheint, tatsächlich aber nicht vorhanden ist. Diese Vortäuschung eines materialisierten Realismus führt zu einer Betriebsamkeit, deren Ziel es ist, durch Vereinigung von Einzelteilen ein einheitliches Ganzes zu schaffen. Dieses macht seinerseits die Kultivierung verschiedener Hilfsmittel notwendig, wodurch die ganze Kultur mit all ihren Hilfsmitteln ebenfalls zu einer Selbsttäuschung wird, zur Lüge: Sie will binden und lösen, was nicht zu binden und nicht zu lösen ist. Die Gegenstandslosigkeit als das ›Nichts‹ ist nicht teilbar.«¹⁸

Und wir können über viele andere Beispiele den Bogen spannen bis zur Documenta in Kassel, wo ein Raum mit Stellwänden präsentiert wurde, an denen viele leere Bilderrahmen hingen: Ein Nichts im Rahmen, das ohne Rahmen nicht sein könnte. (In der Vervielfachung des Nichts kann man auch einen kunstgewerblichen Aspekt erkennen, denn das Nichts ist ein Singularetantum und ein Abstraktum, das in diesem Fall verdinglicht erscheint wie Berliner Luft in Dosen.) Niklas Luhmann schrieb deshalb:

»Die Information, die das Kunstwerk vermitteln will, liegt in der Differenz zu den Erwartungen, die an es gerichtet werden, und in dem, was es stattdessen bietet: die weiße Fläche als Bild, der bewegungslose Tanz, die tonlose Musik – einerseits Hinweise darauf, daß die voraussetzenden Erwartungen reflektiert werden müssen und andererseits Neugier auf das, was sich einstellt, wenn dieses Eliminieren von erwarteter Form als Kunst gelingt, ja ob es überhaupt gelingt.«¹⁹

Wie Johan Huizinga in seinem Buch *Herbst des Mittelalters*²⁰ sinngemäß schrieb, trat, nachdem die mittelalterliche Strahlkraft der Kirche nachgelassen hatte, die Figur des Künstlers in die Geschichte, übernahm religiöse Funktionen und wies – sehr allgemein formuliert – der Kunst magische Bedeutung zu. Man spricht später auch von »Kunstreligion«, deren Würdenträger in der Musik bis zu Arnold Schönberg und Karlheinz Stockhausen sich kenntlich machten. Es läge nun nahe, die frühchristliche Tendenz zur Askese, Ekstase und – darin durchaus analog zur buddhistischen Sehnsucht nach dem Nirwana – Selbstausslöschung konsequenterweise auch als inhärentes Telos in der Kunstreligion auszumachen. Doch so

18 Kasimir Malewitsch, *Suprematismus – Die gegenstandslose Welt*, übertr. von Hans von Riesen, Köln: DuMont Schauberg 1962, S. 98.

19 Niklas Luhmann, *Das Medium der Kunst*, in: ders., *Schriften zur Kunst und Literatur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008, S. 136.

20 Johan Huizinga, *Herbst des Mittelalters*, München: Drei Masken 1928.

nominalistisch hergeleitet, entbehrt die mönchische Tradition im regressiven Kunstprozess der Evidenz. Mag sein, dass man diesem Prozess näher kommt, wenn man darin eine neue, gottlose Frömmigkeit sieht, die eine kunstlose Schönheit einfordert.

»Die Musik als Tonkunst versucht, sich von der Musik als Musik zu lösen.«²¹ Diese Aussage Jean-François Lyotards mit ihrer feinen Unterscheidung von Tonkunst und Musik findet sich in dem Buch *Das Inhumane*. Im Vorwort dieses Buches geht Lyotard von einem Spruch Adornos aus, der von der Kunst behauptet: »Treue hält sie den Menschen allein durch Inhumanität gegen sie.«

Hier möchte ich aber den Zusammenhang, in dem dieser knallige Satz steht, mitzitiieren:

»Nicht durch Ideen, die sie bekundete, vergeistigt sich Kunst, sondern durchs Elementarische. Es ist jenes Intentionlose, das den Geist in sich zu empfangen vermag; die Dialektik von beidem ist der Wahrheitsgehalt. Ästhetische Spiritualität hat von je mit dem ›fauve‹, dem Wilden besser sich vertragen als mit dem kulturell Okkupierten. Als Vergeistigtes wird das Kunstwerk an sich, was man ihm sonst als Wirkung auf anderen Geist, als Katharsis zusprach, Sublimierung von Natur. Das Erhabene, das Kant der Natur vorbehielt, wurde nach ihm zum geschichtlichen Konstituens von Kunst selber. Das Erhabene zieht die Demarkationslinie zu dem, was später Kunstgewerbe hieß. Kants Vorstellung von der Kunst war insgeheim die eines Dienenden. Kunst wird human in dem Augenblick, da sie den Dienst kündigt. Unvereinbar ist ihre Humanität mit jeglicher Ideologie des Dienstes am Menschen.«

Und dann folgt dieser explosive Satz: »Treue hält sie den Menschen allein durch Inhumanität gegen sie.«²²

Wenn Kunst dann human wird, wenn sie den Dienst am Menschen kündigt, steckt in der Umkehrung, nämlich dass sie allein durch Inhumanität gegen die Menschen den Menschen die Treue hält, entweder das Postulat, humane Kunst habe den Menschen untreu zu sein, oder eben inhuman gegen sie. Was bedeutet das? Möglicherweise liegt die Lösung in diesem Satz weiter oben: »Es ist jenes Intentionlose, das den Geist in sich zu empfangen vermag; die Dialektik von beidem ist der Wahrheitsgehalt.« Das nun ist eine kunstreligiös hoch aufgeladene Aussage, die uns in die Mystik, aber geradewegs auch zu John Cage führt, dessen 4'33" ein kurzes Theaterstück ist, in dem Musik eben nicht gemacht wird. Gegen Ende seines Lebens äußerte er sich in einem Video, das im Internet zu finden ist – man sieht ihn an einer New Yorker Straßenkreuzung:

21 Jean-François Lyotard, *Das Inhumane. Plaudereien über die Zeit*, hrsg. von Peter Engelmann, Wien: Passagen 1989, S. 199.

22 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main 1970 (= ders., *Gesammelte Schriften* 7), S. 293.

»Wenn ich höre, was wir Musik nennen, scheint jemand zu mir zu sprechen, über seine Gefühle, über seine Ideen, über seine Beziehungen. Aber wenn ich das Verkehrsgeräusch höre, hier an der 6., 7., habe ich nicht das Gefühl, als ob jemand spräche. Ich habe das Gefühl, dass der Klang handelt. Und ich liebe die Aktivität des Klangs: Er wird lauter und leiser, er ist mal höher, mal tiefer, mal länger, mal kürzer. Er tut das alles, und ich bin vollständig zufrieden damit. Ich brauche keinen Klang, der zu mir spricht.«²³

Dieses Intentionlose, was John Cage fast sein ganzes Leben lang angestrebt hat, ist in der Konsequenz, die sich hier offenbart, keine stille Musik oder gar ›Stille als Musik‹. Es ist keine Stille, und es ist keine Musik.

»Absolute Stille indes macht traurig. Sie bietet ein Bild des Todes«²⁴, schreibt Rousseau in den *Träumereien eines einsamen Spaziergängers* auf der St. Petersinsel im Bielersee. Glücklicherweise gibt es die absolute Stille nicht. Selbst in einem hermetisch isolierten, schalltoten Raum kommt man nicht umhin, das Rauschen und Pulsieren des eigenen Blutes zu hören – mit dem Effekt, da sonst nichts relativierend zu hören ist, dass die Geräusche des Blutes dominant wahrzunehmen sind. Auch die Kunst, die sich am Rande des Schweigens aufhält, vergrößert die rezeptive Aufmerksamkeit auf Weniges. Man könnte von Askese sprechen, also vom Vollgenuss des Wenigen, möglicherweise des Wesentlichen. Das griechische ἄσκειν ist aber ein dynamisches Verbum. Es heißt ›üben‹. Und das läuft darauf hinaus, dass hinter dem Wesentlichen immer noch ein Wesentlicheres steht: das Nichts.

Die Stille als Musik, damit kann nicht eine musikalische Pause, die zwar in ihren radikalen Ausprägungen enorme Ausmaße annehmen kann, gemeint sein, sondern die erwartete, aber verschwundene, also nicht vorhandene Musik, der Nullpunkt. Darüber kann man nun meditieren, wie man über die Schönheit meditierte, die nur noch als abwesende erfahrbar sei. Es geht dabei unabweislich um die Sakralisierung des Verlustes, der doch durch Verzicht herbeigeführt wurde. Und es sollte uns zu denken geben, wenn Peter Sloterdijk – über Descartes – schreibt:

»Er öffnet den Unbelesenen das Tor zum voraussetzungslosen Denken, das meint, es wisse genug, wenn es nur mit sich selbst bekannt ist – was nicht zu tadeln wäre, hätte es nicht das Mißverständnis provoziert, man könne den Nullpunkt zum Standpunkt machen.«²⁵

Mit anderen Worten, es ist gar nicht nötig, sich um den künstlerischen Nullpunkt, um das Nichts zu bemühen oder gar, sich mühsam dahin durchzukämpfen. Denn es ist schon da. Und das ist es auch, was Andrea Zanzotto meinte, als er schrieb,

23 John Cage *about silence*, in: <https://www.youtube.com/watch?v=pcHnL7aS64Y>. Übersetzung vom Verf.

24 Jean-Jacques Rousseau, *Träumereien eines einsamen Spaziergängers*, übers. von Ulrich Bossier, Leipzig: Reclam 2003, 5. Spaziergang, S. 94.

25 Peter Sloterdijk, *Die schrecklichen Kinder der Neuzeit* (Anm. 13), S. 466.

»man muss sich auch eingestehen, dass Tod und Schweigen (immer schon?) zu den Mitteln der Dichtung gehört haben. Aufgrund gewisser Haltungen der Neo-Avantgarde ist man zu schnell zu einer Banalisierung, einer Profanierung des Schweigens gelangt.«²⁶

Wir kennen also beide Alterationen des künstlerischen Schweigens, die Profanierung und die Sakralisierung; und darüberhinaus eine qualitative, auf die Felix Philipp Ingold in seinem Gedicht *SCHREIST* hinweist:

»Wie noch schweigen
Wo längst
Nichts mehr zu sagen ist.«²⁷

Es gibt daher das bedeutende, das bedeutsame und das bedeutungslose Schweigen; und es gibt den Kult ums Schweigen, – vom Schweigen Gottes über das bekannte Schweigen der Intellektuellen, das immer vorwurfsvoll bemüht wird, wenn Ratlosigkeit herrscht, bis zur Schweigeminute, die ein Ritual ist, das abgezogen ist vom Schweigen in Anwesenheit eines Toten, stellvertretend für das Nichts, das das Gedenken dessen verlangt, was verloren gegangen ist. Und wo das Schweigen und das Nichts andächtig ineins fallen, finden wir häufig die kompensierende Evokation. Sie tritt schon im Prozess der Reduktion komplementär zum Fragment auf. Wir kennen die Aufwertung der Hölderlin'schen Fragmente in der von D. E. Sattler herausgegebenen Frankfurter Ausgabe, in der die Sinnlücken als integraler Bestandteil der Dichtungen betrachtet werden, auch wenn es sich bei diesen Fragmenten um Bausteine noch nicht definierter, erst im Vorstadium befindlicher Formen handelt. Wir kennen die frühen Gravuren des Giambattista Piranesi, auf denen baumbewachsene Ruinen versammelt sind, Ruinen, die heute zum Teil sehr aufwendig – nicht ergänzt, sondern – als Ruinen konserviert werden, um ihren enigmatisch ruinösen Zustand, aus dem sich eine eigene ästhetische Anschauung entwickeln ließ, zu bewahren. Es gibt mindestens zwei unvollendete Kirchenwerke Mozarts, die *Große Messe*, KV 427, und – besonders – das Requiem, KV 626, bei dem das fachliche und populäre Interesse eine Fülle philosophischer, sozialer, psychologischer, politischer oder religiöser Deutungen hervorbrachte. Wir kennen die liegengebliebene 7. *Sinfonie* Schuberts und viele andere aus handwerklichen, finanziellen Gründen oder schlicht aus Zeitnot unvollendete Werke, an die sich beschwörende Fragen heften. Die Attraktivität der Leerstelle hat nun andererseits auch Musiker verleitet, absichtsvoll Fragmente zu produzieren oder mit der Adaption der bekannten literarischen analoge musikalische Fragmente zu komponieren, wie etwa die *Hölderlin-Fragmente* von Wolfgang Rihm, die *Logos-Fragmente* von Hans Zender oder die *Danton-Fragmente* von Friedrich Schenker.

26 Andrea Zanzotto, *Die Welt ist eine andere. Poetik*, hrsg. und übers. von Donatella Capaldi u. a., Holderbank: Engeler 2010 (= ders., *Planet Beltà* 4), S. 66f.

27 Felix Philipp Ingold, *Live* (2), in: ders. *Wortnahme. Jüngste und frühere Gedichte*, Basel – Weil am Rhein – Wien: Engeler 2005, S. 277.

Das Bedürfnis, die Lücke, wenn nötig, magisch zu schließen, selbst wenn sie zu diesem Zweck erst erzeugt wurde, ist beim erwartungsvoll hochgestimmten Publikum nahezu vorauszusetzen. Auf diesen Kunstgriff hinzuweisen, ist nicht unnötig, wenn die Transsubstantiation des Nichts zur Apotheose als ständige Vertretung künstlerischer Arbeit etabliert wird. Das Sein des Nichts, das evokativ das Sein allein repräsentiert, ist fast unabweisbar, wo wir Stille vorfinden, die paradoxerweise als Musik auftritt. Dabei wäre die Stille allein doch, hätten wir sie denn, ein Geschenk, so dass wir dem Abbé Joseph-Antoine-Toussaint Dinouart aus dem 18. Jahrhundert beipflichten könnten, der in seiner Schrift *L'art de se taire* (Die Kunst zu schweigen) dekretierte: »On ne doit cesser de se taire que lorsqu'on a quelque chose à dire qui vaut mieux que le silence.« – »Man darf sein Schweigen nur brechen, wenn man etwas zu sagen hat, das mehr wiegt als die Stille.«²⁸

28 Joseph-Antoine-Toussaint Dinouart, *L'art de se taire, principalement en matière de religion* (1771), Grenoble: Jérôme Millon 2002, S. 39.

Stille und Erwachen (Dôgen)

von Wolfgang Welsch

Das Thema ist schwierig. Nicht, weil es ungewohnt ist. Sondern weil es einen Widerspruch enthält: Wie soll man über Stille adäquat sprechen können? Könnte man darüber nicht nur schweigen? Vielleicht so, wie Wittgenstein meinte »Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen.«¹

Das Thema ist für mich auch persönlich schwierig. Denn erstens sollen meine Ausführungen zu einer Tagung über Musik beitragen. Aber in Sachen Musik bin ich nur ein Dilettant, ein Liebhaber – das Handwerk beherrsche ich nicht. Dies scheint mir aber eine Bedingung zu sein, um über Musik sinnvoll (nicht bloß kommentierend, elegisch, in schwelgerischer Prosa, die bei aller vordergründigen Ernsthaftigkeit oft dem Kitsch nahekomm) zu sprechen.

Zweitens ist das Thema in vorbereitenden Gesprächen mit Jakob Ullmann sozusagen als Komplement zur insgesamt westlichen Ausrichtung dieser Tagung entstanden. Aber ich mag es nicht als Zierstück verstehen. Dafür sind mir die fernöstliche Tradition und insbesondere Dôgen, auf den ich mich vornehmlich beziehen werde, zu nahe. Es ist alles andere als leicht, öffentlich über sein Herz zu sprechen.

1. »Erwachen« in der abendländischen Philosophie

Also wähle ich einen Umweg. Ich äußere mich nicht gleich direkt zur Sache. Sondern suche erstmal halbwegs festen Boden zu schaffen. Ich beginne mit dem Hinweis, dass »Erwachen« auch in der abendländischen Philosophie ein Thema ist – vielleicht sogar das Grundthema einer jeden anspruchsvollen Philosophie.

Nehmen wir als erstes Beispiel Heraklit (um 500 v. Chr.). Er meinte, dass unser üblicher Wachzustand noch immer ein Zustand des Schlummers ist. So wie wir die Welt für gewöhnlich sehen, erfassen wir sie noch lange nicht richtig. Wir bleiben an vordergründigen Gegensätzen hängen: Stärke gegen Schwäche, Licht gegen Dunkel, Krieg gegen Frieden, Geist gegen Natur, Gott gegen Mensch usw. Wir erkennen nicht, dass diese Pole nicht gegeneinanderstehen, sondern zusammenhängen, dass sie nicht eigenständige Mächte sind, sondern Phänomene

1 Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus* [1921], in: ders., *Werkausgabe*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984, Bd. 1, S. 7–85, hier S. 85 [7].

einer gemeinsamen Spannung. Erst wenn man die den Gegensätzen zugrunde liegende gemeinsame Struktur erkennt – Heraklit nennt sie *Logos* (Λόγος Verhältnis) –, sieht man die Welt richtig. Man ist dann zur Einsicht in die Tiefenstruktur der Welt erwacht, anstatt immer nur an den Phänomenen ihrer Oberfläche hängen zu bleiben. – Aber Heraklit war nicht sehr optimistisch. Nur die wenigsten gelangen ihm zufolge zur Einsicht in den Logos als das Gesetz der Welt. Die meisten treiben sich – alltäglich wie philosophisch – in den Gegensätzen herum. Die neuzeitliche Philosophie, die vom Materie-Geist-Dualismus besessen ist, gab Heraklit bis heute recht; das Erwachen steht weithin noch aus.

Platon (428/42 – 349/34 v. Chr.) verlangte eine ähnliche Bewegung. Wir sollen uns – das Höhlengleichnis gibt die paradigmatische Formulierung dafür² – von unserer Ausrichtung auf eine Welt bloß der Schatten lösen und zur Schau der wahren Welt der Ideen gelangen. Auch Platon zufolge ist dies ein mühsamer und anstrengender Weg, immer wieder von Hindernissen und Rückfällen bedroht. Aber wer einmal zur Schau der Ideen gelangt ist, der möchte bei nichts anderem mehr verweilen. So wie man den Höhlenhocker mit Gewalt losreißen muss, um ihm den Aufstieg zur Ideenschau zu ermöglichen, so müsste man den Ideenschauer – den Erwachten – mit Gewalt in die Schattenwelt zurückzwingen. Wer einmal erwacht ist, will nicht wieder in Trübheit versinken.

Aristoteles (384–322 v. Chr.) gab der Thematik des Erwachens eine interessante Wendung. Bei Heraklit und Platon stellte das Erwachen eine Forderung an den Menschen dar. Aristoteles hingegen geht das Thema objektiv an. Wie, so fragt er, steht es mit dem Erwachtsein des Seienden, der Welt als solcher? Und seine überraschende Antwort lautet: Alles Seiende ist längst zur wahren Sichtweise erwacht. Das Erwachtsein ist ein ontologischer Grundzug von allem. Wie ist das zu verstehen?

Es gibt Aristoteles zufolge eine absolut vollkommene Entität: das Denken des Denkens (νόησις νοήσεως). Dieses ist in seinem reinen Selbstbezug perfekt und in sich vollkommen befriedigt. Nach diesem höchsten Seinsmodus (der das Göttliche kennzeichnet) strebt alles andere Seiende auch. Aber es kann diesen Seinsmodus – da es nicht selber reines Denken ist, sondern Stern oder Tier oder Mensch usw. – nicht in seiner originären Form, sondern nur analog, unter Einsatz der ihm zur Verfügung stehenden Mittel nachahmen. Und so interpretiert Aristoteles die Kreisbewegung der Fixsterne als physikalischen Versuch zur Nachahmung der vollkommenen Bewegung des Denkens: so wie dieses rein auf sich bezogen ist und immer in sich zurück läuft, so laufen auch die kreisförmigen Bahnen der Fixsterne immer wieder in sich zurück. Was die Tiere angeht, deutet Aristoteles die Fortpflanzung als den Versuch, die Struktur des Ewigen zu realisieren – was qua Fortpflanzung freilich nur für die Kette der Generationen, für die Art als solche, nicht hingegen für die Individuen erreichbar ist.³ Einzig der Mensch vermag die Vollkommenheit des Denkens, da er selbst denkfähig ist, mit adäquaten Mitteln zu

2 Platon, *Politeia*, 514a–517a.

3 Vgl. Aristoteles, *De anima* II 4, 415 a 26 – 415 b 7.

realisieren – wenngleich nicht permanent, sondern nur zeitweise, und immer wieder von Unvollkommenheit bedroht. Aber in den seltenen Momenten vollkommen gelingenden theoretischen Lebens besteht dann doch kein Unterschied mehr zwischen dem menschlichen und dem göttlichen Denken. – Das Interessante an Aristoteles' Konzeption ist, dass ihr zufolge nicht nur der Mensch zum Erwachen gelangen kann, sondern dass alles Seiende längst erwacht ist, indem es in seinem ganzen Sein nach der vollkommensten Seinsweise strebt, sich um diese bemüht.

Ähnliches finden wir wieder bei Hegel (1770–1831). Er ist überzeugt, dass alles Seiende logisch bestimmt ist, dass es in seinem Sein jeweils eine bestimmte logische Figur zu manifestieren, diese gleichsam aufzuführen sucht.⁴ Alles Seiende ist nicht etwa bloß abstrakt, sondern ganz konkret, in seinem wirklichen Sein auf seine ideale Grundform bezogen. In diesem Sinn drängt alles Seiende zum Erwachen (zur logischen Idee). Und dieses wird im evolutiven Prozess immer mehr erreicht, von den anfänglichen Formen der Natur bis hin zum abschließenden wissenschaftlichen Erkennen, in welchem dieser Grundzug alles Seienden schließlich zu Bewusstsein und Selbstbewusstsein gelangt.

Das Erwachen ist also (das wollte ich mit diesem ersten Überblick zeigen) ein Grundthema auch der westlichen Philosophie. – Man könnte sich freilich, das ist zuzugestehen, auch fragen, ob diese Plädoyers für ein Erwachen andererseits nicht zumindest gelegentlich auch Narkotika darstellen. Geben sie uns wirklich den Blick auf die wahre Wirklichkeit frei – oder verstellen sie diese erneut? Ich belasse es hier bei dieser Frage, sie zu beantworten würde allzu weitreichende Überlegungen erfordern.

2. Unterschiede zur fernöstlichen Meditation

Stattdessen will ich auf einen anderen Zug hinweisen, der für unsere Überlegungen wichtig ist. Während im fernöstlichen Denken Stille und Erwachen einen Zusammenhang bilden, ist dies in der westlichen Tradition nicht der Fall. Ganz im Gegenteil: hier kommt die große Einsicht nicht auf leisen Sohlen, sondern wie ein Donnerschlag, man wird von einer Vision erfasst – und dies vorzugsweise während der Nacht. Zwei Beispiele dafür:

René Descartes berichtet, wie ihm am 10. November 1619 eine Erleuchtung zuteil wurde: »ich war voll Enthusiasmus und fand die Grundlagen einer wunderbaren Wissenschaft.«⁵ Nachts hat er dann drei Träume, die er als Bestätigung seiner Entdeckung versteht. Fortan wird er die *Mathesis universalis*, deren Idee ihm

4 Es ist die »Natur dessen, was ist, in seinem Sein sein Begriff zu sein« (Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phänomenologie des Geistes* [1807], Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986 [= ders., *Werke*, Bd. 3], S. 54f. [Vorrede]).

5 So berichtet es sein Biograf A. Baillet, *Vie de Monsieur Des-Cartes*. Vgl. die Auszüge in Descartes, *Œuvres*, hrsg. von Charles Adam und Paul Tannery, Paris: Cerf 1897–1913; Neu-

damals aufgegangen war, ausarbeiten – und so einer der Ahnväter der Irrtümer von Neuzeit und Moderne werden.

Gut dreihundert Jahre später, im Januar 1931, durchlebt Rudolf Carnap eine schlaflose und fiebertrunkene Nacht, in der ihm schließlich die Lösung des Problems einer Theorie der Syntax »wie eine Vision« kommt. Tags darauf schreibt er sie unter dem Titel *Versuch einer Metalogik* nieder – der erste Entwurf zu seinem 1934 erschienenen Buch *Logische Syntax der Sprache*.⁶

Von Vision, von Erwachen kann in diesen Fällen gesprochen werden – aber nicht von Stille. Es gibt jedoch noch einen weiteren wichtigen Unterschied zur fernöstlichen Auffassung des Erwachens. In den genannten Fällen geht der Erleuchtung jeweils jahrelange angestrengte Reflexion voraus. An deren Ende stellt sich dann eine Vision als Lösung des zuvor reflexiv bearbeiteten Problems ein. Fernöstlich hingegen ist nicht Denken, ist nicht Reflexion der Weg zum Erwachen. Sondern dieser Weg ist die Meditation. Die ganze Haltung ist viel weniger einseitig reflexiv, sondern weitaus mehr leiblich oder ganzheitlich. Man denke nur an den Grundsatz »Im Buddhismus sind Körper und Geist eins«⁷ und an die umfangreiche Praxis der Sitzübung (Zazen) in der Sôtô-Schule. In der Meditation aber geht es, anders als bei den westlichen Visionen, vor allem darum, zur Stille zu kommen, zur Leere, zum Nichts.

3. Stille

Was bedeutet eigentlich ›Stille‹? Wir meinen damit nicht nur ein akustisches Phänomen. Natürlich dies auch und meist in erster Linie. Aber wenn wir etwa von ›Meeresstille‹ sprechen, dann beziehen wir uns darauf, dass die Wogen geglättet sind, dass die See ruhig ist. Gewiss tritt dann auch ein akustisches Phänomen ein: es ist kein Rauschen mehr zu hören, aber der Eindruck von Stille bezieht sich doch vornehmlich auf das Aufhören von Bewegung, auf die ruhige, glatte Oberfläche der See.

Oder in Bezug auf Personen sprechen wir manchmal von »stillen Wassern«. Damit meint man nicht nur, dass diese wenig sprechen, sondern auch, dass sie tief gründen. Wir beziehen uns hier also auf eine Besonderheit des inneren Menschen, auf die ihm eigene Tiefe – und schätzen diese mehr als das Oberflächengequacke. Oder ein anderes Beispiel: Wir sprechen gelegentlich von »Seelenruhe«. Das kann bedeuten, dass jemand unerschütterlich ist, weil er ganz unbetreffbar und von daher gleichgültig gegen alles ist – wie ein gepanzertes Hornochs. Die Rede von

ausgabe Paris: Vrin 1964–67, Bd. X, S. 179; deutsch in Stefano Poggi und Wolfgang Röd, *Die Philosophie der Neuzeit*, München: Beck 1999, S. 51.

6 Vgl Rudolf Carnap, *Mein Weg in die Philosophie*, Stuttgart: Reclam 1993, S. 82f.

7 Dôgen, *Bendôwa (Die Darstellung des buddhistischen Weges)* [1231], in: ders., *Shôbôgenzô – Die Schatzkammer der Erkenntnis des wahren Dharma*, Bd. 1, übers. von Joseph Renner, Zürich: Theseus 1983, S. 169–184, hier S. 179.

Seelenruhe kann aber auch einen positiven Sinn haben: Man weist darauf hin, dass dieser Mensch über eine innere Balance verfügt, dass er in sich ausgeglichen ist, dass er sozusagen in seiner Eigenschwingung, seiner eigenen Grundschwingung ruht – und deshalb so wenig irritierbar ist.

Aber ist die Eigenschwingung nur Eigenschwingung? Wenn sie nicht in Resonanz mit der Umwelt stünde, könnte sie keine Ruhe garantieren, vielmehr wäre sie dann ständig Störungen ausgesetzt. Die beste Eigenschwingung ist die, die mit der Umwelt kongruent ist, wo man im Takt der Welt schwingt, mit der Welt in Resonanz steht. Der Eigenrhythmus ist dann nicht nur der eigene Rhythmus, sondern die individuelle Repräsentation des Gesamtrhythmus – und daraus resultiert die Unerschütterlichkeit.

Aber was kann die Rede vom Takt der Welt besagen? Schwingt die Welt denn? Weist sie Resonanzen auf? Tönt sie gar? Jahrhundertlang hat man das geglaubt. Im Theorem der Sphärenharmonie hat dies seinen Niederschlag gefunden. Die Welt schwingt und tönt, und nur wer in diesen Klang eingelassen ist, wer mit ihm mitschwingt, ist in seiner Existenz nicht gestört, sondern der Ruhe und Stille fähig. Vielleicht sollte man in der Tat versuchen, dieses alte Theorem der Sphärenharmonie heute mit modernen physikalischen und kosmologischen Mitteln neu zu formulieren.⁸ – Halten wir für den Moment fest: Die Stille kann mehr als ein nur akustisches Phänomen sein, sie kann sich auf die ganze Existenzweise und das Weltverhältnis beziehen, ja in ihrer erfülltesten Form gerade aus dem letzteren resultieren.

4. Stille und Erwachen (Dôgen)

Das ist gerade auch beim fernöstlichen Zusammenhang von Stille und Erwachen wichtig. Ich will ihm insbesondere im Blick auf die Lehren des zen-buddhistischen Patriarchen Dôgen nachgehen. Sein Satz »Das wahre Erwachen taucht durch die vollkommene Stille auf«⁹ bildete für mich den Ausgangspunkt der hier vorgestellten Überlegungen.

Wer war Dôgen? Da er im Westen nur wenigen bekannt ist und selbst im Osten den jüngeren Generationen immer mehr zum Unbekannten wird, mögen einige Hinweise zur Vita angebracht sein. Dôgen lebte von 1200 bis 1253 und war der erste japanische Patriarch des Buddhismus. Mit ihm ging das Patriarchat (das zuvor, mit Bodhidharma, dem halblegendären Begründer des Zen-Buddhismus, von Indien nach China gewechselt hatte) nach Japan über. Schon früh zeigte sich Dôgen von der Frage bewegt, wozu wir denn, wenn wir die Erleuchtung ursprünglich bereits besitzen, sie noch durch Übung suchen sollen. Der Buddhismus lehrte beides, aber wie ist beides vereinbar? Sind Mönchtum und Meditation, wenn wir ursprüng-

8 Der interessante Versuch von Joachim Ernst Berendt, *Nada Brahma. Die Welt ist Klang*, Frankfurt am Main: Insel 1983, liegt ja schon Jahrzehnte zurück.

9 Dôgen, *Bendôwa* (Anm. 7), S. 172.

lich schon erleuchtet sind, überhaupt noch nötig, sind sie nicht unnütz? Dôgen hoffte, die Antwort auf die ihn bedrängende Frage während einer Chinareise zu finden (1223–27), bei der er die berühmtesten Meister aufsuchte. Ju-ching (jap. Nyojô, 1163–1228), der damalige chinesische Patriarch, erkannte Dôgen 1225 als einen Erleuchteten an und bestimmte ihn zu seinem Nachfolger. Nach Japan zurückgekehrt, hatte Dôgen in Kyôto großen Zulauf, was ihm freilich Feindseligkeiten wohletablierter und mächtiger Schulen eintrug.¹⁰ Daraufhin zog Dôgen sich in die von ihm geliebte Bergeinsamkeit zurück und gründete in der Provinz Echizen das Kloster Eiheji (Tempel des ewigen Friedens), wo er 1253 starb.¹¹ Seit 1231 hatte Dôgen Reden für ein Werk mit dem Titel *Shôbôgenzô* (*Die Schatzkammer der Erkenntnis des wahren Dharma*) niedergeschrieben. Dieses (unvollendete) Hauptwerk Dôgens wurde nach seinem Tod von seinem Schüler Ejô herausgegeben. Auf einige Kapitel daraus werde ich mich im Folgenden beziehen.

Dôgen gilt als der bedeutendste Philosoph des Zen-Buddhismus. Auf zen-buddhistische Texte – und zumal auf Dôgens Texte – treffen die gängigen westlichen Vorurteile hinsichtlich der ostasiatischen Philosophie nicht zu. Es stimmt nicht, dass diese Texte nicht argumentativ, sondern intuitiv ausgerichtet seien; dass sie einen Kult des »Unbegreifbaren« betrieben; dass sie eine religiöse Dogmatik verkündeten und auf Autorität setzten; dass sie lieber paradoxal als rational verführen. Dôgen geht vielmehr auffallend rational und argumentierend vor. Er diskutiert Auffassungen, zeigt ihre Schwächen, führt zu höherstufigen Auffassungen. Und er fordert immer wieder dazu auf, einmal erreichte Einsichten selbstständig weiter zu durchdenken.¹² Dem Kult des »Unverständlichen« (dem andere buddhistische Richtungen huldigen) setzte Dôgen sich scharf entgegen. Dôgen zufolge ist die letzte Wahrheit keineswegs »unbegreifbar«. Wer so daherrede, habe die Kleinheit seines eigenen Verstehens zum Maß von allem gemacht: »Was sie als unbegreifbar erachten, ist nur ihren üblen Geistern zuzuschreiben.«¹³

Wie stellt sich das Verhältnis von Stille und Erwachen bei Dôgen dar? Eine in den westlichen Buddhismus-Vorstellungen verbreitete Auffassung besagt: durch Meditation soll man die Stille erreichen, die vollkommene Stille – oder mit anderen Standardvokabeln gesagt: die Leere, das Nichts, das Nirwana. Erreicht man dies, so erlangt man die Große Erleuchtung, nämlich die Einsicht in das Nichts als den Grundzustand der Welt. Alles ist nichts, darin ist alles eins, das ist die große Einsicht.

10 Der Osten ist nicht in allem anders als der Westen.

11 Vgl. zu Einzelheiten der Biografie Heinrich Dumoulin, *Geschichte des Zen-Buddhismus*, Bd. 2: *Japan*, Bern: Francke 1986, S. 41–51.

12 Immer wieder macht er Aussagen, die sein Vertrauen zur Reflexion bekunden: »lasst uns dies [...] weiter erforschen« (Dôgen, *Sansuikyo* [*Die Sutren der Berge und Flüsse*], in: ders., *Shôbôgenzô – Die Schatzkammer der Erkenntnis des wahren Dharma*, Bd. 2, übers. von Joseph Renner, Zürich: Theseus 1983, S. 167–174, hier S. 170); »wir müssen dies sorgfältig erwägen« (ebd.); »denke still über dieses Prinzip nach« (ebd., S. 172).

13 Ebd., S. 170.

Aber Dôgen zufolge ist das eine ganz und gar irrierte Vorstellung. Immer wieder spottet Dôgen über die Verehrung des großen Nichts: »Verschwendet nicht eure Zeit, indem ihr gemalte Reiskuchen anlotzt.«¹⁴ Die gemalten Reiskuchen entsprechen jenen Kreisbildern, die man für Darstellungen der absoluten Wahrheit hält: eine runde Mondgestalt oder ein heller Kreis ohne Binnendifferenzierung sollen die Leere, das Nichts, das Nirwana zum Ausdruck bringen, also den Zustand, in dem nichts unterschieden, sondern alles gleich ist. Dôgen aber ist kein Anhänger dieser Auslöschung der Differenzen. Wie Hegel wendet er sich gegen die absolute Indifferenz, gegen die »Nacht, in der alle Kühe schwarz sind.«¹⁵

Wie stellen sich Stille und Leere hingegen dar, wenn man sich ihnen auf dem von Dôgen so nachhaltig empfohlenen Weg der Sitzmeditation nähert? Zunächst herrscht dabei natürlich äußere Stille. Dann aber geht es um ein inneres Stillwerden. Dieses betrifft Körper und Geist zugleich. Was der Stille zunächst entgegensteht, sind der eigene Herzschlag, der Puls, der Atem oder muskuläre Spannungen; aber ebenso Gedanken und Vorstellungen, denen man nachhängt. All dies muss man ruhig werden lassen. Der Weg dazu ist aber nicht, es zu verwerfen. So würde man sich nur umso mehr an es binden. Sondern der Weg ist, immer weniger auf all dieses zu achten. Mit der Zeit tritt dann eine merkwürdige Verlagerung der Empfindung ein. Die Empfindung, die zuvor auf den eigenen Leib – seine körperlichen und mentalen Gegebenheiten – bezogen war, verschiebt sich über den Körper hinaus: auf den Leib in seiner Umgebung, seiner näheren und fernerer Umgebung. Das Verhältnis zu dieser wird gleichsam osmotisch. Die Empfindung, der Geisteszustand ist nicht mehr einfach der eigene, sondern einer dieses Zusammenseins mit der Umgebung und dem Ganzen. Das Bewusstsein verschiebt sich auf dieses gemeinsame Verhältnis, in dem ich und das andere zusammen sind. Wo dieser ungetrennte Zustand vollkommen erreicht wird, tritt das Erwachen ein. Das eigene Erfahren ist dann eine Vollzugsform des Alls – so wie alles andere auch eine Vollzugsform des Alls ist. Dieser Zustand ist nicht eigentlich ein Zustand der Leere, sondern einer eigentümlichen Erfülltheit. Die Stille ist gefüllt. Ich und Welt schwingen gleichzeitig in ihr.¹⁶

In dieser erfüllten Stille haben dann (anders als das Dogma der ›Leere‹ es zulassen würde) sogar Geräusche einen Platz. Dôgen sagt ausdrücklich, dass die bewegungslose Stille die falsche Stille ist.¹⁷ Es ist nur ein verbreitetes Missverständnis, dass es um Auslöschung, um Indifferenz, um das Nichts gehe. Dôgen erklärt dagegen:

14 Dôgen, *Busshô (Buddha-Natur)* [1241], in: ders., *Shôbôgenzô – Die Schatzkammer des wahren Dharma*, Bd. 4, übers. von Guido Keller, Frankfurt am Main: Angkor 2002, S. 126–145, hier S. 137.

15 »[...] sein *Absolutes* für die Nacht auszugeben, worin, wie man zu sagen pflegt, alle Kühe schwarz sind, ist die Naivität der Leere an Erkenntnis« (Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phänomenologie des Geistes* [Anm. 4], S. 22 [Vorrede]).

16 Keineswegs geht es, wie man so oft hört, um eine Auslöschung des Ich. Sondern es geht um dessen Verwandlung von einer egoistischen in eine holistische Form.

17 Man spricht dafür im Zen-Buddhismus auch vom »Zen des Toten«, vgl. Ryôsuke Ôhashi, *Kire – Das »Schöne« in Japan*, Paderborn: Fink 2014, S. 169.

»Legt ›leer‹ nicht als ›nichts‹ aus.«¹⁸ Die wahre Stille und Leere ist voller Leben. Wo die Erleuchtung erreicht ist, stellt nichts mehr eine Störung, eine Täuschung, eine Auslenkung dar, sondern all solches bedeutet dann vielmehr eine Bewegung innerhalb des Erwachtseins und wird selber in Erleuchtung verwandelt.¹⁹

Und es gibt keinen Abschluss, kein Ende der Erleuchtung. Man bleibt immer im Zustand des Übens. Es gibt nicht die eine große Erleuchtung, mit der alles getan wäre. »Sei völlig frei von der Vorstellung der Großen Erleuchtung und suche oder begehre sie niemals.«²⁰ »Mach dir nichts aus Erleuchtung!«²¹ »Gib die Erleuchtung auf.«²² Wer zur Erleuchtung ein intentionales Verhältnis einnähme, hätte sie schon verloren oder nie gekannt.²³

Schließlich: Die Übung (Sitzübung) ist nicht das Letzte ihrer selbst. Das ist vielmehr erst die daraus erwachsende tägliche – wirklich alltägliche – Praxis. Das Licht des Erwachtseins muss in den alltäglichen – noch den alltöglichsten – Verrichtungen aufscheinen: Tee trinken, Reis essen und dergleichen. Andernfalls wäre die angebliche Erleuchtung nur Humbug gewesen. »Erwartet keine große Erleuchtung; große Erleuchtung ist tägliches Handeln, Tee trinken und Reis essen.«²⁴ »Unser tägliches Tun, wenn wir Reis essen und eine Kesa tragen, ist die Aktivität unseres Wahren Lichtes.«²⁵

Schon die berühmte und kurz vor Dôgen (um 1150) entstandene zen-buddhistische Ochsen Geschichte macht dies klar. Sie besteht aus zehn Bildern. Manche Betrachter meinen, das 8. Bild gebe die eigentliche Erleuchtung wieder. Dort sieht man auf

18 Dôgen, *Busshô* (Anm. 14), S. 131.

19 »Obwohl Störungen und Täuschungen während des Zazen kommen und gehen mögen, erscheinen diese innerhalb des *Jijuyu Samadhi* [des Selbst-Erlebnisses des Erwachens] und werden deshalb zu Erleuchtung verwandelt und stören nicht.« (Dôgen, *Ben dôwa* [Anm. 7], S. 172).

20 Dôgen, *Daigo* (*Die Große Erleuchtung*) [1243], in: ders., *Shôbôgenzô – Die Schatzkammer der Erkenntnis des wahren Dharma*, Bd. 1, übers. von Manfred Eckstein, Zürich: Theseus 1977, S. 56–60, hier S. 56.

21 Ebd.

22 Ebd. – Die Erleuchtung als Prozess und nicht als Zustand zu sehen, ist eine Eigentümlichkeit Dôgens, durch die er sich von anderen zen-buddhistischen Auffassungen unterscheidet.

23 Dôgens Formulierungen – seine Zurückweisungen anderer Lehrmeinungen – mögen gelegentlich allzu harsch klingen. Widerspricht er sich damit nicht selbst? Sind nicht auch andere Auffassungen Erscheinungen der Buddha-Natur und enthalten zumindest ein Korn und vermutlich sogar mehr an Wahrheit? Natürlich sieht Dôgen das genau so. Aber warum redet er dann so schroff? Saori Kanemaki hat bei der Basler Tagung auf die damaligen äußeren Bedingungen hingewiesen: in Japan herrschten schwere Konflikte, und man wünschte sich ob dieser Unsicherheiten möglichst klare und eindeutige Orientierung. Das könnte ein gut Teil der scharfen Formulierungen erklären.

24 Dôgen, *Gyoji* (*Unaufhörliche Übung*) [1242], in: ders., *Shôbôgenzô – Die Schatzkammer des wahren Dharma*, Bd. 4, übers. von Guido Keller, Frankfurt am Main: Angkor 2002, S. 1–41.

25 Dôgen, *Jippô* (*Das ganze All*) [1243], in: ders., *Shôbôgenzô – Die Schatzkammer der Erkenntnis des wahren Dharma*, Bd. 1, übers. von Manfred Eckstein, Zürich: Theseus 1977, S. 125–128, hier S. 127.

einmal nichts Gegenständliches mehr (keinen Hirten, keinen Ochsen, keine Landschaft etc.), sondern nur einen in sich leeren Kreis – die paradigmatische Verbildlichung der Leere, des Nichts. Aber das ist eben nur das, was Dôgen einen »gemalten Reiskuchen« nennt. In der Ochsen Geschichte selbst wie für Dôgen kommt es auf den Weitergang an. Das 10. und abschließende Bild zeigt den Hirten, wie er als Erleuchteter unter die Menschen zurückgekehrt ist und unter ihnen lebt. Feist, lachend und voller Lebendigkeit agiert er auf dem Markt, ist allen gegenüber hilfsbereit, und erlaubt sich dabei, »von den befahrenen Geleisen der altehrwürdigen Weisen abzuweichen«. ²⁶ Diese Abweichung ist ebenso in Dôgens Sinn wie die Betonung der praktischen Konkretion (nicht leeren Abstraktheit) der Erleuchtung: die Erleuchtung verlangt »gerunzelte Stirnen und blitzende Augen [...], Haut, Fleisch, Knochen und Mark« – nicht bloß »gemalte Reiskuchen«. ²⁷

Darauf kommt es an: dass das Erwachen nicht eine aparte Erfahrung bleibt, sondern dass man es ins alltägliche Leben mitnimmt. ²⁸ Dann ist dort alles wie vorher – und doch ganz anders. Man versteht sich, die Dinge, die Welt nun anders. Man erfährt dies alles als ungetrennt, als einheitlich. Ein jedes wird nicht mehr, wie vorher, als es selbst aufgefasst, sondern holisiert gesehen: als eine Erscheinung des Ganzen – als ein Stück, ein Juwel der Buddha-Natur. Von da an wird man anders essen, sprechen und lieben.

Die Stille, die man auf diesem Weg erreicht hat, ist komprehensiv. Sie schließt nichts aus. Sie ist nicht primär ein akustisches Phänomen und schon gar nicht das Kontrastphänomen zu Lärm oder Bewegtheit. Sie ist gleichermaßen offen für laut und leise, für Getöse oder Flageoletttöne. Diese Stille ist eine Einstellung oder Haltung, eine Grundstimmung, die allem frei begegnet, die alles willkommen heißt. Sie ist identisch mit der Einsicht, dass Buddha-Natur in allem ist – dass alles Buddha-Natur ist. Sie ist lebendige Stille, sie ist das eigentliche Erwachtsein.

Eine Frage zum Schluss: Wie würde eine Musik klingen, die aus solcher Stille kommt? Und könnte es eine Musik geben, die uns zu dieser Art von Stille führt? Ich gestehe: Meine Frage ist eine rhetorische. Denn ich habe eine Antwort: die Musik von John Cage. Er hat es selbst so formuliert: »In the late forties I found out [...] that silence is not acoustic. It is a change of mind, a turning around. I devoted my music to it. My work became an exploration of non-intention.« ²⁹ – Hören Sie sich am besten sein Stück *Thirteen* von 1992 an ...

26 *Der Ochs und sein Hirte. Eine altchinesische Zen-Geschichte*, erläutert von Meister Daizohkutsu Rekido Ohtsu, mit japanischen Bildern aus dem 15. Jahrhundert, übers. von Kôichi Tsujimura und Hartmut Buchner, Pfullingen: Neske ²1973, S. 49.

27 Dôgen, *Busshô* (Anm. 14), S. 137.

28 Dôgen selbst hat diese Alltäglichkeit der Praxis der Erleuchtung schier unübertrefflich in einem schlichten Kochbuch niedergelegt: *Tenzo Kyôkun (Instructions for the Zen Cook)* [1237], abgedruckt in: Dôgen and Uchiyama, *From the Zen Kitchen to Enlightenment: Refining Your Life*, trans. Thomas Wright, New York: Weatherhill 1983, S. 1–19.

29 John Cage, *An Autobiographical Statement*, in: *Southwest Review* 76 (1990), S. 59–76, siehe auch http://johncage.org/autobiographical_statement.html (14. 9. 2017).

Zwischen Worten und Tönen

Vom Sinn des Schweigens

von Emil Angehrn

Nach dem Sinn des Schweigens zu fragen scheint paradox. Als Reich des Sinns gilt in eminenterer Weise die Sprache. Sie ist es, in deren Medium wir etwas meinen, artikulieren und mitteilen, mittels derer wir Sinn bilden, rezipieren und verstehen. Nichtsprechen, d. h. Schweigen, scheint an solchem Produzieren und Aufnehmen von Sinn keinen Teil zu haben. Wer nichts *sagt*, hat *nichts* zu sagen und gibt nichts zu verstehen. Wer stumm bleibt, wird nicht verstanden.

So lauten erste, approximative Beschreibungen des Phänomens des Schweigens – die dem näheren Blick jedoch sogleich fragwürdig werden. Offenkundig gibt es sowohl verstehbare Sinngebilde außerhalb der Sprache wie Formen des höchst bedeutungsvollen Schweigens. Dies ist Anlass, die scheinbaren Selbstverständlichkeiten kritisch zu befragen.

Zwischen Nichts-Sagen und Nicht-Sprechen

(a) Grenzen der sinnvollen Rede

Ist Nicht-Sprechen, also Schweigen, in der Tat dasselbe wie Nichts-Sagen, wie Nichts-Sagenwollen, Nichts-Meinen, Nichts-zu-verstehen-Geben? Und umgekehrt: Heißt Nichts-Sagen notwendig auch Nicht-Sprechen?

Ich möchte von diesen vielleicht als eigenartig empfundenen, abstrakten Fragen ausgehen, um den Sinn des Schweigens zu erkunden. Ich gehe von der Frage nach dem Verhältnis zwischen Nichts-Sagen und Nicht-Sprechen aus, weil sie ein begriffliches Scharnier im Konzept des Schweigens artikuliert – ein Scharnier, das zudem von zwei philosophischen Kronzeugen unserer Thematik, Aristoteles und Wittgenstein, profiliert herausgestellt worden ist. Ein Blick auf sie soll als Einstieg in die Thematik dienen.

Die einschlägige Grundthese des Aristoteles lautet: Sprechen heißt etwas sagen, und das heißt: etwas Bestimmtes sagen. Wer nichts Bestimmtes sagt, sagt gar nichts, und wer nichts sagt, redet nicht, nimmt nicht teil an der menschlichen Ur-tätigkeit des Sprechens, des Sichunterredens mit anderen und mit sich selbst.¹

1 Aristoteles, *Metaphysik* IV 4.

Es ist bemerkenswert, dass auch Ludwig Wittgenstein, einer der in unserem Kontext meistzitierten Autoren, dessen *Tractatus Logico-Philosophicus* mit dem berühmten Satz schließt: »Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen«,² zur Begründung dieses Satzes auf eine analoge Überlegung wie Aristoteles rekurriert. Im Vorwort des *Tractatus* wird dessen Leitthese so vervollständigt: »Was sich überhaupt sagen lässt, lässt sich klar sagen; und wovon man nicht reden kann, darüber muss man schweigen.«³

Bei Aristoteles wie bei Wittgenstein wird das Sprechen mit einem bestimmten bzw. einem klaren Sagen enggeführt und dadurch eine strenge Grenze des Sprechens gezogen. Allerdings ist die Konsequenz dieser Grenzziehung bei beiden Autoren nicht dieselbe. Während für Aristoteles derjenige, der nichts Bestimmtes sagt, aus dem Sprechen – jenem Vollzug, der den Menschen als solchen auszeichnet und ihn mit anderen Menschen verbindet – ausscheidet, geht es Wittgenstein um die spezifischen Grenzen der wissenschaftlichen Sprache, deren Bereich er allerdings mit dem des sinnvollen Sprechens überhaupt gleichsetzt. Hier stehen engere Grenzen zur Diskussion, die nicht das Ganze unseres Wirklichkeitsbezugs umfassen, ja vielleicht gar nicht dessen Wichtigstes enthalten, wie Wittgenstein selbst pointiert festhält: »Wir fühlen, dass selbst, wenn alle möglichen wissenschaftlichen Fragen beantwortet sind, unsere Lebensprobleme noch gar nicht berührt sind.«⁴ Es gibt einen Bereich außerhalb des engen Bezirks sinnvoller Rede: den Bereich des Lebens, der Sinnfragen oder der Ethik, auch des umfassenden Ganzen – all dessen, wozu die Wissenschaft keinen Zugang hat und was sich im strengen Sinn nicht aussprechen lässt. Dieser Bereich ist nicht einfach inexistent oder schlechthin unzugänglich, sondern öffnet sich uns in einem anderen Modus als dem der Sprache: »Es gibt allerdings Unausprechliches. Dies *zeigt* sich, es ist das Mystische.«⁵ Der Übergang vom Sagen zum Zeigen und Sichzeigen ist von der Kultur- und Kunsttheorie vielfach aufgegriffen und etwa in der Diskussion um das Verhältnis von Wort und Bild fruchtbar gemacht worden.⁶

Allerdings mindert dieser Ausblick auf ein Jenseits der Wissenschaft nicht die Schärfe der gezogenen Grenze, die dazu nötigt, auch die eigene Sprache der Philosophie als »unsinnig«⁷ zu bezeichnen und die Beschäftigung mit Lebensfragen jenseits des sinnvollen Sprechens, d. h. des genuin menschlichen Vermögens, uns über die Welt und uns selbst zu verständigen, anzusiedeln. Die irritierende Konsequenz führt zur Frage zurück, wieweit die initiale Begrenzung der Sprache einsichtig ist.

2 Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, in: ders., *Schriften*, Bd. 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1969 (S. 7–83) Satz 7.

3 Ebd., S. 9.

4 Ebd., Satz 6.52.

5 Ebd., Satz 6.522.

6 Vgl. *Zeigen. Die Rhetorik des Sichtbaren*, hrsg. von Gottfried Boehm, Sebastian Egenhofer und Christian Spies, München: Fink 2010.

7 Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, Satz 6.54.

(b) Nichtsprechen und Schweigen

Zu hinterfragen ist die Gleichsetzung von Nichts-Sagen und Nicht-Sprechen sowie die ihr vorausliegende These, dass nicht etwas (Bestimmtes) zu sagen – bzw. etwas nicht klar zu sagen – bedeute, nichts zu sagen. Unser normales Verständnis sträubt sich gegen diese Gleichsetzung, derzufolge jemand, der nicht etwas Bestimmtes sagt, überhaupt nicht spricht. Wieso soll er nicht etwas anderes, auch etwas Unbestimmtes, zu verstehen geben? Wieso sollen wir uns nicht miteinander unterhalten können, ohne etwas Bestimmtes mitteilen zu wollen, ja, letztlich sprechen können, ohne etwas zu sagen? François Jullien hat in seinem Buch *Si parler va sans dire* eben ein solches ›Sprechen ohne Sagen‹ vor dem Hintergrund des chinesischen Denkens als Alternative zur assertorischen Zentrierung der abendländischen Sprachform zur Geltung gebracht.⁸ Gerne wird in diesem Zusammenhang an das Axiom von Paul Watzlawick erinnert, dass man nicht nicht kommunizieren könne. Es besagt, dass wir auch dort, wo wir keine Botschaft übermitteln, ja, uns bewusst der Interaktion enthalten, anderen etwas zu verstehen geben. Auch das beharrliche Schweigen kann als Äußerung wahrgenommen, in seiner Intention und seinem Sinn gedeutet werden. Wer schweigt, nimmt sich nicht aus der Welt der Sprechenden und Kommunizierenden heraus. Wir sind nach Lacan immer schon begehrende und sprechende Lebewesen, und diese Vorgängigkeit ist Voraussetzung für die konkrete Option zwischen Sprechen und Schweigen, Kommunikation und Distanz. Auch als Schweigende geben wir etwas zu verstehen. Es scheint notwendig, die Analyse des Sprechens eine Stufe tiefer zu legen, um die Option zwischen Reden und Schweigen als eine innerhalb des Bedeutens in den Blick zu bekommen und auch das Schweigen als ein sinnhaftes Verhalten erfassen zu können.

Dabei wirft die Frage nach dem Sinn des Schweigens – im Vergleich zur analogen Frage nach dem Sinn der Rede – von vornherein Probleme besonderer Art auf. Bei der verbalen Sprachäußerung können gewissermaßen parallel deren semantischer Gehalt und ihr performativer Vollzug in Frage stehen; es kann interessieren, was jemand sagt und was er damit tut oder bewirken will. Beim Schweigen finden sich beide Seiten in eigentümlicher Schwebelage. Der semantische Gehalt, das ›Worüber‹ des Schweigens – soweit man überhaupt von einem solchen sprechen kann – verbleibt als nicht-artikulierte in größerer Unbestimmtheit als dies auch beim gesprochenen Wort der Fall sein kann, und dem Akt haftet eine noch grundlegendere Ambiguität an, sowohl in der Offenheit, ob überhaupt ein Akt des Schweigens vorliegt (oder

8 François Jullien, *Si parler va sans dire. Du ›logos‹ et d'autres ressources*, Paris: Éditions du seuil 2006. – In noch radikalerer Gegenwendung bringt Alice Lagaay ein Schweigen ins Spiel, das überhaupt nicht auf Sinn und Verstehen ausgerichtet ist – ein ›Nicht(s) sagen‹, das ›weder stört noch keinerlei Interpretation bedarf, nichts tut, sondern einfach still, ruhig und offen ist, ohne dabei Stille, Ruhe oder Offenheit zu signalisieren‹: Alice Lagaay, *How to Do – and Not to Do – Things with Nothing. Zur Frage der Performativität des Schweigens*, in: *Performanzen des Nichttuns*, hrsg. von Barbara Gronau und Alice Lagaay, Wien: Passagen 2008, S. 21–32, hier S. 30.

ob jemand nur nichts gesagt, vielleicht gar nichts gehört hat, nicht sprachfähig ist), wie in der Unklarheit darüber, wofür dieser Akt steht, wie er gemeint ist.⁹

Ungeachtet dieser Offenheiten jedoch ist manifest, dass das Schweigen in vielerlei Weise sinnhaft verfasst, gemeint und verstehbar sein kann. Alltagserfahrung und literarische Kultur bieten eine Überfülle von Zeugnissen eines ›bereden‹ Schweigens, das uns etwas sagt. Sie lassen sich nach ganz unterschiedlichen Hinsichten klassifizieren, die in eine einheitliche Perspektive zusammenzuführen nicht ohne Weiteres möglich ist. Schweigen kann verschiedene rhetorische Formen annehmen, vielfältige affektive Qualitäten besitzen, variierende soziale oder künstlerische Funktionen erfüllen.¹⁰ Es gibt Formen des hilflosen, trotzigen, gnädigen, bedrückten, erhabenen, bedrohlichen, vielversprechenden, feigen, verlegenen Schweigens; Schweigen kann dazu dienen, etwas zu verheimlichen oder verdeckt mitzuteilen, jemanden zu schonen oder zu bestrafen, auf etwas einzustimmen oder etwas nachklingen zu lassen. Eine ausgebreitete Phänomenologie des Schweigens wäre ebenso vielgestaltig wie jene der lebendigen Rede. Eine begrenzte Betrachtung wie die folgende kann nur selektive Gesichtspunkte hervorheben.

Die folgende Betrachtung geht vom Grundgedanken aus, dass Schweigen wesentlich auf Sprache bezogen ist, und orientiert sich des näheren an der Frage nach dem Ort des Schweigens im Verhältnis zur Sprache. Schematisch lassen sich drei Orte auseinanderhalten: das Schweigen diesseits der Sprache, in der Sprache und jenseits der Sprache. Es gibt ein vorsprachliches, ein sprachimmanentes und ein übersprachliches Schweigen.

Diesseits der Sprache

Das Schweigen diesseits der Sprache tritt seinerseits in dreifacher Gestalt auf: als das der Sprache äußerliche, ihr fremde Schweigen, als stummes Sprechen und als Anfang und Ermöglichung des Worts.

(a) Das Sprachlose

»Das ewige Schweigen dieser unendlichen Räume erschreckt mich«:¹¹ Der Satz von Blaise Pascal evoziert am Beginn der Moderne das Grauen angesichts der stumm gewordenen Natur, die Angst und Verlassenheit in der sprachlosen, sprachfremden

9 Vgl. Reika Hane, *Gewalt des Schweigens. Verletzendes Nichtsprechen bei Thomas Bernhard, Kôbô Abe, Ingeborg Bachmann und Kenzaburô Ôe*, Berlin – Boston: de Gruyter 2014, S. 15 ff.

10 Vgl. Aleida Assmann, *Formen des Schweigens*, in: *Schweigen. Archäologie der literarischen Kommunikation XI*, hrsg. von Aleida und Jan Assmann, München: Fink 2013, S. 51–68; vgl. Alice Lagaay, *How to Do – and Not to Do – Things with Nothing* (Anm. 8); Fleur Ulsamer, *Linguistik des Schweigens. Eine Kulturgeschichte des kommunikativen Schweigens*, Frankfurt am Main: Peter Lang 2002.

11 »Le silence éternel de ces espaces infinis m’effraie« (Blaise Pascal, *Pensées*, Fragment 206 [101], in: ders., *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1954, S. 1113).

Welt. Irritierend ist nicht die Sprachlosigkeit von etwas, das von sich aus gar nicht sprachfähig ist, wie die unbelebte Materie. Es ist Sprachferne von einem, das gewissermaßen sprechen sollte, das an sich auf Artikulation und Versprachlichung angelegt ist, doch die Grenze zur Sprache nicht überschreiten kann, sondern in deren Vorhof verbannt ist. Die Natur, die sich dem Menschen einst offenbarte und zu ihm sprach, ist in der entgötterten Welt verstummt. Der Logos ist in ihr nicht anwesend.

(b) Das stumme Sprechen

Dieser puren Abwesenheit der Sprache steht die Vorsprachlichkeit dessen gegenüber, was gewissermaßen vor-sprachlich bedeutsam ist, einen sinnstiftenden Ausdruck diessseits des Worts realisiert. Es ist die ›stumme Sprache‹ der Dinge, der Gesten, des Bildes, der Kunst. In vielerlei Weise sind solche Phänomene als vor- und außersprachliche Formen des Bedeutens und Verstehens, teils als Tiefenschichten des Sinns beschrieben worden. Eine erweiterte Hermeneutik hat sich vom Paradigma des Textes abgelöst und die Erlebens- und Ausdrucksformen des Gefühls, die körperlichen Gebärden und die Chiffren der Natur als Gefäße des Sinns thematisiert. Gerade die Phänomene der Natur, wo sie (noch) nicht jener Entseelung anheimfallen, erscheinen einem empathischen Naturbezug voll von Botschaften – es ist, so Jan Assmann, wie wenn auch die Natur nicht nicht kommunizieren könnte.¹² Wolfram Högere hat in jener Ausweitung der Hermeneutik Spuren der Mantik und eines ursprünglichen Animismus ausgemacht, der auch einem heutigen nicht-reduzierten Verstehen nicht fremd ist.¹³ Mannigfache Weisen des leiblichen Ausdrucks, aber auch der kulturellen Praxis und künstlerischen Gestaltung verkörpern vor- und außersprachliche Formen der Sinnproduktion und Sinnrezeption. Sie stehen nicht nur für das Elementare, Noch-nicht-Sprachliche, sondern zum Teil auch für den eigenen Ursprung, aus welchem sprachliches Verhalten und sprachliche Gebilde hervorgehen.

(c) Dynamis und Anfang des Sprechens

Namentlich in der Tradition der Phänomenologie sind Formen des Schweigens beschrieben worden, die für das Sprechen eine Voraussetzung, einen ermöglichenden Grund oder geradezu einen Anfang darstellen. Merleau-Ponty spricht von einem

12 Allerdings ist dies nach Assmann nicht der Natur, sondern dem Menschen anzulasten, der Sinn in sie hineinliest und erst im langen Prozess der Entzauberung lernen musste, mit ihrer Stummheit zurechtzukommen. – Vgl. Alice Lagaay, *How to Do – and Not to Do – Things with Nothing* (Anm. 8), S. 30, die mit Roland Barthes das bedeutungsfreie Schweigen/die Stille der Natur (*silere*) vom sinnbezogenen Schweigen der Sprache (*tacere*) unterscheidet, wobei sich ersteres allmählich dem letzteren angleicht.

13 Wolfram Högere, *Metaphysik und Mantik. Die Deutungsnatur des Menschen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992.

»schweigenden Cogito« (*cogito tacite*)¹⁴ als Voraussetzung der Reflexion und allen expliziten Meinens, von einer wortlosen, stummen Sprache (*langage muet*) des Leibes als Raum und Fundament der verbalen Kommunikation. Artikuliertes Sprechen gründet nach ihm in einer »stummen Rede« und einem »sprechenden Schweigen«,¹⁵ zu welchem die phänomenologische Reflexion zurückführt. Geht es hier um eine Stille, die gleichsam ein Sagenwollen in sich trägt und unterhalb der Schwelle der Artikulation voller Worte ist, so lässt ein tieferes Schweigen auch die innere Rede des Gedankens stumm werden. Die in meditativen Übungen erprobte Kunst des Schweigens steht im Dienste dieses inneren Still- und Leerwerdens, das nicht als Selbstzweck erstrebt wird, sondern als Vorbedingung einer Offenheit, welche die Manifestation der Dinge vernehmen kann.¹⁶ Das eigene Schweigen steht dann im Dienste der entgegenkommenden Sprache, des empfangenen Worts. Es ist weder reine Versenkung in sich noch Sichverlieren ins Sprachlose, sondern Öffnen des Raums für ein Sprechen, das nicht aus dem Schweigenden kommt, und es kann in der mystischen Vertiefung zuletzt dem Schweigen des Absoluten selbst, der innersten Stille Gottes begegnen.¹⁷

Schließlich kommt hier jenes dem Sprechen vorausliegende Schweigen in den Blick, das gewissermaßen die Potentialität und den Anfang des Sprechens in sich birgt. Man hat es mit der Stille und Leere verglichen, die der Schöpfung vorausgeht, als jene gesteigerte Mächtigkeit des Nichtsprechens, die nur dem in höchstem Maße Sprachfähigen zu eigen ist. Nur der Schöpfer kann sich des Hervorbringens enthalten, nur der Mensch kann schweigen. Künstlerische wie theologische Betrachtungen haben die konzentrierte Sammlung des Augenblicks vor der Schöpfung beschrieben,¹⁸ als jene Potenz, die der Tat vorausgeht und deren höchste Macht in der an sich haltenden, reinen Potentialität,¹⁹ der absoluten Stille liegt. Die Stille vor der Schöpfung, das Schweigen vor der Rede sind nicht nur negative

14 Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris: Gallimard 1945, S. 462; ders., *Le visible et l'invisible*, Paris: Gallimard 1964, S. 224; vgl. die Beschreibung der Lebenswelt als »Welt des Schweigens«: *Le visible et l'invisible*, S. 224.

15 Maurice Merleau-Ponty, *Le langage indirect et les voix du silence*, in: *Signes*, Paris: Gallimard 1960, S. 49–104, hier S. 58f.

16 Vgl. Reiner Manstetten, *Das Schweigen und der Ursprung des Wortes*, in: *Quatember. Vierteljahreszeitschrift für die Erneuerung und Einheit der Kirche* 63 (1999), Nr. 4, S. 196–203; Hans-Willi Weis, *Denken, Schweigen, Übung. Eine Philosophie des Geringfügigen*, Freiburg – München: Alber 2012, S. 15 ff., 31 ff.

17 Reiner Manstetten, *Das Schweigen und der Ursprung des Wortes* (Anm. 16); vgl. Jan Assmann, *Einführung*, in: *Schweigen. Archäologie der literarischen Kommunikation XI* (Anm. 10), S. 15.

18 Vgl. Corrado Bologna, *Creazione e silenzio*, in: *Silenzio. Atti del terzo Colloquio internazionale di Letteratura italiana (2008)*, hrsg. von Silvia Zoppi Garampi, Rom: Salerno Editrice 2012, S. 13–31.

19 So die Lesart der Potenz bei Schelling, gegen die aristotelisch-hegelsche Auffassung einer sich notwendig verwirklichenden Möglichkeit.

Instanzen des Nicht und Noch-Nicht, sondern wie die Hohlform des Anfangens, der Introitus vor der Rede, ein Anfang des Anfangs.

In der Mitte der Sprache

(a) Leerstellen

Die zweifache Modalität des Schweigens als Abwesenheit und Grund des Worts, die wir im Diesseits der Sprache finden, reproduziert sich in deren Binnenraum. Sprache ist durchsetzt vom Schweigen und Nichtsagen.²⁰ Es gibt kein Sagen ohne Nichtsagen, wie kein Entbergen ohne Dunkel, keinen Sinn ohne Nicht-Sinn. Sprechen kann nie alles sagen, Zeigen nie alles erhellen. Jede Rede enthält Nicht-thematisches und Ungesagtes, Leerstellen und Verdecktes. Die Komplementarität beider Seiten gehört konstitutiv zum Sprechen wie zum Verstehen; nicht zuletzt ist sie Voraussetzung für die eigene Formgebung des Lesers und Hörers, die ihrerseits in die Sinnbildung des Werks eingeht.

(b) Entzug und Destruktion

Indessen geht es hier nicht nur um eine strukturelle Doppelseitigkeit. Die dem Sprechen innewohnende Grenze gründet nicht einfach in einer notwendigen Struktureigenschaft wie der blinde Fleck im Sehen oder der äußere Horizont im Wahrnehmen, der immer hinauschiebbar, doch nie aufhebbar ist. Daneben gibt es Leerstellen und Lücken, die kontingenten Verhinderungen, Unterdrückungen und Ausschließungen der Sprache entstammen. Dass die Rede ins Stocken gerät, dass ihr vieles nicht zugänglich ist, kann auch daran liegen, dass Inhalte – bewusst oder unbewusst – verdeckt, tabuisiert, an der Artikulation gehindert werden. Das Schweigen kann Kehrseite eines Sprachentzugs sein, wie er dem Erleben von Gewalt und Leiden anhaftet, exemplarisch in traumatischen Erfahrungen, die mit einer Unfähigkeit der Repräsentation und Erzählung, auch des inneren Gesprächs einhergehen. Kritische Historie, Hermeneutik, Psychoanalyse setzen hier einen Gegenakzent und wollen dem zur Sprache verhelfen, was unerledigt geblieben ist und keinen symbolischen Ausdruck finden konnte. Das Nichtgeschriebene lesen, wie Walter Benjamin mit einem Wort Hugo von Hofmannsthal das Anliegen solcher Historie umschreibt,²¹ heißt das Unabgeholte zu seinem Recht kommen lassen und dem zur Stummheit verurteilten Leben zur Sprache verhelfen.

20 Vgl. *Nicht(s) sagen. Strategien der Sprachabwendung im 20. Jahrhundert*, hrsg. von Emmanuel Alloa und Alice Lagaay, Bielefeld: transcript 2008.

21 »Was nie geschrieben wurde, lesen«: Schlussvers aus *Der Tor und der Tod*, in: Hugo von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke*, Frankfurt am Main: Fischer 1975 ff., Teil III, S. 61–80, hier: S. 80; Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Band I.3, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974, S. 1238.

(c) Produktive Negativität

Insofern kann der Abwesenheit der Sprache geradezu eine katalysatorische, produktive Funktion zukommen. Der Riss und die Lücke im Kontinuum des Sinns ermöglichen nicht nur, sie provozieren die Sprache, sie halten nicht nur den Raum des Sprechens offen, sie verlangen nach dem befreienden und gestaltenden Wort, gegen seine Verbannung oder Beschneidung. In gewisser Weise kann gerade das Aufbrechen des geschlossenen Textes, das Zerbrechen der Rede zur Voraussetzung kreativen Hörens und Sprechens werden. Solches Durchschlagen kann im Kunstwerk bewusst eingesetzt, zum Mittel originärer Formgebung werden. Desgleichen kann es in die Technik der Entzifferung und die hermeneutische Arbeit eingehen, wie die Dekonstruktion die Auflösung des Gebildes als Weg der konstruktiven Sinnerschließung praktiziert. In Auseinandersetzung mit der realen Negativität des Sprachverlusts, mit Repression und Ausschließung wird solches Aufbrechen zum Protest und zum Werkzeug der Rettung. Dem stummen Schrei des Schmerzes beizustehen heißt jener Forderung nachzukommen, in der Adorno die Bedingung aller Wahrheit sah: der Forderung, »Leiden beredt werden zu lassen.«²² Inmitten der Welt der Sprache haben wir mit Abwesenheiten, Zonen des Schweigens zu tun, die dazu auffordern, Schweigen in Rede zu verwandeln.

Jenseits der Sprache

(a) Vom Ungesagten zum Unsagbaren

Der dritte Ort des Schweigens ist der Ort jenseits der Sprache. Das Sprachjenseitige, Übersprachliche ist das theoretisch und literarisch prominenteste, am meisten reflektierte Andere des Sprechens. Schweigen steht hier nicht für eines, das noch nicht zur Sprache gekommen ist, sondern für eines, zu dem zu gelangen die Sprache ihrerseits nicht fähig ist, das ihr unerreichbar bleibt. Es ist nicht das Niedrigere, sondern das Höhere, nicht das der Sprache Entzogene, sondern das über sie Hinausschießende, Unausprechliche – wobei sich eine abgründige Gemeinsamkeit beider in dem von François Lyotard erneuerten Begriff des Erhabenen spiegelt, der das Unfassbare mit dem Unerträglichem, die positive Sprachtranszendenz mit dem Sprachentzug der Gewalt- und Leidenserfahrung zusammenschließt.²³ Im Hauptstrang jedoch meint jenes Hinaussein ein affirmatives Transzendieren, wie es uns in eindringlicher Gestalt in der neuplatonischen Philosophie entgegnet.

22 Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1966, S. 27.

23 François Lyotard, *Leçons sur l'analytique du sublime*, Paris: Galilée 1991. – Eine andere Konvergenz hat Hegel vor Augen, wenn er die Mystifikation des stummen Sichversenkens und erhebenden Fühlens als vermeintlich höhere Wahrheiten kritisiert, da doch das Unsagbare und Unartikulierte in Wirklichkeit das Dürftigste und Unwahrste sei: Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften*, in: ders., *Werke in zwanzig Bänden*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1970, Band 8–10, § 20, Anm.; § 463, Zusatz.

An Platon anschließend, der im *Siebten Brief* das höchste Wissen als ein nicht in Worten zu artikulierendes und mitzuteilendes beschrieben hatte,²⁴ bezeichnet Plotin das Eine und Erste, das den Ursprung aller Dinge bildet, als ein »in Wahrheit Unaussprechbares«, das sich im Maße seiner Absolutheit dem Begriffe und der Erkenntnis entzieht.²⁵

(b) Transzendenz und Stille

In den Blick kommt die Tradition der Mystik, auf welche schon Wittgensteins Grenzziehung verwies, eine Tradition, die den Gedanken der Transzendenz typischerweise mit einem Übersteigen des Mediums der Sprache assoziiert – im Gegensatz zur klassischen Philosophie, die ihn dem reinen Begriff zuordnet. Die mystische Erfassung des Einen und Ganzen ist eine, die dem diskursiv-unterscheidenden Denken versagt bleibt und sich nur der intuitiven Schau öffnet. Sie verkörpert die diametrale Antithese zur eingangs statuierten Bindung des Wissens an das Begrenzte und Bestimmte, und sie kann in ihrem Paroxysmus zur Indifferenz zwischen Wissen und Nichtwissen führen: Die höchste Schau kann in Blindheit, die absolute Helligkeit, die nichts mehr unterscheiden lässt, in tiefstes Dunkel umschlagen; das Nichts-Sagen, für Aristoteles gleichbedeutend mit einem Nichtreden, kann im Alles-Sagen aufgehen. Das Schweigen wird der Mystik ebenso sehr zum Ort der Leere wie der Erfüllung. Die Einübung in das Schweigen ist nicht das bloße Heraustreten aus dem öffentlichen Gespräch, sondern auch ein Leerwerden, ein Freiwerden vom inneren Reden, vom Lärm des Denkens, der das Wort, das uns gegeben ist, nicht hören lässt. In gesteigerter Form kann die ›Unsagbarkeit‹ sogar, jenseits der Grenze des Sagenkönnens, auf eines verweisen, wo sich das Sprechen verbietet: auf eines, das unantastbar ist, das nicht gesagt, vor der Sprache geschützt werden soll.²⁶ Auch hier geht es um ein Schweigen zugunsten dessen, was verschwiegen oder worüber geschwiegen wird, zugunsten seiner Integrität, ja, der Möglichkeit seiner Anwesenheit im Wort und im Klang. Das Schweigen wird zum Medium der Rettung dessen, was in der Rede nur unzulänglich vergegenwärtigt wird, was durch sie beschädigt, verletzt werden kann. Das Schweigegebot, das Namensverbot, das Redeverbot kann Intimes, aber auch Erhabenes, Göttliches betreffen, dem das Wort nicht angemessen ist. Zugleich aber kann in mystischen Visionen das Unaussprechliche jenes sein, um das es in allem Sprechen und allem Tun geht. Indem gerade sein Entzogenheit das Sagenwollen als Zielpunkt leitet, fungiert das Unsagbare als Grund des Sprechens. Das Wortlose in der Sprache, das Schweigen in der Rede macht deren Quellgrund und Potential mit aus.

24 Platon, *Siebter Brief* 341b–e, 344b–c.

25 Plotin, *Enneaden*, V 3, 13, 1.

26 Hinderik M. Emrich, *Das ›Unsagbare‹ bei Ingeborg Bachmann*, in: *Sagbar – Unsagbar. Philosophische, psychoanalytische und psychiatrische Grenzreflexionen*, hrsg. von Martin Heinze u. a., Berlin: Parodos 2006, S. 71–87.

In eigener Gestalt auftreten kann solches sprach-transzendierende Schweigen als Ausklang, als Nachhall der Rede oder des Klangs. Es ist ein Erleben der Gegenwartigkeit, das nicht ein Anderes, Neues neben der artikulierten Rede und durchkomponierten Phrase ist. Es ist eine Anwesenheit des zeitlich Abwesenden, in welcher sich jene gesammelte Präsenz des Anfangs spiegelt und in der das Ganze, gewissermaßen in Kopräsenz entfaltet, da ist. Solches ist nicht nur in privilegierten Erlebnissen des Hörens oder Spielens gegeben – wie es Claudio Abbados Auführungen²⁷ oder Mozarts Musik attestiert wird, deren »Wunderbares« nach Sacha Guitry darin liegt, »dass die Stille, die ihr folgt, noch immer von Mozart ist.«²⁸ Sondern wir finden eine analoge Präsenz »nach« der Sprache, wenn wir den Sinn einer Aussage, die Bedeutung einer Rede oder einer Erzählung nach dem Durchlaufen der Worte und Sätze verstehen, sie als Ganzes gleichsam vor uns, in uns haben, ohne sie im Einzelnen in ihrer Gliederung reproduzieren zu können oder zu müssen. Solches gehört, graduell variierend, zur normalen Sinnform temporaler Äußerungs- und Verstehensprozesse, denen die Verschränkung von Synchronie und Diachronie eingeschrieben ist. Das Ganze kann erst im Nachhinein gegenwärtig sein, in einer in unterschiedlicher Intensität gegebenen, sich sukzessiv abschwächenden Präsenz.

(c) Rettung durch die Sprache

Nun gibt es neben dem Motiv, das Unsagbare jenseits der Unzulänglichkeiten der Sprache zu retten – oder es gar *vor* der Sprache zu retten –, das andere Anliegen, es *mittels* der Sprache zu retten. Gegen das Dekret, über das zu schweigen, wovon man nicht sprechen kann, beharrt Adorno auf dem Verlangen der Philosophie, »gegen Wittgenstein zu sagen, was nicht sich sagen lässt.«²⁹ Er widersetzt sich jener Selbstdisziplinierung der Sprache und berührt darin ein Motiv, das viele Traditionen teilen: sich nicht mit den starren Grenzen der Sprache beziehungsweise einer bestimmten Sprachform – des abstrakten Begriffs, des wissenschaftlichen Diskurses – abzufinden und mit Mitteln der Sprache über die Sprache hinauszukommen. Gehört es nach Adorno zur Utopie der Philosophie, im Medium des Begriffs selbst den Begriff zu übersteigen und ans Begriffslose heranzureichen,³⁰ so wird solche transzendierende Kraft in anderen Ansätzen unterschiedlichen Sprachformen zugewiesen; was der deskriptiven Feststellung versagt bleibt, öffnet sich der Erzählung oder dem poetischen Wort, kommt über die rhetorische und ästhetische Prägnanz zur Entfaltung. Wie die Hermeneutik sich an den Grenzen des Verstehens abarbeitet, um den Sinn jenseits seiner manifesten Gestalt zu er-

27 Vgl. die Titel des Dokumentarfilms *Claudio Abbado: The Silence that Follows the Music* (1996) bzw. des DVD-Portraits *Claudio Abbado: Hearing the Silence* (2010).

28 Zit. nach Christoph Wulf, *Schweigen*, in: *Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie*, hrsg. von Christoph Wulf, Weinheim – Basel: Beltz 1997, S. 1119–1127, hier S. 1125.

29 Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik* (Anm. 22), S. 19.

30 Ebd.

schließen, so bemüht sich der Ausdruck um die Selbsttranszendierung der Grenzen der Sprache. Eine Dimension dieser Übersteigung ist jene, in welcher das Sprechen mit dem Schweigen, das Schweigen mit dem Sprechen kommuniziert.

Schluss: Zwischen Sprechen und Schweigen

Verschiedene Bewegungen haben zwischen Sprechen und Schweigen – vom Sprechen zum Schweigen, vom Schweigen zum Sprechen – hin und her geführt. Ihr Ergebnis ist keine einfache Rückführung des einen auf das andere, kein einfacher Vorrang des einen über das andere.

Auf der einen Seite haben wir mit zwei verschiedenen Bewegungen der Überwindung von Sprachgrenzen und Sprachlosigkeit zu tun. Die eine Bewegung gilt der Überwindung des Sprachdefizits und Sprachentzugs. Das noch nicht sprachfähige Leben, aber auch das verstummte, zur Sprachlosigkeit reduzierte Leben wird durch das Wort in seinem Potential geöffnet, zu seinem Ausdruck und seiner Fülle befreit. Die andere Bewegung gilt dem utopischen Übersteigen des sprachjenseitigen Schweigens, durch jenes gelingende Wort, das die internen Schranken der Sprache zu transzendieren vermag.

Auf der anderen Seite haben wir die Bewegung, die über die Sprache hinaus ins Schweigen führt. Hier gelangen wir in ein Schweigen, in welchem Sprache sich selbst übersteigt, Sprechen sich erfüllt und zur Selbstgegenwart kommt. Giorgio Agamben hat diesen Fluchtpunkt mit der »Idee der Sprache« und zuletzt der Schönheit des menschlichen Gesichts verbunden, dem »vielleicht einzigen Ort«, an welchem das Schweigen gegenwärtig wird, »nicht einfach als Innehalten der Rede, sondern als Schweigen des Worts selbst, Sichtbarwerden des Worts« – ein Schweigen, in welchem »der Mensch wirklich zuhause ist«.³¹ Es ist ein Hinausgehen über die Endlichkeit der Sprache, in welchem nicht nur die Sache in ihrer Integrität gegenwärtig wird, sondern der sprechende und vernehmende Mensch selbst zu sich kommt und sich präsent wird.

Mit beiden Bewegungen verbinden sich Zielvorstellungen einer höchsten Offenbarung und Gegenwärtigkeit. Schweigen wie Sprechen figurieren als Höchstes. Die Allmacht der Sprache, die alles zu umgreifen, alles zu sagen vermag, steht dem Umfassenden und der Tiefe des Schweigens gegenüber. Es wäre künstlich, beide in ihrer Macht und Reichweite gegeneinander auszuspielen. Ihre konkrete Verhältnisbestimmung ist nicht unabhängig von der Spezifizierung der vielfältigen Formen, Kontexte und Funktionen sowohl des Sprechens wie des Schweigens zu gewinnen. Auf's Ganze aber bleibt in alledem die wechselseitige Verweisung grundlegend. Die Sprache entfaltet ihre Macht nicht unabhängig vom Schweigen – sie ist vom Schweigen durchsetzt, durch Schweigen unterbrochen, vom Schweigen gerahmt, von ihm getragen. Das Schweigen seinerseits ist nicht einfach das Andere und

31 Giorgio Agamben, *Idea del linguaggio I*, in: *Idea della prosa*, Macerata: Quodlibet 1985, S. 103.

Fehlen der Rede, es ist vom Wort erfüllt, auch wo es sich als Leere und Stille öffnet. Schweigen und Sprechen durchdringen sich zuinnerst und sind gleichzeitig in ihrer je eigenen Prägnanz und Intensität gegeben, Medien der Gegenwärtigkeit der Sache und Selbstgegenwart des Menschen. Der Sinn des Schweigens ist dem Sinn des Sprechens nicht fremd, sondern als eigenster innewohnend.

Die Stille der Psalmen

von Günter Bader

Einleitung – Die Pause der Psalmen

Eine Frage ist es, die mich seit langem beschäftigt, auf die ich eine Antwort nicht habe, auch jetzt nicht, die ich also höchstens werde als Frage exponieren können, zugegeben eine geringfügige. Sie geht von der einfachen Art der Psalmodie aus, welche als antiphonisch bezeichnet wird. Das ist die gesangsweise Aufführung von Psalmen durch zwei Chorthälften, die je versweise singen. Jedoch merkwürdig, dass dadurch durchaus nicht die Korrespondenz gezogen wird: Chorthälfte gleich Vershälfte. Vielmehr, während die eine Chorthälfte geradezu *attacca* an die andere anschließt, um das Band des Psalmengesangs so durchgehend wie möglich und ohne Unterbruch zu schlingen, provoziert jede Chorthälfte für sich und alleine sehr wohl den Unterbruch, indem sie in der Mitte des Psalmverses eine kleine Kadenz vorträgt, vielleicht, aber selten, das Syllabische durch ein minimales Melisma erweitert und sodann eine Pause einlegt. So entsteht mitten in der Zeile eine *re-pausatio*, in welcher auf einer vitalen Schicht so etwas wie *respiratio* oder gar ein *suspirium* anklingt. Damit entsteht in jedem Psalm und in der Psalmodie insgesamt, so sehr sie an sich mit der Zeit dahinfließt, gegen den Fluss der Zeit Vers für Vers so etwas wie eine Schweigesäule unterschiedlichen Umfangs, die durch den Psalm und die Psalmodie geradezu senkrecht hindurchgeht und den Eindruck macht, als bliebe sie stehen. Allerdings handelt es sich um eine Art von Stehen, die selbst die Labilität des Fließens noch einmal untertrifft. Die Schweigesäule im antiphonisch gesungenen Psalm besteht aus labilster Labilität.

1. Das *medium silentium* in der Psalmodie

1.1 Die Frage

Hieraus entsteht die Frage. Sie betrifft die *pausa in meditatione*.¹ Warum und woher die Zäsur in der Mitte der Psalmzeile? Wie lange dauert sie? Unmensuriert wie

1 Weder Neumen noch Romanus-Buchstaben (*litterae significativae*) kennen Zeichen für die Pause; man ist zur Kenntnis ihrer Handhabung auf Texte praktischen Inhalts angewiesen. Nur wenige davon richten ihre Aufmerksamkeit speziell auf die Mittelzäsur der Psalmodie.

sie im modalen System ist: Hat ihre Unmäßigkeit überhaupt ein Maß? Und wenn sie schon an sich keines haben sollte, gibt es wenigstens für die im Chor Versammelten ein vermittelbares und insoweit verallgemeinerungsfähiges Maß? Die Erfahrung lehrt: Kaum ein Chor ohne denjenigen, der vorausgehend Privat-Atem zieht; und schon ist bei der Inszenierung der Pause, die erwünscht gewesen wäre, die Luft raus. Das also ist meine Frage. Ich frage nach dem *medium silentium* in der Psalmodie.

1.2 Der Hintergrund

Auf die Frage Woher? lässt sich mit einiger Klugheit antworten: Woher denn? Natürlich aus der hebräischen Kodikologie. Dort werden die Psalmen zwar nicht regelmäßig, aber manchmal dargestellt im Blocksatz, und zwar so, dass in der Psalmzeile jeweils an der Stelle des mittleren Akzents *Atnach* ein mehr oder weniger großes Spatium entsteht, insgesamt aber beim Anblick des Psalms als ganzen ein gezackter Spalt senkrecht durch den Textblock hindurch. Ist der Text üblicherweise schwarz, so bleibt der Spalt weiß. Der Spalt wirkt wie eine Fulguration mitten durch den Text hindurch. Wie breit soll das Spatium in der Schrift sein? Wie lange die Pause in der Rezitation? An sich ist *Atnach* nur der poetische Mittelakzent; an sich läuft der Satz auf *Silluq* hinaus, den Hauptakzent am Satzende.² Jedoch beim Blocksatz ist das Ende sowieso klar; die kritische Stelle in der graphischen Formatierung des Psalms ist vielmehr die Mittelpause. Wie groß darf oder muss das Spatium sein, um die zweite Satzhälfte unterzukriegen? Im Fluss der Schrift meldet sich Gegenfluss: *et respice finem!*

Damit ist die Diskussion über den Zusammenhang zwischen dem *parallelismus membrorum* – dem *hard core* der hebräischen Poetik – und dem *medium silentium* er-

So Anselm von Havelberg, *De ordine canonicorum regularium*, cap. 20 (um 1150), MPL 188, 1107AB. Er empfiehlt, »[vel] mediæ distinctionis silentio interdum propter collectam populi, vel aliam rationabilem ob causam, obmisso, correptius canere, vel rursus absente populo solemnizandi gratiam aliquantum protrahere.« – Wichtig sind die Instituta patrum (um 1200), in: *Scriptores ecclesiastici de musica sacra* [im Folgenden *GS*], Tom. I–III, hrsg. von Martin Gerbert, St. Blasien 1784, Neudruck Hildesheim u. a.: Olms 21990, Tom. I, S. 6^b: »Ammonemus itaque, ut una aspiratione sive uno anhelitu usque ad punctum rithmice vel metricè psallamus: post medium metrum modica modulatione peracta, pausam bonam & competentem faciamus: facta pausa, quod de Versu restat, morosiori modulatione deponatur salvo Tono; sicque omnis omnis modulatio Psalmodiæ sive Cantus rotundetur & terminetur, ut finis inveniatur suum exordium secundum illud: *Rota volvitur ducendo, in suum pristinum reducitur volvendo.*« – Anon. Tegernseensis I (14. Jahrhundert), S. 105 (zit. nach *Lexicon Musicum Latinum Medii Aevi* [im Folgenden *LmL*], Bd. II, München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften 2007 ff., S. 799, Z. 4–9): »In mediis pausis debet fieri modica mora [...]. Et cantus mediam pausam recipiat, ubi sensus vocabulorum distinctionem format.«

2 Unter den Akzenten der hebräischen Poesie, die als Interpunktions-, Ton- und Kantillationszeichen dienen, bezeichnet *Silluq* das Versende, *Atnach* das Ende der ersten Vershälfte; beide haben trennenden Charakter.

öffnet. Wir wollen sie jetzt nicht ausbreiten. Jedoch dem *medium silentium* als Terminus und Begriff wollen wir nähertreten.

1.3 Grammatik

Drei Stellen – so die antiken Grammatiker und ihnen folgend die frühen christlichen – seien es, an denen *silentium* eintritt. Selbstverständlich *vor* und *nach* der Rede, und hier ist durchaus von Reden und Schweigen mit einer gewissen Dramatik die Rede; hier geht es um das erste und letzte Wort; es geht um das Wort im Anfang und um das letzte Wort. Gemessen an solchen Stellen hohen, oder wenn man will: tiefen Schweigens vor und nach der Rede erscheint Schweigen *zwischen* der Rede von anderer Art zu sein. Es ist gemäßigter, verhältnismäßiger. Es ist *in* die Rede einbezogen, eingebunden. Dann handelt es sich um ein wohltemperiertes Schweigen. Cassiodor spricht deshalb von den *positurae* des Satzes wie von Lichtern, die gesetzt werden, um den Sinn des Satzes zu erhellen; er kennt unter anderem auch die *media positura*.³ Und Isidor von Sevilla erwähnt die *media distinctio*, die dem Kolon entspricht.⁴ Aber keiner von beiden tut uns den Gefallen, explizit von einem *medium silentium* zu sprechen.

Immerhin, indem Cassiodor wie Isidor die *media positura/distinctio* auf das Schweigen *im* Satze beziehen, darf der Ausdruck *medium* so verstanden werden: Schlimm ist das Schweigen inmitten des Satzes nicht, jedenfalls nicht so schlimm wie das Schweigen vor und nach dem Satz; als Licht zur Klärung durch Artikulation ist ihm das Dunkle fern und das abgründige Dunkel zumal. *Medium silentium* wäre dann soviel wie maßvolles Schweigen.

1.4 Musik

Dank der langen gemeinsamen Schulzeit in der Geschichte von *ars grammatica* und *ars cantatoria* antworten die Musiker auf die analoge Frage: Wo begegnet das *silentium* in der Musik? unter Anwendung desselben Schemas. Sie sagen: Es begegnet *vor* und *nach* der Musik, teils der Musik äußerlich bleibend, teils aber je länger je mehr in sie hineingenommen, hineinverwoben. Das *silentium* begegnet aber auch *in* der Musik, und hier trägt es eine ganze europäische Musikgeschichte hindurch den Namen *pausa*/Pause, die im Gang der Musiktheorie mit zunehmenden Raffinement und zunehmender Präzision definiert wird.⁵ Der Begriff der Pause ist sogar so geläufig geworden, dass wir, wenn wir nach dem vermutlich so ganz anders gearteten Schweigen in der Mitte der Psalmzeile fragen, zur schulmäßigen Antwort erhalten,

3 Cassiodor, *Institutiones divinarum et saecularium litterarum* I, 15,12.

4 Isidor von Sevilla, *Etymologiae* I, 20,1.

5 Ludwig Finscher, *Stille in der Musik*, in: *Festschrift Walter Wiora zum 90. Geburtstag*, hrsg. von Christoph-Hellmut Mahling und Ruth Seiberts, Tutzing: Schneider 1997, S. 99f.

hier handle es sich um die *pausa in mediatione*.⁶ Es ist im Traktat *De musica* des Engelbert von Admont, und soweit ich sehe nur hier, dass Pausen im gesungenen Text, einerlei welche, als *medium silentium* bezeichnet werden.⁷ Auch hier kann man festhalten: *Silentium* ist nichts Schlimmes, im Gegenteil etwas Angemessenes, Maßvolles, und dies ist es, was in der Vokabel *medium* stets mitschwingt. Auf die Psalmodie entfällt dabei keine spezielle Aufmerksamkeit. Vielmehr soll – mit Guido von Arezzo – der Gesang der Psalmen wie ein Pferd ins Ziel laufen, weder zu ungestüm, noch zu lässig, aber ohne Ermüdung.⁸ Verhält es sich so, dann wäre die Annahme eines *medium silentium* im speziellen Sinn der psalmodischen Mittel-pause geradezu dysfunktional.

2. Das *medium silentium* in der Liturgie

2.1 *Liturgia* vs. *musica* – oder Meister Eckhart vs. Engelbert von Admont

Zwar gehört das *medium silentium* zur Liturgie,⁹ seitdem unter den vielen in der Liturgie rezipierten Sprüchen der apokryphen *Sapientia Salomonis* auch der Spruch *Sapientia* 18,14–15 rezipiert wurde, der, als einziger unter den Texten der Heiligen Schrift vom *medium silentium* handelt. Folgender Umstand gibt zu denken: Just zu der Zeit, als der Benediktinerabt Engelbert von Admont vom *medium silentium* handelte, hat der Dominikanermagister Eckhart predigender- und lehrenderweise, auf Deutsch und Lateinisch, diesem Terminus einen ganz besonderen Kick zugefügt, der ihn aus der gemächlichen Fassung eines Musiktraktats in die steile Fassungslosigkeit eines Gotteswortes oder einer Predigt versetzte. Seitdem ist *medium silentium* nicht nur eine musikologisch-technische, sondern eine philosophisch-theologische Wendung. Und *ist* Wendung, weil es eine solche *vollzieht*.

2.2 Die zwei Textfassungen von *Sapientia* 18,14–15, Vulgata und Liturgie

Im Einzelnen sind die Verhältnisse äußerst komplex; daraus nur so viel. *Sapientia* 18,14–15 tritt in zwei Varianten auf, die erste der Text der Vulgata, die zweite der

6 Art. *medietas* 1, in: *LmL* II, S. 414; Art. *medius* 2, ebd., S. 420f.; Art. *pausa* I. A, in: ebd., S. 789–791.

7 Engelbert von Admont, *De musica* IV, 40, in: *GS* II, S. 366^b.

8 Guido von Arezzo, bei Engelbert von Admont, *De musica* IV, 44, ebd., S. 368^b-369^a.

9 Carl Marbach, *Carmina Scripturarum*, Straßburg ²1907, Neudruck Hildesheim u. a.: Olms 1994, S. 287. – Die Differenz von Vulgata- und Liturgiefassung wird bereits von Beda Venerabilis, *In Proverbia Salomonis* (nach 700), MPL 91, Sp. 1060A, diskutiert.

Wortlaut der Liturgie, die erste die *Cum*-, die zweite die *Dum*-Fassung.¹⁰ Während die Vulgata mit *cum-narrativum*/»als« auf das damalig-einmalige Ereignis des Auszugs aus Ägypten verweist, disloziert die Liturgie den Satz auf die Feier der Christnacht und erstreckt seine Dauer mit *dum-temporale*/»während« auf die liturgische Zeit, die sich seit dem Ereignis der Christnacht Jahr für Jahr wiederholt. An zwei verschiedene liturgische Orte gelangt, begegnet die Liturgie-Fassung von *Sapientia* 18,14–15 in zwei musikalischen Versionen, beide zwar im selben Wortlaut, beide im VIII. Modus, jedoch einmal als schlichte Antiphon zum Benedictus oder zum Magnificat, das andere Mal als elaborierter Introitus, einmal also zum Offizium, das andere Mal zur Messe. Meister Eckhart schließt an beide Orte an: mit der deutschen Predigt 101 an den Messintroitus des Sonntags nach Weihnachten, und mit der lateinischen Lectura zum *Liber Sapientiae Salomonis* ausdrücklich an die Offiziumsantiphon: *Et hoc est quod cantat ecclesia*¹¹ *in officio*.¹²

2.3 Der Vergleich im Einzelnen

Beide Textvarianten bestehen aus zwei Nebensätzen und einem Hauptsatz. An der Vulgata-Fassung ist Eckhart nur soweit interessiert, als sie auf die liturgische Fassung vorausweist. Sie, die liturgische Fassung, enthält die Spitze des Satzes, der sich durch vier Differenzen von der Vulgata unterscheidet. Der Gang etwas mehr ins Detail wird unvermeidlich.

2.3.1 ›*Medium*‹ *silentium*

Medium silentium, unser thematisches Stichwort, ist nur in der liturgischen Version enthalten; die Vulgata spricht von *quietum silentium*. Vielleicht wurde die Vokabel *medium*, die im Fortgang des Satzes zweimal wiederkehrt, für ein drittes Mal an den Eingang des Spruches verschleift.

2.3.2 Subjektwechsel

Subjekt des Vulgata-Satzes ist *quietum silentium*. In Entsprechung hierzu steht das Verb *contineret* im Singular. Dagegen Subjekt des liturgischen Satzes ist *omnia*,

10 Textfassungen nach *Vulgata* und *Graduale Romanum*, Solesmes 1979, S. 53 f.:

¹⁴Cum enim quietum silentium contineret omnia, / et nox in suo cursu medium iter haberet,

¹⁵omnipotens sermo tuus de caelo a regalibus sedibus / durus debellator in mediam exterminii terram prosilivit.

¹⁴Dum [...] *medium* silentium [...] tenerent omnia, / et nox in suo cursu medium iter perageret,

¹⁵omnipotens sermo tuus *Domine* [...] a regalibus sedibus [...] venit, alleluia.

11 Meister Eckhart, *Expositio libri Sapientiae* Nr. 285, in: *Die lateinischen Werke* [im Folgenden *LW*], Bd. II, hrsg. von Albert Zimmermann und Loris Sturlese, Stuttgart 1992, S. 618, Z. 5–7: »Et hoc est quod cantat ecclesia: ›dum medium silentium tenerent omnia‹, id est: dum omnia tenerent ipsum medium, et omne medium silentium, id est silens.«

12 Meister Eckhart, *Expositio libri Sapientiae* Nr. 284, in: *LW* II, S. 616, Z. 5 f.: »Sciendum autem quod ecclesia in officio sic tenet: ›dum medium silentium tenerent omnia‹.«

letztes Wort im Satz, was den Plural des Verbs *tenerent* nach sich zieht. Nun heißt es nicht mehr: »Als Stillschweigen alles umfing«, sondern: »Während alle Dinge *medium silentium* [was immer das heißt] hielten«.

2.3.3 Boustrophedon

Liefen in der Vulgata Lese- und Verstehensordnung beim ersten Nebensatz miteinander, so treten sie in der Liturgie auseinander. Der Nebensatz geht für das Lesen vom Satzbeginn, für das Verstehen dagegen vom Satzende aus. Während die Leserichtung dieselbe bleibt, läuft die Verstehensrichtung direkt dagegen. Dem Leser ergeht es wie beim Boustrophedon, in diesem Fall jedoch einem solchen, das nur aus *einer* Zeile besteht, sodass in ein und derselben hin und zurück verfahren werden muss.

2.3.4 Substantivierung

Im Unterschied zu den beiden Vorkommen von *medium/mediam* im weiteren Textverlauf gerät das *medium silentium* in eine besondere, singuläre Lage. Während bei *in mediam exterminii terram* »mitten im todgeweihten Land« der *adverbiale*, und bei *medium iter* »Mitte des Weges« der *adjektivische* Sinn evident ist, wäre er bei *medium silentium* nur dann ebenso evident, wenn der erste Nebensatz in Sachparallele zum zweiten aufgefasst werden dürfte als »Mitte des Schweigens«, also im temporalen Sinn der Mitternacht. Aber dabei bleibt Eckhart nicht stehen.¹³ Vielmehr fasst er – und damit wirkt sich die Gewaltbarkeit der Leserichtung entgegenlaufenden Verstehensrichtung nun auch im Detail aus – *medium silentium* weder *adverbial*, noch *adjektivisch*, sondern *substantivisch*:¹⁴ »Während alle Dinge das Mittel in Schweigen hielten.« Vom Kontext gelöst entstehen dadurch die folgenden Spitzensätze: in der

13 Meister Eckhart, *Predigt 73*, in: *Die deutschen Werke* [im Folgenden *DW*], Bd. III, hrsg. von Josef Quint, Stuttgart 1976, S. 266, Z. 3f.: »in mitter zît der naht, dô alliu dinc in einem swîgenne wâren«; *Predigt 101*, in: *DW IV/1*, S. 361, Z. 161f.: »enmitten in der naht, dô alliu dinc wâren in einer stille und swîgende«; *Expositio libri Sapientiae* Nr. 279, in: *LW II*, S. 611, Z. 4f.: »Ad litteram vult dicere quod ea, de quibus hic loquitur, acciderunt hora matutina medio noctis, quando quiescunt omnia et sunt in silentio.« – Ebenso Johannes Tauler, *Predigt 40*, in: *Die Predigten Taulers*, hrsg. von Ferdinand Vetter (DTM 11) [im Folgenden *Vetter*], Berlin 1910, Neudruck Dublin – Zürich 1968, S. 166, Z. 31f.: »do alle ding woren in dem mittel swigende und die naht, das vinsternisse sinen löf hatte geton«; *Predigt 74*, in: *Vetter*, S. 401, Z. 28f.: »in dem mittele des swigendes, do alle ding uf das höhste usgeswigen worent, und in dem tieffsten der naht«. Die feste Zuordnung von Sapientia 18,14–15 zum Sonntag nach Weihnachten verhindert, dass das mitternächtliche Schweigen den drei Messen des Christtages – *In nocte*, *In aurora* oder *In cantu galli*, *In die* – vorangestellt wird; Johannes Tauler, *Predigt 1*, in: *Vetter* S. 11, Z. 2.30ff., scheint *medium silentium* durch Stichwortanschluss mit der *mittleren* Messe verbinden zu wollen.

14 Uwe Ruberg, *Beredtes Schweigen in lehrhafter und erzählender deutscher Literatur des Mittelalters*, München 1978 (= *Münstersche Mittelalter-Schriften* 32), S. 55, Anm. 49; Karl Albert, *Meister Eckhart über das Schweigen*, in: *Festschrift Lauri Seppänen*, Tampere 1984 (= *Acta Universitatis Tamperensis*, Ser. A 183), S. 301–309, hier S. 305: »als alles das Mittel in Schweigen hielt«; ebenso Georg Steer, in: *Lectura Eckhardi* [im Folgenden *LE*], hrsg. von Georg Steer und Loris Sturlese, Bd. I, Stuttgart u. a. 1998, S. 271; ebenso Walter Haug, *Reden und Schweigen bei*

deutschen Predigt »Dâ ist das mittel swîgen«,¹⁵ in der lateinischen *Lectura Medium enim ut sic silentium est!* »Denn Mittel als solches ist Schweigen.«¹⁶ Auf diese am weitesten exponierten Sätze arbeitet Eckhart hin, indem er dem Gang durch die *Cum*-Fassung durch Sprung in die *Dum*-Fassung vollends die Sporen gibt.¹⁷

2.4 Das Schweigen des Mittels

Was ist damit geschehen? Jedenfalls dies, dass die Wendung *medium silentium*, die an sich auch hätte adverbial oder adjektivisch verstanden werden können, unter Einwirkung dessen, was wir als Boustrophedon bezeichneten, einer Gegenwendung unterliegt, die ihre Substantivierung erzwingt. Statt dass *medium* zur Qualifizierung von *silentium* beiträgt, wird es zu dessen Objekt. Dadurch wird es seinerseits der Silentiierung ausgesetzt, und der Charakter von *medium silentium* verkehrt sich von Grund auf. Wurde es in Nachfolge der alten Grammatiker von Engelbert von Admont eingeführt, um die angemessene, dem Verständnis förderliche Pause im Satzverlauf zu bezeichnen, so wird es von Meister Eckhart aus der Stellung zwischen dem Reden jäh an dessen Anfang versetzt.¹⁸ Indem *Sapientia* 18,14–15 unter die Deutungsübermacht des Weihnachtsevangeliums von Johannes 1,1 tritt, verkehrt sich der Sinn von *medium silentium*. Aus mediatem wird immediates Schweigen. Das Schweigen aus einsichtigen Gründen der Respiration und Artikulation, ja auch das semantisch-bedeutsame oder rhetorisch-beredete Schweigen tritt aus seiner Hegung in der Mitte des Redens heraus. Wie sehr es ins Verhältnislose zu entgleiten droht, wird schon daraus deutlich, dass das Wort, das ins Schweigen ergeht, soll es sich der neuen Situation gewachsen zeigen, den Charakter eines *omnipotens sermo* annehmen muss, der unmittelbar vom Himmelsthron herabkommt. Nachdem die ewige Geburt des Wortes, sei es im göttlichen Vater, sei es in der menschlichen Seele, alle kreatürlichen, zeitlichen, räumlichen, sinnlichen Vermittlungen verzehrt hat, nachdem auch die Unmittelbarkeit dieser Geburt jedes Mittel zum Schweigen gebracht hat, zitiert Eckhart Psalm 65(64),2 in der einsamen Fassung, die ihm durch die negative Theologie des Maimonides zur Kenntnis gekommen war: *Tibi silens laus, deus!* »Man lobt dich in der Stille, Gott.«¹⁹

Meister Eckhart, in: ders., *Positivierung von Negativität. Letzte kleine Schriften*, hrsg. von Ulrich Barton, Tübingen 2008, S. 301–312, hier S. 308.

15 Meister Eckhart, *Predigt 101*, in: *DW* IV/1, S. 343, Z. 40; ebenso S. 345, Z. 50: »[D]â ist ›das mittel swîgen‹«; in: *LE* 1, S. 272: »Dâ ist ›das mittel‹ ›swîgen‹« – Ebenso Johannes Tauler, *Predigt 1*, in: *Vetter* S. 11, Z. 31: »daz mittel swigen«.

16 Meister Eckhart, *Expositio libri Sapientiae* Nr. 285, in: *LW* II, S. 618, Z. 7.

17 Meister Eckhart, *Expositio libri Sapientiae* Nr. 284, in: *LW* II, S. 616, Z. 5: nach Vers 6 der Vulgata-Fassung gewidmeten Punkten springt er zum 7. der Liturgie-Fassung.

18 Meister Eckhart, *Expositio libri Sapientiae* Nr. 284, in: *LW* II, S. 616, Z. 9f.: »esse ex sui natura est primum et novissimum, principium et finis [Apc 22,13], nequaquam medium«.

19 Meister Eckhart, *Expositio libri Sapientiae* Nr. 285, in: *LW* II, S. 618, Z. 12; *Expositio libri Exodi* Nr. 174, in: *LW* II, S. 150, Z. 12f. Zur Sache auch *Predigt 53*, in: *DW* II, S. 534, Z. 1f.

3. Das *medium silentium* in der Medien-Theorie

3.1 Die Amphibolie des Mittelschweigens

Ich kehre zur Eingangsfrage zurück. Schwer zu sagen: Wie lang darf, kann oder soll in der Mittelzäsur der Psalmzeile *silentium* gehalten werden? Weder Engelbert noch Eckhart haben ihre im Format so gegensätzlichen Aussagen zum *medium silentium* direkt auf diese Frage bezogen. Aber ich tue es, unter Verzicht auf die historische Abstützung. Während ersterer das *silentium* mit dem Ziel der Verbindlichkeit einführt, kappt letzterer die Bande. Was dem einen Grund hellsten Lichtes war, wird dem anderen zum Abgrund, dessen Nacht die Helligkeit absorbiert. Und dies einfach weil beim Übergang von Engelbert zu Eckhart das Mittel des Schweigens ins Schweigen des Mittels kippt. Das »mittel swigen« Eckharts – übrigens auch Taulers²⁰ – ist stets beides: Mittel des Schweigens und Schweigen des Mittels. Aber zwischen beiden herrscht nicht, wie sonst häufig beim Spiel des Genitivs, ausgewogene Indifferenz, sondern abschüssige In-Indifferenz, und diese bewirkt, dass sich nicht Grund und Grund, sondern Grund und Abgrund gegenüberstehen. Gewiss hat Hugo Riemann Recht, wenn er die Pause in Opposition, aber auch in Äquivalenz zur Positivität des Notenwerts als einen Minuswert bestimmt, und zwar mit dem Anfügen, dieser sei nicht Null.²¹ Aber die Negativität, die uns im *medium silentium* entgegenschlägt, ist so beschaffen, dass nicht nur ein Nicht zu denken ist, sondern ein Nichts; aber wiederum nicht ein Nichts, das schlechthin Nichts wäre, also *nihil negativum* oder Zero, sondern ein solches akustisches Nichts, das nicht den Ohren in reine Entzogenheit jenseits des Hörbaren entwindet, vielmehr als Vorgang des Entzugs immerhin noch gehört werden kann. Hier liegt, wie bekannt, die Stelle der Stille, oder die Stelle, wo mit liminaler Präzision die Pause ver- und die Stille aufgeht. Aber darauf will ich nicht sogleich eingehen. Mir liegt daran, zuvor die Amphibolie des Mittelschweigens durch einen Ausflug in die Medientheorie zu bedenken.

3.2 Das *medium silentium* als Medium

Zwar steht nicht zu erwarten, dass wir analog zu Psalmodie und Liturgie auch in der Medientheorie denjenigen Autor namhaft machen können, der den Faden des *medium silentium* ausdrücklich aufnimmt und fortspinnt. Aber auch wenn von diesem biblischen Ausdruck kein expliziter Gebrauch gemacht wird: die Medienlehre ist randvoll davon. Ohne Eckharts Zweisprachigkeit wäre der Begriff des Mediums nicht zu denken. Wie Hegel in der Einleitung zur *Phänomenologie des*

20 S. o., Anm. 13 und 15.

21 Hugo Riemann, *System der musikalischen Rhythmik und Metrik*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1903, S. 130, stellt fest, »daß Pausen nicht Nullwerte, sondern vielmehr Minuswerte sind, denen je nach der Bedeutung der positiven Werte, welche sie negieren, eine gar sehr verschiedene Wirkung eignet.«

Geistes angedeutet und Walter Benjamin in den frühen Schriften zur Deutlichkeit gebracht hat: Eckharts ständiger Refrain: *âne mittel* »ohne Mittel«, ²² *âne alles mittel* »ohne alles Mittel«, ²³ *ledic und vrî [...] von allem mittel* »ledig und frei von allen Mitteln«, ²⁴ muss sich schnell wandeln, wenn das deutsche ›Mittel‹ zum lateinischen ›Medium‹ mutiert. Nun heißt es nämlich: *Medium enim ut sic silentium est*.²⁵ Ein solcher Satz wäre im Deutschen unmöglich; Mittel als solches ist gerade nie und nimmer Schweigen. Der kardinale Denkpunkt der Medientheorie liegt präzise zwischen deutschem Mittel und lateinischem Medium. So geschieht es, wenn Hegel zwischen Mittel als aktivem »Werkzeug unserer Tätigkeit« und Medium als »passive[m] Medium«²⁶ und Benjamin zwischen »Mittel« und »Medium« in dem Sinn streng unterscheiden, dass jenes das instrumentale »Durch« ist, dieses das mediale »In«.²⁷ So schon Eckhart: »Mittel ist zwîvalt«. ²⁸ Daher gilt auf dem Gebiet der Sprache: Mittel als Mittel ist Rede, Mittel als Medium aber ist silentiierte Rede, also Schweigen. *Medium enim ut sic silentium est*. Wohl kaum wurde diese Differenz intensiver bearbeitet als in derjenigen Version der Medientheorie, die Dieter Mersch die negative nennt. Medien, sagt er, »das ist meine Ausgangsbehauptung, besitzen die Eigenart, ihre Medialität in dem Maße zu verhüllen, wie diese Effekte produziert.«²⁹ So die Sprache, die, indem sie *etwas* sagt, ihr eigenes Sagen verhüllt, allenfalls zeigt. So die Kunst, die, indem sie *etwas* zur Erscheinung bringt, ihr eigenes Erscheinen verhüllt, allenfalls zeigt. Überall geschieht der Umschlag vom Mittel ins Medium durch die Silentiiierung des Mittels. Das *medium silentium* aus Sapientia 18,14–15 in dem von Meister Eckhart herausgearbeiteten Sinn dehnt sich so lange und so weit aus, bis sogar das Satzsubjekt *omnia* »alles« nicht mehr völlig außerhalb jeglicher Wahrheitsvermutung liegt. Medientheorie erscheint nun wie eine Liturgiewissenschaft im Großen.

22 Meister Eckhart, *Predigt 101*, in: DW IV/1, S. 353, Z. 100; S. 359, Z. 143.

23 Ebd., S. 345, Z. 53.

24 Ebd., S. 348, Z. 70.

25 S. o., Anm. 16.

26 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, hrsg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1970 (= ders., *Werke* III), S. 68.

27 Walter Benjamin, *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. II/1, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977, S. 141 f. und S. 144 f.

28 Meister Eckhart, *Predigt 86*, in: DW III, S. 485, Z. 8–11: »Mittel ist zwîvalt. Einez ist, âne daz [...] niht [...]. Daz ander mittel daz ist: blôz sîn des selben.« Letzteres entspricht dem lateinischen *medium*.

29 Dieter Mersch, *Tertium datur. Einleitung in eine negative Medientheorie*, in: *Was ist ein Medium?*, hrsg. von Stefan Münker und Alexander Roesler, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008, S. 304–321, hier S. 304.

3.3 Die Resonanz

Und die Musik? Die der negativen Medientheorie affine Systemtheorie hat zwar auf dem Gebiet der Musik nicht viel zustande gebracht, aber immerhin sah sie sich genötigt, eine – soweit ich sehe: eine einzige – musikalische Metapher in ihre Terminologie aufzunehmen. Es handelt sich um die Resonanz.³⁰ Resonanz, begrifflich zwischen Referenz und Reagenz stehend und mit keiner von beiden identisch, entsteht nicht etwa im Verhältnis von Reden und verhältnismäßigem Schweigen, sondern in dem durch Reden von Reden und Schweigen ständig mitproduzierten unverhältnismäßigen Schweigen, sobald dieses trotz seiner Verhältnislosigkeit in Schwingung gerät. Psalm 42(41),8 *abyssus abyssum invocat*. Vielleicht ist Resonanz die Stille selbst.

Schluss – Die Stille der Psalmen

Nun kann ich die Eingangsfrage, wie in der Psalmodie die *pausa in mediatione* zu halten sei, möglicherweise ein Stück weiterbringen, wenn ich beschliesse, vom Modell der Pause zu dem der Stille überzuwechseln und zu fragen: Wenn Stille, nicht schlechthin Nichts, aber auch nicht Etwas und ebenso nicht die einfache Negation eines Etwas, sich dadurch auszeichnet, dass sie – wie Sapientia 18,14–15 – aus einer abgründigen Mitte³¹ heraus sich ringsum ausbreitet und die an sich progrediente Bewegung des Singens zum Erliegen und das an sich intentionale Meinen des Sprechens zum Schweigen bringt, wie es sich für die Praxis des Gebets gehört – ist es etwa deshalb, dass die Psalmzeile, die an sich auf Satzende und Schlusskadenz und somit auf die *finalis* ausgerichtet ist, auf halbem Wege gebrochen wird, und Stille die beiden gleichgeflügelten Vershälften umfängt, deren Meinen im übrigen schon durch die Inszenierung des Parallelismus die Spitze genommen war,

30 Niklas Luhmann, *Ökologische Kommunikation. Kann die moderne Gesellschaft sich auf ökologische Gefährdungen einstellen?*, Opladen: Westdeutscher Verlag 1986, S. 40–50, 96 ff., 220 ff.

31 Friedrich Hölderlin, *Der Archipelagos*, Schlussvers, in: ders., *Sämtliche Werke*, Bd. II/1, hrsg. von Friedrich Beißner, Stuttgart: Cotta 1951, S. 112: »Laß der Stille mich dann in deiner Tiefe gedenken.« – Die Metapher des Meeres beherrscht nicht nur, wie die zweite Psalervorrede 1528 zeigt, Martin Luthers Theologie und Anthropologie der Psalmen (in: *D. Martin Luther Werke*. Kritische Gesamtausgabe/Deutsche Bibel, Bd. X/1, Weimar 1956, S. 101, Z. 34 ff.), sondern auch den Pilotversuch von Wilhelm Seidel, die Musik der Stille von der der Noten und Pausen zu unterscheiden: *Tönende Stille – Klänge aus der Stille*, in: *Jahrbuch der Bayerischen Akademie der Schönen Künste* 6, 1992, S. 424–446, hier S. 433 f., 440, 442–444; ders., Art. *Stille*, in: *MGG*², Sachteil, Bd. VIII, 1998, Sp. 1762, 1764. Nach dieser Metapher wäre weniger von Stille, als vielmehr von der *Stillung/γαλήνη* (Mt 8,26/Mk 4,39/Lk 8,24; Athanasius von Alexandrien, *Epistula ad Marcellinum* 29, MPG XXVII, 41A: γαληνιᾶν τὴν ψυχῆν; Basilius der Große, *Homiliae in psalmos* 1,2, in: MPG XXIX, 212C: ψαλμὸς γαλήνη ψυχῶν; vgl. Georg Picht, *Kunst und Mythos*, Stuttgart: Klett-Cotta 1986, S. 449) der Psalmen zu sprechen; s. Günter Bader, *Psalterium affectuum palaestra. Prolegomena zu einer Theologie des Psalters*, Tübingen: Mohr 1996 (= *Hermeneutische Untersuchungen zur Theologie* 33), S. 332 f.

und sie vollends ausbleicht zum bloß Gestischen von Protasis und Apodosis, die Zeile um Zeile mehr genau das Stillschweigen aus sich heraussetzen, aus dessen fokaler Mitte heraus sie bereits entstanden waren – ist es das, was der Psalm meinte: *abyssus abyssum invocat*, oder: eine Resonanz ruft die andere?

An Exploration of *Stille* in the Lutheran Baroque

by Molly McDolan

Silence is a concept which is immediately understood, yet defies simple definition. Its complexity is codified in a rich and varied vocabulary; its understandings vary widely according to semantic environment. As such, there are many ways to approach silence in music. My current research project, which I will outline in this paper, approaches silence through the musical language of the composers themselves.

My research stems from a deceptively simple starting point: ‘how was the word *Stille* set to music in the German Baroque?’ A composer setting the German textual concept of *Stille* (roughly translated as silence), using the musical means of sound, is forced into a clear musical description outlining their understanding of the concept. Their setting will be informed by their understanding of the literal properties of *Stille* as well as any additional meaning borne in the composer’s theological or cultural environment.

The specific environment of my work is the Lutheran compositional tradition of the early eighteenth century, as represented by the works of five composers: Johann Sebastian Bach (1685–1750), Reinhard Keiser (1674–1739), Georg Philipp Telemann (1681–1767), Gottfried Heinrich Stölzel (1690–1749), and Georg Friedrich Händel (1685–1759). I identified each of their settings of words and phrases evoking the concept of *Stille* (a total of 473 settings) and analyzed each setting for the presence or absence of ninety-eight individual musical, formal, and linguistic factors. I then designed and populated a large database in order to facilitate statistical meta-analysis over the massively multivariable resultant body of data. The innovative data-driven methodology I developed for the purposes of this project provides an instrument for the isolation of specific patterns of meaning represented in compositional choices, in this case in settings of *Stille*.

A quantitative approach to musical-textual analysis could be considered a ‘reverse engineering’ of the musical evidence, allowing modern researchers a unique opportunity to access composers’ tacit understanding of specific textual elements. Through the comparison of large quantities of similar works, certain repetitive patterns emerge which act as a Rosetta Stone, bridging the languages of music and text, helping to decipher cultural or theological semiotic elements which may not be evident from other primary sources such as visual depictions or textual descriptions.

In the following sections, I will outline the structure of my database, discuss the selection of analysis material, and give indications of initial results.

Database structure

It is beyond the scope of this paper to present the data from my database in full. However, database screenshot excerpts (figures 1 and 2, below) will serve as examples of the database's overall structure. Each row represents a separate setting, while the column headings correspond to factors for which each setting was analyzed. The database can be filtered for any combination of these factors, facilitating complex multi-variable requests as to the frequency of a set of user-defined factors, whether within a select group of settings or across the entire database. Together, figures 1 and 2 show a selection of thirty-three out of the total ninety-eight analysis factors.

Regarding the size of the database, the population of samples must be large enough to enable the separation of meaningful patterns of communication from the inevitable statistical noise created by the comparison of massively multi-variable examples. Given enough settings analyzed, in this case 473, the database then becomes a powerful tool for comparative musical-textual analysis.

Figure 1 shows general classification and identifying information, as well as some linguistic factors: the setting's textual element (text citation), composer, work title, movement type, work type (e.g. opera, cantata, oratorio, etc.), whether the work is sacred or secular, the language of the text, and date of first performance. Each setting was also grouped into silence types, corresponding to the descriptive or commentative approach of the composer to the individual type of silence at hand. For example, an inability to speak due to innate muteness is a very different type of silence than Jesus' refusal to answer Pontius Pilate's questioning. Jesus' trial would also be an example of a 'special narrative': a specific external semiotic environment corresponding to additional extra-textual meaning and conventions. The 'text important' factor indicates whether the textual element is embedded in a larger text describing the silence itself. The factor 'keyword' gives the central term of silence used in the setting's textual element, whereas the remaining factors detail some of the keyword's linguistic properties.

Figure 2 presents a screenshot excerpt of another section of the database, showing several factors relating to melody and rests. This excerpt is representative of the factors recording the musical analyses, in that nearly all such factors are recorded in binary form. When a textual element is set to music, a factor is either present (indicated with a 1) or absent (left blank). This allows for simplified meta-analysis; after filtering the database for a select set of factors, a sum of each column indicates the frequency of the remaining factors within that specified factor set.

Citation	Composer	Opus	mvt type	work type	Weitlich/ Geistlich	Language	Date	Silence Type	Special narrative	Text important	Keyword	Part of speech	imperative
1	Keiser	Croesus	aria	opera	W	D	1710	descriptive, stumm			stumm	direct	
66	Keiser	Masaniello Furioso	aria	opera	W	D	1706	descriptive, non-sound			Stille	Adj noun	
108													

Figure 1: Database excerpt showing general classification elements and linguistic factors

1	long GP after/ around keytext	melody: low register	1
	short GP after keytext	melody: high register	
	pause in solovc after keytext	melody: all vcs unisono	
	rests before and after keytext	melody: appoggiatura on keyword	
	rests within bassline	melody: ornament on keyword	
	rests within melody	melody: larger flex on keyword	
		melody: 3rd flex on keyword	
		melody: half/tone flex on keyword	
		melody: falling 3rd	
		melody: rising 3rd	
		melody: large interval up	
		melody: large interval down	
		melody: static	
108			1
116			1

Figure 2: Database excerpt showing factors relating to melody and rests. The presence of a factor is indicated with a 1.

Selection of analysis material

In order to produce useful results with this quantitative musical-textual analysis, I limited the material under analysis to that emerging from a single clearly-defined cultural environment. The five composers whose oeuvres form the basis of this study all emerged from the same Lutheran compositional tradition, their productive periods overlapped chronologically, and all were personally known to or influenced by the works of the others. Each of the composers in question also worked within a tradition of composition relying on a body of communicative conventions. It should here be differentiated between less categorical communication based on the evocation of subjective emotional agents and a more linguistic musical communication (with rational and repeating associations of ideas to clear semantic symbols).

The careers of these composers fall within a narrow chronological period: the early decades of the eighteenth century. In this period, music was used as a secondary musical language supporting verbal communication. Composers in this tradition, per Martin Luther's directive, had the expression of text as their primary task. Luther's mandate to composers was to bring the text to life, to become the *viva vox evangelii*¹ (the living word of the Gospel) by explaining and elaborating on the meaning and significance of the words. The craft of composition was understood to be writing poetry in music (*musica poetica*), using musical text as a special type of emotional communication, making use of all the classical oratory tools of rhetorical persuasion. A Lutheran composer's skill was acquired rather than inherent, an expertise emerging from the development and consistent application of musical-rhetorical figures and principles.

In this sense, early eighteenth-century Germany held a special position in the European musical landscape. The German hybrid system of speculative and practical music, still closely and consciously linked to the theories of music of previous centuries left them with a highly analytical system of musico-rhetorical composition unparalleled in neighboring countries. Although text continued to be important in Italy and France, ornamentation rather than rhetorical devices became the medium of affectual communication with dramatic gesture and pathos-laden delivery prioritized over studied rhetorical form. The Italian composer was a natural-born talent, writing under divine inspiration, while the German *musicus poeticus* studiously learned his craft. The German discipline *musica poetica* was unique in Europe, connecting the classical discipline of rhetoric to affective aesthetic musical expression within a teachable analytic framework.²

The eighteenth-century movement towards subjectivity redefined the technical approach to affect expression that had defined seventeenth-century text setting.

1 Walter Buszin, *Luther on Music*, ed. Johannes Riedel, Saint Paul (Minn): North Central 1958 (= *Pamphlet Series* 3, Lutheran Society for Worship, Music and the Arts), p. 97.

2 Dietrich Bartel, *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*, Lincoln – London: University of Nebraska Press 1997, pp. 57 ff.

The idea of evoking the affect of a word (or, considering a word as an affectual object) lost ground to more subjective expression.³ Not only the image of the word was expressed, but its very essence. The consequences of this shift can perhaps best be seen in the treatment of expressions of *Stille*. In seventeenth-century compositions, silence is often represented in its most literal form: as a long rest after the keytext. This literal depictive representation persists in the works of early eighteenth-century composers, but is augmented with several more graded and nuanced descriptive devices and compositional techniques. Before presenting these techniques, these patterns of representation used by composers to convey meaning, the term *Stille* requires some amount of contextualization.

A first step in entering a composer's semantic environment, for the purpose of such a musical-textual analysis, is to negotiate a viable historical understanding of the textual element in question. Approaching the meaning encoded in a particular term entails localizing it within its appropriate linguistic, cultural, and theological contexts. The term *Stille* is problematic in this respect, as it bears several overlapping meanings and connotations. *Stille* can exist in several parts of speech, is theologically laden, and its representable form is abstract at best. *Stille* is often translated into English as 'silence,' although the term in German carries significantly more meaning than the English concept of soundlessness.

Stille has multiple definitions, either distinct in meaning or overlapping. Unlike English, the German language has a wide range of vocabulary expressing silence, using both dedicated terms and phrasal constructions to represent different understandings of silence.⁴ Each expression of the word *Stille* carries a different meaning and thus a different set of possibilities for musical expression. Although I took all forms and expressions of *Stille* into account in the course of my research, a full presentation of results is beyond the scope of this article. Instead, I will present a small showcase of initial indications.

Initial indications

Patterns of representation derived from the systematic comparison of commonly occurring factors, reveal interesting distinctions in the setting of concepts of *Stille*. Here, I understand a pattern of representation to be a consistent or tendential use of specific musical elements (codified as database factors) to set a certain textual concept.

Figure 3 is a meta-analysis of the most common factors recorded in my database. The four single factors (A), shown as row headings, are the most frequently occurring factors in the database. The group of factors (B), listed as column headings, include these factors as well as several others commonly occurring throughout the

3 Ibid., p. 52.

4 Cf. these various types of silences: *Stille, Ruhe, stumm, schweigen, stillschweigen, innehalten, taub, er hat nichts gesagt, sein Mund ist geschlossen.*

database. The table then gives the frequency of occurrence (in percentages) of each factor (B) when the database is filtered to show only those examples including a specific factor (A). The database is first globally filtered to exclude settings with a high potential for increasing statistical noise, those corresponding to the factors marked (C): duplicate examples, no reaction to text, imperative, and question. The influence of this exclusion is shown in the column ‘Sample size,’ which lists the total number of examples pre- and post-filtering. Sample sizes are also provided for the number of arias and recitatives, listed in the shaded columns at right.

The specific exclusion of factors such as question and imperative, yielding the frequencies shown in figure 3, corresponds to one specific and significant pattern of representation: the term *Stille* itself, used as a noun in a sacred context.

Gott, man lobet dich in der Stille

Whereas many settings of *Stille* contain some combination of the major factors listed in figure 3, Bach’s opening aria from his cantata *Gott, man lobet dich in der Stille*, features an almost textbook example of *Stille*. All of the most significant musical factors (factors [A] in figure 3) are present: rests or a pedal tone in the bass line, a sustained note in a low register in the solo voice, a generally reduced texture, and active harmonically-stable figuration in the accompaniment.

The image shows a page of a musical score for Johann Sebastian Bach's cantata 'Gott, man lobet dich in der Stille' (BWV 120). The score is in G major and 3/4 time. It features a vocal line and a keyboard accompaniment. The vocal line begins with a sustained note in a low register, and the keyboard accompaniment features active, harmonically stable figuration. The lyrics are: 'bet dich in der Stille zu Zion, in der Stille'.

Figure 4: Johann Sebastian Bach, *Gott, man lobet dich in der Stille* (BWV 120), ed. Alfred Dörfel, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1876, plate B.W. XXIV, mm. 17–19

Figure 5: Johann Sebastian Bach, *Gott, man lobet dich in der Stille* (BWV 120), ed. Alfred Dörrfel, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1876, plate B.W. XXIV, mm. 20–22

Mirroring the rhetorical figure *antithesis*, the juxtaposition of opposing concepts, which is used in the poetry of the psalm text, Bach contrasts the extroverted dramatic gestures of *Loben* (praise) against the introverted static fullness of *Stille*. As the composition unfolds, Bach sets up an affectual counterpoint between the two terms, treating each concept individually at length and then in comparative alternation, clearly emphasizing either *Loben* or *Stille*. The extreme and repeated contrast of the two ideas serves to increase their affectual impact while simultaneously linking them in a duality of opposition.

The aria is scored for alto voice, two obbligato oboes d'amore, strings, and basso continuo. This rich scoring is significant, as the overlapping register of the upper voices offers many possibilities for abrupt or gradual changes in texture. As seen in figure 3, a change of aria texture upon occurrence of a keytext (in this case, the word *Stille*) accompanies the other major compositional devices between 65–75 % of the time. In the transition from measure 18 to 19, Bach takes advantage of the many voices at his disposal, capping off a long melismatic passage over the text *Loben* with an abrupt shift of texture, moving from extreme extroversion in all voices to a sparse yet intense introversion over the text *Stille*.

Bach's *Stille* figure is generally expressed with limited ambitus in all voices and a reduction in ensemble texture. In this, Bach is consistent with his other settings of *Stille* as well as those of his contemporaries; this can be seen in figure 3 when comparing the rates of frequency of the factors 'melody: static' and 'bass: pedal.' It is tempting to ascribe the quick activity present on settings of "in der Stille" (cp. mm. 19 and 21, figures 4 and 5) to a spillover effect from the more jubilant setting

of *Loben*. However, in the larger investigation into *Stille* beyond the context of this single work, active accompaniment figuration is consistent with sacred settings of *Stille* in other works of Bach and his contemporaries. As shown in figure 3, an active accompaniment is one of the most significant compositional devices recorded across the entire database.

In addition to the static melody in the alto voice and active repetitive figuration in the accompanying instruments, the basso continuo loses its driving harmonic force, either assuming a pedal function (this figure is used throughout the aria, see especially mm. 27–30 (not shown)), or dropping out altogether on the text “*in der Stille*” (cp. mm. 19–22). The solo voice often sustains a stable tone in a low or medium range (cp. mm. 28–30 and 72–80, not shown), allowing for expressive changes of dynamics, timbre, or color. Again, each of these compositional decisions is statistically significantly represented in the database findings. Bach’s setting of *Stille* was by no means a unique occurrence, as similar settings of the concept are to be found in the works of his contemporaries throughout Lutheran musical culture.

After having identified a clear pattern of musical-textual communication, a musical semantic element, we can begin to ask into its meaning. The figure’s compositional elements, though scaled back, by no means evoke an ‘emptiness.’ On the contrary, the rapid melodic figuration over tense harmonies in the accompanying voices act as an intensification, drawing the listener inwards. In the context of this psalm text, one could understand this image of *Stille* to be influenced by the silence-oriented Spiritualists and Pietists as a turning-away from the noise of the world, turning instead towards silence, concentration, and a private relationship with God. This image could also be read through the lens of Bach’s orthodox Lutheran employers as the silent fervor in which jubilant prayer takes place. While it is clear that this musical-textual figure bears a communicative element, further research and deeper contextualization is necessary in order to approach its meaning. This is especially true as the meaning of this psalm text was open to debate even among eighteenth-century theologians. In Johann Hunger’s 1721 *Biblisches Real-Lexicon*, he describes his reservations in providing a definitive interpretation: *Diese Worte Davids sind fast allen Auslegern so schwer gefallen, daß sie nicht gewust, wie sie sich heraus wickeln, und sie erklären sollen; auch die Hebräer nicht.*⁵ [These words of David have been so difficult for almost every interpreter, that they did not know how to deal with them, nor how to explain them; not even the Hebrews.]

5 Johann Hunger, *Biblisches Real-Lexicon: Worinnen solche Biblische Worte, Redens-Arten, Dicta und Merckwürdigkeiten, die Erklärung bedürffen, so wohl Altes als Neuen Testamentes, gründlich, deutlich und nothdürfftig erörtert zu finden sind. Anhang zum Biblischen Real-Lexico: Welcher so wohl In einer Sammlung besonderer Biblischer Dictorum und Reden-Arten, Die von berühmten Theologis, Philologis, Exegeten und Predigern gelehrt und erbaulich ausgearbeitet, Und hier vornehmlich Zu Homiletischen Gebrauch sind accomodiret worden, Als in einem Register über dieses gesammte Lexicon, Dessen Drey Theile und Anhang, Welches bey bequemen Gebrauch desselben vor unentbehrlich zu halten ist, bestehet*, vol. 4, Chemnitz: Conrad Stößeln 1724, pp. 1481 f.

Additional patterns

Closer analysis of the database yields additional patterns of representation, as well as interesting divisions in the distribution of these patterns. The patterns are often linked to a specific term, such as clear and consistent patterns in the settings of *Ruhe* (rest), *Taub* (deaf) or *Stumm* (mute). However, some of these patterns of representation are only significant when the database is filtered for a specific factor. For example, the pattern for *Stille* varies according to its setting in a sacred or a secular context, whereas the figure representing *Ruhe* is remarkably similar in both environments.

In both sacred and secular environments, there is a recognizable pattern of factors appearing when *Stille* is used as a question. The use of *Stille* (and related terms) as an imperative also takes several forms, according both to the imperative's occurrence in a recitative or an aria and to its occurrence in a sacred or secular context. It should also be noted that the majority of imperatives of *Stille* in secular contexts occur in recitatives, whereas the majority of imperatives in sacred contexts occur in arias (with only 21 out of 68 secular examples being arias and only 11 sacred examples being recitatives, with 68 out of 127 total imperative examples occurring in a secular context).

Additional patterns can be isolated among different types of *Stille*, for example when *Stille* is used to express a situation of calm, or an absence of sound or motion. To this effect, I sorted the examples in my database into several types of *Stille*, for example: inability to speak, the unspoken, the quality of non-speaking. While these patterns are clearly representative, as their use is consistent to a statistically significant degree, it is not immediately clear what they represent. A figure corresponding to a physical object with well-known sonic properties (such as waves or thunder) has a distinctly descriptive property. However, musical-textual figures corresponding to complex or abstract ideas fulfill a more commentative purpose. These patterns of representation can challenge our understanding of seemingly self-explanatory concepts. By itself, the textual element *Stille* could be thought of as a certain state of calm or absence. However, when set to music in a sacred context, it takes on a consistently and surprisingly active aspect. This discrepancy gives us a unique view into the composer's understanding of the concept and offers an opportunity for interdisciplinary contextualization. The implications for text-based musical analysis are wide-ranging, extending beyond solely the usefulness of performers or musicologists. Uncovering the underlying concepts of affectual text expression would surely be of great interest to many disciplines of the humanities.⁶

⁶ This article is a condensed and modified version of my article *Stille in the Lutheran Baroque: a musical-textual analysis using quantitative methodology*, in: http://www.danishmusicologyonline.dk/arkiv/arkiv_dmo/dmo_saernummer_2016/dmo_saernummer_2016_WMS_09.pdf (20.9.2017).

Musicienne du silence

Les styles de Mallarmé

par Serge Margel

*Pour toi donc, Seigneur, je suis clair, quel que je sois, et le fruit de la confession que je te fais, je l'ai dit. Je ne la fais pas avec les mots de la chair et ses cris, mais avec les paroles de l'âme (verbis animae) et la clameur de la pensée (et clamore cogitationis), que connaît ton oreille (quem nouit auris tua) [...]. C'est pourquoi ma confession, mon Dieu, en ta présence se fait à toi dans le silence et pas dans le silence : car elle est silence de bruit, elle crie de sentiment (tacet enim strepitu, clamat affectu). Je ne dis en effet rien de vrai aux hommes que de moi toi d'abord tu ne l'aies entendu (quod non a me tu prius audieris), ou même tu n'entends de moi rien de pareil qu'à moi toi d'abord tu ne l'aies dit (quod non mihi tu prius dixeris).
Augustin, Confessions, X, II, 2.*

1. Mallarmé parle d'une musique du silence, ou plus précisément d'une « musicienne du silence », au dernier vers de *Sainte*, un poème dont j'aimerais ici proposer une lecture. Il évoque un silence singulier, qui n'est pas le contraire de la musique, sa négation ou son absence, mais qui joue en quelque sorte le même rôle que les blancs sur la feuille de papier. Mallarmé le dit lui-même, en réponse au poète et théoricien du symbolisme Charles Morice, qui lui demande en octobre 1892 d'écrire quelques lignes sur « la philosophie dans la poésie ». Et le silence apparaît justement comme un blanc : « L'armature intellectuelle du poème se dissimule et tient – a lieu – dans l'espace qui isole les strophes et parmi le blanc du papier : significatif silence qu'il n'est pas moins beau de composer, que le vers. »¹ Comme le blanc du papier, comme les « blancs » qui structurent l'espace typographique du texte sur une feuille de papier – dans la *Préface au Coup de dés* –, le silence produit « l'armature intellectuelle du poème », ou l'espace poétique du vers. Dans un brouillon de cette même lettre à Charles Morice, qu'on retrouve dans les célèbres *Notes en vue du « livre »*, Mallarmé parle de « l'armature d'un concept », faisant du silence, qui isole les strophes, une notion abstraite ou idéale, détachée de toutes références négatives au bruit, au son, à la musique instrumentale.

Le silence est une fonction, qui joue un rôle déterminant dans la composition du vers, ou plus exactement dans ce que Mallarmé appelle la « crise de vers », où la

1 Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes* II, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris: Gallimard 2003, p. 659.

tradition du vers s'interrompt. J'aimerais donc partir de cette situation critique du vers, ses bouleversements historiques et poétiques, dont parle Mallarmé dans *Crise de vers*, écrit entre 1886 et 1892, mais qui surtout traverse la poétique de Mallarmé lui-même, dans ce qu'on aura nommé la « crise de Tournon », entre 1866 et 1869.

C'est la découverte d'une « poésie pure », qui détache le vers du mètre, qui sépare le rythme de la rime, qui libère le style des lois d'un genre, comme on le voit dans *Hérodiade*, en 1866, et ses différentes versions.² Cette poétique nouvelle peint « non la chose, dit Mallarmé dans une lettre à Cazalis, mais l'effet qu'elle produit »,³ elle remet en question le statut du sujet qui énonce le poème comme de l'objet auquel se réfère le poème. C'est une « œuvre pure » qui tout à la fois « implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative au mot »,⁴ et qui transpose « un fait de nature en sa presque disparition vibratoire selon le jeu de la parole ». ⁵ Or, cette crise, celle de Mallarmé lui-même, coïncide avec le poème *Sainte*, écrit quelques mois avant *Hérodiade*, et qui s'achève avec ce dernier vers, « musicienne du silence » :

À la fenêtre recélant
Le santal vieux qui se dédore
De sa viole étincelant
Jadis avec flûte ou mandore,

Est la Sainte pâle, étalant
Le livre vieux qui se déplie
Du Magnificat ruisselant
Jadis selon vêpre et complie :

À ce vitrage d'ostensoir
Que frôle une harpe par l'Ange
Formée avec son vol du soir
Pour la délicate phalange

Du doigt que, sans le vieux santal
Ni le vieux livre, elle balance
Sur le plumage instrumental,
Musicienne du silence.⁶

2 Cf. Bertrand Marchal, *Le fantôme d'Hérodiade. « Don du poème et Sainte »*, in Mallarmé. Colloque de la Sorbonne, édité par André Guyaux, Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne 1998, p. 123–144, et Drigo Agostinho, *De la page blanche à la musique. Mallarmé et l'écriture du silence*, in *logosphère* 5 (2009): *Écritures du silence*, p. 1–12.

3 « Pour moi, me voici résolument à l'œuvre. J'ai enfin commencé mon *Hérodiade*. Avec terreur, car j'invente une langue qui doit nécessairement jaillir d'une poétique très nouvelle, que je pourrais définir en ces deux mots: « Peindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit. » Le vers ne doit donc pas, là, se composer de mots, mais d'intentions, et toutes les paroles s'effacer devant la sensation », Lettre à Cazalis du 30 octobre 1864, in *Œuvres complètes* I, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris: Gallimard 1998, p. 663.

4 *Crise de vers*, in *Œuvres complètes* II (cf. note 1), p. 211.

5 Ibid., p. 213.

6 Stéphane Mallarmé, *Sainte*, in *Œuvres complètes* I (cf. note 3), p. 26–27. Cf. Gardner Davies, *Mallarmé et la « couche suffisante d'intelligibilité »*, Paris: José Corti 1988, p. 23–39, et Paul

Il existe deux versions de ce poème. L'une qui date de 1893, c'est le texte communiqué à Verlaine, qui figure dans *Les Poètes maudits*, puis repris dans les *Poésies* de Mallarmé, en 1887, et devenue la version définitive que je viens de citer. Mais il est une autre version, plus ancienne, sans doute première, pour certains vers différente, mais qui date justement de l'hiver 1865, et qui porte pour titre : *Sainte Cécile jouant sur l'aile d'un chérubin (Chanson et image anciennes)*.⁷ Les circonstances de ce poème sont racontées dans la correspondance de Mallarmé. Ce poème fut rédigé pour l'anniversaire de Cécile Brunet, femme d'un maître verrier – le « vitrage » d'ailleurs est évoqué dans le poème –, et marraine de Geneviève, la fille de Mallarmé. Et dans une lettre à Aubanel, du 6 décembre 1865, Mallarmé le décrira comme « un petit poème mélodique et fait surtout en vue de la musique ».⁸ Entre légende et réalité, rappelons que Sainte Cécile, martyrisée en 232 pour avoir refusé l'adoration des divinités romaines, est considérée comme la patronne des musiciens. On dit d'elle, en effet, qu'elle « chantait dans son cœur la gloire de Dieu ». Sainte Cécile, c'est déjà la « musicienne du silence », qui rend la musique silencieuse tout en faisant de la musique avec du silence, sans livre ni instrument, dit le poème de Mallarmé. Et en ce sens, *Sainte* serait le poème de la crise, entre l'ancienne et la nouvelle poétique. Elle représenterait le poème de la crise du vers, où l'on ne peut s'empêcher d'entendre vibrer une sonorité, un silence résonner entre l'ancien vers poétique, qui se rompt ou s'interrompt,⁹ et le vers du « vitrage d'ostensoir », où transparaît l'armature intellectuelle d'une nouvelle poétique, baptisée ici justement musicienne du silence.

Sainte est composé d'une seule phrase, qui se divise en quatre quatrains octosyllabiques. Un jeu d'oppositions symétriques structure l'ordre des quatrains, sur les deux figures de la Sainte, qui se transforme, s'idéalise, et qui, de patronne de la musique, devient musicienne du silence. Le premier quatrain s'ouvre par « À la fenêtre », le troisième par « À ce vitrage d'ostensoir ». On passe donc de la fenêtre ouverte sur le monde au vitrage, au reflet, au miroir, à cette réflexion du poème dans le poème. Comme pour cet autre poème *Les fenêtres*, paru en mai 1866 dans le *Parnasse contemporain*, qui oppose alors les « fenêtres qu'un beau rayon clair veut hâler », et le vitrage, miroir, ou mysticité du poème : « Je me mire et me vois ange ! et je meurs et j'aime / – Que la vitre soit l'art, soit la mysticité – ».¹⁰ Or, dans l'hémistiche

Bénichou, *Selon Mallarmé*, Paris: Gallimard 1995, p. 131–134.

7 « A la fenêtre recélant/ Le santal vieux qui de dédore/ De la viole étincelant/ Jadis parmi flûte et mandore,/ – Est une Sainte, recelant/ Le livre vieux qui se déplie/ Du Magnificat ruisselant/ Jadis à vêpree et complie,/ – Sainte à vitrage d'ostensoir/ Pour clore la harpe par l'ange/ Offerte avec son vol du soir/ A la délicate phalange/ – Du doigt que, sans le vieux santal/ Ni le vieux livre, elle balance/ Sur le plumage instrumental,/ Musicienne du silence ! » (Stéphane Mallarmé, *Sainte Cécile jouant sur l'aile d'un chérubin (Chanson et image anciennes)*, in *Œuvres complètes I* (cf. note 3), p. 127).

8 Stéphane Mallarmé, *Lettre à Théodore Aubanel du 6 décembre 1865*, *ibid.*, p. 686.

9 Mallarmé parle ici de la mort de Victor Hugo : « Le vers, je crois, avec respect attendit que le géant qui l'identifiait à sa main tenace et plus ferme toujours de forgeron, vînt à manquer ; pour, lui, se rompre » (Stéphane Mallarmé, *Crise de vers* (cf. note 4), p. 205).

10 Stéphane Mallarmé, *Les fenêtres*, in *Œuvres complètes I* (cf. note 3), p. 9–10.

« À ce vitrage », le pronom démonstratif dit bien qu'il s'agit de la même fenêtre qu'au vers 1, mais transformée, presque transfigurée en ostensor, complément ici de vitrage. L'ostensor est cette pièce d'orfèvrerie, souvent ornée d'un soleil, qui *contient* l'hostie consacrée, mais surtout qui sert à la *montrer* (*ostendere*), ou l'exposer à l'adoration des fidèles. L'ostensor représente ce double jeu, tout à la fois qui contient et montre la mysticité du poème, le mystère dans les lettres, la crypte ou le grimoire, entendons ce qui se joue de musicalité dans le silence.

2. C'est en effet l'hypothèse. Sainte Cécile, devenue musicienne du silence, tient toute entière dans la fonction de l'ostensor. La sainte, comme le poème *Sainte*, représentent cette nouvelle fonction poétique, cette crise du vers, qui se dévoile dans sa fin ou se révèle dans sa rupture.¹¹ Le vitrage d'ostensor est une vitre qui a perdu sa transparence, abandonné sa référence au monde, comme une fenêtre ouverte sur le visible, le dicible, le descriptible, et qui se montre elle-même hâlée, brouillée, voilée. Le vitrage d'ostensor, c'est la vitre devenue art, le blanc du papier poème et le silence musicale. Mais c'est aussi la « crise de Tournon », ce moment de bascule et de rupture dans la poétique de Mallarmé, qui va quitter le cercle des Parnassiens, et leur principe encore naturaliste, comme il le précisera dans sa réponse à Jules Huret en 1891 :

Les Parnassiens, eux, prennent la chose entièrement et la montrent: par-là ils manquent de mystère; ils retirent aux esprits cette joie délicieuse de croire qu'ils créent. *Nommer* un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est de faire deviner peu à peu: le *suggérer*, voilà le rêve.¹²

La « suggestion », Mallarmé dit encore « l'allusion »,¹³ qui consiste non plus à nommer, à décrire, à montrer « les objets directement », mais bien à les « faire deviner peu à peu », représente le principe de cette nouvelle poétique du vers rompu. Plus exactement, la suggestion manifeste le vitrage au beau milieu de la fenêtre. Elle révèle la composition du vitrage ou sa fonction d'ostensor, son « armature intellectuelle », qui contient et montre le mystère dans les lettres, ou la mysticité du poème. Entre les mots et les choses, il ne s'agit plus de nommer la réalité, de supposer qu'à chaque chose un mot correspond – *quot res tot verba*, selon le vieux principe –, mais d'introduire du silence dans le langage, comme Sainte Cécile produit de la musique dans son cœur.

Or, dans cette nouvelle poétique de la suggestion, où le silence est « significatif » et les blancs « assument l'importance », le vitrage d'ostensor représente une vitre, une surface, voire une page sur laquelle s'élabore et se réfléchit l'écriture poétique.

11 Mallarmé parle d'une « inquiétude du voile dans le temple avec des plis significatifs et un peu sa déchirure » (Stéphane Mallarmé, *Crise de vers* (cf. note 4), p. 205).

12 Stéphane Mallarmé, *Entretien sur l'évolution littéraire. Enquête de Jules Huret*, in *Oeuvres complètes* II (cf. note 1), p. 700.

13 Stéphane Mallarmé: « Je pense qu'il faut, au contraire, qu'il n'y ait qu'allusion » (ibid., p. 699). Voir encore Stéphane Mallarmé, *Crise de vers* (cf. note 4), p. 210.

Qu'un silence contienne et montre un mystère, Mallarmé le dit lui-même de tout poème, parlant tantôt de «virtualité» poétique, comme dans *Crise de vers*,¹⁴ tantôt d'opération poétique – «l'opération ou la poétique» –, dans *La Musique et les Lettres*.¹⁵ Le poème permet au mot de retrouver sa virtualité, c'est-à-dire son mystère, en même temps qu'il opère sur cette virtualité, pour refaire le mot et le rendre étranger à la langue :

Le vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire, achève cet isolement de la parole.¹⁶

Et ce serait finalement l'opération poétique principale du silence, s'introduisant dans la langue, de rendre le mot étranger à la langue, voire de rendre la langue étrangère à elle-même. Mais avant de revenir à *Sainte*, notons que ce passage cité, dernier paragraphe de *Crise de vers*, constitue aussi *L'Avant-dire*, que Mallarmé aura écrit, en 1886, au *Traité du Verbe* de René Ghil, qui veut théoriquement réformer le vers en partant de la musique. Il veut en effet séparer le rythme et le mètre, l'unité sémantique et l'unité syntaxique, selon l'ancienne métrique, où la fin du vers coïncide toujours avec la fin sémantico-syntaxique d'un accent. C'est ce qui fera dire à René Ghil, près de 30 ans plus tard, que la théorie du vers libre n'a toujours pas quitté le champ de la métrique :

Telle, et parce qu'elle ne comporte pas les valeurs vibratoires des timbres, et, au principe rythmique, l'énergie émotive de l'idée, la théorie du vers libre si nuancée soit-elle, n'appartient encore qu'à l'ancien domaine métrique où le rythme dépend essentiellement du nombre de temps accentués.¹⁷

Admirateur et critique des théories radicales de René Ghil, Mallarmé quant à lui ne veut pas quitter «le vieux dogme du Vers»,¹⁸ mais il entend y introduire du silence, ou en rendre le silence «significatif», encore une fois comme les blancs du papier sur la page, qui espacent la lecture et agencent le texte. Pour Mallarmé, en d'autres termes, la question est très claire. C'est moins la musique comme telle, dans sa réalité instrumentale et son orchestration, son répertoire et sa composition, que son silence abstrait, idéal, qui l'intéresse et qu'il veut investir à l'endroit de sa nouvelle poétique. Dans *Sainte* justement, la nouvelle Cécile implique la disparition et du vieux livre religieux, ou le Magnificat, et de la musique instrumentale, ou la viole

14 «A contraire d'une fonction de numéraire facile et représentatif, comme le traite d'abord a foule, le dire, avant tout, rêve et chant, retrouve chez le Poète, par nécessité constitutive d'un art consacré aux fictions, sa virtualité» (Stéphane Mallarmé, *Crise de vers* (cf. note 4), p. 213).

15 Stéphane Mallarmé, *La Musique et les Lettres*, in *Œuvres complètes* II (cf. note 1), p. 75.

16 Stéphane Mallarmé, *Crise de vers* (cf. note 4), p. 213.

17 René Ghil, *Les Dates et les Œuvres. Symbolisme et Poésie scientifique*. Texte établi, présenté et annoté par Jean-Pierre Bobillot, ELLUG, Université Stendhal, Grenoble, 2012, p. 178.

18 Stéphane Mallarmé, *Lettre à René Ghil du 7 mars 1885*, in *Correspondance*, II, recueillie, classée et annotée par Henri Mondor et Lloyd James Austin, Paris: Gallimard 1965, p. 285.

et par métonymie «son vieux santal». Une double disparition, ou un double rejet, de la musique et de la religion, qui termine avec «Jadis» les deux vers des deux premiers quatrains :

À la fenêtre recélant
Le santal vieux qui se dédore
De sa viole étincelant
Jadis avec flûte ou mandore,

Est la Sainte pâle, étalant
Le livre vieux qui se déplie
Du Magnificat ruisselant
Jadis selon vèpre et complie :

Or, devant la disparition du santal et du livre, de la viole et du Magnificat, donc de la musique et de la religion, ces deux derniers quatrains rapportent le vitrage d'ostensoir et l'apparition d'un ange, qui frôle une harpe de son «plumage instrumental». Et le verbe *frôler* ici fait le lien entre le vitrage, l'église et le doigt de Cécile, ou sa phalange :

À ce vitrage d'ostensoir
Que frôle une harpe par l'Ange
Formée avec son vol du soir
Pour la délicate phalange

L'image de l'ange opère à elle seule la fonction du silence. En frôlant le vitrage de ses plumes, dans son vol du soir – substitut des vêpres et complies –, l'aile de l'ange donne au doigt de Cécile le pouvoir de faire vibrer l'ostensoir, d'en révéler le mystère ou d'y faire résonner le silence. Dans *Le livre, instrument spirituel*, Mallarmé parle d'un doigt qui répand un «bris de mystère» à la surface du papier :

Oui, sans le reploiement du papier et les dessous qu'il installe, l'ombre éparse en noirs caractères, ne présenterait une raison de se répandre comme un bris de mystère, à la surface, dans l'écartement levé par le doigt.¹⁹

Et c'est là, au dernier vers de *Sainte*, que le doigt de Cécile introduit dans la surface idéale du vitrage une musique latente, une musique du silence :

Du doigt que, sans le vieux santal
Ni le vieux livre, elle balance
Sur le plumage instrumental,
Musicienne du silence.

Or, cette introduction du silence dans le vitrage, dans le poème ou «l'œuvre pure», on l'a vu, va de pair et s'articule avec la crise du vers, la rupture du vers et du mètre, du rythme et de la rime. Et c'est ce dernier point qui fait tout le défi de la nouvelle poétique de Mallarmé, ou qui invente une nouvelle idée du style : c'est par la rup-

19 Stéphane Mallarmé, *Le livre, instrument spirituel*, in *Œuvres complètes* II (cf. note 1), p. 225.

ture du vers que le silence s'introduit dans le poème. D'ailleurs, on peut le lire dans *Le Démon de l'analogie*, écrit lui aussi à Tournon en 1864, où des ailes déjà glissaient sur la corde d'un instrument de musique, tandis qu'un doigt en révélait le mystère :

Je sortis de mon appartement avec la sensation propre d'une aile glissant sur les cordes d'un instrument, traînante et légère, que remplaça une voix prononçant les mots sur un ton descendant : « La Pénultième est morte », de façon que

La Pénultième

finit le vers et

Est morte

se détacha de la suspension fatidique plus inutilement en le vide de signification. Je fis des pas dans la rue et reconnus en le son *nul* la corde tendue de l'instrument de musique, qui était oublié et que le glorieux Souvenir certainement venait de visiter de son aile ou d'une palme et, le doigt sur l'artifice du mystère, je souris et implorais de vœux intellectuels une spéculation différente. La phrase revient, virtuelle, dégagée d'une chute antérieure de plume ou de rameau, dorénavant à travers la voix entendue, jusqu'à ce qu'enfin elle s'articula seule, vivant de sa personnalité. J'allais (ne me contentant plus d'une perception) la lisant en fin de vers, et, une fois, comme un essai, l'adaptant à mon parler; bientôt la prononçant avec un silence après « Pénultième » dans lequel je trouvais une pénible jouissance : « La Pénultième » puis la corde de l'instrument, si tendue en l'oubli sur le son *nul*, cassait sans doute et j'ajoutais en manière d'oraison : « Est morte ». ²⁰

3. On n'aura pas manqué de rapporter ce passage sur le silence, et le « son *nul* » de la pénultième, au « blanc du papier » dans la *Préface* à *Un coup de dés*, écrit 30 ans tard. ²¹ « Assumant l'importance », les blancs produisent un « espacement de la lecture », comme le silence compose « l'armature intellectuelle du poème ». Dans *Le Démon de l'analogie*, Mallarmé fait de la phrase « La Pénultième est morte » un vers où le silence lui-même – le « son *nul* » – vient réfléchir ce qui meurt de la pénultième. Dans un premier temps, Mallarmé rapporte le silence du son *nul* de la pénultième à cette « corde tendue de l'instrument de musique », évoquant déjà le doigt de Sainte Cécile – ici « le doigt sur l'artifice du mystère » –, devenue « musicienne du silence ». Or, dans un deuxième temps, Mallarmé revient à nouveau sur la phrase elle-même, qui se déploie comme un vers coupé par une césure médiane en deux hémistiches, ou deux strophes, de cinq et deux syllabes. Tout d'abord, il veut la lire, en l'adaptant à sa propre parole, entendons non seulement la lire à haute voix, mais aussi la rapporter à cette nouvelle poétique, qui livre le vers à lui-même, à sa « personnalité », le réfléchit ou le rend autonome. « J'allais la lisant en fin de vers, et, une fois, comme un essai, l'adaptant à mon parler ». Mallarmé fait donc ici une expérience poétique de lecture, pour mettre en scène, ou versifier autrement l'énoncé de la phrase. Et c'est là, ensuite, qu'il prononce le silence : « bientôt la prononçant avec un silence après « Pénultième » dans lequel je trouvais une pénible jouissance ».

20 Stéphane Mallarmé, *Le démon de l'analogie*, in *Œuvres complètes* II (cf. note 1), p. 86–87.

21 Cf. Jean-Pierre Bobillot, *Y a-t-il une théorie du vers chez Mallarmé ?*, in *Mallarmé et après ? Fortune d'une œuvre*. Sous la direction de Daniel Bilous, Paris: Editions Noésis 2006, p. 21–44.

On peut donc parler d'une fonction du silence. À vrai dire, le silence ici représente ou assume lui aussi l'importance d'une double fonction. D'un côté, il joue le rôle de la césure médiane entre les deux hémistiches, entre «La Pénultième» et «Est morte». Et en ce sens, il arpente «l'espace qui isole les strophes». Mais d'un autre côté, ce silence déjà opère poétiquement dans «le son *nul*» de «La Pénultième». Et c'est là que Mallarmé fait le lien entre le son nul *dans* «La Pénultième» et le silence *après* «La Pénultième». Le silence qui suit ce premier hémistiche, en forme de césure, est un silence qui dit déjà la mort de «La Pénultième». Et Mallarmé précise aussitôt :

Pénultième est le terme du lexique qui signifie l'avant-dernière syllabe des vocables, et son apparition, le reste mal abjuré d'un labeur de linguistique par lequel quotidiennement sanglote de s'interrompre ma noble faculté poétique.²²

La césure marquée par le silence ne passe plus entre les deux hémistiches de la phrase, mais opère déjà à l'intérieur de «La Pénultième», qui ainsi «finit le vers». La césure est une opération virtuelle, qui agit sur ce qui ne s'entend pas du son «nul» lorsqu'on prononce le mot de «pénultième». Mallarmé dit qu'après «La Pénultième», «la corde de l'instrument, si tendue en l'oubli sur le son *nul*, cassait sans doute». Et ce qui valait, dans l'ancienne poétique de l'avant-dernière syllabe, pour deuxième hémistiche perd maintenant toute signification poétique. «Est morte», ne faisant désormais plus partie du vers, «se détacha de la suspension fatidique plus inutilement en le vide de la signification». Dès lors que le silence accordé au «son *nul*» de «La Pénultième» a rompu la corde de l'instrument de musique, dès lors donc que le silence – oublié, virtuel ou latent – se voit nanti d'une fonction poétique, «La Pénultième» finit le vers, l'achève en quelque sorte, et «Est morte» ne fait plus que s'ajouter, dit Mallarmé, «en manière d'oraison». En somme, dans «La Pénultième est morte», «Est morte» ne fait plus partie du vers, ne compte plus pour syllabe, mais énonce l'oraison funèbre de la pénultième, «le deuil de l'inexplicable Pénultième», dit encore Mallarmé,²³ donc de l'avant-dernière syllabe, dans cette ancienne poétique ou coïncide toujours le marquage des unités sémantiques et syntaxiques du vers. Dans la nouvelle poétique, en revanche, le silence est passé de la césure médiane entre les hémistiches du vers, métrique et cadencé, au rythme que contient virtuellement le mot et que le vers nouveau, rompu, refait totalement jusqu'à le rendre étranger à la langue. Dès lors que le vers se rompt, se sépare du mètre et de la rime, le vers devient lui-même rythme pur, ou style: «que vers il y a sitôt que s'accentue la diction, rythme dès que style», écrit encore Mallarmé dans *Crise de vers*.²⁴ Le vers, le rythme, le style semblent ici résonner comme des synonymes poétiques, dès lors que le silence opère «l'armature intellectuelle du poème». Le silence est dans le mot ce qui virtuellement le coupe, l'espace ou l'ac-

22 Stéphane Mallarmé, *Le démon de l'analogie* (cf. note 20), p. 87.

23 Ibid., p. 88.

24 Stéphane Mallarmé, *Crise de vers* (cf. note 4), p. 205.

centue, avant toute mesure métrique, toute coïncidence entre le sens et la phrase, tout recoupement du sémantique et du syntaxique. Il est déjà dans le mot ce qui le rythme, comme ce «son *nul*» de «La Pénultième», qui rompt la corde de l'instrument jusqu'à faire du mot même de pénultième, réduit à sa pure vibration, à sa seule incantation, un vers rompu qui contient son propre deuil. Comme le vitrage d'ostensoir contient et montre le mystère charnel de l'hostie, le silence du mot contient et montre la crypte incantatoire du poème. Et si Sainte Cécile, musicienne du silence, est devenue la patronne de cette nouvelle poétique du rythme, le poète, lui, assume désormais la fonction de «traduire» ce silence en mots étrangers à la langue, comme dans *Mimique*:

Le silence, seul luxe après les rimes, un orchestre ne faisant avec son or, ses frôlements de pensée et de soir, qu'en détailler la signification à l'égal d'une ode tue et que c'est au poète, suscité par un défi, de traduire! le silence aux après-midi de musique.²⁵

25 Stéphane Mallarmé, *Mimique*, in *Œuvres complètes* I (cf. note 3), p. 178.

Klangränder, und dahinter denken

Place et nature du silence dans la pensée de Jean-Jacques Rousseau et Denis Diderot sur la musique

par Alban Ramaut

Préambule

a) Situation

Il s'agit de revenir ici sur le débat de nature esthétique qu'instruisent entre autres, au cours d'une trentaine d'années de 1744 à 1774, les plumes de Jean-Jacques Rousseau et Denis Diderot. C'est dire que nous retenons, du sein des nombreux propos sur l'art des sons, les textes qui réfléchissent sur les rapports de la musique à la langue. Si en effet Jean le Rond d'Alembert, dans le sillage de Jean-Philippe Rameau, s'intéresse à la théorie scientifique de la musique qui concerne l'acoustique, (la mesure de leurs intervalles, leurs rapports aussi bien harmoniques que mélodiques), et apparaît essentiellement comme un mathématicien, Rousseau et Diderot vont, pour les textes que nous réunissons,¹ tourner l'analyse du côté des effets de la musique sur nos émotions. Ils sont alors davantage grammairiens et lient leurs études entre autres aux propos de Condillac, Dumarsay, Beauzée. On comprend à cela qu'ils puissent accorder une place au silence, là où le mathématicien acousticien n'y peut songer qu'en des termes comptables. Mais il reste probable qu'eux-mêmes n'y pensent qu'implicitement tant le mot « silence » semble réservé, comme nous le dirons, à un usage très restreint dès lors qu'il relève du domaine de la musique comme technique. Nous le verrons d'Alembert aussi s'est lui-même prononcé ailleurs sur la musique comme « une espèce de langage ».

Le corpus que nous avons élaboré se constitue d'articles, de lettres, d'essais le plus souvent disséminés dans de plus vastes ouvrages qui eux n'abordent qu'indirectement la manifestation du silence dans la musique. On pourrait même peut-être saisir une forme d'évitement sinon du mot même dans le vocabulaire, tout au moins de l'identification d'un concept du silence. Au silence les philosophes préfèrent d'autres formulations moins abstraites, « tableaux de la musique », « repos de la nuit ». Ne retrouve-t-on pas ainsi dans l'image chère à Diderot du « hiéroglyphe » la présence secrète, allusivement nommée du silence pour désigner ce qui touche à

1 En 1748, Denis Diderot publie sous son nom ses *Mémoires sur différents sujets de mathématiques* cinq textes dont trois s'intéressent à la musique.

l'énergie des effets de la musique² On peut alors à l'article *Imitation* du *Dictionnaire de Musique*, voir apparaître le mot comme une illustration extrême des prestiges de la musique. C'est ici que les notions métaphysiques les plus assurées sur la part que détient le silence dans la musique se manifestent, encore que de façon fugitive. Pour être plus précis, nos sources, outre certaines lignes de l'*Encyclopédie*, sont la *Lettre sur les sourds et les muets* et de sa suite la *Lettre à Mademoiselle...*, la *Lettre sur la musique française*, le *Dictionnaire de musique* et l'*Essai sur l'origine des langues*.

D'un point de vue méthodologique nous cherchons à replacer ce corpus de textes vis-à-vis de la musique – qu'elle soit vocale ou instrumentale –, qui était alors composée ou qui était encore au répertoire et qui alimentait les débats de l'époque. Il s'agit de partitions de Lully, Rameau, Pergolèse, Mondonville, Schobert, Gluck, Carl Philipp Emanuel Bach... Notre étude cherche plus particulièrement à détecter l'interrogation qui se formule autour de l'« insuffisances d'intelligibilité » que contient pour les contemporains la musique instrumentale à comparer de la musique vocale. Ce genre alors très en vogue semble parfois être ramené de façon quasi exclusive au jeu des grands virtuoses issus des nouvelles écoles instrumentales, tel le violoniste Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville qui irrita tant le provincial Louis Bollioud de Mermet secrétaire de l'Académie des Sciences, Belles Lettres et Arts de Lyon, lorsque le violoniste extravagant se produisit à Lyon³ y faisant paradoxalement grand fracas. Bollioud de Mermet prit exemple de cette musique pour écrire son pamphlet de moraliste indigné *De la corruption du goût dans la musique*. Or la qualité expressive intrinsèque à l'art des sons, dans les symphonies par exemples jouées au Concert spirituel, qualité à la fois muette et parlante, comme l'a suggéré Denis Diderot dans sa *Lettre à Mademoiselle*, ou encore cette transcription de l'ardeur des passions si vive dans l'opéra italien comme Rousseau y insiste notamment dans son *Essai sur l'origine des langues*, procèdent ni plus ni moins d'une part de silence, à savoir d'un dire implicitement tu.

Certes la fameuse question à l'endroit de la musique instrumentale *Sonate, que me veux-tu*?,⁴ prêtée par Rousseau à Fontenelle pour conclure son article « sonate », reste sans réponse autre que celle d'une apostrophe destinée à confondre les instrumentistes. Propos que la postérité romantique a démenti. Rousseau prophétisait à l'apparition des sonates, la courte vie d'une mode qui ne tiendrait pas. Avait-il peur du silence que la musique instrumentale contenait mais qu'il assimile à un retour au bruit, ne parle-t-il pas en effet des « folies du violon » ou encore des « fatras de sonates » auxquels il préfère « deux sons de Mademoiselle le Maure »? Pourtant

2 Consulter à ce sujet Allesandro Arbo, *Diderot et l'hiéroglyphe musical*, dans *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n°30, avril 2001, p. 65–80.

3 Louis Bollioud de Mermet, *De la corruption du goût dans la musique française*, Lyon 1746, pamphlet rédigé après un passage de Mondonville à la Société du concert de Lyon.

4 Jean-Jacques Rousseau, *Sonate*, dans *Dictionnaire de musique*, dans Bernard Gagnebin et Marcel Raymond (dir.), *Œuvres complètes*, vol. v: *Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*, Paris: Gallimard 1995, p. 1060; l'article avait déjà été publié avec quelques variantes dans l'*Encyclopédie*, vol. xv, 1765, p. 348.

Diderot reconnaît que ces mêmes suites de sons dont Fontenelle cherche désespérément la signification ne parlent pas à notre intelligence verbale mais s'adressent à notre imagination, et répondent aux « secousses dont nous avons besoin pour être émus » jusqu'à « produire en nous un effet tumultueux. »⁵ La complexité de la question tient au fait que tous les commentateurs du XVIII^e siècle admettent, un caractère double de l'usage de la musique, entre réalité et imagination. D'Alembert fournit une justification intéressante lorsque dans le *Préliminaire* à son édition des *Éléments de musique*, il pointe cette singularité : « On peut considérer la Musique, ou comme un Art qui a pour objet l'un des principaux plaisirs des sens, ou comme une science par laquelle cet Art est réduit en principes. C'est le double point de vue sous lequel on se propose de la traiter dans cet Ouvrage. »⁶ Art et science, plaisir et règles mécaniques, la double appartenance du silence selon qu'il est mesurable ou qu'il s'adresse à notre émotivité fait l'intérêt de la question. Dans le cas présent la dualité mise en évidence par d'Alembert se transporte de la science des chiffres à la science des signes qui organisent le langage, il s'agit en somme d'aller des principes aux raisons. Rousseau dans son *Dictionnaire* rappelle à l'article *Musique* qu'elle est l'« Art de combiner les sons de manière agréable à l'oreille », et il s'empresse de poursuivre en soulignant : « Cet art devient une science & même très-profonde, quand on veut trouver les principes de ces combinaisons & les raisons des affections qu'elles nous causent. »

Nous postulons que le silence est l'une des raisons de ces affections.

b) Jean-Jacques et Denis

Les deux auteurs français s'ils furent très liés notamment par l'entreprise de l'*Encyclopédie* puisque Diderot confia les termes musicaux à Rousseau, développèrent aussi des positions différentes. S'ils connurent par la *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* en 1758 une brouille, ils ne cessèrent néanmoins de se suivre et de s'observer comme l'a étudié encore récemment le colloque *Diderot hanté par Rousseau, Rousseau hanté par Diderot*.⁷ Aussi leurs paroles se mêlent-elles autant qu'elles se dissocient, et c'est peut-être encore autour de cet objet complexe qu'est le silence dans la musique, notion qu'ils observent l'un et l'autre avec la même insistance et, comme il a été dit, la même pudeur, qu'ils se rejoignent et s'éloignent le plus l'un de l'autre : ils creusent en somme la même montagne par des chemins différents. Tout le monde

5 Denis Diderot, *Lettre à Mademoiselle...*, Marian Hobson et Simon Harvey éd., Paris: Garnier Flammarion 2000, p. 147.

6 Jean le rond d'Alembert, *Discours préliminaire*, dans *Éléments de musique théorique et pratique, suivant les principes de M. Rameau, éclaircis, développés et simplifiés*, Paris: David l'aîné, Le Breton, Durand 1752, p. j.

7 Lire à ce propos les actes de ce colloque, Franck Salaün (dir.), *Diderot et Rousseau, un entretien à distance*, Paris: Desjonquères 2006.

sait en effet que Diderot fut le défenseur de Rameau tandis que Rousseau en fut le détracteur forcené.⁸

Nous confrontons donc ces pensées qui perçoivent la musique à la fois dans l'absolu de sa puissance artistique, mais aussi dans le relatif de la saisie éphémère des apparences incomplètes ou peu saisissables qu'elle revêt dans leur temps. Le répertoire musical de notre approche reconstitue celui dont ces auteurs pouvaient avoir la connaissance : musique italienne, musique allemande, musique française, communément regroupées aujourd'hui en musicologie sous la désignation chronologique de musique du « style galant ». Rousseau et Diderot n'écoutaient sans doute pas de la même façon la même musique, l'un est un affectif passionné, l'autre un sensuel qui pratique le doute, ils avaient leurs préférences comme leurs ignorances et même s'ils vivaient dans le même temps bien sûr ils choisirent des exemples pour parler de la musique qui construisent un horizon somme toute composite, voire opposé entre le goût français et le goût italien.

Pour nous la musique qui est composée alors en Europe correspond à un moment stylistique marqué par une forme d'épuisement du langage. Un temps atteint par les signes d'une aporie des usages et qui apparaît soit dans l'adresse maniériste à s'en dégager ainsi que le propose l'art parisien des sonates en quatuor de Johann Schobert ou celui des fantaisies et polonaises de Carl Philipp Emanuel Bach que Diderot pouvait lire, soit encore dans la mise en œuvre de réformes comme s'y emploie Christoph Willibald Gluck dont Rousseau commenta *l'Alceste italienne*. Temps particulièrement favorable à la remise en cause du statut même de la musique, du sens et de la place qu'elle occupe et du champ dont elle dépend dans le système figuré des connaissances humaines et de l'entendement, entre mémoire, raison et imagination.

Rousseau et Diderot ne cessent leur vie durant de s'interroger sur l'équilibre « furtif » que leur conscience de ce qui est, et que fixent encore les convenances du goût, établit avec les émotions qu'ils éprouvent et les désirs qu'ils ressentent. Au cours de cette investigation qui couvre l'entièreté du règne effectif de Louis xv (1743–1774), ces deux penseurs passent cependant eux-mêmes de l'appréhension collective de la musique à la formulation personnelle de sa critique, voire plus particulièrement pour Rousseau à une forme de retrait de ce monde. On observe que l'un et l'autre commencent à écrire⁹ dans un moment d'apothéose et d'énergie lié à l'avènement de l'autorité de Louis xv, à savoir les années qui suivent la mort du cardinal de Fleury survenue le 29 janvier 1743. Ce faisant ils jettent alors les grandes lignes de l'idéologie d'analyse des causes et des effets qui caractérise aujourd'hui encore le ton des lumières. Ils posent par conséquent les points de vue qui occuperont de

8 On sait parfois moins que Diderot laissa à d'Alembert la publication chez Le Breton en 1752 des *Éléments de musique, théorique et pratique, selon les Principes de Monsieur Rameau* travail qu'il avait lui-même envisagé et en partie avancé.

9 Les premiers textes que publie Rousseau se préoccupent de musique : *Projet concernant de nouveaux signes pour la musique* (1742), *Dissertation sur la musique moderne* (1743). La *Lettre sur les sourds et les muets*, premier texte concernant la musique date quant à elle de 1751.

manière diverse et complexe la fin de siècle, puis au-delà et d'une façon plus particulière le siècle suivant. Rousseau et Diderot relatent en somme par leurs textes une forme précieuse de ce que l'actualité leur permet de déduire sur les puissances de la musique relativement aux vertus du discours, de la parole et du théâtre. Leur appartenance à l'intelligence des Lumières leur donne la faculté remarquable d'écrire de façon quasi instantanée l'histoire de ce que la sensibilité de leur temps réalise. Elle leur permet aussi d'envisager le terrain d'écoute qu'elle prépare pour demain. Nous cherchons en quelque sorte dans le silence aussi mis en scène par la lecture de ces textes, si singuliers et surtout si disséminés dans d'autres sujets, les non-dits qu'ils contiennent et qui subsistent en eux comme le point peut-être le plus fort de leur motivation, la part si remarquable de prophétie qu'ils recèlent. C'est donc selon cette perspective qu'il faut envisager le titre de cet article : *Place et nature du silence dans la pensée de Jean-Jacques Rousseau et Denis Diderot sur la musique.*

c) Formulation. Des effets et des causes: « de la matière des inversions »¹⁰

Faut-il cependant formuler, puisque le discours ne peut être que successif, *place* et *nature* ou *nature* et *place*? Quel ordre choisir de cette dualité suggérée par l'impossibilité de la langue écrite à transcrire la simultanéité? À quelle autorité se référer, celle de l'histoire des faits et des signes ou celle de l'histoire de la sensibilité et des intentions? Telle se formule, pour parodier les termes de Diderot, notre « matière des inversions ». ¹¹ Telle elle apparaît aussi sur le constat de mise à jour que réclame Rousseau dans les premières lignes de sa *Dissertation sur la musique moderne* où on peut lire : « La Musique a eu le sort des Arts qui ne se perfectionnent que successivement. Les inventeurs de ses caractères n'ont songé qu'à l'état où elle se trouvoit de leur tems, sans prévoir celui où elle pouvoit parvenir dans la suite. » ¹² Entrons dans le labyrinthe. À tout bien penser il semblerait que pour une compréhension actuelle plus aisée de la question que nous posons, « nature et place » serait préférable à « place et nature ». L'écoute que nous pouvons avoir de la musique des Lumières ne se nourrit-elle pas tout d'abord de l'*effet* stylistique avant d'en admirer les *causes* techniques? Donc il conviendrait de suivre ce mouvement qui de l'effet remonte jusqu'à la cause. Pourtant d'un point de vue chronologique le silence comme signe solfégique s'est sans doute tout d'abord manifesté par une *place* – une situation – en somme une visibilité avant de se rendre autrement sensible et stratégique – littéralement de se faire entendre pour ce qu'il est – par sa nature –, c'est-à-dire avant d'être la représentation morale du silence. Le silence qu'on peut aussi désigner en

10 Nous empruntons cette formule à la *Lettre sur les sourds et les muets* qui s'inscrit elle-même dans une vaste méditation sur la comparaison de la place de l'adjectif dans les langues, notamment le latin et le grec relativement au français.

11 Rappelons que dans le débat des Grammairiens-Philosophes (Condillac, Dumarsais, Beauzée, Batteux...), l'inversion concerne principalement le poids entre l'adjectif et le substantif selon l'ordre syntaxique des phrases.

12 Jean-Jacques Rousseau, *Dissertation sur la musique moderne*, dans *Œuvres complètes*, vol. v (cf. note 4), p. 167.

solfège comme un « soupir » est-il la meilleure représentation du silence ? Pouvons-nous dire que par le signe du silence, la nature du silence aurait perdu sa place, ou que la place désignée par le signe, dénaturerait en réalité la valeur métaphysique du silence ? On peut néanmoins penser, et les philosophes des Lumières qui se penchent sur les origines de la culture qui est la leur nous y invite, que ce n'est que dans un processus a posteriori que les signes du silence inventés pour rendre compte de la matérialité du silence, sont devenus *aussi* propres à déterminer – ou tout simplement à restituer – la nature et l'importance de sa valeur dans l'absolu. Ce phénomène de convergence entre la place et la nature, qui devrait être naturel peut avoir été dissocié, sa réconciliation en revanche permet d'envisager une autre définition de la musique. La musique y gagne sa cohérence, puisqu'elle s'affirme tout d'abord comme différente du bruit, elle peut être envisagée comme une organisation des sons qui nous donne à écouter son contraire, le silence. Le *Discours préliminaire de l'Encyclopédie*, attribué à d'Alembert mais sans doute aussi écrit par Diderot signale : « La Musique, qui dans son origine n'étoit peut-être destinée à représenter que du bruit, est devenue peu à peu une espece de discours ou même de langue, par laquelle on exprime les différens sentimens de l'ame, ou plutôt ses différentes passions ... »¹³

En ce cas c'est bien la singularité de la *place* du silence qui, lorsque ce dernier vint à s'émanciper d'un rôle simplement signalétique, voire comptable, aurait fait paraître en changeant de fonction et surtout de statut, sa nature. Pour le dire autrement on peut prétendre que le signe du silence a tout d'abord existé comme un matériau nécessaire à l'organisation du discours musical, et qu'il n'est passé qu'ultérieurement à l'explication du silence. Tout comme en littérature si une lettre en soi ne désigne rien, mais peut servir à construire une infinité de mots, la fonction mécanique de l'assemblage des lettres ne nous est plus importante. Elle se dérobe surtout à notre attention parce que sa vocation est de contribuer à faire apparaître la signification que par les mots les lettres rassemblées peuvent exprimer. Le système envisagé à la plus petite échelle de la chaîne du langage, n'est qu'une affaire de placement. Ensuite les mots eux-mêmes se construisent entre eux en phrases, lesquelles elles-mêmes forment des paragraphes, etc., etc..., l'ordre est donc bien une question de place. Selon cette métaphore de la langue parlée et écrite, ce ne serait qu'ultérieurement que le silence aurait acquis par ses signes sa seconde nature de dimension plus explicitement dramaturgique, dimension néanmoins fondamentale et sans doute présente de façon intuitive ou symbolique dans la conscience des musiciens et dans l'interprétation des instrumentistes et des chanteurs, bien en amont. Pour clore ce débat on en vient à l'idée que les figures du silence assignent certes une place au silence mais que la musique traduit peut-être la nature du silence par d'autres moyens. Elle a pour mission de recréer en nous la conscience du silence. Il y aurait donc deux types de silence, le silence désigné – en quelque sorte visible –,

13 Jean le Rond d'Alembert, *Discours préliminaire*, dans *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris: Briasson, David l'aîné, Le Breton, Durand 1751, vol. 1, p. xij.

et un silence imperceptible, invisible que relateraient les sons eux-mêmes, et donc la musique. Une autre inversion se profile donc : non pas *Stille als Musik*, mais *Musik als Stille*.

Doit-on comprendre désormais que cette première hiérarchie discutée entre «place» et «nature», prise comme point d'origine de ce débat, n'est causée que par l'embarras que pose la transmission d'un système des signes représentatifs du silence, ceux de notre solfège, d'une part, et des sons d'autres part, les notes du système tempéré occidental. Autant d'éléments qui pris séparément empêchent en quelque sorte de rendre première la valeur métaphysique du silence, et retiennent de ce fait les compositeurs d'exploiter ces signes comme tels dans l'organisation du discours musical. C'est en revanche par l'organisation du rapport des silences et des sons, une forme de jeu de relativité, voire de mise en abyme de l'un par l'autre, que l'omniprésence du silence s'avère être la condition même de la musique : silence comme musique. Les phrasés sans doute, les respirations tenaient lieu dans la musique baroque de constructions implicites d'une représentation du silence dans la musique, un silence comparable à l'éloquence d'attitude gestuelle, un silence en somme théâtral. Ici la formule *Stille als Musik*, sous-entend que dans le domaine de la musique, le silence est exprimé *par* la musique. Observons les réponses que suggère Rousseau et les interrogations de Diderot sur cette hypothèse. Nous formulons quant à nous l'idée seconde et paradoxale que la musique peut-être perçue comme le moyen de faire taire, d'instaurer le silence : *Musik als Stille*.

I Définitions

Musique, langue parlée, langue chantée

Jean-Jacques Rousseau qui est venu à la musique par une réflexion sur la notation de la musique, développe avec virtuosité notamment aux chapitres XIII et XVIII de son *Essai sur l'origine des langues* (non publié de son vivant), une idéologie intéressante de la transformation des signes. Entre ce qui a suscité leur invention et ce que l'usage en a fait le signe a perdu sa valeur. Cette théorie permet au philosophe d'expliquer l'état présent de ce que nous nommons, mélodie, harmonie, langue et musique. Le signe inventé pour capter un objet a fini en se civilisant par devenir un objet détourné de sa vocation première/primitive : «Le langage figuré – écrit-il – fut le premier à naître, le sens propre fut trouvé le dernier»,¹⁴ plus loin il précise encore «À mesure que la langue se perfectionnoit, la mélodie en s'imposant de nouvelles règles perdoit insensiblement de son ancienne énergie.»¹⁵ Or il appartient à l'époque à laquelle Rousseau formule ces constats de revenir sur cet éloignement de la source, et de retrouver cette énergie première. C'est autant par la technique de la

14 Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, chapitre III, *Que le premier langage dut être figuré*, dans *Œuvres complètes*, vol. v (cf. note 4), p. 381.

15 Ibid., chapitre XVIII, *Comment la musique a dégénéré*, p. 424.

critique systématique que par l'usage du paradoxe comme agent des aventures de l'esprit que le questionnement sur l'état des traces encore perceptibles dans notre système expressif de l'âge d'or perdu, se fait méthode d'investigation et système de pensée. La refondation, on le comprend, est à la fois idéologique, de « nature », mais aussi stylistique, de « situation ou de placement », c'est-à-dire « d'organisation ». Diderot porte ce questionnement qu'il partage, plus loin, dans le sens où il s'interroge sur la spécificité de la musique, mais aussi de la poésie à exprimer un insaisissable par le fait que les signes dans leur intelligibilité même contiennent aussi une part d'indéchiffrable. Il parle alors d' « Hiéroglyphe ». Remarquons que les signes de la musique occidentale au XVIII^e siècle sont en général d'une grande intelligibilité. On dit même qu'ils sont déchiffrables. Cependant parmi eux ceux qui restent les plus schématiques et inexplicables, jusque dans leur graphie hiéroglyphiques, sont les signes de silences.

Aussi la question du silence dès lors qu'elle est ramenée aux seules figures des signes musicaux, obscurcit-elle l'invention humaine, elle la restreint, mais suggère que le champ même de l'art est au-delà de ces signes. L'écriture devient en quelque sorte trop littérale, trop au « sens propre » et pas assez au « sens figurée ». Il faut donc comprendre que la musique comme l'écrit encore Rousseau peut en soi donner l'illusion du silence, sans même devoir utiliser les signes du silence. La proposition en ce cas incline vers la formulation extrême *Musik als Stille*.

Rousseau ne s'exclame-t-il pas à l'article *Imitation* ajouté dans son *Dictionnaire de musique* par rapport aux articles pour l'*Encyclopédie* : « La nuit, le sommeil, la solitude et le silence entrent dans le nombre des grands tableaux de la Musique ». ¹⁶ Retenons l'aspect visuel et l'emphase de l'expression les « *grands tableaux* de la musique ».

Exemple et contre-exemple

Il n'est, face à cette affirmation, que de songer à la scène de sommeil (scène 4) de l'acte III d'*Atys* (1676) de Lully pour comprendre quelle typologie canonique Rousseau peut avoir à l'esprit. Cette partition rend en effet compte de ce prodige d'inversion et aussi de complétude réalisé entre la vue, l'ouïe et l'entendement que réussit le genre de la tragédie en musique. Le simple jeu de l'opposition à certains égards concertante du continuum des motifs et de la construction de la scène sur le principe d'une forme à refrains composée d'une passacaille instrumentale alternant avec des divertissements vocaux, élabore un analogue commenté de l'appréhension du silence et de sa contemplation. Dans cette scène non seulement le silence est montré par l'image de la paix du paysage naturelle que découvre le décor, mais encore il est peu à peu explicité par le fait qu'autant d'activités sur scène, de déploiements de sons et de gestes loin de troubler la profondeur du sommeil d'*Atys*, en illustrent l'abandon. La célébration du sommeil comme moment du repos, du calme et du silence, est invoquée après la passacaille instrumentale par quatre figures allégoriques qui sont le Dieu du sommeil, Morphée, Phobétor et Phantase. Tout d'abord

16 *Imitation*, dans *Dictionnaire de Musique* (cf. note 4), p. 860–861.

le dieu du sommeil chante : *Dormons, dormons tous ; Ah que le repos est doux*. Or il faut saisir que l'exhortation à l'assoupissement trouve en la personne d'Atys endormi au sein d'un paysage d'où la main de l'homme semble s'être momentanément retirée sa justification. Cette vision qui ajoute à l'envoûtement initiatique, à l'état mystérieusement immémorial ouvre ce moment d'assoupissement. Après Morphée, qui invite le sommeil à régner sur « tout le monde », Phobétor, personnage allégorique des songes effrayants, lorsqu'il prend à son tour la parole prononce le mot fatal de silence, qu'il fait retentir par opposition à l'évocation du murmure et du bruit :

Ne vous faites point violence,
Coûlez, murmurez, clairs Ruisseaux,
Il n'est permis qu'au bruit des eaux
De troubler la douceur d'un si charmant silence.¹⁷

On doit observer que le saisissement des contemporains pour la réussite de cette scène tient au fait qu'elle figure « par relativité » une représentation visuelle et sonore du silence¹⁸ en apaisant les bruits. Diderot qui a signé l'article générique *Silence* de l'*Encyclopédie*, présente ce mot comme un terme « relatif » : « Silence : *terme relatif*, c'est l'opposé du bruit. Tout ce qui frappe l'organe de l'ouïe, rompt le silence. »¹⁹ On veut pour preuve de cette relativité qui fait exister le silence de façon éloquente et merveilleuse, le jugement désapprobateur que formule Rousseau sur l'utilisation du silence réel, artifice qu'il trouve d'une vacuité désespérante. Dans l'un des moments paroxystiques du monologue d'Armide²⁰ dont il donne un commentaire très critique à la conclusion de la *Lettre sur la musique française*.²¹ Pour les vers : « Par lui tous mes Captifs sont sortis d'esclavage : / Qu'il éprouve toute ma rage. » il annonce : « Voyons, maintenant, comment le Musicien a exprimé cette marche secrète du cœur d'Armide. Il a bien vu qu'il fallait mettre un intervalle entre ces deux vers et les précédens [« Je vais percer son invincible cœur »], et il a fait un silence qu'il n'a rempli de rien, dans un moment où Armide avoit tant de choses à sentir, et par conséquent l'orchestre à exprimer. » Remarquons que la didascalie mentionne en effet : « Armide va pour frapper Renaud, & ne peut executer le dessein qu'elle a de lui ôter la vie. » Rousseau poursuit pour le vers suivant : « Quel trouble me saisit ?

17 *Atys*, acte III, scène 4, la didascalie précise au début de cette scène : « le Théâtre change [la scène] donnait à voir « le Palais du Grand Sacrificateur de Cybele », & represente un Antre entouré de Pavots & de Ruisseaux, où le Dieu du Sommeil se vient rendre, accompagné des Songes agréables, & funestes ».

18 L'article *Imitation* propose encore : « Il ne représentera pas directement ces choses, mais il excitera dans l'ame les mêmes mouvemens qu'on éprouve en les voyant » (ibid., p. 861).

19 Denis Diderot, *Silence*, dans *Encyclopédie*, vol. xv (cf. note 4), p. 191. Il convient de remarquer que l'*Encyclopédie* n'a pas d'entrée à « Bruit », le *Dictionnaire de musique* en comporte en revanche une, reprise dans les volumes de *Suppléments*.

20 Jean-Baptiste Lully, *Armide*, acte II, scène 5.

21 La *Lettre sur la musique française* est parue en 1753.

Qui me fait hésiter ?²² Autre silence, et puis c'est tout.»²³ Le pitoyable vide – « et puis c'est tout » – est ici symbolique du manque d'inspiration de l'artiste. Le musicien s'il avait suivi le poète aurait dû faire preuve d'une démonstration de moyens. Par cette négligence, Rousseau révèle l'indigence de la musique française, sa littéralité parfois désarmante.

Ainsi ce qui fait l'intérêt de la musique pour Rousseau et Diderot est ce qu'elle parvient à communiquer par artifice et substitution, par implicite non-dit. La musique gagne sa signification par analogie avec la langue parlée du théâtre. C'est l'article *Musique* qui développe cette idée et souligne les usages encore parfois trop réduits de la musique louis-quatorzienne. Les conquêtes d'un statut du silence en lui-même et pour lui-même dans la musique, soit d'un statut non relatif, autrement présenté que celui simulé, expérimenté jusqu'à présent par les maîtres, devient un enjeu fort de la nouvelle sensibilité. L'aspiration de Rousseau comme celle de Diderot à un autre ordre est le fait d'une époque qui succède en réalité avec deux générations d'écart au siècle de Louis XIV.²⁴ La distance des générations n'installe-t-elle pas en soi une autre forme d'émergence du silence, celle du blanc d'une mémoire qui s'altère, se dilue et qui suggère d'autres voies d'expression, ouvrant mystérieusement vers un enjeu considérable de ré-introduction du silence comme signe du silence ?

*

Il va donc sans dire que si ce n'est pas le XVIII^e siècle des encyclopédistes qui a inventé le silence comme l'un des signes de la musique, c'est en revanche lui qui a été de nouveau attentif à la dramaturgie du silence. Il est significatif à cet égard que le *Dictionnaire de musique* de Rousseau n'ait pas conçu de penser une entrée métaphysique pour ce terme et ne l'envisage que sous l'aspect du signe solfégique que le citoyen de Genève présente de ce fait au pluriel. Dans le *Dictionnaire de musique* Rousseau ne s'intéresse au silence de façon métaphysique que par d'autres entrées. Lorsqu'il pense en musicien l'entrée « silences » correspond à un terme technique de mesure, c'est également un terme de métrique, même peut-être plus encore de comptabilité. Le philosophe dit alors : « Silences : Signes répondans aux diverses valeurs des Notes, lesquels, mis à la place de ces Notes, marquent que tout le tems de leur valeur doit être passé en *silence*. »²⁵

22 À noter que l'édition du livret de Quinault chez Ballard (1703) propose des points d'exclamation en lieu et place des points d'interrogation [annotation de la citation de Quinault dans la citation de Rousseau].

23 Jean-Jacques Rousseau, *Lettre sur la musique française*, dans *Œuvres complètes*, vol. v (cf. note 4), p. 324.

24 Rousseau et Diderot qui naissent à un an d'intervalle (1712 et 1713) sont effectivement les petit-fils des contemporains du Roi soleil tout comme de duc d'Anjou – futur Louis le bien-aimé – né en 1710 est le petit-fils de Louis XIV né en 1638, Lully quant à lui vient au monde en 1632.

25 *Ibid.*, p. 611–612.

Les encyclopédistes ont cependant pensé peut-être parmi les premiers que le silence pouvait être une manière de préciser, de faire exister la musique, qu'il était le terrain complexe à proprement parler de la musique. Une fois encore la relation de la musique comme langue autonome à la langue parlée instaure une réflexion dont le maître mot est le silence.

Silence, musique, instruments

Les observations autour de l'indépendance ou de l'autonomie de la musique par rapport à la présence de paroles, se jouent dès les années 1740 au travers notamment du texte qu'ajoute l'abbé Noël Antoine Pluche, lors de la seconde édition de son *Spectacle de la nature*.²⁶ Ces observations trouvent néanmoins leur plein épanouissement dans le cadre raisonné de l'*Encyclopédie* dont les articles de Rousseau (rédigés en 1749) sont comme on sait à l'origine de l'édition plus tardive (1768) de son *Dictionnaire de musique*. C'est également dans cette période que Diderot, outre son travail pour l'*Encyclopédie*, publie pour la première fois sa *Lettre sur les sourds et les muets* (1751), puis qu'il réalise ses *Essais sur la peinture* (1765) lesquels font suite aux *Salons de 1759, 1761, 1763 et 1765*. Ce débat qui prend forme sous diverses plumes, se fonde sur une prise en compte de l'évolution des techniques aussi bien dans l'ordre de la facture instrumentale que dans celui des écoles italiennes qui forment des virtuoses du violon notamment. Ainsi l'abus dans l'exécution et dans la rédaction des partitions, de nouveaux traits, le luxe de l'ornementation, conduisent également à réfléchir sur les déséquilibres que ces facilités vaincues, ces prestiges éblouissants réalisés, apportent à une tradition plus austère, plus limitée. C'est en somme la question de la querelle des anciens et des modernes qui entre dans une nouvelle phase amenant, comme il se doit, d'indispensables synthèses, d'inévitables nivellements.²⁷

L'émancipation de la musique instrumentale, fustigée à l'article *Sonate* de Rousseau présent dès l'*Encyclopédie*, mais modifié pour le *Dictionnaire de Musique*, nous donne à penser que la question du silence comme voie de la musique correspond à une nouvelle articulation dans la perception du domaine artistique. La part de ce que l'art des sons peut, dans sa spécificité de mode d'expression muette, apporter à la construction et la connaissance de l'homme devient un sujet de préoccupation

26 Noël Antoine Pluche, *Le Spectacle de la nature ou entretiens sur les particularités de l'Histoire naturelle qui ont paru les plus propres à rendre les jeunes-gens curieux, & à leur former l'esprit*, 2/vol. VII, Paris 1746. Le tome septième contient ce qui regarde l'homme en société. Il comporte une « Transaction entre la musique baroque et la musique chantante » rassemblée dans l'*Entretien XVIII* [p. 89–171] lui-même sous-titré *Suite des professions instructives*. Nous citons l'édition de Paris, chez les Frères Estienne de 1755, lire plus particulièrement « Première partie de la transaction: département de la Musique Barroque [sic.] », p. 134–147.

27 La querelle des bouffons centrée sur la confrontation de l'art italien à l'art français deviendra lorsque paraîtra en 1791 le premier volume *Musique* de l'*Encyclopédie méthodique* un débat stérile, les oppositions ayant à l'évidence changé de géographie et surtout d'objet.

comme de réprobation. Écoutons Noël Antoine Pluche s'insurger sur l'illisibilité du discours purement instrumental :

La musique après avoir désuni deux choses qui devoient être à jamais inséparables, savoir l'instruction de l'esprit & le plaisir de l'oreille, tomba aisément dans un égarement nouveau, mais moindre que le premier. C'est l'usage qui s'est extrêmement étendu depuis quelques siècles, de se passer de la musique vocale & de s'appliquer uniquement à s'amuser l'oreille sans présenter à l'esprit aucune pensée ; en un mot de prétendre contenter l'homme par une longue suite de sons destitués de sens : ce qui est directement contraire à la nature même de la musique, qui est d'imiter, comme font tous les beaux arts, l'image & le sentiment qui occupent l'esprit.²⁸

In fine, la question du silence offre un excellent angle d'attaque pour comprendre en quoi le style galant est allé en somme à la rencontre du silence, mais du silence que comporte la musique en soi, en sa forme abstraite d'autonomie. Puis voyons comment, par les divers maniérismes qu'il a rendus possibles, il a préparé le classicisme de la première école de Vienne.

En ce sens les maniéristes, surtout Carl Philipp Emanuel Bach, ont exploité le silence dans une acception nouvelle, ils ont fait du signe solfégique, l'outil non pas tant du silence d'une voix, d'une partie, mais de la dramatisation, c'est-à-dire une ponctuation expressive et cela plus particulièrement au sein de la musique en soi inintelligible, la musique instrumentale. Or quoi de plus naturel à ce que le silence acquiert des droits dans une musique qui est privée de paroles. L'éloquence du silence retentit alors avec la puissance d'une expression verbale, et aussi sans doute comme un geste.

Autant dire que dans ces divers écrits c'est la question du rapport envisageable des arts à l'intelligibilité d'un mode de discours indépendant du verbe – « une espèce de discours »²⁹ écrit d'Alembert –, qu'abordent Diderot et Rousseau. Il s'agit de l'intelligibilité de l'indicible comme le disent dès la fin du siècle les penseurs du cercle d'Iéna, dont plus particulièrement Ludwig Tieck et Wilhelm Heinrich Wackenroder. Autant de recherches qui concernent plus particulièrement la *nature* du silence, une fois que sa *place* a été élucidée.

II Rappels

Lorsqu'on lit les partitions de l'époque galante, on recueille des indications sur la généralisation d'un emploi inédit du silence. Que ce soit à Naples sous la plume de Pergolèse ou à Berlin sous celle de Carl Philipp Emanuel Bach, pour prendre des exemples très caractérisés mais non semblables et disjoints autant dans la géographie que dans la chronologie, l'aération du discours et sa suspension, sa discontinuité, deviennent des éléments expressifs recherchés. On ramène d'ordinaire cette

28 Noël Antoine Pluche, *Le Spectacle de la nature* (cf. note 26), p. 111.

29 Jean le rond d'Alembert, *Discours préliminaire*, dans *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, vol. I (cf. note 13) p. xij.

préférence à l'histoire d'une transformation du langage musical occidental, histoire prise à ses débuts avec Pergolèse puis observée dans une de ses apories avec le Bach de Hambourg qui aimait par-dessus tout le son ténu et vibrant du clavicorde, son autant éphémère que le fut la vogue de cet instrument. Ces deux compositeurs tentent une synthèse de la langue qui leur est transmise, une synthèse et une évaison. Un autre napolitain, Domenico Scarlatti de la même façon que Carl Philipp Emanuel Bach prolonge en fait un héritage paternel dont il s'éloigne sans pour autant le renier. Ces musiciens remarquables construisent de nouvelles perspectives et expérimentent à partir d'un matériau éprouvé – le système tonal –, des applications plus audacieuses. Peut-être qu'eux aussi à leur manière s'aventurent sur la voie du paradoxe ? Carl Philipp Emanuel Bach tout au moins lance des défis aussi bien à la virtuosité qu'à l'art du continuo qu'il cherche à porter à son paroxysme en le convertissant en *Essai sur la véritable manière de jouer les instruments à clavier* [*Versuch über die Wahre Art das Clavier zu spielen*]. L'appropriation plus naturelle du système tonal, de son jeu de modulations d'une part et aussi de la mise en valeur par delà le principe de la mélodie accompagnée, de l'identité thématique d'autre part, induisent dans une certaine mesure une déstructuration du contrepoint. Comme nous l'avons dit le contrepoint a un sens du silence qu'il envisage d'une façon toute technique, avant l'invention de ce que Charles Rosen appelle le « contrepoint classique ». On peut dire que dans le contrepoint baroque la respiration qui existe n'utilise pas le silence comme un effet du discours, mais comme une dimension algébrique dans la cohérence des lignes. Les voix pourtant peuvent se taire, donc faire silence, mais l'idée de non interruption du matériau contredit ce silence. La pensée classique va prendre en compte le silence comme un des matériaux usuels de la musique et aussi comme une mesure de l'espace de l'art. Intégrer le silence à l'ordre du discours, à son architecture, revient à mettre dans une nouvelle perspective le sonore, le retentissant, et propose en quelque sorte une mise en abyme des procédés usuels. L'importance dans le ressenti musical devient de ce fait déterminante.

La place du silence : Rousseau

Est-ce *dans* la musique, *avant* la musique, *après* la musique que le silence peut exister comme tel et de ce fait sinon comme acteur du discours musical tout au moins comme agent de ce discours ? On le comprend entre les signes du silence et les effets du silence, l'action du silence est encore à comprendre autrement. Les signes contribuent à une participation qui ne laisse d'être paradoxale. Rousseau dans une certaine mesure se désintéresse du silence visible pour s'attarder à ce que ces signes voudraient signifier d'antérieur et qui relève de la sensibilité. Lorsque Letourneur en 1776 s'intéresse au mot anglais « romantique » parce qu'il offre une alternative aussi bien à « pittoresque » et « romanesque », il cherche la même nuance entre les causes et les effets sur la réceptivité de l'homme cultivé de son temps. Rousseau veut écouter la musique comme un discours qui parle davantage à son émotion qu'à son agrément. Pour ce faire le silence est primordial, car il est l'espace de la musique. La dimension visuelle de l'opéra faisait selon la formule de Julien Du-

bruque³⁰ que la musique était regardée, plutôt qu'écoutée. Le silence ne réclamait donc point *a priori* de s'associer à la musique. Pourtant d'Alembert suggère dans le *Discours préliminaire* de l'*Encyclopédie*: «Après avoir fait un art d'apprendre la musique, on devrait bien en faire un de l'écouter».³¹ Le silence dès lors n'est-il pas désigné comme une composante indispensable à la perception de la musique ? N'est-il pas un préalable à l'essor de la musique ?

L'*Essai sur l'origine des langues* oppose le bavardage des langues occidentales face à la concision – quasi gestuée – des langues orientales: «Quand un Franc s'est bien démené, s'est bien tourmenté le corps à dire beaucoup de paroles, un Turc ôte un moment la pipe de sa bouche, dit deux mots à demi-voix, & l'écrase d'une sentence.»³² Dans cette phrase on comprend que Rousseau pense la langue du Franc, bruyante et agitée, celle du Turc «à demi-voix», plus proche du souffle et du silence et aussi d'un rythme plus égal, d'une période plus ramassée. Cette parole s'inscrit dans un cadre de réflexion, il semble même que dans la comparaison que choisit Rousseau, l'opposition entre l'occupation du temps par l'agitation du Franc qui est un barbare, un goth, n'a rien de l'appartenance du Turc qui sait se taire, écouter, réfléchir et aller à l'essentiel par deux mots dits à demi-voix et qui ont la puissance d'une sentence. L'effet est saisissant. La puissance des mots est renforcée par le silence qui les entoure. L'éloquence des mots tient à la part palpable de silence qui les accompagne ou qui les entoure.

Au temps de Rousseau et de Diderot on sait que la musique ne s'écoutait pas. Le silence n'était pas de rigueur à l'opéra, mais le brouhaha des discussions s'arrêtait lorsque les airs retenaient l'attention. Si ces moments faisaient taire les auditeurs, c'est donc que la musique dans sa faculté émotionnelle intimait le silence. Or ce silence correspond à celui de l'attention pour un phénomène qui lui n'est pas silencieux, le silence de l'auditeur n'est pas comme une musique, mais dispose à laisser passer la musique. La musique est pour exister le facteur qui, créant la stupeur, provoque le silence mais ne l'intègre pas de façon souhaitée. Le principe de la basse continue illustre par exemple, le besoin de combler le vide – le blanc – que le silence représente par excellence. Or l'habitude de plus en plus fréquente dans la musique galante de «trouer» le *continuum* de la basse continue, en appelle à une forme d'intégration du silence dans la façon même d'être de la musique. La rupture stylistique qui s'accomplit dans les partitions napolitaine de Pergolèse, celles milanaises de Sammartini, parisiennes de Johann Schobert, ou Berlinoises de Carl Philipp Emmanuel Bach, celles qui font la surprise de certaines articulations dans les productions de l'école de Mannheim dans les années 1760, intègrent non seu-

30 Julien Dubruque, *Théorie et esthétique musicales dans la Lettre sur les sourds et muets*, dans *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n. 46: *Lettre sur les sourds et muets*, [En ligne], mis en ligne le 05 novembre 2011. URL : <http://rde.revues.org/4820> (28.9. 2015).

31 Jean le rond d'Alembert, cf. note 13.

32 Jean-Jacques Rousseau, *chapitre premier: Des divers moyens de communiquer nos pensées du Essai sur l'origine des langues*, dans *Œuvres complètes*, vol. v (cf. note 4), p. 376.

lement le signe du silence à l'architecture, mais encore utilisent les effets comme une nécessité de faire intervenir le silence dans l'économie du discours. Le silence devient signe d'intelligibilité d'une phrase qui se structure autour de ses repères harmoniques. Le choix d'une construction, d'une aération dans la partition conduit à proposer d'intégrer le silence à la musique, de faire advenir le silence comme de la musique.

Les encyclopédistes qui s'interrogent sur les origines, les causes, se questionnent naturellement sur les origines de la musique : naît-elle du bruit ? Diderot assure que oui. Il évoque également dans la *Lettre à Mademoiselle...* que la musique éveille en nous une sensibilité profonde tant son effet est tumultueux. Certes le philosophe parle des émois, et il n'est pas loin d'être surpris des effets de la musique comme si ces derniers provoquaient des résultats opposés à leur apparence. Ainsi une musique calme peut susciter en nous une émotion ardente. Rousseau propose que la musique naisse aussi de la pacification du bruit, c'est-à-dire en somme de quelque chose de tu dans le bruit, d'un ordre donné et d'une qualité réservée aux sons qu'utilise la musique. En quelque sorte une mise sous silence de certains parasites du son permettent à la musique d'exister, de se dégager de la confusion du bruit comme si le bruit procédait d'une absence de silence. La musique dans ce sens tire sa puissance d'une part de silence, ou plus exactement d'une justification des sons par le silence intimé à ses parasites ou encore, s'il est possible d'utiliser une telle formule, a ses « mauvais sons harmoniques ». ³³

L'article de Rousseau consacré au bruit nous met sur la voix d'une reconquête des prérogatives du silence dans la musique qu'opère alors la manière dont les encyclopédistes envisagent le monde. En effet Jean-Jacques cherche à réconcilier le *bruit* et le *son*. Il cherche simplement à marquer une distinction dans la qualité de l'un qu'il compare au défaut de l'autre. Les sons de la musique existent dès lors que les harmoniques retentissent clairement. À l'inverse le bruit ne filtre pas les harmoniques et les brouille. Quel serait le statut du silence, selon cette perspective ? Le silence est le degré zéro du son et participe de ce fait à la musique. Il en constitue l'un des arguments de sa puissance. Le bruit agit à l'inverse. Voyons et relisons le discours préliminaire de l'*Encyclopédie* qui explique en quoi les progrès de la civilisation ont su créer la musique à partir du bruit. Puis relisons le paradoxe de Rousseau dans la préface de l'édition de 2012 des *Œuvres complètes*. ³⁴ Il faut saisir une réconciliation face au procès intenté à la musique française. Il existe donc un silence sur la question de la théorie et de l'esthétique de la musique, celui des incompréhensions, celui des animosités et la preuve que la langue ne dit pas tout mais est l'objet de toutes les confusions. Pensons dans la version française aux paroles ultimes d'Hamlet : « Ah ! je meurs, Horatio. Le poison violent se rend maître de mon esprit. Je ne puis

33 Jean-Jacques Rousseau, *bruit*, dans *Dictionnaire de Musique* (cf. note 4), p. 671–672.

34 Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique*, vol. XIII, édition critique par Amalia Colisani et Brenno Boccadoro, dans *Œuvres complètes*, Édition Thématique du Tricentenaire, Raymond Trousson et Frédéric S. Eigeldinger, (dir.), Genève: Slatkine – Paris: Champion 2012, p. 133–139.

vivre assez pour entendre les nouvelles d'Angleterre. Mais je prophétise l'élection de Fortinbras; ma voix défaillante est pour lui. Fais-le lui connaître, ainsi que tous les événements, grands et petits, qui m'ont requis. Le reste est silence [*The rest is silence*].»³⁵

Le *silence* intervient donc aussi comme un rythme, comme une articulation, comme un vertige, toujours comme un antagoniste au *bruit*. Pourtant Rousseau à l'article *Imitation* ne se prive pas de rappeler: « On sait que le bruit peut produire l'effet du silence, et le silence l'effet du bruit; comme quand on s'endort à une lecture égale et monotone, & qu'on s'éveille à l'instant qu'elle cesse. »³⁶ Ce que Rousseau signale ici c'est l'articulation de surprise qui rompant la monotonie, ranime l'attention. Il donne ainsi une valeur expressive au silence, une valeur métaphysique aussi, celle de l'invisible qui fait sens et qui déborde les pouvoirs grossiers de l'œil pour y supplanter ceux plus entiers de l'ouïe. Le silence apparaît comme une valeur première de l'ouïe, un accompagnement permanent, un relatif.

Statut d'inversion: on l'a vu le silence est une parole, le bavardage est du bruit, il convient aussi de revenir à l'article *Sonate* qui marque le paradoxe du discours inintelligible. Le silence est-il intelligible. S'il ne l'est pas quel que soit le moyen de sa mise en œuvre, il n'est que « baroque » et voue la musique à une négation d'elle-même. Il convient de relire plus particulièrement les articles *Effet* et *Entre'Acte*, pour mesurer la logique de Rousseau. Ainsi le philosophe s'il s'intéresse peu au silence et tout compte fait à son existence organique, désigne la prépondérance de son resenti dans l'effet même que produit la partition.

Nature du silence: Diderot

Le thème du silence des mots n'est pas nouveau, l'idée d'un mode de représentation spécifique à d'autres moyens d'expression que ceux de la langue, lui devient une préoccupation intéressante. L'essor de la musique instrumentale, qui aurait fait prononcer à Fontenelle son fameux « Sonate que me veux-tu? », démontre les résistances. Diderot parodie explicitement la formule lorsqu'il va jusqu'à interroger dans son *Salon de 1765* au sujet du style de François Boucher « En un mot prenez tous les tableaux de cet homme, et à peine y en aura-t-il un à qui vous ne puissiez dire comme Fontenelle à la sonate: sonate que me veux-tu? Tableau que me veux-tu? »³⁷ Le philosophe, ainsi que l'a montré Marie Pauline Martin, ne fait alors

35 William Shakespeare, Acte v, scène 1, *Hamlet*, trad. française André Gide dans William Shakespeare *Œuvres complètes*, présentation Henri Fluchère, vol. II: *Comédies II – Tragédies*, Paris: Gallimard 1959, p. 701.

36 Jean-Jacques Rousseau, *Imitation*, dans *Dictionnaire de Musique* (cf. note 4), p. 861.

37 Denis Diderot, *Salon de 1765*, édition critique et annotée, Else Marie Bukdahl, Annette Lorenceau, Gita May éd., dans Herbert Dieckmann, Robert Mauzi, Jean Varloot (dir), *Œuvres complètes*, tome XIV, Paris: Hermann 1984, p. 56. La citation de Fontenelle qui est reprise à l'article « sonate » de l'*Encyclopédie* et du *Dictionnaire de musique*, est authentifiée dans Cousin d'Avallon, qui cependant ne fait que citer l'article de Rousseau. On est en droit de se demander l'existence réelle de cette phrase rapportée comme une expression publique

rien d'autre que d'observer les énergies d'un repositionnement qui, face aux figurations du visible et de l'audible, c'est-à-dire face à la force figurative du dessin d'une part et à la puissance imitative du chant pourvu de paroles d'autre part, affirment désormais de façon assurée une forme insoupçonnée d'indépendance expressive. Premier constat: c'est donc comme si le passage des arts de la peinture et de la musique à une forme d'abstraction introduisait dans la chaîne de la compréhension, un énigmatique et nécessaire usage du blanc et donnait au silence un statut fondateur dans la liaison des causes aux effets de l'art. La communicabilité des arts de l'œil et de l'ouïe peut désormais s'ouvrir à l'absence, au vide, elle repose même sans doute fondamentalement sur un rapport à réhabiliter à réévaluer. La prise de conscience, qu'un message de type autre que celui de l'information positive des mots, appartient en propre aux arts et les distingue des formes accoutumées de l'art du discours, s'affirme. C'est aussi ce sujet que se propose d'aborder les deux volumes (1750–1758) de l'*Aesthetica* d'Alexander Gottlieb Baumgarten, mais Diderot reste plus proche de l'esprit français des Grammairiens-Philosophes.

Pour ce qui concerne l'art des sons, la question est donc bien a priori celle de saisir la nature que détient le silence très particulier dans le discours musical dès lors que nul mot ne vient éclairer le sens. C'est aussi celle de savoir de quelle signification mystérieuse, quel *hiéroglyphe*, l'inintelligible et l'obscurcissement du sens sont-ils les signes? Or pris dans ce sens, le silence n'est-il pas un facteur déterminant de l'imagination créatrice? Parlant du discours du poète dans la *Lettre sur les sourds et les muets*, qui est implicitement une focalisation sur le silence et sur l'écoute du silence puisqu'elle est en sous-titre dite « à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent », plaçant de la sorte la parole et sa privation – « ceux qui parlent face aux muets », ceux « qui entendent face aux sourds » –, dans une confrontation métaphysique sur l'expression, Diderot écrit :

Il faut distinguer dans tout discours en général la pensée et l'expression; si la pensée est rendue avec clarté, pureté et précision, c'en est assez pour la conversation familière [...] Il passe alors dans le discours du poète un esprit qui en meut et vivifie toutes les syllabes. Qu'est-ce que cet esprit? j'en ai quelquefois senti la présence; mais tout ce que j'en sais, c'est que c'est lui qui fait que les choses sont dites et représentées à la fois; que dans le même temps que l'entendement les saisit, l'âme en est émue, l'imagination les voit, et l'oreille les entend; et que le discours n'est plus seulement un enchaînement de termes énergiques qui exposent la pensée avec force et noblesse, mais que c'est encore un tissu d'hiéroglyphes entassés les uns sur les autres qui la peignent. Je pourrais dire en ce sens que toute poésie est emblématique.³⁸

Arrêtons-nous sur ce développement remarquable. Ne pouvons-nous le comprendre comme le recouvrement d'une forme de silence, celui qui fait taire l'intel-

lors d'un « transport d'impatience ». (*Fontenelliana ou Recueil des bons mots, réponses ingénieuses, pensées fines et délicates de Fontenelle*, Paris, an IX-1801, p. 56).

38 Denis Diderot, *Lettre sur les sourds et les muets à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent* [1751/1772], Marian Hobson et Simon Harvey éd., Paris: Garnier Flammarion 2000, p. 116.

ligible et que Diderot précise encore dans la *Lettre à Mademoiselle...* qui prolonge la *Lettre sur les sourds et les muets* ? Là où Diderot remarque : « La peinture montre l'objet même, la poésie le décrit, la musique en excite à peine l'idée. Elle n'a de ressource que dans les intervalles et la durée des sons », ³⁹ ne sous-entend-il pas que ce que les romantiques désigneront comme « le vague » intrinsèque à la musique est en soi une forme d'acheminement au silence. Il s'agit de penser que la musique exige et sollicite un silence intérieur.

Autrement dit, le silence qui recouvre la musique, ou plutôt celui dans lequel elle se doit de se retirer pour se manifester, illustre simultanément la polysémie de signification que suggère en réalité ce mot dès le *Dictionnaire universel de la langue française* de Furetière (1690). Réaffirmées en son édition de 1733, et elles-mêmes reprises en partie dans les entrées que déclinent le chevalier de Jaucourt dans l'*Encyclopédie*, ⁴⁰ les définitions du mot « silence » inscrivent tour à tour la démarche d'une « souffrance » parce que c'est la contrainte à se taire, mais aussi celle d'un accès à une forme de magie, un mystère sacré, parce que le silence intérieur est le temps de « l'oraison », et enfin celle d'une forme supérieure de révélation, une hauteur d'esprit, puisque Ajax dans l'*Odyssée* lorsqu'il se refuse à répondre aux plus viles bassesses d'Ulysse, devient sublimement grand.

Les articles du chevalier de Jaucourt dans l'*Encyclopédie* insistent en effet sur l'éloquence du silence : « « Art oratoire » : Le silence fait le beau, le noble, le pathétique dans les pensées, parce qu'il est une image de la grandeur d'âme, par exemple le silence d'Ajax aux enfers dans l'*Odyssée*. [...] Ce silence a je ne sais quoi de plus grand que tout ce qu'il aurait pu dire. » ⁴¹ De là à imaginer une relation d'effet que peut obtenir le silence bien placé, donné à propos dans la musique, c'est l'enjeu préoccupant qui interpelle les encyclopédistes. Faire écouter le silence, le mettre en scène face aux « basses soumissions » d'un bavardage musical. Le bon sens avait déjà retenu cette sagesse : *Reden ist Silber, Schweigen ist Gold!* ⁴²

39 Denis Diderot, *Lettre à Mademoiselle...*, [1751], *ibid.*, p. 147.

40 L'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert prévoit outre l'article de Diderot déjà cité, trois autres entrées toutes réalisées par le chevalier de Jaucourt, avec pour désignants successifs : *art oratoire*, *critique sacrée*, et *mythologie* « Dieu du silence ».

41 Louis Jaucourt [chevalier de] : *Silence: art oratoire*, in *Encyclopédie* (cf. note 4), vol. xv, p. 191.

42 « La parole est d'argent, mais le silence est d'or. »

Stille als Ort und Grenze in der musikalischen Anthropologie (Herder)

von Rainer Schmusch

Anthropologisches Fragen nach musikalischer Stille

Stieß Herder, dieser gewissermaßen auf der Schwelle zum radikalen Idealismus einhaltende Denker des 18. Jahrhunderts, auf das Thema »Stille als Musik«, würde er sich etwa in folgender Formulierung ausdrücken: *Empfindet der Hörende genau da, wo in ästhetischen Klangwerken Stille eine Rolle spielt, das eigene Vermögen zur Musik?* Darin zeigte sich sowohl Herders Hingabe an das musikalische Erleben, wie auch der Versuch, möglichst präzise im so schnell verfliegenden Eindruck einen Punkt zu fixieren, der das selbsterkundende Denken anstoße – jenseits der normativen Urteile zeitgenössischer Diskurse und ihrer Terminologie. In diesem Sinne einer an Phänomenen orientierten Befassung mit dem musikalischen Vermögen soll Johann Gottfried Herders musikanthropologisches Denken auf auch gegenwärtig produktive Anregungen hin untersucht werden.

Wie würde sich diese Fragehaltung als die eines Komponisten oder eines Musikdenkers des 20. und 21. Jahrhunderts aussprechen? Die Thematik »Stille als Musik« kann ja durchaus als *ein* musikgeschichtlicher Summenpunkt (neben anderen) angesehen werden, in dem sich die Entwicklungen des vergangenen Jahrhunderts verdichten. Liegt, so gesehen, nicht eine versteckte Affinität zu obiger Frageformel in den kompositorischen Bestrebungen vom Beginn des 20. Jahrhunderts, als es um Erweiterung und Aufhebung der Tonalität, um Integration von Geräuschen und elektrisch respektive elektronisch erzeugten Klängen in Musikwerke ging? Es sei etwa erinnert an folgenden Passus aus Ferruccio Busonis *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* von 1906:

»Was in unserer heutigen Tonkunst ihrem Urwesen am nächsten rückt, sind die Pause und die Fermate. Große Vortragskünstler, Improvisatoren, wissen auch dieses Ausdruckswerkzeug im höheren und ausgiebigeren Maße zu verwerten. Die spannende Stille zwischen zwei Sätzen, in dieser Umgebung selbst Musik, läßt weiter ahnen, als der bestimmtere, aber deshalb weniger dehnbare Laut vermag.«¹

Und Arnold Schönberg beschließt das berühmte Vorwort zu Anton Webers *Bagatellen für Streichquartett* op. 9 mit der beschwörenden Formel: »Möge ihnen diese

1 Ferruccio Busoni, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, hrsg. von Hans Heinz Stuckenschmidt, mit Anm. von Arnold Schönberg, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974, S. 46.

Stille klingen!«, in der sich sowohl Bewunderung für Weberns kompositorischen Reduktionismus wie ästhetische Zweifel mischen.² In beiden viel rezipierten, exemplarischen Bekundungen geht es neben der radikalen Auslotung der Frage nach den Grenzen des Musikalischen und des Komponierens gelegentlich auch um die Grenzen des Hörorgans, das als ein in seinen Fähigkeiten zu erweiterndes angesehen wird.³ Bringt man dies explizit in Zusammenhang mit der oben angeführten Frageformel zur Thematik »Stille als Musik« und versucht diese zu adaptieren für die Situation des Komponierens, so könnte folgende Formulierung adäquat erscheinen, um zumindest einen Teil neuerer kompositorischer und musik-ästhetischer Konzepte zu charakterisieren: *Erkunden Komponisten, indem sie sich mit Stille befassen, nicht zugleich auch jene Schwelle innerhalb der Hör-Organisation, wo sich im Menschen sein Vermögen selbst zur Musik manifestiert?* Es handelt sich hierbei nicht nur um eine Maßnahme zur Erschließung neuer kompositorischer Ausdrucksmöglichkeiten, sondern entspricht durchaus auch einem – zumindest bei einem Teil der Zeitgenossen – zunehmenden Bedürfnis selbst nach Stille.⁴ Zugleich lässt jedoch eine rückgängige religiöse Orientierung Stille mitunter zum angstbesetzten leeren Memento mori werden, dem durch ›stille Töne‹ ein letzter Inhalt gegeben werden soll.⁵

Etwa zeitgleich und parallel zu diesen kompositorischen Bestrebungen setzen zu Beginn des 20. Jahrhunderts bekanntlich verschiedene philosophische Erneuerungsbewegungen ein. Insbesondere von der sich als Philosophische Anthropologie bezeichnenden Denkrichtung wurde dabei im deutschsprachigen Raum das Anregende unter anderem des Herder'schen Denkens neu erkannt. Mit Helmuth Plessner und Arnold Gehlen rezipierten zwei ihrer wichtigsten Vertreter intensiv die Entwürfe Herders, vor allem auch hinsichtlich seiner Versuche, das menschliche Bewusstsein und die Hervorbringungen des Menschen, ja den evolutionären und kulturgeschichtlichen Entwicklungsgang unter maßgeblicher Berücksichtigung der verschiedenen, spezifisch menschlichen Sinnesleistungen

2 Vgl. dazu vom Verf. *Das musikalische Hörerlebnis im Zerrspiegel seiner willkommenen Deutung? Zu Schönbergs Bevorwortung der Webern'schen Bagatellen op. 9*, in: *Wechselnde Erscheinung. Sechs Perspektiven auf Anton Weberns sechste Bagatelle*, hrsg. von Simon Oberst, Wien: Lafite 2012 (= *Webern-Studien* 1), S. 129–146.

3 Vgl. etwa zum Hören von Dritteltönen Ferruccio Busonis *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* (Anm. 1), S. 54.

4 Es sei an dieser Stelle auf R. Murray Schafers *The Tuning of the world* (1977) verwiesen, wo gleichsam eine Transformation oben genannter Frage des Komponisten dem Projekt der »Soundscape«-Forschung zugrunde gelegt und aus ihr ein komponierender Eingriff in die akustische Umwelt (Audiodesign) hergeleitet wird; vgl. dort auch sein Kap. *Stille* (*Die Ordnung der Klänge. Eine Kulturgeschichte des Hörens*, übers. und hrsg. von Sabine Breitsameter, Mainz: Schott 2010, S. 407–415).

5 Vgl. Ludger Lütkehaus' *Essay Stille. Schweigen. Musik*, Marburg – Rangsdorf: Basilisken-Presse 2015.

zu denken.⁶ Daneben bezog sich auch in Frankreich etwa Maurice Merleau-Ponty in seiner erstmals 1945 erschienenen *Phénoménologie de la Perception* gelegentlich auf Herder.⁷ Allerdings blieb die Untersuchung des eigentlich musikalischen Phänomens dabei meist ephemere.⁸ Lediglich Plessner hat sich in einer größeren Abhandlung auf es eingelassen im Sinne einer Erweiterung seiner »Ästhesiologie«.⁹ Die oben umrissene Fragehaltung Herders steht in einem besonderen Spannungsverhältnis zu diesen philosophischen Entwürfen: Zwar erscheint Herder in ihnen als historische Referenz eines Reflektierens der menschlichen Sinnestätigkeit, aber seine systematische Potenz wurde nicht erkannt und entfaltet.¹⁰

Transponiert man in diesem Sinn jene oben erwähnte Fragehaltung des 18. Jahrhunderts in den Kontext einer phänomenologisch-anthropologischen Untersuchung

6 Vgl. dazu Joachim Fischer, *Philosophische Anthropologie: eine Denkrichtung des 20. Jahrhunderts*, Freiburg i.Br. – München: Alber 2008. Besonders Plessner hat in den letzten Jahren eine regelrechte Renaissance erlebt; vgl. zu dessen Ästhetik Michael Hog, *Die anthropologische Ästhetik Arnold Gehlens und Helmuth Plessners: Entlastung der Kunst und Kunst der Entlastung*, Tübingen: Mohr Siebeck 2015.

7 Merleau-Ponty verweist auf Herder vor allem im Zusammenhang der Vorstellung, der Mensch sei ein »sensorium commune«; vgl. Maurice Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin: de Gruyter 1966, S. 277 ff.

8 Jedoch ist ihrerseits Merleau-Pontys Phänomenologie von musikwissenschaftlicher Seite her fruchtbar rezipiert worden; vgl. etwa Jessica Wiskus, *The Rhythm of Thought. Art, Literature and Music after Merleau-Ponty*, Chicago: University of Chicago Press 2013, und dies., *Debussy und die Kristallisation der musikalischen Form. Merleau-Pontys Nachdenken über die Bewegung in der Zeit*, in: *Musiktheorie* 31 (2016), Heft 2, S. 149–165.

9 Nach seiner grundlegenden Schrift *Die Einheit der Sinne. Grundlinien einer Ästhesiologie des Geistes* (1923) entstand 1936 als umfassendster seiner Versuche einer musikalischen Adaption *Sensibilité et raison. Contribution à la philosophie de la musique*, wieder abgedruckt in: Helmuth Plessner, *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Günter Dux, Odo Marquard und Elisabeth Ströker, Bd. 7, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982, S. 131–200 (incl. einer ausführenden deutschen Zusammenfassung). Vgl. dazu die kommentierende Deutung von Hans-Ulrich Lessing, *Hermeneutik der Sinne. Eine Untersuchung zu Helmuth Plessners Projekt einer »Ästhesiologie des Geistes« nebst einem Plessner-Ineditum*, Freiburg i.Br. – München: Alber 1998, besonders die Bemerkungen zu Gehör und Gesicht, S. 248–274.

10 Erst nach dem Abschluss der Arbeiten an dieser Darstellung ist der Verf. auf das Werk von Vladimir Jankélévitch aufmerksam geworden. Dieser von Bergson beeinflusste Philosoph und Musikwissenschaftler verleiht der Thematik Musik und Stille ein besonderes Gewicht, indem seine musikphilosophische Hauptschrift *La musique et l'ineffable* (Paris 1961) in ein Kapitel *Musique et silence* mündet (vgl. auch die deutsche Übersetzung *Die Musik und das Unaussprechliche*, Berlin: Suhrkamp 2016, in der der Übersetzer Ulrich Kunzmann es mit der Doppeldeutigkeit des französischen »silence« als »Stille« und »Schweigen« zu tun bekommt). Jankélévitch scheint sich im musikalischen Zusammenhang jedoch nicht auf Herder bezogen zu haben – deswegen unterbleibt hier eine nähere Beschäftigung mit ihm –, wenn auch seine Ideen, insbesondere die lebensphilosophische Erlebniskategorie, eine gewissen Affinität zum hier Dargestellten aufweisen. Darüber hinaus greift er die Thematik in einer geradezu systematisierenden Weise in seiner Beschäftigung mit Fauré, Debussy und Liszt auf (*De la musique au silence*, 3 Bde., Paris: Plon 1974–79), die einer eigenen Würdigung wert wäre.

des Hörsinns, könnte sie lauten: *Nimmt sich der Mensch als musikalischer selbst wahr, wo das musikalisch Hörbare ins Nichts übergeht oder aus ihm kommt?* Damit ergibt sich auch die Aufgabenstellung des folgenden Versuches: Er betrachtet die Thematik »Stille als Musik« unter einer anthropologischen Perspektive, greift aber dazu auf einen Gedanken spezifisch Herder'scher Prägung zurück, der sich zwischen den Polen Humanität, Selbstaufklärung und ästhetischer Erfahrung der Sinne bewegt, und fragt nach der Tragkraft, die der heutige Zeitgenosse dieser Attitüde beimessen kann für die Erkenntnis seines eigenen musikalischen Erlebens.

Menschsein, ästhetisch-phänomenologisch

Herder hat selbst keine seiner Schriften als »Anthropologie« bezeichnet, schon gar nicht als »musikalische Anthropologie«. Dennoch ist es heute ein Gemeinplatz der Historiographie neuzeitlicher Bemühungen um die Frage »Was ist der Mensch?«, sich auf ihn zu beziehen. Dabei spielen meist Aspekte eine Rolle wie etwa die evolutionsgeschichtliche Einheit des Humanums, die sprachliche Konstitution der menschlichen Sphäre, Geschichte aufgefasst als kulturelle Entwicklung im Wechselspiel mit ökologischem und sozialem Milieu, die Anerkennung des Eigenwertes fremder Kulturen und das Prinzip indigener Originalität.¹¹ Aus ästhetischer Sicht, könnte man den Kern von Herders anthropologischem Versuch so fassen, dass die Frage, was der Mensch sei, entlang seines Vermögens zur Kunst entworfen wird. Der Wortausdruck »musikalische Anthropologie« erhält damit einen Doppelsinn: Musik soll im Mensch-Sein verortet werden, und sie ist ein Medium dieses Mensch-Sein zu veranschaulichen. In der Beschäftigung mit Herders Versuch tritt man aber auch in eine Zone des Reflektierens über Kunst und über Musik ein, die jenseits dessen liegt, was heute allenthalben mit »Anthropologie«, »anthropologisch« etikettiert wird: eine Zone, in der das Denken Kants noch keinen kanonischen Rang besaß und die naturwissenschaftlichen Erkenntnisansprüche dort noch nicht als maßgeblich postuliert wurden, wo es um Psyche geht, um seelische Vermögen wie das zur Kunst und zur Musik. Wenn man damit einen (keinesfalls leichthin getanen) Schritt vollzieht, der tendenziell dazu neigt, den Materialismus des heutigen Menschenbildes zu suspendieren, so entspricht dies der spezifischen Situation des Nachdenkens über Musik. In dieser *scheinbar* vorkritischen Rückwendung (hinter Kant und auch hinter Adorno zurück) sollen jene offenen, un-abgeschlossenen Entwürfe Herders aufgesucht werden, die, gerade weil sie de facto

11 Vgl. neben zahlreichen älteren Darstellungen der Forschungsrichtung etwa Christoph Wulf, *Anthropologie – Geschichte, Kultur, Philosophie*, Reinbek: Rowohlt 2004, passim, oder den Abschnitt über Herder von Jens Heise im *Handbuch Anthropologie. Der Mensch zwischen Natur, Kultur und Technik*, hrsg. von Eike Bohlken und Christian Thies, Stuttgart: Metzler 2009, S. 17–22.

und geistesgeschichtlich Fragment geblieben sind, Anregungen zur Entwicklung gedanklicher Alternativen bieten können.¹²

Als fruchtbarster Anknüpfungspunkt für die heutige ästhetische Reflexion hat sich Herders frühes Fragment des *Vierten Kritischen Wäldchens* von 1769 erwiesen, eine Zentralschrift seines ästhetischen Denkens.¹³ Diese Abhandlung, posthum in den 1840er Jahren veröffentlicht, wurde erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts überhaupt intensiver rezipiert. Auch sind in späteren Schriften, vor allem in *Kalligone* (1800), viele Gedanken nicht mehr in der gleichen Radikalität ausgedrückt worden und nähern sich eher wieder einer zeitgenössisch konfessionell tingierten Ideologie. Im *Vierten Kritischen Wäldchen* führt Herder erstmals die drei wichtigsten Anliegen seines Reflektierens in allerdings eher rhapsodisch vernetzter, denn systematisch exponierter Weise zusammen: den Entwurf einer Ästhetik, die den Begriff des Schönen entwickelt von den jeweilig den Künsten zugeordneten Sinnen her; die Frage nach dem Ursprung der Sprache als menschlichem Spezifikum; sowie den Versuch, Ontogenese und kulturgeschichtliche Evolution zusammenzudenken. So ausladend dies wirken mag, nötigt ihn das phänomenologisch Konkrete, diese Themenstränge zu bündeln, in dem Sinne, dass er eine neue Sprache sucht für sein

12 Die Problematik besagten Schrittes einer vorkritischen Rückwendung wird hier nicht breiter ausgeführt, sie wird aber auch nicht vergessen und, wenn auch nicht in toto, so doch in einzelnen Aspekten thematisiert; vgl. dazu im Rahmen der Fragestellung einer musikalischen Anthropologie meine Abhandlung *Hörsinn und »Ton«*. *Ästhetische Anthropologie nach Herder* (im Druck), bes. das Kap. *Musikalische Subjektivität als anthropologische Kategorie*, und allgemein John H. Zammito, *Kant, Herder, and the Birth of Anthropology*, Chicago – London: Chicago University Press 2002. Im Übrigen dürften sich gegen ein solches methodisches Ansinnen Bedenken erheben und vor allem auch Missverständnisse bestehen, deren Grundlage und Tragweite weit über das ästhetische Terrain hinausreichen. Gerade von Seiten solcher Positionen, die beispielsweise das Denken Adornos als Adepten weiter pflegen, ist hierauf mit heftigem Widerspruch zu rechnen. So würde hinterfragt werden, ob ein solches Zurückgehen auf einen »überwundenen« Status der Reflexion überhaupt methodologisch sinnvoll sein könne? Kaschiert nicht doch die vermeintliche Rekonstruktion mehr oder weniger absichtsvoll eine historische Revision? Öffnet eine »Suspendierung des Materialismus« nicht all den düsteren Gespenstern der Irrationalität, des religiösen Fanatikertums, der antidemokratischen Tyrannei und der ideologischen Gewalttätigkeit Tür und Tor? Wird hier nicht der Zwang ignoriert, den das ökonomische und wissenschaftlich-technische, wie auch das gesellschaftlich-soziale und das politisch-staatliche System auf das nach-postmoderne Subjekt ausüben? Eine Stellungnahme zu diesen Einwänden steht vor einem zweifachen Problem: Zum einen enthalten sie zutreffende Beobachtungen über Einseitigkeiten des Musikdenkens überhaupt, die gewürdigt werden müssen. Zum anderen ist es jedoch kaum möglich, zu diesen Einwänden Stellung zu nehmen, ohne einen materialistischen oder metaphysischen Dogmatismus aufzudecken, der sich in ihnen über den Beobachtungskern hinaus geltend macht. Weder Ablehnung noch Anerkenntnis solcher Dogmen können aber diskursiv vorausgesetzt und vorweggenommen werden. In oben genannter Schrift habe ich versuchsweise zu einigen der Einwände sowie zu dem meinerseits durchgeführten Verfahren ausführlicher Stellung genommen.

13 Vgl. auch Hans Dietrich Irmscher, *Zur Ästhetik des jungen Herder*, in: *Johann Gottfried Herder 1744–1803*, hrsg. von Gerhard Sauder, Hamburg: Meiner 1987 (= *Studien zum achtzehnten Jahrhundert* 9), S. 43–76.

eigenes ästhetisches Erleben. Sein philosophischer Impetus entspringt also der Konfrontation mit diesem Erleben, in die er die Hoffnung auf einen selbstobjektivierenden Akt des ›Menschen‹ legt.¹⁴ Im Fall des musikalischen Erlebens würde das bedeuten, dass der Hörsinn sich dem Denken dort als spezifisch menschlicher erschließe, wo man über Musik nachdenke.¹⁵ Als Hörender von Musik – so wird Herders Untersuchungsergebnis vorwegnehmend zusammengefasst werden können – nimmt man immer schon zu sich selbst (als Mensch) Stellung. Wie kommt Herder zu diesem Ergebnis? – nur oberflächlich ließe es sich noch vermitteln mit der spätestens seit dem 17. Jahrhundert viel diskutierten Affektenlehre, die zu seiner Zeit modifiziert wieder erscheint im Topos der ›Musik als Sprache der Gefühle‹.¹⁶ Vielmehr treten bereits hier ein sensualistisches und ein idealistisches Konzept in eine Konstellation, die Herder später in seinem Hauptwerk, den *Ideen zu einer Philosophie der Geschichte der Menschheit* (1784–1791) wirkmächtig dargestellt hat: Das eine kann zentriert werden um den Ausdruck Phänomenologie, hier aufgefasst als eine zu einer Erkenntnistheorie gesteigerte Empfindsamkeit, das andere um den der Humanität – als ›Noch-nicht‹ eines Ideals, wie auch als ›Bereits‹ der evolutionär singulären Bedingung, dieses anzustreben. In einer organologisch pflanzenhaft gedachten Wesenheit Mensch ist dabei das »Ich« offenkundig als der Konstellationspunkt beider Konzepte entworfen:

»Wir [...] treten in die ersten Zeiten zurück, da der Mensch ein Phänomenon unsrer Welt wurde, da er sich aus einem Zustande, wo er nur denkende und empfindende Pflanze gewesen war, auf eine Welt wand, wo er ein Tier zu werden beginnt. Noch scheint ihm keine Empfindung beizuwohnen als die dunkle Idee seines Ich, so dunkel, als sie nur eine Pflanze fühlen kann; in ihr indessen liegen die Begriffe des ganzen Weltall; aus ihr entwickeln sich alle Ideen des Menschen; alle Empfindungen keimen aus diesem Pflanzengefühl, so wie auch in der sichtbaren Natur der Keim den Baum in sich trägt, und jedes Blatt ein Bild des Ganzen ist.«¹⁷

Das Erleben kann zum Medium eines evolutionären Prozesses werden, wenn das Ich sich *bewusst* als Konstellationspunkt begreife und sich diesem Medium zuwende. Hier kommt der Ausdruck »Phänomen« ins Spiel. Der zu Herders Zeit, etwa bei Kant, sich einstellende Gebrauch des Wortes »Phänomen« bezeichnet

14 Vgl. Ulrich Gaier, *Die anthropologische Dimension von Einzelsinn-Ästhetiken*, in: *Herder und die Künste. Ästhetik, Kunsttheorie, Kunstgeschichte*, hrsg. von Elisabeth Décultot und Gerhard Lauer, Heidelberg: Winter 2013 (= *Beihefte zum Euphorion* 72), S. 13–31.

15 Vgl. zur zeitgenössischen Diskussion dieses Anliegens Andreas Käuser, *Der anthropologische Musikdiskurs. Rousseau, Herder und die Folgen*, in: *Musik & Ästhetik* IV, 2000, Heft 16, S. 24–41.

16 Vgl. etwa den Abschnitt *Wandlungen der Gefühlsästhetik* in Carl Dahlhaus, *Musikästhetik*, Laaber: Laaber 41986, S. 28–38.

17 Johann Gottfried Herder, *Werke*, Bd. 2: *Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767–1781*, hrsg. von Gunter E. Grimm, Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1993 (im Folgenden abgekürzt als *Viertes Kritisches Wäldchen*), S. 274.

mehr als die sinnliche Affizierung durch etwas.¹⁸ Als »Phänomen« wird etwas zur »Erscheinung« für das Bewusstsein, das heißt, dieses etwas bezieht man nicht nur pragmatisch auf sich hinsichtlich seines Da-Seins, sondern man wird seines So-Seins beobachtend gewahr, und in diesem Beobachten liegt bereits der Keim einer Denkreflexion. Das »phainomenon« ist als Erscheinung kein potentiell schimärischer Weltinhalt, dessen An-sich-Sein erst durch Verstandesoperationen erfasst werden müsse. Letzteres Prozedere, das spätestens Kant in seiner Erkenntnistheorie systematisierte, wurde längst naturwissenschaftlich praktiziert – stark vereinfacht gesagt glaubt man, das An-sich-Sein ohne Verlust essentieller Qualitäten mathematisch beschreiben zu können. Hier zeigt sich Herders Differenz deutlich: Er entdeckt an dem Erscheinen, *am Phänomen*, dasjenige, was auf die *gleichzeitige Präsenz* von etwas und seiner selbst (des Beobachters) hindeutet.¹⁹ Für dieses konkrete ›Zusammen-Sein‹, das selbstredend bei Kunst und besonders bei Musik eklatant hervortritt, sucht Herder eine Sprache, eine Erkenntnis. Von da her wird Phänomen zu einem Schlüsselterm seines ästhetischen Denkens, in dem vom Wahrnehmen bis zum Erkenntnistun das je sinnliche Vermögen die alles durchdringende Klammer bildet und den Menschen als Ganzen repräsentiert. Daher besitzen zwar für Herder die Erscheinungsnähe respektive Empirie von Optik, von Akustik und Musiktheorie eine ebenso große Attraktivität wie metaphysische Analyse, jedoch nicht als gegensätzliche Welten, sondern im konkreten Subjekt vermittelt:

»Eine Theorie des Gesichts, eine ästhetische Optik und Phänomenologie ist also die erste Hauptpforte zu einem künftigen Gebäude der Philosophie des Schönen. Was hilft's und wird's helfen, von oben herab die Schönheit zu definieren und von schöner Erkenntnis, schöner Rede, schönen Tönen usw. allgemein und verworren zu plaudern, wie man's tut, wenn man lieber die Einheit und Mannigfaltigkeit in dem Sinn suchen sollte, wo sie sich am klarsten, am deutlichsten, am unverworrensten zeigen, in Linien, Flächen und Figuren. Hier wäre jede Bemerkung gleichsam Phänomenon, sichtbare Erfahrung.«²⁰

In analoger Weise hoffte Herder, in diversen musiktheoretischen Publikationen – namentlich nennt er etwa Euler, d'Alembert, Rameau, Diderot, Mersenne, Gravesande, Sauveur – über das musikalische Erleben und den Hörsinn Aufschluss

18 Vgl. dazu Friedhelm Solms, *Disciplina aethetica. Zur Frühgeschichte der ästhetischen Theorie bei Baumgarten und Herder*, Stuttgart: Klett-Cotta 1990 (= *Forschungen und Berichte der Evangelischen Studiengemeinschaft* 45), S. 193–241.

19 Herder wird dies als sein Erkenntnis-konzept mit der Sprachphilosophie in *Vom Erkennen und Empfinden der Seele* (drei Fassungen, 1774, 1775, 1778) ausführen. Es überschneidet sich mit dem für die Goethe'sche Naturwissenschaft zentralen Phänomen-Begriff, wie er etwa in den *Maximen und Reflexionen* zum Ausdruck kommt mit dem Spruch »Man suche nur nichts hinter den Phänomenen: sie selbst sind die Lehre.« (aus Nr. 488; zitiert nach *Werke*, hrsg. von Erich Trunz [Hamburger Ausgabe], Bd. 12, München: Beck 1981, S. 432). Im Unterschied zu Goethe bettete Herder aber dies nicht in eine neuartige naturwissenschaftliche Methodologie und tatsächliche Phänomensammlung ein.

20 Johann Gottfried Herder, *Viertes Kritisches Wäldchen* (Anm. 17), S. 292.

zu erhalten und ein Muster einer ästhetischen Akustik zu finden. In der Auseinandersetzung mit Harmonielehren und akustisch-mathematischen Traktaten gewinnt er jedoch den Eindruck, dass diese überhaupt nichts Erhellendes zu eben dieser *seiner* Musik-Empfindung zu sagen vermögen, schlichtweg weil ihm wohl Zusammenklänge, Intervalle, Tonarten und Tonleitern in irgendeiner Weise gegeben sein mögen, aber die Zahlenverhältnisse, durch die diese erklärt und ihre Wirkungen begründet werden, nie und nimmer *als Auditionen* gegeben sind, also nicht zum Phänomen gehören.

Ton, eine antiphysikalische Diagnose

Herder stellt fest: *Man hört keine Verhältnisse von Zahlen, man hört den Ton als Einheit.* Diese fundamentale Diagnose ist zunächst phänomenologisch zu nehmen, in dem Sinne, dass »Schall«, nicht »Ton«, Gegenstand der Physik sei, und Ton das Sujet einer erst noch zu entwickelnden, anthropologisch fundierten Ästhetik:

»Physik und Mathematik, wie unterscheiden und bestimmen sie die Töne? Aus den Schwingungen der Saite in einer gegebenen Zeit, nach Proportion des spannenden Gewichts, des körperlichen Inhalts und der Länge der Saite. Und was ist's, was aus diesen Verhältnissen im Tone selbst berechnet wird? Nichts als selbst Verhältnisse, Höhen und Tiefen, Stärke und Schwäche, Intervallen, Gleich- und Ungleichzeitiges usw., lauter Verhältnisse, die in den Wissenschaften, für die sie gehören, genug sind, um in ihnen den Ton zu erkennen und aus diesen Kenntnissen Folgen abzuleiten, die aber, wie wir sehen wollen, für die Ästhetik der Töne durchaus nichts sind. Sie erklären nichts *vom einfachen Tone selbst; nichts von der Energie desselben aufs Gehör; nichts von der Anmut derselben, einzeln und in der Folge; von allem nichts.* Es gibt also mit ihnen noch kein Jota zur *Philosophie des Tonartig-Schönen.*

Ich sage, sie erklären nichts *vom Tone.* Denn wofür nimmt diesen die Physik? Für einen Schall aus den Schwingungen eines Körpers, den sie äußerlich, als einen körperlichen Effekt in Beziehung auf lauter Körper, auf Saite, auf Luft, auf die Schläge des Tympanum im Ohr, auf lauter physische Objekte, physisch erklärt. Weiß ich dadurch etwas vom Tone des ästhetischen Gefühls selbst? Nichts. In dem Körper, der ihn erregt, in dem Medium der Luft, die ihn fortwirbelt, in dem äußerlichen Ohre, das ihn empfängt und läutert, ist er Schall, eine bewegte Luftwelle, ein Körper. Wie er nun aber das Einfache, gleichsam der hörbare Punkt wird, den ich in meinem Innern empfinde, den ich Ton nenne und vom Schalle so deutlich unterscheide, weiß ich das? und ist dieser einfache fühlbare Ton ein Gegenstand der Physik? so wenig als der mathematische Punkt. Sie kann ihn nicht untersuchen, nicht erklären, nicht nutzen: sie weiß nichts von ihm.«²¹

Man sollte dies weniger als Polemik, denn als Ausdruck einer schmerzhaften Einsicht und enttäuschten Hoffnung Herders hören. Und dabei nicht eine – wenn man so möchte – besondere Art von Stille überhören, die in dem »nichts« artikuliert wird: Wo Herder ein Gegebenes hat, sein Ton-Erlebnis, da erscheint in

21 Johann Gottfried Herder, *Viertes Kritisches Wäldchen* (Anm. 17), S. 337. Kursive hier und im Folgenden original.

dem Gespräch, das er in der Lektüre mit den erwähnten Autoren führt, bei diesen nicht einmal eine Leerstelle, es existiert schlichtweg nicht für die dort arbeitende Methode. Die ›Stille‹ ihres Schweigens zeigt: Was als akustischer Sachverhalt physikalisch untersucht werden kann, der Schall, für das mögen jene Zahlenverhältnisse deskriptive Relevanz entfalten, doch im Gehör des Menschen vollzieht sich ein Hiat. In ihm kommt es zu einer Umwandlung des Schallmaterials, gegebenenfalls zu einer Art Veredelung in etwas anderes, das dann jene die Seele in besondere Bewegungen versetzende Wesenheit des Tones wird, die sich in einer andersartigen Welthaftigkeit im Hören offenbart:

»Ohne daß ich eine metaphysische Hypothese im Vorrat hätte, um durch sie die Physik zernichten zu wollen, ist's offenbar, daß alle äußern Schraubengänge und selbst das Tympanon im Ohr nicht eigentlich das Werkzeug der *Empfindung* sein können. Sie sind da, den Schall zu reinigen, zu verstärken, zu modifizieren; sie sind die kleine Welt, die aus dem, was bisher bloßes Geräusch, bloße Luftundulation war, den Ton nur erst zubereiten und gleichsam schmieden; sie sind, was Häute und Säfte im Auge sind, die das Bild brechen und in eine kleinere Welt schaffen, es nicht aber in sich halten und erklären. [...]

Daß wir doch also ja nicht mathematische und physische Akustiken für das halten, was wir suchen! Können diese Erfahrungen und Berechnungen enthalten, die für uns sind – wohl! und ohne diese müssen wir nie schließen; aber auch gewiß es nicht bei ihnen bewenden lassen, sondern die Erfahrungen weitertragen, in das Innere unsrer Empfindung, und die Berechnungen zu vergessen wissen, wenn nur diese sprechen soll. [...] Das unentdeckte Land, was wir suchen, ist kein metaphysisches Wortgeschwätz: es ist innere Physik des Geistes.«²²

Dieses andere, das da im Innen des Menschen, seelisch, nur da ist, ist der Ton. Ist er Werk seines Organismus? Würde in ihm der Hörende als ein selbst Hervorbringender sich selber gewahr? Im Raum, dem Gegenstand der Physik, ist er nie zu finden. Auch das Organ, sogar der ganze Organismus ist in diesem Sinn kein Gegenstand, er ist nicht im Raum – der Anschein täuscht: Er steht auf der Schwelle zwischen der sinnlich gegebenen Welt und der Sphäre des Subjektes, das seinerseits in eine Welt hineinragt, die Herder als Seelisch-Geistiges ansieht.²³ Zweifellos ist, was Herder den »Menschen« nennt, ein Wesen, das aus einer Geist-Welt inspiriert worden sei, dieses Geistige erscheint da selbst als der Modus, das Mängelwesen Mensch in der Natur zu entwickeln. Im Unterschied zu allen anderen Naturwesen ist die Entwicklung des Menschen offen – diese Offenheit bedingt seine Fähigkeit zur Geschichte. Herder bestreitet nicht die innige Verwandtschaft des Menschen-

22 Johann Gottfried Herder, *Viertes Kritisches Wäldchen* (Anm. 17), S. 342f. Die Formel von der »inneren Physik des Geistes« mutet an, wie eine Vorwegnahme der naturwissenschaftlichen Arbeiten des Novalis – doch eben diesen Schritt in die Naturwissenschaft unterließ Herder.

23 Unter diesem Aspekt steht auch Herders Auseinandersetzung mit zeitgenössischen physiologischen Schriften; vgl. Ralph Häfner, »*L'âme est une neurologie en miniature*«: Herder und die Neurophysiologie Charles Bonnets, in: *Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert*, hrsg. von Hans-Jürgen Schings, Stuttgart – Weimar: Metzler 1994, S. 390–409.

leibes mit den zahllosen Tiergestalten, aber sie sind sozusagen übrig gebliebene Experimente des evolutiven Menschen auf der Suche nach seiner eigentlichen Körperlichkeit. »Humanität« nennt Herder dann das subjektive Bewusstsein von dieser Platzierung des Menschen.²⁴ Auffällig für einen Theologen ist, nebenbei bemerkt, dass besonders beim frühen Herder von einem Gott, der bei all dem ständig mitwirke, kaum die Rede ist.²⁵

Kunst-Dimension der Sinne (antiphysiologische Diagnose)

Herder scheint insgesamt die Annahme vorauszusetzen, dass die menschlichen Sinne dort, wo sie von ästhetischen Eindrücken affiziert werden, ihr eigentliches – anthropologisches – Wesen offenbaren: Durch das Gehör werde im musikalischen Erleben der Mensch sich seiner als geistiges, das heißt schöpferisches Wesen bewusst. In diesem Sinne ist auch der Ton ein Akt des Menschen, durch den er sich in der Natur einen dort nicht vorhandenen Bereich schafft, durch den er sich selbst repräsentiert. Aber weil es sich dabei eben um Erlebnisse handelt, die als solche zunächst höchst subjektiv und nicht verallgemeinerbar sind, und die andererseits in streng genommen unwiederholbarer Eile vorübergehen, hat alle Metrik, alles Messen hier keine Aufgabe. Die Hoffnung Herders liegt vielmehr auf seinen sprachlichen Intuitionen, auf einer »Rede«, die zunächst vermag, in einer Deskription den Vorgang intersubjektiv kommunizierbar zu machen. Ihre Aufgabe wäre also ein Schildern des Erlebens, ohne dieses zu erklären, herzuleiten oder zu begründen. Dabei stellt die musikalische/musiktheoretische Terminologie eine Hürde dar: bezeichnet sie doch Konzepte, die meist aus einem pädagogisch-didaktischen Kontext stammen und von daher antisubjektivistisch sein sollen, also gerade nicht individuelle Erlebnisse (strenggenommen eine Tautologie) beschreiben können, und darüber hinaus Erklärungsmodelle des Musikalischen supponieren. Herders sprachliches Vorgehen wendet sich dagegen, indem er seine Erlebnisse mit intuitiv ergriffenen Bild-Worten verbindet und so für seine Anschauungen sprachliche Embleme schaffen will, die in seinem Leser wiederum eine Verständnis-Empathie entfachen sollen. Ziel dieses Verfahrens ist, das ästhetische Erleben selbst

24 Herder formte die spezifische »Positionalität« des Menschen, die später für Plessner und Gehlen zum Anknüpfungspunkt werden konnte, in der Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Theorien besonders von Jean-Baptiste Robinet, Johann Gottlieb Krüger und anderen aus (siehe dazu auch das Nachwort *Herder und die Anthropologie der Aufklärung* von Wolfgang Pross, in: Herder, *Werke*, hrsg. von dems., Bd. 2, München – Wien: Hanser 1987, S. 1128–1216). Im Unterschied zu jenen betrieb Herder aber nie physiologische Studien. Er sollte eigentlich Medizin studieren, fiel aber bei der Sektion in Ohnmacht, nahm fortan strikten Abstand zu dieser Form anatomischer Erkundung und wurde Theologe; vgl. Hans Dietrich Irmischer, *Johann Gottfried Herder*, Stuttgart: Reclam 2001, S. 11 f.

25 Zu Herders theologischem Konzept, etwa zu seiner Spinoza-Rezeption und verschiedenen anderen Themenstellungen, vgl. *Johann Gottfried Herder: Aspekte seines Lebenswerkes*, hrsg. von Martin Keßler und Volker Leppin, Berlin – Boston: de Gruyter 2005.

zum Phänomen zu machen, das heißt, zum dann gedanklich bewegten Gehalt *dieses* spezifischen Erlebnisses.

Besonders aus unserer heutigen Sicht liegt da ein doppelter Hiatt vor: Zum einen soll ein Geschehen, das man gemeinhin insoweit für traktabel hält, als eine Rückbindung an konventionell vereinbarte Vorstellungen und Sprachformeln stattfindet, in eine sprachliche Gestalt überführt werden, der eine intuitiv zu erfassende Plausibilität respektive Sinnhaltigkeit eigne, ohne dass man dabei an eben jene konventionalisierten Konzepte anknüpfen müsse. Offensichtlich appelliert Herder an eine Bereitschaft, sich dem eigenen Erleben sprachlich zu stellen. Die Sinne (immer unsere je eigenen) »wissen« etwas, mit ihnen spielt die Kunst – um aber *dieses* »Wissen« zugänglich zu machen, bedarf es eines kreativen Sprechens, das die erlebte Gestalt erfasst. Beim Gegenüber – so zunächst die Hoffnung einer empfindsamen Epoche – stelle das eigene Menschsein per se Erfahrungen zur Verfügung, die den Worten des Anderen Plausibilität und Sinnhaltigkeit verleihen.²⁶ Die Differenz liegt also dort, wo wir es gewohnt sind, den unsere ganze Menschlichkeit vollziehenden Akt der Erfahrung lediglich zu artikulieren in abstrakten Wortformeln, die auf ein bereits vorab Wissbares rekurren und so das konkrete Erleben nur noch zu dessen erklärtem Exempel machen. Genau da verweist Herder auf das tatsächlich anwesende (individuelle) Subjekt, das dabei übersprungen wird – auch dann, wenn man von *dem* Subjekt als einem vermeintlich allgemeinen Nenner spricht. Die besondere Qualität läge in der resultierenden respektive zu kreierenden Sprache: durch sie erst würde das Individuum wirklich präsent.

Zum anderen ist psychologisch und erkenntnismethodisch ein Problem, dass dort, wo man ein objektives Geschehen im Raum vermeinte, den gespielten Ton, dem Faktum die Real-Basis entzogen und diese in das Subjekt selbst hinein verlegt wird; entsprechendes würde für Malerei, Plastik, Architektur gelten, und für Dichtung ohnehin. Das Faktum des Ästhetischen ist dann *nie räumlich*, sondern *immer subjektiv* (beides werden damit begriffliche Oppositionen) – und mehr noch: dieses Subjekt (individuelles Bewusstsein) ist nicht im subjektivistischen Sinne Subjekt, sondern Phänomen der »Humanität« – also einer höheren, durch den Menschen geschaffenen Welt. Auf diese Weise hat man den eigentlichen Glaubenssatz Herders freigelegt, der es uns heutigen Zeitgenossen erheblich erschwert, ihn zu verstehen, und der ohne den Hintergrund einer religiösen Emphase nicht zu denken ist: Das Erleben des Ästhetischen werde da zur Kunst, wo es *den Menschen im Subjekt* in eine »Auto-Empirie« versetzt und sich ihm bewusst macht im durch eigenes Sprechen entfalteten Bedenken. Das Subjekt werde so der Zugang zur

26 Es ist also mehr als ein zeitgenössisch propagierter common sense, würde man damit eine eben auf Konventionen gründende Verständigung im Sinne des »gesunden Menschenverstandes« meinen oder eine vermeintlich allgemeine »Lebenserfahrung« – die »Empfindsamkeit«, sei sie auch eine epochenspezifische, vorübergehende Modeerscheinung gewesen, hätte da einen weiterführenden Impetus, wo sie das Subjekt auf das Faktum des Erlebens selbst, also seine Präsenz in ihm stößt. Vgl. dazu auch die Analysen bei Gerhard Sauder, *Empfindsamkeit*, Bd. 1: *Voraussetzungen und Elemente*, Stuttgart: Metzler 1974, sowie ders. (Hrsg.), *Theorie der Empfindsamkeit und des Sturm und Drang*, Stuttgart: Reclam 2003.

Schöpfung am Ort des Menschseins. Weil das eigene Subjekt somit Herders Untersuchungsgegenstand sein muss, ist ihm eine abstrakte Systematik des Ästhetischen verschlossen, die streng ein vermeintlich Sachliches vom Erlebenden scheidet, um es zu klassifizieren. Er wählt seine Art von Bilder-Rede, die ein Zwischenschritt vom Sinneseindruck zur Erkenntnis sein möge, stellt sich aber – man ahnt es – an den Rand seines sprachlichen Vermögens selbst, um dessen Entwicklungsperspektive anzugeben:

»Die Wollust der Tonkunst liegt tief in uns verborgen; sie würrt in der Berauschung; sie verschwindet und läßt eine so kurze Spur nach als das Schiff im Meer und der Pfeil in der Luft und der Gedanke in der Seele. Kannst du also, o Philosoph, dein inneres Gefühl außen vor dich setzen und den unteilbaren Ton wie eine Farbe zergliedern; kannst du fühlen und zugleich denken und das vorüberfliegende Moment erhaschen und zur Ewigkeit fixieren – so rede! so schaffe eine Wissenschaft, die noch im Schoße der Empfindung liegt!«²⁷

Herder bringt in diesem Passus einen Limes zum Ausdruck, auf dessen Übertretung hin sein Denken angelegt ist. Zugleich scheint er jedoch im Zweifel gewesen zu sein, ob die hier umrissene Erweiterung möglich sei. In der »Wollust der Tonkunst« muss offenbar eine Selbsterkenntnis verschlüsselt liegen, die im Rausch erlebt werde, dem Denken aber unzugänglich bleiben könnte.²⁸ Um welche Erkenntnis mag es sich handeln? Herders Bilder (das Schiff, der Pfeil, der Gedanke) erinnern an die Augustinische Zeitphilosophie,²⁹ in der musikalische Beispiele unter anderem verwendet werden als Gleichnis des Lebens als eines gelingenden Ganzen – eben dessen, was dem Menschen irdisch verwehrt, was göttlich sei.³⁰ Vielleicht sah Herder in einem solchen bildhaften Ins-Bewusstsein-Heben des Musikalischen eine Erweiterung des Augustinus, die auf die Frage hinführt, ob die ästhetische Reflexion auf ein *neues musikalisches Erleben*, gewonnen an der neuen Musik seiner Zeit (der Herders), eine neue Selbstsicht des Menschen ermöglichen könne? In diesem

27 Johann Gottfried Herder, *Viertes Kritisches Wäldchen* (Anm. 17), S. 336.

28 Überraschenderweise evozieren solche Formeln eine Nähe und Ferne zur Musikphilosophie Friedrich Nietzsches, der sich auch als Antipode Herders verstand, aber dennoch zahlreiche Affinitäten zu dessen Denken zeigt; vgl. dazu Helmut Hühn, *Herder und die Tradition des Anti-Humanismus*, in: *Herder und seine Wirkung*, hrsg. von Michael Maurer, Heidelberg: Synchron 2014, S. 186–194, und Falko Heimer, *Herder, Nietzsche, Sprachkritik*, ebd., S. 278–288, sowie die gelegentlichen Erwähnungen Herders bei Federico Celestini, *Nietzsches Musikphilosophie. Zur Performativität des Denkens*, Paderborn: Fink 2016 (passim).

29 Herders Bilder erinnern an Augustinus' Schilderungen der Zeitwahrnehmung im XI. Buch der *Confessiones*, die er sicherlich kannte, er zitiert ihn aber nicht unmittelbar, und wahrscheinlich hat er seine Äußerungen auch nicht als reflektierte Stellungnahme zur augustinischen Zeitphilosophie aufgefasst; vgl. dazu stellvertretend Kurt Flasch, *Was ist Zeit? Augustinus von Hippo, Das XI. Buch der Confessiones, Historisch-philosophische Studie. Text – Übersetzung – Kommentar*, Frankfurt am Main: Klostermann 1993.

30 Die Melodie wird da zum Gleichnis des in sich geschlossenen und gleichwohl in der Zeit seienden intentionalen Ganzen, wohingegen die menschliche Existenz in die Tempora zerfalle; vgl. im XI. Buch etwa die Abschnitte XXVII.34–XXIX.39 (ebd., S. 269–277).

Sinne könnte man Herder durchaus einen, von seiner pietistischen Sozialisation inspirierten Offenbarungsglauben an die Musik unterstellen. Aber insofern dieser Entwurf eines Menschenbildes der Sinnentätigkeit besondere Beachtung schenkt, läuft dies darauf hinaus, dass es im Sinne jener Offenheit des menschlichen Seins die Aufgabe der Künste sei, jeweils deren – der Sinnentätigkeit von ihrem bewussten Anteil her – nächsthöheres Niveau zu entwickeln und in einem auto-referentiellen Akt so dem individuellen Subjekt »den Menschen« zu zeigen. Diese evolutionär weitertreibende Anforderung läge für das Gehör in der Musik als Tonkunst vor – von daher genommen, ist von Herders »musikalischer Anthropologie« die Rede.

Eine Topographie musikalischer Stille im Hörfeld

Wo wäre nun dabei der »Ort« der Stille? Gibt es ihn nun auch als tatsächliche Audition? Was wäre sein Inhalt und sein Geschehen im musikalischen Bereich des Hörfeldes? In Herders Schrifttum spielt Stille keine spektakuläre Rolle, es gibt keinen Traktat zu diesem Sujet, der ihn ausdrücklich zu einem Denker der Stille profilieren würde. Doch Stille kann in Herders Musik-Ästhetik als einer jener phänomenologisch konkreten Bündelungspunkte angesehen werden, verbindet sie doch das leiblich-sinnliche Sein des Menschen (insofern man Stille wahrnimmt) mit Erlebnisqualitäten bis hinein ins Musikalische, die ihrerseits wiederum zum Gegenstand der Reflexion werden.³¹ Zum Ausgangspunkt sei daher Herders im *Vierten Kritischen Wäldchen* entwickelte Unterscheidung von »Schall« und »Ton« genommen, und von da her nach dem gefragt, was »Stille« wäre; dass Stille allerdings mitgedacht ist, zeigen die gelegentlich fallenden Erwähnungen. Die Abgrenzung gegen die anderen beiden ästhetischen Sinnesbereiche des Sehens (»Gesicht«) und des plastisch-räumlichen Empfindens und Tastens (»Gefühl«, allerdings mit diversen Äquivokationen) gehörte also zur Erkundung des Sinnes dazu, der ästhetisch durch Musik maximal affiziert werde, des Hörsinns, den

31 So aufschlussreich und anregend Dieter Merschs Reflexionen *Stille als Ereignis. Zur Ortschaft des musikalischen Geschehens* (in: *Sinnbildungen. Spirituelle Dimensionen in der Musik heute*, hrsg. von Jörn Peter Hiekel, Mainz: Schott 2008 [= *Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt* 48], S. 46–58) sind, liest man sie als wechselseitige Beleuchtung von Cage und Heidegger, so problematisch, ja schief erscheint dem Verfasser die generalisierende Parallelstellung von Stille und »Nichts«, von Ton/Klang/Geräusch/Musik und »Etwas«, gar von Musik(theorie?!) und Philosophie. Das Postulat einer Intentionlosigkeit, auf das die Entwicklung der musikalischen Kunst im 20. Jahrhundert hinausgelaufen sei, widerspricht phänomenologisch jeglicher Kunst (auch der von Cage selbst), und es widerspricht dem Wesen der Wahrnehmung, wenn Wahrnehmung doch mindestens heißt: zu unterscheiden in einem Sinnesbereich. Als Alternative und Opposition dazu, so weit es das Musikalische und das Hören betrifft, seien die unten folgenden »Negationen« entwickelt. Die philosophisch-metaphysische Seite von Merschs Entwurf wäre gesondert vom hier gemeinten phänomenologisch-anthropologischen Blickwinkel auf Musik zu diskutieren.

Herder das »Gehör« nennt. Wie die Gegenüberstellung zur Affizierung des Sehens zeigen wird, denkt Herder das Hören des musikalischen Klanges nicht mechanistisch. Das für das Sehen konstatierte Zentralphänomen ist die Distanz, die durch das für das Auge geschaffene Kunstwerk eingerichtet wird. Ganz im Gegensatz zu solchem zur Betrachtung Vor-sich-Stellen des Gesehenen im Sehen, ist das Grundphänomen des Hörens und damit des Musikalischen das körperlich-leibliche Eindringen des Schalles in den Hörenden hinein, ohne dass dieser sich dem verschließen könnte. Herders erste Stille kommt hierbei zur Sprache, sie ist aber von fundamentalerer Art als das, was man zuerst damit assoziieren würde. Weil die Sinne den Weltinhalt in verschiedenen Bewusstseinsfeldern konstituieren, meint Herders erste Stille die Limitation des Hörfeldes selbst: die Stille des nicht Hörbaren, die da anfängt, wo das Sinnesfeld des Gehörs endet, ohne dass »jenseits« desselben deswegen Sinnlichkeit aufgehoben wäre. Das Gehör hat bei dieser Stille keinen Inhalt mehr, einfach deshalb, weil der Sinneseindruck gar keine Audition ist – aber dennoch bemerkt das Bewusstsein das Hörfeld:

»Die Wirkungen dessen, was in unser Ohr angenehm einfließt, liegen gleichsam tiefer *in unsrer Seele*, da die Gegenstände des Auges ruhig *vor uns* liegen. Jene [die Schälle resp. Geräusche] wirken gleichsam *in einander*, durch Schwingungen, die in Schwingungen fallen: sie sind also nicht so *aus einander*, nicht so deutlich. Sie [die Töne] wirken durch eine Erschütterung, durch eine sanfte Betäubung der Töne und Wellen [lies: die von Tönen und Wellen ausgehen]; die Lichtstrahlen aber fallen, als goldne Stäbe, nur stille auf unser Gesicht, ohne uns zu stören und zu beunruhigen. Jene [die Töne und Wellen] folgen aufeinander, lösen sich ab, verfließen und sind nicht mehr; diese bleiben und lassen sich langsam erhaschen und wiederholen.«³²

›Stille des Lichtes‹ – sollte man dies ein metaphorisches Sprechen nennen? Ein Zögern scheint angeraten – auch legt Herder darauf nicht den Akzent, solche sprachlichen Schöpfungen geschehen *en passant*.³³ Im Sinnesfeld des Gehörs deuten sich Differenzierungen an: Der Modus der Affizierung, das »Einfließen« manifestiert sich in »Wirkungen«, wo das Auge »Gegenstände« hat (es hat keine solchen »Wirkungen«, das Gehör keine »Gegenstände«). Das »Einfließende« kann »angenehm« sein – eine spezifisch ästhetische Qualität – oder nicht »angenehm« (das ist nicht: unangenehm!). Man beachte, wie Herder das physikalische Modell der Obertöne zu adaptieren scheint, wenn er dem einen »Einfließenden« eine Verundeutlichung der Schwingung (quasi Geräusch), dem anderen hingegen eine Verdeutlichung (quasi Klang) zuschreibt. Weil aber das ästhetisch Signifikante, das »angenehm«-Sein, kein physikalischer Sachverhalt sein kann, sondern ein allgemein seelischer Sachverhalt ist (›*in unsrer Seele*«), sieht er sich dazu genötigt, das Gehör

32 Johann Gottfried Herder, *Viertes Kritisches Wäldchen* (Anm. 17), S. 292f.

33 Die Charakteristik von Herders Sprechweise wurde (unter anderem) des Öfteren behandelt unter dem Rubrum *Metaphorik* – ein für sein Schaffen sicherlich durchgängig relevanter Aspekt; vgl. Sabine Groß, *Vom »Körper der Seele« zum »Damm der Affekte«*. In: *Johann Gottfried Herders Metaphorik*, in: *Der frühe und der späte Herder: Kontinuität und/oder Korrektur*, hrsg. von Sabine Groß und Gerhard Sauder, Heidelberg: Synchron 2007, S. 369–383.

als Verwandlungsort einer paradoxalen Struktur zum Ausdruck zu bringen: Das von außen Kommende (ein Außen des Außen) wird im Innen zu einem Außen des Innen. Herder muss den tautologisch anmutenden Satz aufstellen: Der Ton wirkt durch eine Erschütterung der Töne. Dahinter verbirgt sich eine Äquivokation von »Ton«: Er ist Erlebnis, dem individuellen Ich zugehörig, und damit ein Seelisches, das als Resonanz des ›Seelen(klang)körpers‹ auftritt, durch den dieser Klangkörper seiner selbst gewahr wird – »Ton« ist aber auch ein spezifisches von außen kommendes, das vom Gehör derart apperzipiert werden kann, dass der Seelenraum in Schwingung, ins ›Resonieren‹ gerät. Diese Spezifität des von außen kommenden ist ihrerseits Menschenwerk, beruhend auf dem Nachbilden des »Tones« (innen) im Klangerzeugen (außen) – in der Natur wäre sie nur zufällig gegeben.³⁴

In solcher Schilderung verbindet Herder in eins eine sinnesphysiologische mit einer wirkungsästhetischen Prämisse: *Bevor er beurteilend konstatieren könne, dass es ein musikalischer Eindruck sei, werde der hörende Mensch bereits von innen her im musikalischen Erleben des Tons auf eine Weise bewegt, die ihn auf sich selbst (als Menschen) hinweise.* Das in dieser Paraphrase Herders Festgestellte kann in mindestens zweierlei Richtung systematischer befragt werden (Herder selbst unterließ dies aber): Zum einen wäre zu klären, wie Herder glaubt, das konkrete Verhältnis von Reflexion (beurteilen, konstatieren) und Erleben denken zu können – in der Paraphrase ist es im Fall des Tons ein nachzeitiges Verhältnis des Urteilens, es wird über die *Situation* der Apperzeption, des Erlebens und des Urteilens gesprochen.³⁵ Hierzu sei ein Herder-Verständnis vorgeschlagen, das behauptet: Nicht Verstandesoperationen schlussfolgernden Urteilens sind es, die den Ton als solchen (als musikalischen) konstatieren, nicht erst das Urteil macht die Apperzeption zur Musik, sondern das Erleben beansprucht intuitiv Geltung als musikalisches – der Erlebende wäre ein den Ton kreierendes Genie in statu nascendi. Den Einwand, dass die vermeintlichen Intuitionen lediglich kaschierte Erziehungsergebnisse seien, in denen sich ja doch das verstandesmäßige Urteilen der Erziehenden reproduziere, hätte Herder für das Urteilen selbst wohl nicht rundweg abgewiesen, aber dies hinsichtlich des Erlebens für eine (Selbst-)Täuschung gehalten: Auch solches erziehende ästhetische Urteilen gründet in einem Erleben, ohne welches es keinen für den Urteilenden realen Inhalt hätte, ebenso wie dessen Wirksamkeit (soweit sie tatsächlich sich einstellt) selbst nur auf der Ansprache jenes intuitiven Grundes beim zu Erziehenden basieren könne. Anders ausgedrückt: Das Herder'sche Konzept geht davon aus, es gebe im Menschen ein anthropologisch vorgegebenes Vermögen zur

34 Vgl. dazu die Analysen in meiner Abhandlung *Hörsinn und »Ton«*. *Ästhetische Anthropologie nach Herder* (im Druck) zur Unterscheidung von Ton und Schall und zum Gehör, sowie zur Denkfigur der Resonanz im zeitgenössischen Diskurs Caroline Welsh, *Hirnhöhlenpoetiken. Theorien zur Wahrnehmung in Wissenschaft, Ästhetik und Literatur um 1800*, Freiburg i.Br.: Rombach 2003.

35 *Dieses* Verhältnis ist zu unterscheiden von jenem, das Herder als methodologische Differenz geltend macht, wenn er seine »Phänomenologie«, seine »Physik des Geistes«, die versucht, eine Anwesenheit der erlebenden Iche auszusprechen, absetzt gegen jene dezidiert auf das Subjekt verzichtenden Akustiken und Musiktheorien.

Musik, das in seiner Enkulturation auf je unterschiedliche Weise geweckt werde. Doch auch diese Enkulturation ist, als Faktum von vielfältigster Gestalt, eine anthropologische Konstante, sie gehört selbst zum Mensch-Sein dazu – ohne Kultur wäre der Mensch keiner –, und sie ist nicht durch einen sekundären Urteilsprozess zustande gekommen.

Zum anderen wäre jene Paraphrase dahingehend weiter zu entfalten, wie die vom Ton unterschiedenen Auditionen ihrerseits als Phänomene zu charakterisieren sind (der Schall, das Wort). Dies würde einerseits in das von Herder nicht bearbeitete Terrain der eigentlichen Naturforschung, andererseits in das umso üppiger bedachte seiner poetologischen Schriften führen und kann hier nicht geleistet werden.³⁶

Herders analogische Rede, weitergedacht

Stattdessen sei nochmals auf die Sprache, das Sprechen Herders eingegangen. Angenommen, es handle sich bei ›Stille des Lichtes‹ nicht um ein metaphorisches, sondern um ein *analogisches Sprechen* – wie wäre die Formel »die Lichtstrahlen fallen stille auf unser Gesicht« dann zu lesen? Ein solcher Hinweis stellt eigentlich ein Paradoxon auf, das in etwa lautet: »Wie würden Lichtstrahlen klingen, könnten wir sie hören?« Es sollen hieran weder Überlegungen zur Synästhesie (die es bei Herder öfters als sprachliche Ausdrucksform gibt) noch zu welt-harmonikalen Pythagoreismen (die Herder durchaus nicht fremd sind) angeschlossen, sondern das Augenmerk auf das Funktionieren der Analogie gerichtet werden. Diese wird nicht allein durch die adverbiale Bestimmung »stille« evoziert, sondern auch durch das Verb: Jedes »fallen« (oder auch ein synonymes Bewegungsverb) suggeriert eine Raumbewegung, die auf der Erde jedenfalls irgendwann mit einer Geräusentwicklung (und sei sie noch so fein) verbunden sein wird. Jene Phrase über die Lichtstrahlen drückt genau das Gegenteil aus, denn im Raum gibt es keine Lautlosigkeit (man denke an Cage), und dennoch deutet die Wendung auf eine solche Sphäre der absoluten Stille hin: es ist ein Bewusstseinsbereich, in dem sich »Lichtstrahl« und »Gesicht« begegnen. »Stille« wird zum Platzhalter einer ontologischen Qualität, letztlich der Präsenz des Subjektes selbst, und ist nicht mehr dem Sinnesbereich des Hörens als Audition spezifisch zugewiesen. Sie funktioniert also als Analogie ex negativo, und zwar nicht so, dass das Wort die Abwesenheit von Lauten, Geräuschen etc. konstatiert, sondern so, dass es (a) eine Welt-Ebene ausspricht, die des Lichtes, in der es etwas (Laute, Geräusche etc.) nicht gibt und so (b) diese Ebene

36 Beiläufig sei hier auf Goethes Entwurf einer »Tonlehre« verwiesen, in der ein solcher weitergehender Schritt, wenn auch nur als Plan, skizziert wurde; vgl. dazu Ernst-Jürgen Dreyer, *Goethes Ton-Wissenschaft*, Frankfurt am Main: Ullstein 1985, S. 9–50 und 145–148, sowie vom Verf. den Exkurs *Identitätsdenken und »Tonlehre«* (Goethe, Schiller, Schelling), in: *Hör-sinn und »Ton«*. *Ästhetische Anthropologie nach Herder* (im Druck).

abhebt von einer bestimmten anderen Sphäre, etwa der des Schalles, in der es das geben mag:

- (a) die Stille-Analogie des Lichtes spricht dessen Sphäre ex negativo aus, insofern Stille kein Attribut des Lichtes sein kann;
- (b) die Stille-Analogie des Lichtes spricht die Negation (die ontologische Abgrenzung von) der Sphäre des Schalles aus.

Dieses doppelte Aussprechen eignet der Stille-Analogie Herders, es ist ihr Modus, der sich nun auch auf die Sphäre des Schalles und des Tones übertragen lässt, ohne auch dort das Analogische des Sprechens abzulegen:

- (a') die Stille-Analogie des Schalles spricht dessen Sphäre ex negativo aus, insofern Stille kein Attribut des Schalles sein kann.

Nun wäre es tautologisch, diese Stille als absolute und somit als Rückverweis auf die Sphäre des Lichtes zu interpretieren. Stille in der Sphäre des Schalles wäre auch nicht ein nur mit ganz leisem Schall erfülltes Hörfeld, sondern jener Schwellenwert, jenseits dessen der den Schall Hörende nur noch auf seine eigene Anwesenheit trafe, könnte er sie denn als solche hören – er hört sie nicht, sondern er empfindet sie, respektive erlebt sie. Im Empfinden/Erleben liegt aber hinsichtlich des Gehörs der Ton-Bereich. Die zweite Form (b) würde also lauten:

- (b') die Stille-Analogie des Schalles spricht die Negation der Sphäre des Tones aus.

Die Sphäre des Tones würde da beginnen, wo der Schall ein Jenseits seiner Sphäre, ein Innen des Subjekts hat, wo der Ton erlebt wird. Lässt sich die Analogie noch weiterführen? Wo läge in das Innen des Subjektes hinein noch eine Limitation? Was »verschweigt« der Ton? Welche Sphäre verdeckt er? Überraschenderweise wird man nun den Ton unterscheiden müssen von der Musik, die somit, jedenfalls im Sinne Herders, eine nur subjektiv zu betretende, aber dennoch überindividuelle Sphäre konstituiere:

- (a'') die Stille-Analogie des Tons spricht dessen Sphäre ex negativo aus, insofern Stille kein Attribut des Tones sein kann;
- (b'') die Stille-Analogie des Tones spricht die Negation der Sphäre der Musik aus.

Wo der Ton erlebt werden könnte (in der von der Schall-Sphäre unterschiedenen Ton-Sphäre), ist sein Schweigen das Noch-nicht seines Erklings oder das Nicht-mehr, wobei letzteres immer in ersteres wieder übergeht. Der gehörte Ton bewegt sich in einer selbstreferentiellen Sphäre, in der es nichts anderes als Töne gibt: Sie verweisen nicht in den Raum, wie »Schälle«, sie argumentieren aber auch nicht, begründen nicht und sind auch nicht logisch (»musikalische Logik« ist also eine echte Metapher, keine Analogie). Schweigt der Ton, kann man sich nur kurz noch in seiner Sphäre halten und sinkt dann wieder in die des Schalles zurück. Konnte man aber zuvor, von der Ton-Sphäre aus, die Sphäre der Musik betreten? Dies wäre

exakt der Ansatzpunkt der Herder'schen Ästhetik, soweit sie die Musik betrifft. Für die Sphäre der Musik, folgt man Herders Denkweise, will nun die Stille-Analogie nicht mehr recht greifen. Umfasst Musik die Stille? Mag sein, dass er Musik als ein letztlich ›übersinnliches‹ Refugium gestaltenvoller Permanenz und Dynamik ansah, zu dem hin das Ton-Erleben die Brücke schlage – und von dem her die sprachliche Intuition einen Abglanz bringe als Grundstein der musikalischen Ästhetik. Geht man von Herders Ton-Phänomen aus, so setzt dieses als Fluidum seines Erscheinens ein musikalisch *geformtes* Ganzes voraus, nennen wir es Komposition im weitesten Sinne – unabhängig von der Frage seiner Niederschreibbarkeit, seiner Stilhöhe, seiner Art der Ausführung. Die Kategorie der Komposition würde zwischen Ton und Musik vermitteln, über sie gelangt man zur Musik (aber sie *ist* nicht *die* Musik).³⁷ Die Stille-Analogie selbst verdichtet in einer Sprachwendung den ganzen menschlich-phänomenalen Bogen vom Sehen des Lichtes bis zum Hören der Musik.

Kann es dann eine Konkurrenz der Sinne geben? Dann gäbe es auch eine ihrer Stillen? Schon für sein eigenes Zeitalter ging Herder von einer Übermacht des Sehens aus, der die Konzentration auf das Hören erschwere oder meist sogar verhindere, aber die Dominanz ist nicht anthropologisch festgeschrieben, sondern eine vom abstrahierenden Denken begünstigte Konvention, die es auszugleichen gelte. Die Analogie Stille-Licht wird da ins Gegenteil gekehrt, das Sichtbare erhält einen sozusagen lärmenden Charakter, der das Hören behindere, der die Aufmerksamkeit des Subjektes nach außen leite und von sich abziehe. Bemerkbar wird dieser Missstand beim Hören des Tones: Wenn es gelingt, werde das Ich wieder auf sich selbst zurückgeführt. Wie stets in sich ruhend, mutmaßt Herder, müsste der Blinde sein, der unbehelligt vom ›Lärm‹ des Lichtes sich in der ›Stille‹ seiner lichtlosen Audition, der Konzentration auf das zu Hörende hingeben kann:

»Der Blindgeborne hat ein ungleich tieferes Gefühl für die ersten Momente des Wohllautes, als der zerstreute Sehende, den tausend äußere Flächenbilder von seinem innern Sinn des Tongefühls abrufen. Jener ist von diesem weggewandt; natürlich und ewig also in der ungestörten Stille, die wir uns in einer Sommernacht erschleichen, um den Wohllaut der Laute oder einer Bendaschen Geige Grundauf zu fühlen. Er, ewig in dieser Stille, so ganz in sein inners fühlendes Ich versammelt, und ohne Unsinn zu sagen, ganz Ohr – was fühlet der Unzerstreute nicht in dem mächtigen Wohllaut Eines Tons? in der holdseligen Stimme seines Mädchens, die ihm

den Himmel öffnet, und ins ganze Herz
Ruh und Vergnügen singt.

Berechnet er hier Verhältnisse und Proportionen? Harmonien und Intervalle? O kalt, o elend. Er fühlet vielleicht in einem einfachen Antone [Antönen, Anklingen] un-

37 Der Frage nach dem ›woher‹ der Komposition wird dabei ebenso wenig nachgegangen, wie derjenigen, ob Ton eigentlich zwingend Schall voraussetze – in der konkreten Hör-Situation ist beides immer schon da. Wie wäre dann phänomenologisch zu beschreiben: ein Hören von Musik ohne Beteiligung des Schalls?

mittelbar, der ihn bis auf den Grund erschüttert und in Entzückung aus sich reißet, Millionemal mehr, als wir in der bunten Verwirrung eines ganzen Stücks.«³⁸

Der ›Stille des Lichts‹, in der der Blinde lebt, wäre eingelagert die ›Stille des Schalles‹, die beim Lauschen in den Raum auftritt und keinen oder nur ganz geringfügigen Schall konstatiert und so in eine ansatzweise Selbstwahrnehmung des Wahrnehmenden versetzt, die in ein Hören des Hörens, aber ohne Inhalt, münden könnte. Es ist das Bemerkten jenes Schwellenwertes der eigenen Anwesenheit. Herder wähnt den Blinden dauerhaft in solch einem labilen Zustand zwischen Schall- und Tonsphäre, den der Sehende nur für Augenblicke im Bewusstsein halten kann: Wenn der Ton noch nicht eingetreten ist, aber bereits *erwartet* wird oder eben verklungen ist, wenn er gewissermaßen intentional schon da ist oder nicht mehr, oder aber, wenn ein solcher Augenblick in der Sphäre musikalischen Erlebens Teil einer Komposition ist. Dies wäre die eigentliche Stille: eine *Ton-Erwartung*, in der gegebenenfalls der Mensch *sich* als Hörenden bemerkt.

Die Gegenüberstellung von blindem und sehendem Hörer soll aber auch in extremis die Differenz von Bewusstseinsverfassungen verdeutlichen, die sonst über große zeitliche Distanzen hin sich entwickeln.³⁹ Die Komposition und in ihr der Ton sind historisch indiziert, das heißt, sie gehören zu einem Gehör, einem Hören, die mehr oder weniger anders waren als das je eigene – möglicherweise mit der Konsequenz, dass heute das entscheidende Ereignis beim Hören nicht mehr stattfindet, Musik eben nicht auftritt, und stattdessen nur der Ton oder gar Raumschall die Stille erfüllt.

Stößt man im Innen der Kunst auf den Menschen? – historisch-evolutionärer Aspekt

In der einfachen Formel »Wir empfinden nur Schall, da sie, Ton, empfanden«⁴⁰ verbindet Herder nicht nur die Wahrnehmung historischer Distanz mit einer Kulturkritik, gerichtet an die Überheblichen der eigenen Epoche, sondern legt auch den Grundstein seiner wirkungsreichen Kulturanthropologie, die Evolution zur

38 Johann Gottfried Herder, *Viertes Kritisches Wäldchen* (Anm. 17), S. 352. Bei dem Gedicht-Zitat handelt es sich um eine Variation zweier Verse aus Ewald von Kleists Idylle *Milon und Iris* (1758); eine Vertonung dieser Dichtung ist nicht bekannt. Mit jenem Benda ist sicherlich der Geigenvirtuose und Komponist Franz Benda gemeint, dessen Werke in kammermusikalischen Zirkeln Königsbergs und Rigas großen Anklang fanden, nicht – wie naheliegend – dessen Bruder, der Melodramen- und Singspielkomponist Georg Benda.

39 Man beachte dabei den ganz anderen Akzent, den Herder hier gegenüber Diderot setzt, auf dessen *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient* (1749) dabei auch Bezug genommen wird: Nicht ein möglicherweise andersartiger intellektueller Weltentwurf wird in den Vordergrund gerückt, sondern eine andersartige Sensibilisierung und Verfeinerung der übrigen Sinnesbereiche, die sich aus der Blindheit ergebe und so die Weltauffassung vertiefe.

40 Ebd.; Kursive und Kommasetzung original.

»Humanität« und Geschichte zusammendenken will. Stille ist da: eine im Ausfall der Ton-Empfindung einsetzende, geistig produktive Erfahrung kultureller beziehungsweise evolutionärer Alterität. Neben Stillen, die an die Mittäterschaft des Hörsinnes gebunden erscheinen, spricht Herder bisweilen von pränatalen und von postmortalen Stillen, die also dort stattfinden, wo dem Organismus Grenzen gezogen sind, das heißt, wo er noch nicht seine Sinnestätigkeit entfaltet hat – Herder nennt ihn dann »ungeboren« – oder sie nicht mehr betätigen kann, weil er nicht mehr lebt und zerfällt. Auf solche vollends bildhaften Stillen vor der Konzeption und nach Eintreten des Todes kommt Herder etwa in seinen Analysen alttestamentarischer Bilderwelten zu sprechen – man beachte die ihrerseits quasi dramatisch-musikalische Sprechweise der beiden folgenden Zitate:

»Das Reich der Ungeborenen ist still und formlos, wie die Nacht; sie werden in der Dunkelheit, im Mittelpunkt der Erde gebildet [...]. Da warten sie des Lichts, wie jetzt alle Geschöpfe der Morgenröte warten – denn [lies: dann] schlägt ihre Geburtsstunde, Gott ruft sie.«⁴¹

Bezeichnend, dass es die Energie des Logos sei – »Gott ruft sie« –, die die Stille aufhebe und zugleich ins Licht und in die Audition führe. »Tönt« der Logos oder »schallt« er? Gleicht diese Stille nicht überaus der temporal konnotierten Stille jener *Ton-Erwartung*, als würde der Ungeborene, der kaum im Raum zu finden ist, sich in der Ton-Sphäre aufhalten? Dagegen erscheint die Stille der Toten, die sich »in einem schwächern, dunkeln, kraftlosen Zustande« befinden, von geradezu haptisch-räumlicher Verfasstheit, voller leiser Geräusche. Und ist nicht diese Katakombe der wispernden Toten-Stille wie ein Raum, in dem nie Ton, sondern immer nur Schall zu hören sein wird?

»Das Reich der Toten war eine so natürliche Zusammensetzung, daß ich mich nicht wundere, wenn es wie bei vielen alten Nationen auch bei den Ebräern vorkommt. Man kannte noch keine metaphysische Trennung des Leibes und der Seele und dachte sich also den Toten, den so sichtbar Ermatteten, auch im Grade noch lebend, aber in einem schwächern, dunkeln, kraftlosen Zustande. Die Stimme des Ermordeten rief in seinem Blut, und die leise Stimme der Toten unter der Erde, das Flüstern derer, die in Gräbern wohnen, ist ein allgemeiner Glaube der Ebräer, Araber und anderer alten Völker.«⁴²

Wende man diese Bild-Vorstellungen von Pränatalität und Postmortalität nun um und nehme sie als Aussagen über Stille, Schall und Ton – was sagen sie dann? Der Ton, der Ruf Gottes wäre mit einem evolutiv entwicklungsfähigen Zustand korreliert, der in der Stille keimt und durch den Ton erweckt wird – er würde kulturgeschichtlich einer produktiven Epoche seiner Hörer (bis hin zur Generierung des Hör-Organ) entsprechen. Das Schallhafte hingegen gehört zur Situation des

41 *Vom Geist der ebräischen Poesie*, in: *Herders Werke*, hrsg. von Ernst Naumann, Bd. 10, Berlin: Bong o.J. [ca. 1912], S. 56.

42 Ebd., S. 247 f.

Zerfallens und in die Statik des Raumes, es geht dem endgültigen Verschwinden der schon toten Hörenden in der Stille voraus. Wenn Herder den Ton, den Schall und die Stillen betrachtet, will er den ‚ganzen Menschen‘ denken, als individuell biographisches Subjekt und als Menschheit. Begegnet der Hörende im Schall den zivilisatorischen Errungenschaften und sinnlichen Möglichkeiten des Organismus, wie sie ihm seine Epoche überliefert – ein Vergangenes also, in dem er aber noch lebt –, so würde er im Ton (hofft Herder) auf etwas Zukünftiges treffen, das es anzustreben gelte. Die Stillen wären jeweils die Grenzorte einer Selbstvergegenwärtigung. Wessen man *in* den Stillen inne werden kann, wäre nicht nur der Zeitgenosse, sondern ein Neues, vielleicht ein neuer Mensch, der sein eigenes Ideal werden könne.

Herders methodologische Setzung tritt nun deutlicher hervor in ihrer umstrittenen und bestreitbaren Qualität:

- Nimmt man im anthropologischen Argument den Ausgang bei einem archaisch-biologischen Status, an dem sich elementar das Menschhafte zeige, von dem aus es sich dann emporarbeiten musste bis hin zum nun retrospektiv theoretisierenden Bewusstsein dessen, der die anthropologische Frage nach dem Wesen des Menschen zu beantworten sucht, dann ist der archaische Status ein Konstrukt – auch, wenn er in Feldforschung an heute noch lebenden Ethnien abgelesen wird. Herder hingegen geht von der Gegenwart desjenigen aus, der diesen Versuch unternimmt, und damit vom elaborierten Status des kulturschöpferischen Wesens auf seiner je höchsten Stufe. Er vermeidet so zwar eine spekulative Hypothek über jenen archaischen Zustand, fasst diesen aber dafür in das Postulat einer Vorstufe zum eigenen (aktuellen) So-sein.
- Wird der Hörende so zum Gegenstand anthropologischer Untersuchungen, erweist sich Herders Verfahren als Einspruch gegen den cartesianischen Weltendualismus ebenso wie gegen Kants transzendente Vernunft: Denn sowohl der Ausgangspunkt, den Herder in seiner eigenen Kultur nimmt, als auch der Bezug auf die Sinne, hier auf den Hörsinn im Hinblick auf das Musikalische, rücken auf eine Weise das *lebende Subjekt* des Hörenden in den Fokus, so dass von einem naturwissenschaftlichen Objektivitätspostulat erst einmal keine Rede sein kann. Der Hörende, der hier als ein *individuell* Erlebender von Musik konturiert wird, ist nicht metrisch erfassbar und entzieht sich so der explikativen Einordnung in Kausalzusammenhänge.
- Dem entspricht die methodologische Setzung, aus der heraus Herder die zeitgenössische Musiktheorie kritisiert: für *seine* Untersuchung werden nunmehr die Künste nicht mehr unter intellektuellen oder pragmatischen Gesichtspunkten betrachtet – etwa der praktischen Kunstpflege, der rein ästhetisch-philosophischen Reflexion, der mehr oder weniger analytischen Werkbetrachtung oder der den Künsten eigenen Geschichtlichkeit (ihnen im wahrsten Sinne des Wortes zugeschrieben) – das alles, was so jeweils eine Immanenz der Sphäre Kunst konstruiert, wird methodologisch als außerhalb dessen stehend erachtet, was hier in Behandlung zu kommen hat. Die *erlebte Immanenz*, um die es zu tun

ist, wäre die »Humanität« selbst, so, dass gar nicht mehr zu unterscheiden ist zwischen ihrer und der Immanenz der Kunst.

Anders ausgedrückt: *Stößt man also im Innen der Kunst auf den Menschen?* Aus naturwissenschaftlicher Sicht muss dem erlebenden Ich der Realgehalt abgesprochen werden: Man hat da kein Objekt. Aber eben diese erlebenden Iche konstituieren füreinander eine Wirklichkeit von eigentümlicher Objektivität. Sie ist eine Selbstschöpfung, denn indem die Subjekte einander Realität zugestehen, entsteht sie erst als meist nur dämmerhaft bewusster, perennierender Prozess der Sozialität. Von dieser sozialen Welt her machte Herder seine Aufgabenstellung aus, eine *eigene Sprache* für ästhetische Erlebnisse zu finden, die dort, wo die Subjekte ihr eigener ›Gegenstand‹ sind, eine intersubjektive Anschaulichkeit freilegen würde und damit die Möglichkeit einer (Selbst-) Erkenntnis als in Entwicklung befindliches Human-Subjekt. Eben darin, in solcher Gewährwerdung einer selbstaufklärenden ›ästhetischen Anthropologie‹, läge die unausgesprochene »Herder-Affinität« des kompositorischen Denkens im 20. und 21. Jahrhundert, wenn es sich kreativ der Thematik »Stille als Musik« zuwendet.

Stille – Schrift und Zahl

stilleZeichen

von jakob ullmann

vorbemerkung

Der folgende text macht einige vorberemerkungen notwendig:

(1) – Der autor vertritt die these, dass unsere heutige auffassung von ›leere‹ und ›stille‹ nicht voraussetzungslos und auch keineswegs selbstverständlich ist. Sie teilt mit der ihr vorausgehenden auffassung chaotischer bedrohungen aus dem abgrund, den der abstand von dingen, ereignissen und zeichen entstehen lässt, den intensiven wunsch, diese bedrohlichen abgründe zu überwinden oder mindestens einzuhegen. Eine untersuchung der stille zwischen den zeichen muss sich zunächst also den – teilweise alles andere als stillen – tiefen widmen, in denen sich später unter erstaunlich klaren umständen stille ausbreiten kann.

(2) – Das thema und seine implikationen übersteigt nicht nur anlass und möglichkeiten eines buchartikels in beträchtlichem maße, sondern gelegentlich auch die fähigkeiten und kenntnisse des autors. Ich werde also verschiedentlich darauf aufmerksam machen müssen, dass meine darstellung gerade dort abbricht, wo es erst eigentlich interessant wird oder fragliche thesen entschieden werden können.

(3) – Obwohl die fragen und implikationen des themas mit besonderer rücksicht auf die musik entwickelt werden, taucht die musik selbst nur relativ selten und meist in höchst abstrakter form auf. Der autor hat für seinen beitrag deshalb eine aus der musik entlehnte und bei ihren liebhabern bestens bekannte form für seinen text gewählt. Die form des klassischen sonatenhauptsatzes ermöglicht es, nicht nur auf eingangs gesagtes noch einmal zurückzukommen, sondern dieses auch in einen veränderten kontext und neue beziehungen zu stellen.

1 Die entdeckung des Pythagoras als bannung des chaos im klang

Dass in der reihe illustrier gestalten und personen der antike, die selbst in jenen zeitläuften, für die mindestens in unserem raum der ominöse begriff der »dunklen jahrhunderte« einen gewissen sinn hat, nie ganz aus dem gesichtskreis des nachdenkens und der erinnerung von schreibern verschwunden sind, auch Pythagoras einen prominenten platz einnimmt, erscheint mir weniger offensichtlich und selbstverständlich, als gemeinhin vorausgesetzt wird. Es mag vielleicht etwas mit der sentimental erinnerung an die eigene schulzeit zu tun haben, in der Pythagoras

und sein berühmter »satz« zu jenen gegenständen gehört, die eher die verlorene unbeschwertheit der kindheit evozieren als prüfungsstress und lehrerwillkür. Für die bleibende erinnerung an diesen merkwürdigen mann der antike, der nach meinung des Herakleides Pontikos die unterscheidung des »weisen« vom »freund der weisheit« (zu denen er sich zählte) getroffen und letzteres – die freundschaft zur weisheit – zum beruf gemacht hat, scheint es wenig verschlagen zu haben und bis heute zu verschlagen, dass vieles – um nicht zu sagen, das meiste – was Pythagoras angeht umstritten, ungeklärt oder offensichtlich legendär ist. Ob er eher wie Walter Burkert und Eric Robertson Dodds¹ annehmen, ein guru und religiöser führer in der tradition eines weitgefassten schamanismus war oder, wie vor allem Werner Jaeger und Leonid Žmud² glaubhaft zu machen versuchen, er tatsächlich eine bedeutende rolle in der entwicklung wissenschaftlichen denkens, in mathematik also, in astronomie und philosophie spielte; ob er wenig geschrieben hat – immerhin kennt die antike überlieferung einige zeilen eines vom meister selbst geschriebenen gedichts³ –, gar nichts oder im gegenteil viel, all diese nun wirklich nicht gerade kleinen unsicherheiten und widersprüche haben nichts daran geändert, dass der nachruhm dieser – das wenigstens scheint unbestritten – historischen gestalt des 6. vorchristlichen jahrhunderts bis heute ungebrochen ist. Wenn selbst ein ausgewiesener gegner seines denkens, wie sein zeitgenosse Heraklit, der ihm ein zorniges diktum widmete,⁴ ihm andererseits, wenn auch mit einem vergifteten lob, nachrühmt, er habe wie kein zweiter studien betrieben,⁵ dann wird man nicht umhin kommen, sich die frage vorzulegen, welche entdeckung, welche »lehre« es

1 Vgl. Walter Burkert, *Lore and Science in ancient Pythagoreanism*, Cambridge (Mass.): Harvard University Press 1972, Eric Robertson Dodds, *Greeks and the Irrational*, Berkeley: University of California 1951.

2 Leonid Zhmud, *Pythagoras and the Early Pythagorean*, Oxford 2012. Ich neige letzterer aufassung zu.

3 Die gern kommentierten sog. »goldenen verse« enthalten vielleicht originales material des von Pythagoras verfassten »ἱερὸς λόγος«.

4 »Πολυμαθίη νόον [ἔχειν] οὐ διδάσκει Ἡσίοδον γὰρ ἐδίδαξε καὶ Πυθαγόρην αὐτίς τε Ξενοφάνεά τε καὶ Ἑκαταῖον.« (fragment D 20 [= B 40], siehe: *Les débuts de la philosophie*, textes édités, réunis et traduits par André Laks et Glen W. Most, [Paris]: Fayard [2016], s. 268); »Vielwisserei lehrt keine Vernunft, sonst hätte sie den Hesiod belehrt und Pythagoras genauso wie Xenophanes und Hekataios.«

5 »Πυθαγόρης Μνησάρχου ἱστορίην ἤσκησεν ἀνθρώπων μάλιστα πάντων καὶ ἐκλεξάμενος ταύτας τὰς συγγραφὰς ἐποίησατο ἑαυτοῦ σοφίην, πολυμαθειήν, κακοτεχνίην.« fragment D 26 (=B 129), ebd., s. 270f; »Pythagoras, der Sohn des Mnesarchos widmete sich am meisten von allen Menschen der Forschung, und indem er daraus dies herausgriff, machte er sich daraus eine eigene Weisheit, Vielwisserei und kunstvolle Gaunerei«. Die gelegentlich geäußerte annahme, Heraklit habe Pythagoras als plagiator denunzieren wollen, scheint mir nicht recht überzeugend in einer kultur, die eher ein zitat erfand, um etwas als »alte weisheit« erscheinen zu lassen, als einen hinweis auf bereits tradiertes wissen zu verschleiern. Eher scheint mir Heraklit auf die beträchtliche neuerung des pythagoräischen denkens hinauszuwollen – nicht ohne ihn jedoch als gauner und diese neuerungen als lediglich von persönlichen interessen geleitete auswahl aus bekanntem zu charakterisieren.

war, die Pythagoras und sein wissen trotz all der unklarheiten, die seine person umgeben und trotz der teils geradezu eskapistischen züge der vorschriften für seine anhänger zu einer eigentlich nie bestrittenen referenz wissenschaftlichen denkens und arbeitens in europa hat werden lassen. Man könnte leicht meinen, dass es sich bei dieser entdeckung oder »lehre« um den noch heute nach Pythagoras benannten satz bezüglich des rechtwinkligen dreiecks handeln müsse. Immerhin haben das ganze mittelalter hindurch, auch davor und danach noch bauleute und architekten mit ihren 12 einheiten enthaltenden knotenschnüren, die richtigkeit des pythagoräischen satzes voraussetzend, ihre gebäude geplant und gebaut. Das mag sicher zu guten teilen zutreffend sein, ich bin aber der meinung, dass eine andere entdeckung, ein anderer teil seiner lehre sehr viel stärker die wahrnehmung seiner zeitgenossen und seiner schüler bis ins mittelalter hinein geprägt und tatsächlich von grund auf geändert hat. Wir verdanken Xenokrates aus Chalkedon, der Speusippos in der leitung der athenischen akademie Platons nachfolgte, das in dürren worten festgehaltene zentrum dieser entdeckung: »Pythagoras fand heraus, dass auch die intervale in der musik nicht ohne zahl entstehen.«⁶ Xenokrates, der

nicht nur als mitglied, sondern als leiter der platonischen akademie ein guter mathematiker gewesen sein muss, umschifft mit dieser formulierung geschickt die tatsache, dass für die bahnbrechende entdeckung des Pythagoras trotz der vielzahl verschiedener fassungen, in der diese entdeckung und ihr hergang geschildert werden, die tradition *keine einzige* beschreibung kennt, die dem wirklichen hergang

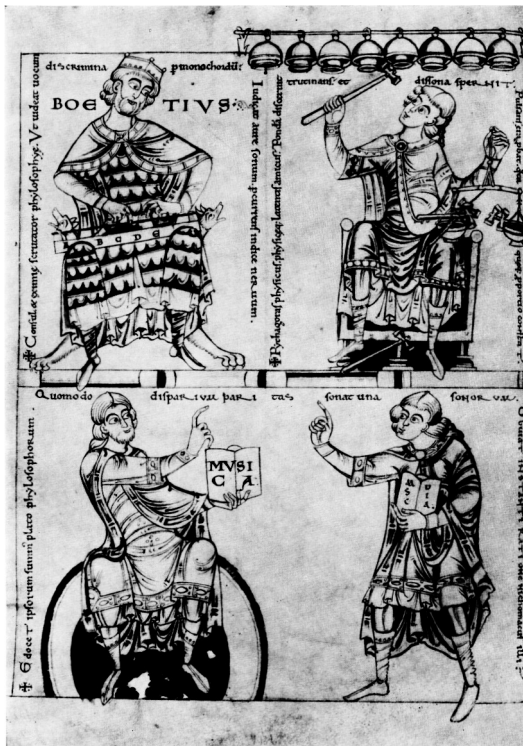


Abb. 1: Pythagoras (rechts oben) philosophiert im kreise der kollegen Boethius, Platon und Nikomachus mit dem hammer. Während sein später kollege Boethius immerhin noch ein monochord zur hand hat, halten sich Platon (links) und Nicomachus (rechts) nur noch ihre bücher entgegen. handschrift Canterbury 1150, Cambridge, University Library I, I.3 fol. 61v

6 »Πυθαγόρας, ὡς φησι Ξενοκράτης, εὔρισκε καὶ τὰ ἐν μουσικῇ διαστήματα οὐ χωρὶς ἀριθμοῦ τὴν γένεσιν ἔχοντα« Xenokrates, fragment 9 in : Richard Heinze, *Xenokrates. Die Darstellung der Lehre und Sammlung der Fragmente*, Hildesheim: Olms 1965, s. 162.

dieser entdeckung entsprechen könnte. Bis in die ikonographie des Pythagoras hinein dominiert die legende, der antike klangforscher habe tatsächlich »mit dem hammer philosophiert«.7

Nun braucht es wahrlich weder über das abiturwissen hinausgehende kenntnisse von mathematik oder physik noch sonstige besondere voraussetzungen, um sich darüber im klaren zu sein, dass die verbindung einfacher intervale der partialtonreihe mit einfachen relationen natürlicher zahlen keineswegs durch das legendäre schlagen auf mehr oder weniger große schmiedeplatten mit mehr oder minder schweren hämmern herausgefunden werden kann. Auch die anderen legenden, die beanspruchen, den moment, in dem die von Xenokrates bezeugte erkenntnis des Pythagoras gewonnen wurde, zu beschreiben, lassen an unkenntnis der wirklichen zusammenhänge meist kaum etwas zu wünschen übrig. Ich möchte vermuten (ohne allerdings auch nur annähernd hinreichende bewewe dafür vorlegen zu können), dass das krasse missverhältnis zwischen einem beginn tatsächlich wissenschaftlicher erforschung von klängen und der diesem anspruch innewohnenden klarheit und dem inhalt dieser erkenntnis geradezu diametral zuwiderlaufenden legendentradition weniger ausdruck eines wissensverlustes in spätantike und mittelalter ist – schließlich geht die legende auf »alte quellen« zurück – oder durch schlichtes mathematisches desinteresse, das beträchtlicher unkenntnis verschwistet ist, verschuldet wurde, sondern gerade die *unmöglichkeit* des nachvollzugs des erkenntnisgewinns hinsichtlich der grundlegenden verbindung von »zahl« und »klang« aufschluss über das vielleicht weit unterschätzte potential dieser entdeckung gibt. Nur eine wirklich bedeutende veränderung in der wahrnehmung unserer umgebung kann sich derart mit legendenhaftem tand umgeben, ohne dem verdikt des vergessens anheimzufallen.

Niemand wird bestreiten, dass der von Pythagoras und seinen schülern behauptete zusammenhang zwischen einfachen intervallen und den relationen natürlicher zahlen existiert, er kann sehr leicht auch experimentell nachgewiesen werden. Die tatsache, dass die überlieferten legenden den tatsächlichen bestehenden zusammenhang unrichtig darstellen, kann nur bedeuten, dass es offenbar aber keinerlei interesse daran gegeben hat, die geschichte des ursprungs

7 Sein später, die philosophie des 19. jahrhunderts christlicher zeitrechnung beschließender erbe, dürfte über diese genealogie nicht erfreut gewesen sein. Schon durch die wahl des namens Zarathustra hatte Friedrich Nietzsche zu erkennen gegeben, dass es nicht erst Sokrates war, der die philosophie auf ihm unangemessen und falsch erscheinende pfade gelenkt hat. So sehr er im griechischen denken erzogen und es bis ins philologische détail gekannt hat, so fremd ist es ihm in seinem wesen geblieben. Noch der »dunkle« Heraklit war ihm vermutlich nicht frei genug, an die götzen seiner zeit wie er selbst an jene seiner gegenwart den hammer anzulegen und ihrem klingen nachzuspüren, um ihre dämmerung verkünden zu können. Mit dem »hammer zu philosophieren«, das immerhin hat der deutsche von seinem griechischen vorfahren gelernt, heißt nicht zuerst zertrümmern, sondern »als Antwort jenen berühmten hohlen Ton [zu] hören ... vor dem gerade das, was still bleiben möchte, laut werden muss...« (Friedrich Nietzsche, *Götzen-Dämmerung oder Wie man mit dem Hammer philosophiert*, in: ders., *Werke II*, hrsg. von Karl Schlechta, Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 1997, s. 939/941). Es ist darauf zurückzukommen.

dieser fundamentalen entdeckung so zu korrigieren, dass sie mit den im unteritalien des 6. vorchristlichen wie den im 21. nachchristlichen jahrhundert geltenden gesetzen von mathematik und physik in einklang steht. Eine entscheidung, die mit solchem nachdruck auf einer ebenso falschen legende über ihre herkunft besteht (obwohl eine korrektur, die sie mit den physikalischen und mathematischen gesetzen in einklang bringt, keineswegs schwierig zu bewerkstelligen wäre) wie auf einer für die menschliche wissensgeschichte schlechthin grundlegenden bedeutung, kann kaum überbewertet werden.

Warum aber war diese entdeckung von so immenser bedeutung, dass sie dazu auch noch das pyrrhushafte ihres sachlichen gehalts, über das noch zu sprechen sein wird, ohne blessuren und ohne einschränkung überlebte?

Mir scheint, dass wir heute uns diese bedeutung nur dann in ausreichendem maße vor augen führen können, wenn wir uns vergegenwärtigen, in welcher direkter und an beinahe keine einschränkung durch ethik, moral oder sitte gebundener art die musik der antike an schrecken und grausamkeiten bestialischster art gefesselt war.

Die höchsten artistischen ansprüchen genügenden und daher ihren inhalt eher verbergenden als zeigenden darstellungen der verfolgung der Syrinx durch Pan, der tötung der schildkröte durch Hermes, der ermordung des Marsyas, selbst noch die zerfleischung des Orpheus im evros-tal scheinen uns heutigens die klare sicht auf die erschreckende grausamkeit, der sich die musik und ihre instrumente verdanken eher zu verdunkeln als zu verdeutlichen.⁸

Der mythos des wettstreites von Marsyas mit Apoll macht in aller nötigen klarheit deutlich, dass die enge verbindung von klang, ja von musik zu schrecken und tod durch *worte* keineswegs aufgelöst oder beendet wird. Ganz im gegenteil! Marsyas verliert ja sein leben gerade deshalb, weil er beim aulos-spiel keine worte artikulieren kann, der sieger über ihn – der worte mächtig – die herausforderung wortloser musik *nach* dem wettstreit mit dem todesurteil quittiert. Man sollte heute, wo man von musik nicht nur umgeben, sondern eher verfolgt ist, daraus keineswegs schließen, dass musik deshalb »harmlos« geworden sei. Dass die entbindung der kräfte der musik katastrophale auswirkungen haben kann, das wusste man schon früher. Selbst die legende von den widderhörnern, die die mauern der stadt jericho zum einsturz gebracht haben sollen, kennt genaue regeln, die die entfesselung des klanges einhegen!⁹ Dies ist der hintergrund, der die entdeckung des Pythagoras zu einem welthistorischen ereignis werden ließ – erstmals schien ein mittel, ein schutzwall gefunden, der die gefährlichen und destruktiven

8 Wenigstens angemerkt sei, dass die verbindung von klang und geräusch zu äußerer und innerer grausamkeit keineswegs nur in der griechischen mythologie und tradition fest verankert ist. Sie findet sich in der altvorderasiatischen mythologie ebenso wie – mutatis mutandis und unter beträchtlicher zunahme der grausamkeit – in den mythen mittelamerikas.

9 Josua 6, 3–17, besonders vers 3, 4; 9, 10 und 15–17.

eigenschaften, die die musik und ihre praxis offensichtlich zu einer riskanten unternehmung machen, wenn auch vielleicht nicht eliminiert, so doch einhegt und zivilisiert. Wir wissen, dass der goldene käfig der zahlen und die ihnen inwohnende rationalität die musik nur sehr unvollkommen zähmen konnte. Immer wieder schien trotz aller kalkulation der die grenzen von anstand und sitte ebenso wie die grenzen des verstehens hinter sich lassende rausch der musik kräfte freizusetzen, die so unterschiedliche erben des Pythagoras in der liebe zur weisheit wie der schon erwähnte Heraklit auf der einen seite,¹⁰ Platon auf der anderen,¹¹ dazu brachte, musikalischer praxis insgesamt eher skeptisch gegenüberzustehen.

Viel bedrohlicher aber schien zu sein, dass sich mitten in der rationalen zahlenkonstruktion selbst jenes chaos zurückmeldete, das doch durch die verbindung zwischen »klang« und »zahl« gerade überwunden oder mindestens unschädlich gemacht werden sollte. Wie in der geometrie, wo die diagonale im quadrat zahlen produziert, die eigentlich unmöglich sind, weil sie trotz einer eindeutigen gröÙe gewissermaßen in sich selbst das problem der unendlichkeit aufwerfen,¹² so kennt ja auch die musik das aus der zahlenkonstruktion der mittel resultierende problem der irrationalität, dem verständlicherweise denn auch das mittelalter hindurch als »diabolus in musica« eine langandauernde karriere beschieden war.¹³

10 »εἰ μὴ γὰρ Διονύσωι πομπὴν ἐποιοῦντο καὶ ὕμνον αἴσμα αἰδοίοισιν, ἀναδέστατα εἴργαστ' ἄν ὦντος δὲ Αἰδῆς καὶ Διόνυσος, ὅτεωι μαίνονται καὶ ληναΐζουσιν.« »Denn wenn es nicht Dionysos wäre, dem sie die Prozession veranstalten und den Phallus-Hymnus singen, so wäre ihr Tun äußerst schändlich. Aber derselbe sind Hades und Dionysos, dem zu Ehren sie sich wie Verrückte benehmen und lenäische Riten begehen.« (Heraklit, fragment D 16 [B 15], in: *Les débuts de la philosophie* [anm. 4], s. 268). Dieses argument, das die rauschhafte steigerung, wenn nicht gar große teile der musik überhaupt ebenso deutlich ablehnt wie entschuldigt, klingt zumindest merkwürdig, um nicht zu sagen verdächtig aus dem munde eines philosophen, der in einer in der antike selten anzutreffenden deutlichkeit alle paganen kulte kritisiert: »καθαίρονται δ' ἄλλως αἵματι μαινόμενοι οἷον εἴ τις εἰς πηλὸν ἐμβὰς πηλῶι ἀπονίζοιτο. μαίνεσθαι δ' ἄν δοκοῖη, εἴ τις αὐτὸν ἀνθρώπων ἐπιφράσαιτο οὕτω ποιέοντα. καὶ τοῖς ἀγάλμασι δὲ τουτέοισιν εὐχονται, ὅκοιον εἴ τις δόμοισι λεσχηνεύοιτο, οὐ τι γινώσκων θεοὺς οὐδ' ἦρωας οὔτινές εἰσι.« »Reinigung von Blutschuld suchen sie vergeblich, indem sie sich selbst mit Blut besudeln, wie jemand, der sich mit Dreck beschmutzt hat, sich mit Dreck abwaschen wollte. Für wahnsinnig würde ihn doch jeder halten, der ihn bei solchem Tun bemerkt. Und sie beten auch zu diesen Götterbildern, als ob sich jemand mit Häusern unterhalten würde, [sie tun das] ohne auch nur im mindesten zu wissen, wer Götter und Heroen sind« (Heraklit, fragment D 15 [B5], ebd.). Es kann kaum verwundern, dass beide zitate in der altkirchlichen literatur der auseinandersetzung mit der paganen umwelt eine wichtige rolle gespielt haben und an entsprechender stelle überliefert sind: das erste fragment findet sich im *Protreptikos* des Klemens von Alexandria, das zweite in der streitschrift des großen theologen Origenes gegen den philosophen Kelsos (Origenes, *Kata Kelsou* VII, 62).

11 Vgl. hierzu die einschlägigen passagen aus seiner *Politeia*, siehe besonders *Politeia* 398c – 403c.

12 Sie »nur« »irrational« zu nennen, kommt daher einer verharmlosung gleich.

13 Während die bekannteste der mathematische mittlungen, das arithmetische mittel $[(a+b)/2]$ für die oktave die quinte generiert, das harmonische mittel $[2xab/(a+b)]$ die quarte, ist das ergebnis der mittlung der oktave nach dem geometrischen mittel $[\sqrt{(ab)}]$ der

Ich würde gern beweisen können, dass das in der antike nicht zur tatsächlichen vollendung gelangte konzept monadischer töne auch deshalb nicht vollständig verwirklicht werden konnte, weil der gedanke, dass durch die zahlenrelationen der tonorte in den ›systemata‹ der griechisch-antiken musik die abgründe des chaos und der irrationalität *zwischen* diesen orten besser würden überbrückbar, d.h. erfolgreicher einzuhegen sein würden als alle versuche, diese abgründe durch kleine und immer kleinere intervalle nach und nach zu füllen, die sich angesichts der unendlichkeit der abstände zwischen den tonorten durch den beweis von deren irrationalität als undurchführbar erwiesen hatten.

Dies hatten ja schon die schüler in der schule des Pythagoras gelernt: so widersinnig es auch erscheinen mag, dass es möglich ist, dass eine bestimmte strecke mit deutlich erkennbarer länge, ein bestimmtes intervall deutlich hörbarer gröÙe sich nicht aus einer endlichen zahl von teilen zusammensetzen lässt – trotz aller keineswegs nur scheinbaren widersinnigkeit handelt es sich an dieser stelle um eine *beweisbare* tatsache. Dieses faktum impliziert dann allerdings auch, dass es keine chance, nicht einmal eine theoretisch konstruierbare möglichkeit gibt, den abgrund im geometrischen mittel der oktave zu füllen.¹⁴ Es spricht unbedingt für die wissenschaftliche redlichkeit und die philosophische ernsthaftigkeit der klang- und zahlenforscher aus der schule des Pythagoras und Platons, dass sie sich nicht mit einer lösung wie der des Lasos von Hermione¹⁵ auf der einen, der ganz anderen lösung des Aristoxenos auf der anderen seite zufriedengeben wollten und konnten.¹⁶

sogenannte tritonus, der schon »in sich« unklar ist. Er wird durch eine übermäßige quarte oder (terminologisch bedenklich) durch eine verminderte quinte gebildet. Es zählt zu den erstaunlichen merkwürdigkeiten, auf die man in der nachverfolgung der frühen weisheits-, wissenschafts- und klanggeschichte trifft, dass die existenz irrationaler zahlen bei den frühen pythagoräern noch als so bedrohlich angesehen wird, dass in einer legende der verrat dieser tatsache den urheber das leben kostet, schon wenige generationen später sie aber wenigstens in der geometrie in solchem maÙe zur normalität geworden ist, dass man mit einer selbstverständlichkeit mit ihnen rechnet, die verwundert. Dass in der geometrie die domestizierung des irrationalen in der zahlentheorie leichter gelingen konnte als in der musik, wo die abgründe des unendlichen, die mit der irrationalität unabweislich verbunden sind, länger und intensiver fühlbar und damit erklärungsbedürftig blieben, mag daran liegen, dass man sie (anders als π oder – weit später – e) durch ein einfaches formalisierbares verfahren, durch quadrieren in die menge rationaler zahlen »zurückholen« kann. Wirklich schlüssig ist – angesichts der vielfältigen und schwierigen probleme, die durch die existenz irrationaler zahlen verursacht werden – diese erklärungsbedürftigkeit allerdings kaum.

14 So merkwürdig uns die aporien des Zenon von Elea auch erscheinen mögen, sie – insbesondere die erste – reflektieren nichts anderes als diese tatsache!

15 Lasos von Hermione, jüngerer zeitgenosse des Pythagoras, war sowohl praktischer musiker wie theoretiker. Eine nachricht bei Plutarch lässt ihn als erfinder einer art von polyphonie erscheinen, wobei sicherlich nicht an eine musikalische praxis im sinne abendländischer musik seit dem mittelalter zu denken ist.

16 Zur konstruktion der tonorte in den systemata und zur frage kleinster intervalle bei Lasos und Aristoxenos vgl. z.b. Martin Carlé, *Enharmonische Archäologie der grie-*

Für unseren zusammenhang aber ist soviel wohl klar: wenn es der theorie von zahl und musik nicht gelingt, die abstände zwischen den tonorten als potentielle einfallstore des ungeordneten und des chaos zu verschließen, dann musste diese aufgabe der musikalischen praxis zukommen. Die Pfeiler der ›systemata‹ mochten fest gegründet und mathematisch gut fundiert sein, was jedoch sich *zwischen* ihnen abspielt und auf diese weise womöglich zur artikulation kommen könnte, diesem ansturm des chaos und der abgründigen negation aller ordnung von vernunft und wissen würde – soviel scheint sicher zu sein – alle rationalität der konstruktion von tonorten, intervallverhältnissen und ›systemata‹ nicht beikommen können.

Ist es also verwunderlich, wenn in der antiken dichtung und philosophie die zäsur und das schweigen eher verkünder oder ort des todes¹⁷ sind, als bote jener ruhe, die uns feierliche harmonie verspricht?¹⁸

2 Das schweigen wird laut

»Im Weggehen wandte er sich plötzlich um und trat wieder ganz nah zu Oberlin und sagte rasch: ›sehn Sie, Herr Pfarrer, wenn ich das nur nicht mehr hören müßte, mir wäre geholfen.‹ ›Was denn, mein Lieber?‹ ›Hören Sie denn nichts, hören Sie denn nicht die entsetzliche Stimme, die um den ganzen Horizont schreit, und die man gewöhnlich die Stille heißt, seit ich in dem stillen Tal bin, hör' ich's immer, es läßt mich nicht schlafen, ja Herr Pfarrer, wenn ich wieder einmal schlafen könnte.«¹⁹

Kaum klarer, jedenfalls nicht eindringlicher und erschütternder als an dieser stelle Georg Büchner in seiner novelle *Lenz* den dichterkollegen klagen lässt, hätte gezeigt werden können, dass auch die Neubegründung der europäischen musik aus der artikulation der sprache in spätantike und mittelalter die frage nach der stille nicht zum verschwinden hat bringen können.

chischen Musikenotation, in: *Die Geburt des Vokalalphabets aus dem Geist der Poesie*, hrsg. von Wolfgang Ernst und Friedrich Kittler, München: Fink 2006, s. 281–298 und Martin Carlé und Anastasia Georgaki, *Re-Configuring Ancient Greek Music Theory*, in: *La musique et ses instruments*, hrsg. von Michèle Castelletto, Sampzon: Delatour France 2013, s. 331–380, dort auch weitere literatur.

17 ΗΡΙΝΝΑ «τουτόθεν εἰς Αἴδαν κενεὰ διανήχεται ἀχώ / σιγὰ δ' ἐν νεκύεσσι, τὸ δὲ σκότος ὄσσε κατέρρει»; fragment aus dem gedicht ΑΛΑΚΑΤΑ («die spindel») der dichterin Erinna (4. vorchristl. jahrhundert): «Wohl von dort her dringt ein verlorener Schall in den Hades, / Schweigen wohnt bei den Toten, und Dunkel umflutet die Augen.» (*Frühgriechische Lyriker, dritter teil, Sappho, Alkaios, Anakreon*, hrsg. von Bruno Snell, Berlin: Akademie-Verlag 1976, s. 140/141 und Platon, *Politeia* 617b: «ἐκ πασῶν δὲ ὀκτῶ οὐσῶν μίαν ἄρμονίαν ζυμφωνεῖν.»)

18 Vergessen wir nicht, dass »harmonie« – die durch riemen zusammengehaltenen trieren – in der antike ihren zwanghaften, ja gewalttätigen charakter durchaus noch nicht verloren hatte! Und ein zweites gilt es an dieser stelle nicht aus dem gedächtnis zu verlieren: wie Cicero in seinem dem buch *De re publica* beigefügten *Somnium Scipionis* ausdrücklich erwähnt, sind die menschen für die harmonie der sphären ertaubt, weil diese *nie aufhört*.

19 Georg Büchner, *Lenz*, in: ders. *Dichtungen*, hrsg. von Henri Poschmann unter mitarbeit von Rosemarie Poschmann, Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker-Verlag 1992, s. 249 f.

Man hätte die artikulation dieser frage in der neuen situation aber auch gänzlich anders in unsere überlegungen einführen können:

Der mönchsvater Antonius sagt:

»Εἶπε πάλιν ὅτι Ὁ καθήμενος ἐν τῇ ἐρήμῳ καὶ ἡσυχάζων τριῶν πολέμων ἀπαλλάττεται, τῆς ἀκοῆς καὶ τῆς λαλιᾶς καὶ τοῦ βλέπειν· πρὸς ἓνα δὲ μόνον ἔχει, τὸν τῆς καρδίας.«²⁰

Es lässt sich wohl nur schwer ein größerer gegensatz finden zwischen dem weh-schrei des dichters, dem die stille des steintals am ende der ära des ancien regime den schlaf – und wohl nicht nur diesen – raubt und der gemessenen ruhe des einsiedlermönchs aus dem 4. nachchristlichen jahrhundert, der, auch wenn ihm der schwerste kampf, der »kampf des herzens« noch bevorsteht, doch die »ruhe« in der gewissheit pflegen kann (»ἡσυχάζειν«), dass er des »kampfes des hörens« enthoben ist. Ist die stille der wüste einfacher zu ertragen als die stille des ban de la roche? »War« die stille des 4. jahrhunderts der neuen zeit jenseits der alten, den dämonen und schrecken des todes verhafteten musik der antike in jedem sinne »annehmbarer« als die stille der vogesen am vorabend der krachorgien der moderne? Müsste es sich nicht eigentlich gerade andersherum verhalten? Die zeugen dafür, dass die wüste keineswegs der ort angenehmer, um nicht zu sagen wohliger stille ist, stehen uns nicht nur vor augen und ohren, sie sind auch verlässlich: ob Martin Schongauer und Mathis genannt Grünewald, die auf drastische weise zeigen, zu welchem ausmaß sich der »kampf des herzens« steigern kann, ob Luigi Nono, der noch am ende seiner »tragedia dell’ascolto« im rekurs auf Schönbergs *Moses und Aron* die wüste als ort der entscheidung beruft.²¹ Ist die »ruhe« des mönches der »tragödie des hörens« entkommen?

20 *Les Apophtegmes des Pères*, ed. par Jean-Claude Guy, vol. 1, Paris: Ed. du Cerf 1991, App. II.2, s. 124. »Wiederum sprach er: »Wer in der Wüste sitzt und die *Stille* übt, wird frei von drei Kämpfen: dem [Kampf] des Hörens, dem [Kampf] des Sprechens und dem [Kampf] des Sehens. Nur noch einen einzigen Kampf hat er zu kämpfen, den des Herzens«. Der herausgeber der inzwischen abgeschlossenen dreibändigen ausgabe der »Apophthegmata Patrum« macht beim letzten wort des zitats darauf aufmerksam, dass an dieser stelle eine die interpretation beträchtlich beeinflussende unklarheit besteht: »Nous gardons τῆς καρδίας, qui se lit dans tous les manuscrits, et aussi dans *Alph.*, Antoine 11; mais peut-être faudrait-il lire τῆς ἀκηδίας, selon XII, 21 où, après la même trilogie (parler, écouter, voir), le combat indiqué est celui de l’acédie.« (ebd., s. 125). Es muss darauf hingewiesen werden, dass die interpretation des wortes ἀκηδία nicht leicht fällt und umstritten ist, dies nicht zuletzt auch deshalb, weil es sich an dieser stelle ganz offensichtlich um die innersten und grundlegendsten herausforderungen des eremitenlebens in der wüste handelt. Die häufig anzutreffende wiedergabe des griechischen wortes durch das deutsche »unreinheit« wird dem sachgehalt, der hier zur verhandlung steht, sicherlich nicht gerecht. Dazu und zu den grundsätzlichen fragen des »sitzens in der wüste« sowie zum konzept der ἡσυχία vgl.: Günther Schulz und Jürgen Ziemer, *Mit Wüstenvätern und Wüstenmüttern im Gespräch*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2010, besonders s. 51 ff und s. 156–168, dort auch einführende und weiterführende literatur zum phänomen des frühen mönchtums.

21 »... CHIEDE A NOI DI DESTARE L’INFRANTO DI RINNOVARE SILENZI [U] TRASFORMA RICORDA DALENA È NEL DESERTO INVINCIBILE« (Luigi Nono, PRO-

Man könnte versucht sein, anhand des werkes eines etwas älteren zeitgenossen Georg Büchners, nämlich Franz Schuberts, den abstand zwischen der schreienden stille, der der dichter Jakob Michael Reinhold Lenz nicht zu entkommen vermag und dem letzten kampf, den der »in der wüste sitzende« mönch kämpfen muss, als geringer zu erachten, als es zunächst erscheinen mag. Hat der komponist, der der tödlichen stille des meeres ein unvergleichliches lied²² widmete, nicht in seiner *Winterreise* nur zu deutlich zu verstehen gegeben, wie eng der kampf des herzens mit der unerträglichkeit der ruhe verschwistert ist?²³



Abb. 2: Franz Schubert, *Die Winterreise*, nr. 12: *Einsamkeit* (autograph), man achte auf die gestrichene »Welt«, die durch die (textlich korrekte, schlussendlich aber weniger bedrohliche) »Luft« ersetzt ist.

METEO, IX: *Stasimo* 2°); der schluss des (nicht mehr vertonten) dritten aktes von *Moses und Aron* von Arnold Schoenberg lautet: »Aber in der Wüste seid ihr unüberwindlich und werdet das Ziel erreichen. Vereint mit Gott.«

22 Franz Schubert, *Meeres Stille* (auf ein gedicht von J. W. von Goethe), 21. Juni 1815, D 216.

23 Franz Schubert, *Winterreise* D 911, besonders die beiden lieder »Rast« und »Einsamkeit« aus dem ersten teil des liederzyklus. Man beachte, dass die »Ruhe« (und die »Lichte«) von welt und luft jeweils mit c-dur-akkorden begleitet sind, jener tonart also, die Schubert bereits früher der tödenden stille des meeres zugeordnet hat. Kein wunder, dass *dieser* ruhe das toben aller stürme vorzuziehen ist!

Es ist allerdings äußerste vorsicht beim versuch geboten, den abstand von andert-halb jahrtausenden derart flugs und auf höchst unsicheren planken zu überbrücken. Dies umso mehr, als unter der hand ein neuer begriff sich in nachdenken und argumentation eingeschlichen hat, dessen beziehung zu dem, was bisher ausgeführt wurde, alles andere als klar ist. Nur soviel dürfte unstrittig sein: ›stille‹ und ›ruhe‹ können kaum als synonyme angesehen werden, wenn ihrem verhältnis zu klang, zu musik und zu den zeichen nachgegangen werden soll.

Noch einmal muss also der schritt an den anfang dieses abschnittes zurück getan werden. Das zitat aus Büchners novelle *Lenz* war als beweis angeführt worden, dass auch die neubegründung der europäischen musik aus der artikulation der sprache – einer bestimmten sprache!²⁴ – die frage nach der stille, ihrem charakter und der möglichkeit ihrer integration in klangliches geschehen nicht hat verstummen lassen. Desungeachtet darf der tiefe einschnitt, den diese neubegründung der musik auch für das *jenseits des klanges* bedeutet, keineswegs unterschätzt werden. Dieser einschnitt qualifiziert die stille – mindestens hinsichtlich der musik – in neuer weise. Dies lässt sich genauer bestimmen: die neubegründung der musik aus der sprachlichen artikulation der botschaft vom anbruch des kommenden reiches und der erlösung als geschichtlicher tatsache qualifiziert die stille als »schweigen«, als unterbrechung der rede, die existiert, *weil* sie nicht gefüllt werden kann. Die musikalische gestalt der rede – angeleitet vom parallelismus membrorum der psalmen – geht auf ein *ziel* hin, ihre unterbrechung ist allenfalls aufschub, es sei denn, sie erwartet eine antwort.

Es scheint nicht besonders schwierig zu sein, einer solchen these gerade angesichts zahlreicher, offensichtlich gegenteiliger beispiele aus den gefilden jener musik, die sich der erwähnten botschaft verpflichtet fühlen, zu widersprechen. Wem fiel nicht sofort jene merkwürdige bassarie aus Bachs *Johannespassion* ein, die der komponist direkt an die schilderung des todes Jesu anschließt: »Mein treuer Jesus, lass dich fragen...«, so beginnt der bass-solist im – angesichts der situation unmittelbar nach dem tod Jesu! – nur schwer erträglichen stück musik zu singen. Er wird begleitet zunächst nur vom reduzierten continuo. Fast sofort tritt der von streichern verstärkte chor mit einem schlichten choral hinzu. Ein 12/8-takt, der beinah an eine pastorale denken lässt und die tonart d-dur, das mag so gar nicht an jene stelle der passion passen, die wohl unbestritten das musikalisch darstellbare hinter sich lässt und allenfalls eine zäsur, eine wirkliche pause erfordert hätte. Nun, diese pause gibt es in erwähnter arie tatsächlich und sie ist für unser thema noch dadurch interessant, weil sie zum text: »du kannst vor Schmerzen zwar nichts sagen, doch neigst du das Haupt und *sprichst stillschweigend*: ja.« eintritt. Das erste mal wird dieses »ja« vom solisten in den liedtext des chores »mehr ich nicht begehre« – immerhin geht es an dieser stelle ausdrücklich und ausgesprochen

24 Dabei ist nicht – wie im frühen mittelalter und auch später im westen europas behauptet – eine sprache im sinne des hebräischen, griechischen oder lateinischen gemeint. Die »bestimmte sprache«, von der hier die rede ist, ist die sprachliche form der überlieferung der botschaft.

um das heil, die erlösung aller welten und zeiten – hineingesungen. Danach – der chor hat den choral beendet – wird das »ja« einmal wiederholt, dann schweigen zu »stillschweigend« auch die continuo-instrumente, und es folgt eine pause. Erst dann wird auf das wiederholte »stillschweigend« wiederum mit »ja« geantwortet. Die zäsur, die unterbrechung ist also genau jenes zeichen, das dem komponisten zur verfügung steht, das das »ja« der botschaft aller normalität entzieht. Noch die komplexeste verschränkung der struktur, noch die dissonantesten klangballungen würden das »ja« an die erde binden, der es nicht mehr angehört. Nur die unterbrechung im schweigen qualifiziert das »ja« zur antwort, die alles fragen übersteigt.²⁵



Abb. 3: Johann Sebastian Bach, Johannespassion, arie »mein treuer Jesus« (autograph)

25 Johann Sebastian Bach, *Johannespassion*, Aria nr. 32, takt 40.

Ich kann hier nicht auf die speziellen hintergründe im zeichensystem barocker kunst, insbesondere barocker musik eingehen, die diese uns heutigen mindestens fremdartig anmutende musik Bachs wesentlich bestimmen und zu einem teil auch erklären. Dies fällt um so leichter, weil ich es tun kann mit dem hinweis auf einen diesbezüglichen text des bedeutenden russischen literatur- und kulturwissenschaftlers Sergej S. Averincev,²⁶ der gerade aus der spezifischen sicht eines osteuropäischen erforschers der christlichen tradition wesentliches zu den hier zur debatte stehenden fragen beizutragen hat.²⁷

Bei näherer betrachtung scheint also diese von Bach komponierte zäsur das oben gesagte weit eher zu stützen als zu widerlegen. Wie immer das »sprachlose sprechen« des toten Christus am kreuz gedacht oder gedeutet werden kann, die verzögerung, die durch die pause eintritt, ist eine verzögerung, die das zwar unhörbare aber eben doch deshalb um so wirksamere sprechen vom kreuz herab zu unterbrechen scheint, jedoch sinn und ziel dieser rede durch dieses mittel noch unterstreicht und bekräftigt.

Ist, um nur noch ein zweites beispiel anzuführen, die vielleicht bekanntere und in ihrer dramatik sicherlich offensichtlichere pause im ersten teil von Bachs *Matthäuspasion* im selben sinne zu deuten? Geht es doch dort im chor »Sind Blitze, sind Donner in Wolken verschwunden«²⁸ um den schritt über die tobenden naturgewalten hinaus in den bereich eines transzendenten abgrunds, der angesichts der schwere des verrats allein angemessen sein könnte, eine dieser tat angemessene reaktion bereitzuhalten.

Aber auch hier scheint der bereich der rede nicht gänzlich verlassen, denn der autor des textes und Bach als komponist geben mit der *fortsetzung* des chors nach der generalpause zu erkennen, dass ein urteil und das heißt auch in diesem fall: ein sprachliches handeln ergeht, das den verräter trifft (siehe abb. 4).

Man geht also sicher nicht gänzlich fehl, wenn man hier eine tendenz des umgangs mit »stille« am werke sieht, wie sie bereits seit der spätantike und dem

26 Sergej S. Averincev, *Zum Problem des Historismus in der Analyse der symbolischen Strukturen*, sonderdruck Budapest, sowie ders. *Znak, Znamja, Znamenie*, in: *Poetika rannevizantijskoj literatury*, Moskau: Coda 1997, s. 114–134.

27 Man bedenke, dass die letzte große theologische debatte des byzantinischen reiches im 14. jahrhundert die »stille« zum thema hatte und einer der protagonisten dieser aufwühlenden auseinandersetzung, Gregor Palamas, mitbruder des wichtigsten komponisten der griechisch-byzantinischen musik seiner zeit, vielleicht des gesamten mittelalters, in der megisti lavra des athos war. Ich bedaure es außerordentlich, dass ich außer diesem hinweis auf die sache selbst nicht eingehen kann, zumal sie die mit dem hinweis auf den mönchsvater Antonius begonnene traditionslinie fortsetzt. Vgl. dazu Gregorio il Sinaita, *Breve Notizia Sulla Hesychia*, trad. A. Rigo und Robert E. Sinkewicz, *Gregory Palamas*, in: *La Théologie Byzantine et sa Tradition II*, ed. par Carmelo G. Conticello & Vassa Conticello, Turnhout: Brepols 2002, pp. 121–130 et 131–188; für die gegenposition: Michele Trizio, »Una è la verità che pervade ogni cosa«. *La Sapienza profana de Barlaam Calabro*, in: *Byzantine Theology and its Philosophical Background*, ed. Antonio Rigo, Turnhout: Brepols 2011, pp. 103–140. Dort jeweils auch weiterführende literatur.

28 Johann Sebastian Bach, *Matthäuspasion*, 1. teil, nr. 27b.

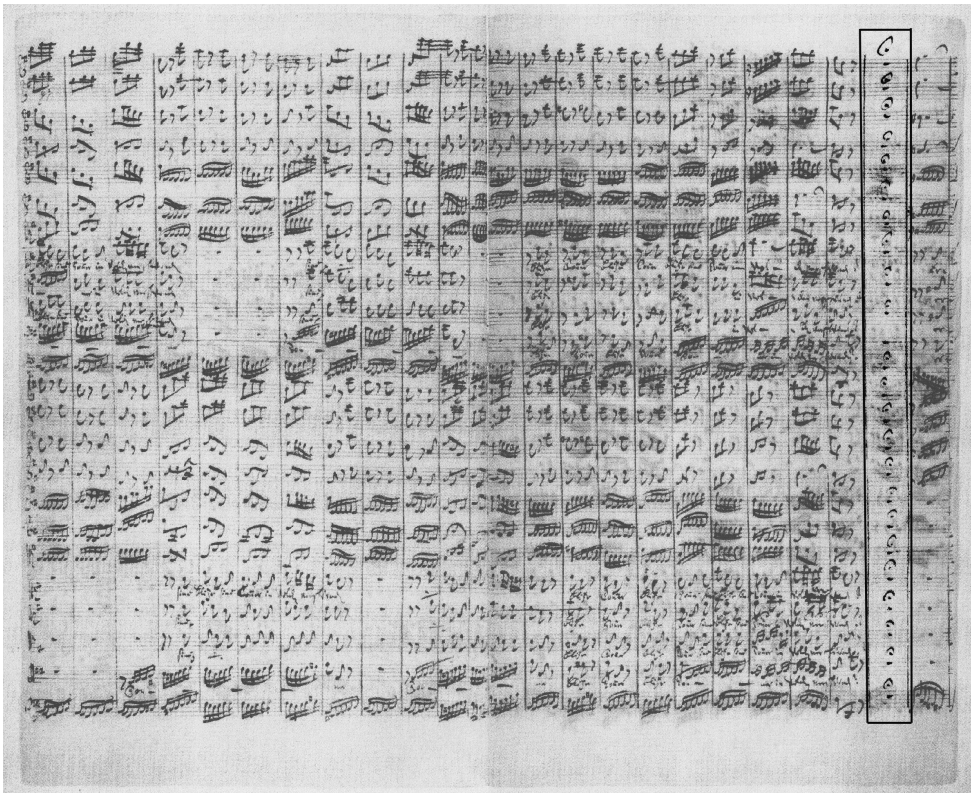


Abb. 4: Johann Sebastian Bach, Matthäuspassion, Chor: »Sind Blitze, sind Donner« (autograph)

frühen mittelalter durchaus nicht nur gängige künstlerische praxis, sondern auch gegenstand des nachdenkens war.²⁹ Natürlich ist seit dem frühen mittelalter die »stille«, das »silentium« zunächst und vor allem die klösterliche stille, die stille in den schreib- und lehrstuben, die bis in die neuzeit hinein die zeiten angab, in denen internatsschüler ihre hausaufgaben erledigen sollten. Es ist keine kleinigkeit, dass für die träger der christlichen botschaft die stille derart zum kennzeichen für räume und zeiten von gebet und weitergabe der tradition wurde, ist es doch bis ins pejorative vorurteil hinein kennzeichen des jüdischen lehrhauses, dass dort *laut* gebetet und gelernt wird.³⁰

29 Ausführlich dazu Marielouise Haslinger und Peter Anreiter, *Etymological Approaches to the Concepts of Silence*, in: *Semantics of Silences in Linguistics and Literature*, hrsg. von Gudrun M. Grabher und Ulrike Jeßner, Heidelberg: Winter 1996, s. 5–18, und Christian Mair, *The Semantics of Silence*, ebd., s. 19–28. Es ist auffällig, dass beide autorinnen immer wieder beispiele aus bibelübersetzungen nutzen, um ihre argumentation zu untermauern.

30 Psalm 65, 2, das vorbild für das lied »Man lobt dich in der Stille« von Johann Rist, ist für das jüdische beten und lernen nicht stilbildend gewesen, so verzichtet auch die septuaginta (mit ihr einige übersetzungen des psalmtextes ins deutsche) auf den hinweis auf die stille.

Für autoren wie Isidor von Sevilla war sprache dennoch stets *vox articulata*, eine unartikulierte stimme entsprechend aus dem sprachkosmos ausgegliedert. So kann Isidor an der wende vom 6. zum 7. jahrhundert sagen: »wer nicht spricht, schweigt (*silet*), wer nicht anfängt, ist still (*tacet*)«. ³¹ Vielleicht noch wesentlicher als der von der etymologie des wortes ›silere‹ zu ›silentium‹ kaum, um nicht zu sagen gar nicht gedeckte verweis auf sprachliches handeln, ³² scheint mir die formulierung Isidors, die auf das ›tacere‹ zielt. Nicht nur würde man eigentlich eine solche eher kryptische formel besser auf das andere wort, also ›silere‹ bezogen sehen, sie scheint auch ein problem anzuzeigen, von dem nicht recht deutlich ist, ob es Isidor selbst schon bewusst sein konnte. Vergleicht man seine formulierung mit den einlassungen, die Beda Venerabilis ein knappes jahrhundert später zur ›stille‹ macht, dann wird deutlich, welches problem Isidors formel offenbar zu umgehen versucht. Beda schreibt: »Taciturnitas loquela contraria est; silentium confusit vocibus sive tumultibus.« Zwar schränkt er ein: »Verum sciendum quia sileo et taceo et reticeo et conticeo ab *una graeco* veniunt: *σιώπω*.« ³³ und gibt damit zu erkennen, dass er den unterschied der verschiedenen lateinischen verben hinsichtlich ihres sachgehaltes für wenig gravierend hält, aber immerhin ist die unterscheidung zwischen ›taciturnitas‹ und ›silentium‹ nun auch dadurch gekennzeichnet, dass letztere sich auf situationen jenseits der sprache beziehen kann. Man könnte vermuten, dass Beda hier wie andere mittelalterliche autoren an die in den synoptischen evangelien berichtete »stillung des sturmes« dachte, die in allen drei berichten eine ausdrückliche erwähnung der »stille« enthalten, ³⁴ indem er aber auch auf außersprachliche ereignisse oder – was ein vielleicht noch bedeutenderer

Es sollte in diesem zusammenhang auch die besondere rolle bedacht werden, die das nicht-reden Jesu an besonders wichtigen stationen seines wegese (vor allem in seinem prozess) spielt.

31 Isidor von Sevilla, *Differentiarum, sive proprietates sermonum liber* (hrsg. von Jacques-Paul Migne), *Patrologia latina* 83, 1322C.

32 Vgl. die sanskrit-wurzeln, die auf ›mahlen‹, aber auch ›geschehen lassen‹ verweisen, im fall des wortes ›tacere‹ ist der zusammenhang deutlicher (›still sein‹ oder im serbischen ›verstummen‹), vgl. die nachweise bei Marieluise Haslinger und Peter Anreiter, *Etymological Approaches to the Concepts of Silence* (anm. 29).

33 Beda Venerabilis, *De orthographia*, CCSL 123 A, s. 52. Mit dem verweis auf das griechisch wort *σιώπω* ist noch einmal ausdrücklich der zusammenhang zu den in anm. 30 erwähnten stellen des schweigens Jesu hergestellt. Er schweigt angesichts der anklage gegen die ehebrecherin, vor allem aber angesichts gegen ihn vorgebrachter anklagepunkte (Mt. 27, Luk. 23, Joh. 19). Die evangelisten vermeiden an allen angegebenen stellen das entsprechende griechische wort und erzählen das schweigen Jesu durch umschreibung, negation oder auslassung – Bach hat sich also einer methode bedient, die ihm aus den evangelientexten vertraut war.

34 Das ist um so auffälliger, weil im biblischen kanon das wort ›stille‹ höchst selten vorkommt (eine gewisse ausnahme bildet – wohl nicht ohne grund! – das buch der psalmen, siehe oben anm. 30). Im neuen testament wird ›stille‹ außer an der erwähnten stelle (Mt. 8,26, Mk. 4,39, Lk. 8,24) nahezu nur noch in hinblick auf das in der christlichen gemeinde erwartete verhalten von frauen benutzt. An allen angegebenen stellen steht im griechischen

schritt ist – sogar außersprachliche zustände, also geschehnisse oder situationen von *dauer* abhebt, wird das problem der »stille« wieder just in dem bereich virulent, wo es schon von den rationalen, mathematischen konstruktionen der antiken musiktheorie eingehegt werden sollte. Was immer die »tumulte« des Beda waren, es fiel nicht schwer, sie in der tradition chaotischer zustände zu interpretieren, die nicht nur mit wetterphänomenen, mit aufruhr und umsturz in menschlichen gesellschaften, sondern – und hier wird die sache dann doch brisant – auch im sinne des תהו ובהו («tohu wa bohu») aus genesis 1 mit primordialen chaotischen zuständen identifiziert werden könnten. Aber ist die angst, die dem armen dichter Lenz die stille des steintals in den vogesen macht, die stimme, die um den ganzen horizont herumschreit, wirklich ein abkomme eines chaos, das die menschliche lebenswirklichkeit bedroht, weil es alle ihre ordnungen angreift und zu verschlingen droht? Ist der für die meisten menschen unhörbare schrei nicht viel eher ein hohles echo von etwas, das vielmehr *nicht* ist, als dass es *ist*?

3 Die stille ist leer – zeichen

Vielleicht war schon zu Bedas zeiten das chaos nicht mehr so bedrohlich, dass es ohne weiteres erwähnung in einer diskussion über die »stille« finden konnte. Noch wichtiger aber scheint, dass Beda die »stille«, das »silentium«, als »absolute stille« versteht und damit sicher sich nicht nur auf die ruhe bezieht, die in den arbeitszeiten der klosterschüler beim lernen einzuhalten war. Es ist eine stille, die tumulte nicht hervorruft oder heraufbeschwört, sondern *unterbricht*. Ein »silentium«, das die tumulte unterbricht, aber ist eine leere, die zu denken an voraussetzungen gebunden ist, die die antike philosophie nicht bereitstellen konnte.

Ich würde gern stichhaltige beweise anführen können, dass eine solche leere ohne den anfang der thorah nicht gedacht werden konnte. Diese leere ist ja nicht ein nichts, dem etwas weggenommen wurde, wie die steine, deren abdruck angeblich die gestalt der null in indien bestimmt habe³⁵ oder die leerstellen, die im babylonischen system der zahlsschreibung jene vielfachen der sechs bzw. sechzig angab, die in der zahl nicht enthalten waren (ähnlich wie die null in unserem

text allerdings das wort γαλήνη und nicht das oben vom mönchsvater und in dieser tradition immer wieder benutzte wort ἠσυχία!

35 Vgl. Robert Kaplan, *Geschichte der Null*, Frankfurt – New York: Campus 2001, s. 59. In einer m. e. etwas gewagten argumentation versucht der autor im weiteren (ebd., s. 60–67) zu belegen, dass die inder das konzept der »null« (vielleicht gar die schreibungsvariante der null als punkt »bindu«) aus Griechenland über Ptolemaios und einen um 270 n. Chr. aus dem griechischen übersetzten text (»*Yavanajataka*«) übernommen hätten.

zehnersystem).³⁶ Diese leere, um die es mir hier zu tun ist, ist absolut.³⁷ Mit einem einzigen buchstaben, d.h. seinem fehlen macht der erste satz des buches בראשית («berešith») deutlich, dass Gott die welt nicht aus einem chaos geordnet oder aus einer art urmaterie geformt, sondern aus *nichts* geschaffen hat. Das charakteristische »waw consecutivum«, das dem schöpfungsvorgang *von da an* seinen fortgang bestimmt und der sprache des berichts ihr charakteristisches gepräge gibt, fehlt beim ersten wort. »ANFANGS« schuf Gott himmel und erde.³⁸ Damit soll und kann keineswegs behauptet werden, bereits den ersten schreibern der thorah-rollen sei die lehre von der *creatio ex nihilo* selbstverständlich; dass ihre tiefen und untiefen ihnen kaum bestens vertraut, ja nicht einmal bekannt gewesen sind, dürfte klar sein. Die allmähliche durchsetzung dieser lehre im laufe des mittelalters hat ja zu beträchtlichen verwerfungen auch und gerade der jüdischen theologie geführt, wie wir sie in den verschiedenen kabbalistischen schulen und texten vor uns sehen. Und wenn im zweiten drittel des 16. jahrhunderts im palästinensischen Safed Rabbi Jizchak Luria über die selbstverstränkung Gottes im zimzum nachdenkt, um dem »Nichts«, in das die schöpfung Gottes geschehen soll, einen ort zu geben, dann ist die schöpfungsgeschichte längst mit einer innergöttlichen vor- und urgeschichte ausgestattet, die den einen und einzigen Gott hinter einem immer dichter werdenden nebelschleier aus emanationen verschwinden sieht, die in der ununterscheidbarkeit der akte Gottes von ihren zeichen («sephiroth») auch das sprachhandeln der schöpfung, das am beginn dieser gedankenbewegung in der konkreten scheidung von schwarzem auf weißem feuer das *etwas* als bejahung und nicht nur als verneinung des nichts schafft, in einen akt der ausgießung verwandelt, dessen folgen bis heute in tikkunim behoben werden müssen.³⁹

36 Auch an dieser stelle ist der tatsächliche historische befund beträchtlich komplexer, als es eine derart verkürzte wiedergabe erscheinen lässt. Dies liegt vor allem daran, dass eine leerstelle nicht unbedingt von einem zeichen *für* eine leerstelle gekennzeichnet werden muss, sondern eine leerstelle *selbst* ein zeichen sein kann (was wiederum folgen für die interpretation der »gesamtdarstellung« mathematischer komplexe hat). Vgl. Florian Cajori, *A History of Mathematical Notations*, vol. 1, reissued New York: Cosimo 2012, s. 3 f., 7, für Mittelamerika: s. 43.

37 Sie geht damit über das »NICHTS« hinaus, das heutige astrophysiker in die lehre vom urknall implementiert haben, um erklären zu können, warum das frühe universum sich schneller als licht ausdehnen konnte. Nichts ist schneller als licht, an dieser erkenntnis von Albert Einstein soll nicht gerüttelt werden. Also kann nur nichts schneller als licht sein.

38 vgl. dazu. Benno Jacob, *Das Buch Genesis*, Stuttgart: Calwer 2000, s. 20 f.

39 vgl. dazu Gershom Scholem, *Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen, Siebentes Kapitel: Isaak Luria und seine Schule*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1967, s. 267–314, ders., *Zur Kabbala und ihrer Symbolik, Drittes Kapitel: Kabbala und Mythos*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973, s. 117–158. Die literatur zur kabbala insgesamt und zu einzelnen aspekten ihrer geschichte und ihren verschiedenen ausprägungen ist seit den tagen Gershom Scholems (und leider nicht nur zu ihrem besten) ins schier unermessliche gewachsen. Eine neuere einleitung bietet Marc-Alain Ouaknin, *Tsimtsoum. Introduction à la méditation hébraïque*, Paris: Michel 1992.

Die teilweise immens schwierigen und gleichzeitig schwerwiegenden und tiefgreifenden fragen, die hier allenfalls angeschnitten werden konnten, dürfen in ihren auswirkungen auch und gerade dann nicht unterschätzt werden, wenn die glaubensvorstellungen und die aus ihnen resultierenden lebensvollzüge weithin aus der öffentlichkeit verschwunden sind. Es gehört zu den vielleicht unterschätzten, jedenfalls zu selten ausreichend gewürdigten tatsachen der geschichte der menschen und ihrer kultur, dass diese auch da noch von theologischen entscheidungen geprägt und beeinflusst wurde, wo der glaube hinsichtlich des von der theologie verwalteten erbes einer universalen botschaft längst entschwinden scheint.

Zwei fragen stellen sich an dieser stelle:

1. Wenn eine wirkliche leere teil der realität sein kann, wie ist der übergang zwischen dieser leere und der ihr gegenüberstehenden oder sie begrenzenden wirklichkeit beschaffen? Anders gefragt, ist ein kontinuierlicher übergang zwischen »etwas« und »nichts« denkbar oder ist die leere gerade dadurch charakterisiert, dass sie *keinen* übergang zum »etwas« zulässt?
2. Wenn leere und stille nicht das gleiche sind, beide sich aber von der sprachlichen zäsur, der unterbrechung der rede unterscheiden können, wie kann eine stille gedacht und vor allem wie kann sie musikalisch artikuliert werden, ohne sich sogleich in ihr Gegenteil zu verwandeln oder zu einer *contradictio in adiecto* zu werden?

Die erste frage ist erstaunlicherweise keineswegs eine frage, die allein im w-möglich etwas verstaubten kämmerlein jener philosophen eine rolle spielt, die fragen der ontologie nicht für überwundene relikte vorwissenschaftlichen denkens oder anmaßender konstruktion der wirklichkeit halten; sie dürfte heute sogar eher selten in den manuskripten und auf den schreibischen theologischer wissenschaft auftauchen. Dafür allerdings ist sie in den letzten jahren in physik und mathematik zu einem viel-diskutierten problem geworden. Schon die tatsache, dass diese frage nicht nur in der physik – wo man ihren realitätsbezug einigermaßen nachvollziehen kann – die wissenschaftliche diskussion in atem hält, sondern ihr es gar gelungen ist, unter

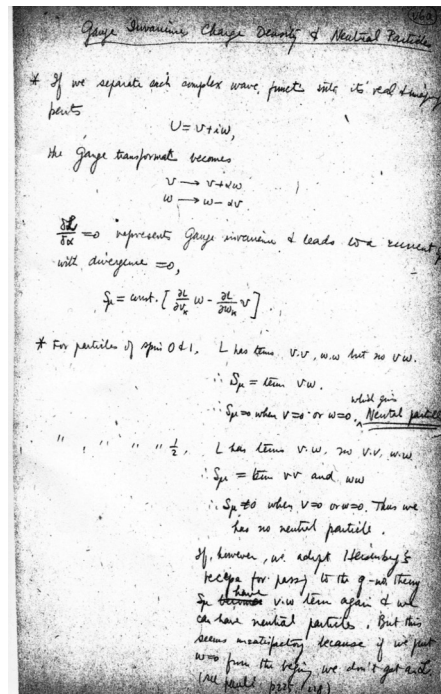


Abb. 5: Yang-Mills-theorie im autograph: C. N. Yang im märz 1947 (siehe: *50 years of Yang-Mills-Theory*, ed. by Gerardus 't Hooft, Singapore 2005, s. 10)

die sogenannten milleniumsprobleme der mathematik gezählt zu werden, ist ein durchaus erstaunliches phänomen. Sowohl für die frage nach den grenzen unserer wirklichkeit wie dem zeichen- und beschreibungssystem dieser grenzen ist demnach die frage nach der leere eine grundlegende herausforderung geworden. Ich muss allerdings bekennen, dass ich glücklich wäre, wenn ich die dahinterstehende mathematische theorie wenigstens ansatzweise verstehen würde.⁴⁰ Soweit ich die diskussion der bisherigen theoretischen lösungsversuche verstanden habe, spielt in dieser theorie die tatsache, dass es offenbar keinen kontinuierlichen übergang zwischen dem »nichts« und dem »etwas« gibt, sondern ein »gap« zwischen beiden ein nichteliminierbarer bestandteil der gleichungen bleibt, eine wichtige rolle. Mindestens dies also lässt sich sagen, dass es ein für schlichtere geister wie mich ausgesprochen überraschendes faktum darstellt, dass die frage nach der stille in der musik schnurstracks auf probleme führt, deren lösung selbst von den klügsten köpfen unserer zeit (nicht nur in physik und mathematik) bisher nicht vorgelegt werden konnte.

Es bleibt also die zweite frage zu beantworten, die uns allerdings ein weiteres mal weit in die vergangenheit führt, weiter noch, als wir am beginn schon gegangen sind. Dies ist deshalb nötig, weil mir scheint, dass die zweite frage einer antwort nicht oder nur ungenügend zugeführt werden kann, wenn man die frage der zeichen hinsichtlich von sprache und musik, vermutlich sogar der mathematik außer acht lässt. Der ursprung der gemeinsamen zeichen für sprachäußerungen, mathematik und musik im griechischen vokalalphabet, das vor etwa 2700 jahren in kleinasien vielleicht in zusammenhang mit der tradition von Homers werk ent-

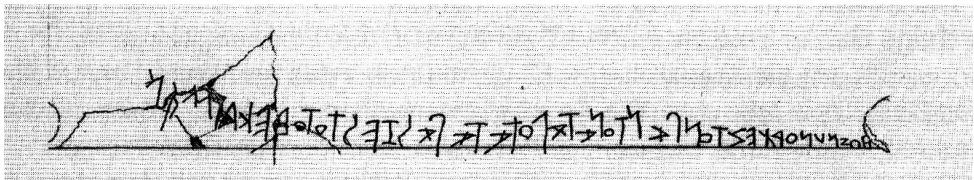


Abb. 6: inschrift auf einer dipylonkanne, ca. 740 v. Chr.; nach Barry Powell, *The Dipylon Oinochoe and the Spread of Literacy in the Eighth Century Athens*, *Kadmos* 27, 1988, s. 65–86, abb. 2) – ΩΣ/ΝΥΝ/ΟΡΧΕΣΤΩΝ/ΠΑΝΤΩΝ/ΑΤΑΛΟΤΑΤΑ/ΠΑΙΖΕΙ... transkription Powell: »HOSNUNORXESTONPANTONATALOTATAPAIZEITOTODEKM MN ?N«, »wer nun von allen tänzern am anmutigsten tanzt...« am schluss stehen einige rätselhafte zeichen.

40 Es handelt sich um die Yang-Mills-theorie. Keith Devlin hat dieser theorie in seinem buch *Les énigmes mathématiques du 3^e millénaire*, Paris: Le Pommier 2013 ein kapitel (pp. 99–159) gewidmet. Vgl. auch *50 Years of Yang-Mills Theory*, ed. by Gerardus 't Hooft, New Jersey 2005; das paper von Yang und Mills wurde erstmals in der *Physical Review* 95, 631 (1954) publiziert.

wickelt wurde, ist sicher ein höhe- und wendepunkt in der geschichte der aufzeichnung menschlicher gedanken und menschlicher äusserungen.⁴¹

Natürlich war die vervollständigung des alphabetbestandes phönizischer und anderer alphabete zum vollständigen vokalphabet keineswegs eine notwendige voraussetzung dafür, dass sprache, musik und mathematik den gleichen zeichenbestand verwendeten. Dies schon deshalb, weil die heutige trennung einer musik als klangkunst von der sprachkunst der poesie in dieser form in der antike gar nicht existierte. Die vervollständigung des alphabets verändert aber unser verhältnis zur sprache in einschneidender weise und macht gleichzeitig auf unterschiede zwischen sprache, musik und mathematik auch und gerade hinsichtlich von charakter und verwendung des zeichenbestandes aufmerksam, die für unser thema von höchster wichtigkeit sind. Seit der vervollständigung des alphabets zum vokalphabet begleitet nämlich alles sprechen, ja mehr noch alles schreiben ein beträchtliches unbehagen, das von dieser entdeckung, von der vervollständigung des alphabets ausgelöst und wachgehalten wird. Es wurde und wird seltener artikuliert als man denken möchte. Erst im zwanzigsten jahrhundert hat ein südamerikanischer autor – Jorge Luis Borges – dieses durchaus seltsame unbehagen in einem relativ kurzen prosatext⁴² auf prononcierte weise artikuliert. Borges beschreibt eine bibliothek, die alles wissen, jede mögliche äusserung und damit die lösung aller welträtsel – so sie sprachlichem ausdruck zugänglich ist – in sich birgt. Das entscheidende moment dieser fiktiven bibliothek besteht darin, dass sie zwar unfassbar groß sein müsste, nichtsdestotrotz aber *endliche* ausmaße hat.⁴³ Wie kann so eine bibliothek möglich sein? Eine solche bibliothek ist möglich, weil – eben seit der erfindung des vokalphabets – jede mögliche sprachliche äusserung mit einer eng begrenzten anzahl von zeichen wiedergegeben werden kann. Es verschlägt dabei nichts, dass z. b. die slavischen sprachen die erfindung zusätzlicher zeichen nötig machten, dass es sprachen gibt, die gänzlich andere schriftsysteme verwenden als die griechische oder römische schreibtradition. Alle alphabete partizipieren an der alles andere als selbstverständlichen überzeugung, dass es keinen sprachlaut, kein wort und keinen satz, keine dichtung und keine wissenschaftliche abhandlung, d. h. keinen der sprache zugänglichen gedanken, keine idee geben kann, die nicht ebenso wie durch intuition, forschung, selbst durch eingebung jederzeit auch durch »*bloße kombinatorik*« fixierbar wäre. Gewisse bibliothekare dieser Borges'schen bibliothek widmen ihr leben denn auch der verkleinerung ihres buchbestandes.

41 Die komplexe vor- und nachgeschichte dieser entwicklung kann hier nicht dargestellt werden. Der fundamentale wechsel im verhältnis zwischen sprache und schrift an dieser stelle dürfte jedoch unstrittig sein. Vgl. dazu *Die Geburt des Vokalphabets aus dem Geist der Poesie* (anm. 16).

42 Jorge Luis Borges, *Die Bibliothek von Babel*, in: ders., *Ausgewählte Werke* hrsg. von Fritz Rudolf Fries, bd. 1, Berlin: Volk und Welt 1987, s. 142–152.

43 Dies trifft, streng genommen, natürlich nur zu, wenn der umfang der möglichen bücher beschränkt ist. Die folgenden schlussfolgerungen sind also nur dann zutreffend, wenn davon ausgegangen wird, dass gedanken, ideen, selbst lösungen von »welträtseln« in einem endlich langen text aufgezeichnet werden können.

Sie sortieren offensichtlich sinnlose bücher aus, in der hoffnung eines tages auf jenes buch oder jene bücher zu stoßen, die die lösung aller fragen (die vielleicht mit der frage nach sinn und charakter der bibliothek identisch ist) enthalten. Selbstverständlich werden sie von anderen bibliothekaren verfolgt, die die ihrerseits mit beträchtlicher plausibilität ausgestattete theorie verfolgen, dass womöglich gerade diese offensichtlich sinnlosen bücher die lösungsbücher seien, weil sie entweder in einer sprache verfasst wurden,⁴⁴ derer die bibliothekare nicht mächtig sind oder inhalte codifizieren, die für die bibliothekare schlicht nicht begreifbar sind oder von etwas reden, das jenseits des durch menschen erfassbaren liegt. Es ist – wie gesagt – verwunderlich, dass das unbehagen, jeder gedanke, den man denkt, jede idee, jede erleuchtung sei schon vorher »irgendwo« eingegraben oder könne durch reine kombinatorik *genauso gut* erzielt werden, nicht häufiger und stärker im verlauf der alphabetischen schrift- und sprachgeschichte artikuliert wurde. Es mag im hintergrund gewisser kabbalistischer spekulationen im mittelalter eine rolle gespielt haben, den gedanken- und gedächtnismaschinen der erfinder und nutzer der ars memoriae im mittelalter einen hintergrund verliehen und selbst noch Leibniz' *ars combinatoria* oder Kafkas nachdenken über existenz und gesetz beeinflusst haben – die unbehagliche kränkung menschlicher imaginationskraft liegt aber gerade in der *endlichkeit* der fiktiven bibliothek.

Diese endlichkeit ist aber nicht nur eine folge der endlichkeit der menge der zeichen, mit denen die vielfalt der sprachlichen äußerungen festgehalten wird, sie ist ebenso eine folge der tatsache, dass die zeichen hinsichtlich der sprache keinerlei *zwischenraum* zulassen. Jedes zeichen bezieht sich auf den sprachfluss, der in jedem moment, bei jedem zeichen abbrechen könnte, wenn dieser fluss nicht eine kontinuierität besäße, die jenseits seiner repräsentation durch die kleine menge von buchstaben gegründet und aufrechterhalten ist. Für jetzt reicht es, dass die Isidor'sche oder Beda'sche »vox articulata« jederzeit durch zäsuren getrennt und im wahrsten sinne des wortes zum schweigen gebracht werden kann. Solchen zäsuren stellt sich die repräsentation sprachlicher äußerungen durch die buchstaben in keiner weise entgegen, eben weil die kontinuierität und die richtung des sprachlichen flusses trotz der vollständigkeit des alphabetes von ihren zeichen unabhängig sind.

Hier aber wird eine weitere und für uns entscheidende eigenschaft dieser zeichen sichtbar: kann man, ja muss man es schon für höchst erstaunlich halten, dass alle phoneme, alle äußerungen, alle artikulationen der sprache durch eine so geringe anzahl von zeichen repräsentiert werden können, so wächst dieses erstaunen noch, wenn man sich zusätzlich klar macht, dass die aussprache dieser zeichen von sprachcorpus zu sprachcorpus, ja selbst innerhalb eines solchen corpus (›deutsch‹, ›englisch‹, ›lateinisch‹ etc.) alles andere als identisch ist, die verwendeten zeichen selbst über ihre artikulation also keinerlei verbindliche auskunft geben. Sie sind im höchsten maße abstrakt und nicht an bestimmte lautäußerungen gebunden. Dennoch wird – und das ist das entscheidende – die menge dieser zeichen als

44 Diese formulierung ist natürlich nicht zutreffend, da keines der bücher dieser bibliothek »verfasst« wurde. Sie alle sind ergebnis kombinatorischer verfahren.

dicht angesehen, d. h. niemand kommt auf die idee, zwischen »a« und »b« einen »zwischenraum« zu vermuten, in dem ein (noch zu erfindendes) zeichen seinen platz haben müsste, das den bereich oder vielmehr einen »ort« zwischen »a« und »b« bezeichnet. Genau dies verhält sich in mathematik wie musik deutlich anders. Man kann diese tatsache⁴⁵ schon am nachdruck ersehen, mit welchem die griechische mathematik versucht hat, eine solche »dichtheit« der zeichen auch hinsichtlich der zahlen aufrecht zu erhalten. Der schritt von der menge der natürlichen zahlen zu jener menge, die wir heute als menge positiv rationaler zahlen bezeichnen, wurde ermöglicht durch die ersetzung von zahlen durch ein verfahren bzw. eine relation. Brüche sind in dieser deutung nicht zahlen im sinne der natürlichen zahlen, sondern immer *verhältnisse* natürlicher zahlen. Es kann auf diesem hintergrund nicht verwundern, welche geradezu metaphysische katastrophe die entdeckung der existenz irrationaler zahlen für philosophen und mathematiker des sechsten vorchristlichen jahrhunderts bedeutete. Und ist ein solcher schrecken nicht allzu berechtigt, wenn er von der erkenntnis ausgelöst ist, etwas *unmögliches könne wirklich sein*?

Damit ist aber schon die grenze zum gebrauch dieser zeichen in mathematik und musik überschritten. Man vergisst in diesem zusammenhang ja gern, dass auch die musik und die mathematik an der revolution der entdeckung oder erfindung des vokalalphabets partizipiert haben. Die zeichen, einfache, leicht wiederholbare und nutzbare zeichen bezeichneten ja nicht nur – wie gesagt – die phoneme der umgangssprache, sie wurden als symbolische darstellung von zahlen ebenso genutzt wie für die darstellung jener bereiche der in der antike weit umfassender als später gedachten musik, die nicht schon durch die codifizierung von worten und sätzen abgedeckt waren.

Es ist nicht selten die ansicht geäußert worden, der etwas primitive status von mathematik (eine angesichts der historischen tatsachen sicherlich nicht gerade einsichtige behauptung) und – mehr noch – der musik sei eben dieser tatsache geschuldet gewesen, dass mathematik und musik »buchstaben« als symbole ihrer codifikation genutzt hätten, die dafür offenbar wenig geeignet sind. Mir scheint, dass diese ansicht eine unzulässige priorität der sprache hinsichtlich der zeichen zur codifikation behauptet. Sprache, mathematik und musik benutzen den gleichen zeichenbestand, auch wenn er in den verschiedenen bereichen durchaus unterschiedliches repräsentiert bzw. symbolisiert.⁴⁶ Erst wenn man

45 Es sei mindestens anmerkungsweise darauf hingewiesen, dass es sich hier wirklich um eine *tatsache*, also nicht um eine reine konvention des schreibens oder der verwendung von zeichen handelt!

46 Es muss nicht eigens darauf hingewiesen werden, dass diese aussage im strengen sinne natürlich nur für bestimmte abschnitte der gemeinsamen geschichte des aufschreibens sprachlicher äußerungen, von zahlen und klanglichen, musikalischen gestalten gilt, auch wenn diese abschnitte länger waren und sind, als man denken könnte. Aber auch nach den einschneidenden änderungen der in mathematik und musik benutzten aufschreibensysteme bleiben zahlreiche und entscheidende eigenschaften der zeichen erhalten, die die ursprünglich gemeinsamen zeichen ausgezeichnet haben.

sich dies in vollem umfang klarmacht, werden auch die unterschiede und die für unser thema einschneidend wichtigen charakteristika sichtbar, die diesen gemeinsamen zeichenbestand hinsichtlich seines gebrauchs in den jeweiligen bereichen auszeichnen. Seltsamerweise verhält es sich hinsichtlich der uns interessierenden frage mit den zeichen der musik ebenso wie denen der mathematik. Sie sind in der musik nämlich ebenso wie in der mathematik keineswegs »dicht« wie die zeichen hinsichtlich der sprache! Sie lassen raum für abgründe, die entweder gefüllt oder überbrückt werden müssen. In der antike haben musiktheoretiker deshalb die verwendbarkeit dieser zeichen, also der buchstaben bzw. den aus ihnen gewonnenen graphischen symbolen, als zeichenbestand für die aufzeichnung von musik ebenso wie für ernsthaftes nachdenken über musik und klang (das ihnen als philosophen meist näher lag als die praktische ausübung derselben) einigermaßen skeptisch beurteilt.

Es ist jedoch erneut wichtig, sich zu vergegenwärtigen, dass die durch buchstaben bezeichneten »töne« nicht mit unserem allgemein akzeptierten tonkonzept identisch sind. Sie sind vielmehr repräsentanten in einem system miteinander durch klare relationen und zahlenverhältnisse verbundener tonorte. Auf diese weise sind sie viel stärker individualisiert als es für »töne« im westeuropäisch-abendländischen sinn heute gilt. Dies enthebt den umgang mit ihnen, die spekulation über sie weitgehend der notwendigkeit, diesen »tönen« oder tonorten klare grenzen zu setzen, sie sozusagen mit einer »außenhaut« zu versehen. Gleichzeitig wird aber angesichts der tatsache, dass die töne ebensowenig »dicht« gepackt sind wie zahlen, die frage der unendlichkeit in einem ungleich stärkeren maße virulent als hinsichtlich gesprochener sprache.

Hier sollte es nun ganz deutlich geworden sein: die unterbrechung, die zäsur und damit die *möglichkeit* der stille ist in mathematik und musik ganz anders auf den sie codierenden zeichenbestand bezogen als in der sprache. Indem in der sprache die zäsur, das schweigen mit einer jederzeit möglichen unterbrechung des ansonsten *dichten* zeichenbestands zusammenfällt, existieren hinsichtlich der mathematik wie hinsichtlich der musik unterbrechungen, ja ganze räume, die nichts mit einer zäsur oder einer unterbrechung, damit aber auch (noch) nichts mit »stille« zu tun haben. Die unterbrechungen *zwischen* den zeichen sind eigentlich keine unterbrechungen, denn sie sind nur der zwischen jedem der zeichen unausfüllbar und unabweisbar sich zeigende *umgebungsraum* der zeichen, der hinsichtlich ihrer bedeutung zunächst durchaus destruktive auswirkungen hat, da er die kontinuierität in mathematik und – wo es vielleicht noch problematischer ist – in der musik durchbricht und diese kontinuierität als bloße fiktion erscheinen lässt. Es verwundert nicht, dass ein text, der unter dem namen des Alkuin verfasst und von Aurelian von Reomé überliefert wurde, schon in einer zeit, in der unser heutiges konzept der töne allenfalls im ent stehen begriffen war, darauf abhob, dass die »einteilung aller wie durch klebende anheftung zu geschehen scheint.«⁴⁷ Jede unterbrechung, jede stille in der musik ist

47 Pseudo-Alkuin bei Aurelian von Reomé: »quasi quodam glutino sibi adhaerere...« (zit. nach *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, hrsg. von Martin Gebert, St. Blasien:

also für ihren bestand auch deshalb in höchstem maße prekär, weil sie dem umgebungsraum, dem abgrund zwischen den zeichen gelegenheit gibt, sich in den verlauf der musik, ihrer klänge und melodien zu mischen und diese zu beeinflussen. Könnte man nicht sogar sagen, dass jede zäsur, jede pause, jede stille genau diesem abgrund zur *artikulation* verhilft?

Ein seitenblick auf die mathematik hilft uns, diese schon bemerkenswert genug erscheinende besonderheit der musik noch besser zu verstehen. Wie bereits oben an verschiedenen stellen bemerkt, kennt ja auch die mathematik diese abgründe, diese einbruchstellen des unendlichen, die es nur zu verständlich werden lassen, dass in der schule des Pythagoras zunächst ein striktes schweigegebot hinsichtlich der existenz irrationaler zahlen galt. Die tatsache, dass wir uns neben irrationalen und transzendenten sogar an die existenz(sic!) imaginärer zahlen gewöhnt haben, ist bestens geeignet, die problematik des unabänderlich diskreten charakters von zahlen zu verdecken. Dabei kommt uns in der mathematik allerdings entgegen, dass zahlen wie individuen angesehen und behandelt werden. Was immer zwischen »1« und »2« liegen oder gar sich abspielen mag, eine »1« bleibt eine »1« und eine »2« eine »2«. Der berühmt-berüchtigte satz Leopold Kroneckers, die natürlichen zahlen habe Gott geschaffen, alles andere sei menschenwerk,⁴⁸ der dazu führte, dass in manchen lehrbüchern der mathematik unter den autoren auch ein gewisser »Gott« auftaucht, besagt ja nichts anderes, als dass die individualität der natürlichen zahlen durch keine kombination, relation oder sonstige mathematische operation angegriffen oder gar außer kraft gesetzt werden kann. Die »stille zwischen den zeichen« in der mathematik mag bedrohlich sein für die mathematik als solche, ihre grundelemente werden davon nicht betroffen! Das ist ein höchst bemerkenswertes ergebnis.⁴⁹ Jede natürliche zahl, jede irrationale, jede transzendente und sogar jede imaginäre zahl hat im Leibniz'schen sinne monadische eigenschaften, denn sie sind gegeneinander undurchdringlich. Der unendliche abgrund zwischen ihnen mag erschreckend sein, es mag noch mehr erschrecken, dass manche (tatsächlich sind es ja die meisten) zahlen – wie oben bemerkt – die unendlichkeit schon in sich selbst tragen, nichtsdestotrotz sind sie unverrückbare Pfeiler, so sichere orte im meer der unendlichkeit, dass dieses sogar schiffbar erscheint.

Wie aber verhält es sich in der musik? Was begrenzt im bereich des klanges die unsicheren gefilde zwischen den tonorten? Die ebenso einfache wie bedenkliche antwort lautet: nichts als diese tonorte; nichts als der klang selber. Damit steht die musik aber vor einem viel schwierigeren problem als die mathematik.

Typis San Blasianis 1784, Nachdruck Hildesheim: Olms 1963, tom. I, s. 60.

48 Vgl. Richard Courant und Herbert Robbins, *Was ist Mathematik*, Heidelberg u.a.: Springer 2010, s. 1.

49 Gerade wegen dieser feststellung würde ich die Yang-Mills-theorie gern verstehen, weil es an dieser stelle auf gar keinen fall zu einer verwechslung von »zeichen« und bezeichneter sache kommen darf!

Die tonorte sind nämlich – so sehr sich die musiktheoretiker auch gemüht haben, genau dies zu verhindern – keineswegs in irgendeiner anderen als konstruktiven weise individuell. Unter absehung von der wirklichen komplexität der hier in rede stehenden sachverhalte kann man vermuten, dass es gerade diese unsicherheit hinsichtlich des individuellen charakters von tonorten war, weshalb antike theoretiker die sich bis in die namensgebung erstreckende hohe individualisierung der tonorte unbedingt festgehalten wissen wollten und die ihnen zugeordneten (theoretischen!) klangwirklichkeiten als »treffen auf einen – eben individuell gedachten – tonort«⁵⁰ bezeichneten. Dies hat es wohl auch verhindert, dass bereits in der antike »tonbeziehungen« jenseits der angabe über ihre orte graphisch dargestellt wurden (letztere wurde durchaus in eindrucksvollen und teilweise höchst komplexen graphischen konstruktionen wiedergegeben, s. o.).

Mag dies plausibel sein, erstaunt es dennoch immer wieder, dass sich im frühen und hohen mittelalter zunächst jene notationsformen durchgesetzt haben, die so weit als möglich von tatsächlich graphischen und auf graphischer überzeugungskraft beruhenden aufzeichnungssystemen entfernt waren. Diese entscheidung ist nämlich alles andere als naheliegend: besteht doch die hohe individualisierung der elemente klanglicher strukturen durchaus fort. Was also verwundern sollte, ist die tatsache, dass sich nicht die graphische notation der musica enchiriadis allgemein durchsetzte, obwohl sie höchst anschaulich und instruktiv die verläufe gerade auch mehrstimmiger gesänge darzustellen vermochte, sondern schließliche eine form der notation, die weit abstrakter und in gewisser weise auch weniger anschaulich war.

Es ist hier nicht der ort die genauen umstände und gründe darzulegen, die am ende dazu geführt haben, dass die diastematische notation in der tradition Guido von Arezzos siegreich alle anderen notationen weitgehend verdrängte.⁵¹ Vielmehr gilt es an dieser stelle, sich die nun außerordentlich starke entindividualisierung der notierten musikalischen elemente, die jetzt im modernen sinne »töne« genannt werden können, als ein wichtiges charakteristikum der notenschrift seit dem elften jahrhundert zu vergegenwärtigen. Ihre namen und ihre zuordnung innerhalb der gesänge verortet sie zwar im system der modi, also im oktoechos, ihre graphische darstellung aber entindividualisiert sie so stark, dass eine unterscheidung der sym-

50 Siehe dazu die übliche definition des »tones« in den traktaten griechischer musiktheorie: z. b. Aristoxenos (Ἀρμονικὰ στοιχεῖα. *The harmonics of Aristoxenus*, S. 97): »Τούτου δ' ὄντος γνωρίμου λεκτέον περὶ φθόγγου τί ποτ' ἐστί. Συντόμως μὲν οὖν εἰπεῖν φωνῆς πῶσις ἐπὶ μίαν τάσιν ὁ φθόγγος ἐστί· τότε γὰρ φαίνεται φθόγγος εἶναι τοιοῦτος οἷος εἰς μέλος τάττεσθαι ἡρμωμένον, {ὅταν ἡ φωνὴ φανῇ} ἐστάναι ἐπὶ μιᾶν τάσεως.« Nicomachus von Gerasa: »Φθόγγος ἐστὶ φωνὴ ἄτομος, οἷον μονὸς κατ' ἀκοήν· ὡς δὲ οἱ νεώτεροι, ἐπίπτωσις φωνῆς ἐπὶ μίαν τάσιν καὶ ἀπλήν· ὡς δ' ἔνιοι, ἦχος ἀπλατῆς κατὰ τόπον διάστατος.« (Nicomachus, *Enchiridion* 12), so auch noch Kleoneides, *Isagoge*: »Φθόγγος μὲν οὖν ἐστὶ φωνῆς πῶσις ἐμμελῆς ἐπὶ μίαν τάσιν.« Immer geht es um den »fall der stimme« auf einen bestimmten »ton-ort«.

51 Dass diese notationsformen tatsächlich weniger anschaulich sind und daher erhöhte anstrengungen beim erlernen erfordern als andere formen der notation erkennt man schon daran, dass die didaktischen notationen, an denen auch Guido einen gewichtigen anteil hatte, bis heute nicht ganz aus dem gedächtnis verschwunden sind, sondern beispielweise in der solfège-praxis ihren unbestrittenen platz bewahrt haben.

bolisch codifizierten töne anhand der graphischen darstellung auch dort nicht möglich ist, wo es angesichts der probleme der modalen struktur ihrer anpassung an die tatsächliche klanggestalt der gesänge dienlich wäre. Dass es sich hier tatsächlich um eine radikale entindividualisierung handelt, kann man auch daran erkennen, dass die – selbst noch in der quadratnotation üblichen – ligaturen allen (oder sagen wir, fast allen) bezug zur ordnung der tonhöhen verlieren und darum in der modalen, später mensuralen form der notation gänzlich für die codifikation der zeitstruktur (rhythmus) benutzt werden können. Die außerordentliche radikalität in der entindividualisierung der ›töne‹ hat nun ihrerseits zwei folgen: zum einen stellt sich je länger je mehr die frage nach der grenze zwischen den inzwischen als grundelementen der musik fungierenden tönen. Die masse der entindividualisierten elemente konnte ihre grenze nicht durch die unterscheidung von anderen ›tönen‹ – also individuen – garantiert sehen. Ihre abgrenzung musste in die konstruktion ihrer wahrnehmung selbst verlegt werden. Anders gesagt: die entindividualisierung der töne machte es erforderlich, sie tatsächlich in sozusagen Leibniz'sche »fensterlose monaden« der musik zu verwandeln, um die unterscheidbarkeit trotz der nichtvorhandenen dichte der elemente des tonhöhenverlaufs zu garantieren. Zum anderen wurden die grundelemente westeuropäischer musik auf diese weise unabhängig von verschiedenen modellen kompositorischer strategien, d.h. diese grundelemente waren gegenüber änderungen der musikalischen syntax invariant, solange diese syntax nur die nun gültige grundprämisse der abendländischen musik respektierte, die darin besteht, dass musik aus unteilbaren, gegeneinander undurchdringlichen und nicht anders als durch regeln dieser syntax gegeneinander abhängigen grundelementen, d.h. ›tönen‹ besteht.

Wenn wir dieses ergebnis ernstnehmen, dann stehen wir vor einer vielleicht überraschenden, jedenfalls einigermaßen einschneidenden feststellung: »stille« in der musik ist mit ihren elementen (solange es sich um ›töne‹⁵² handelt) nicht herstellbar. Es gibt auch keine syntax für »stille«. Vielleicht ungewollt ist damit erklärt, warum »stille musik« nicht unbedingt »leise musik« sein muss und »leise musik« nicht »stille musik«. Sogar die häufig anzutreffende charakterisierung verschiedener werke von John Cage, wie die des berühmten stückes 4'33" als »stille musik« bekommt unter diesen voraussetzungen eine gewisse plausibilität, denn soviel ist klar: weder besteht 4'33" aus ›tönen‹ noch ist die syntax dieses stückes – wenn es denn überhaupt eine solche besitzt – eine »musikalische syntax«.

4 schluss, noch jenseits der stille

Ich muss gestehen, dass dies als ergebnis der langwierigen und etwas mäandernden überlegungen mir wenig befriedigend erscheint. Was heißt es, dass ›töne‹ die artikulation von »stille« nicht zulassen? Kann oder muss gar »stille« überhaupt

52 Dies können durchaus substitute für ›töne‹ sein, wie sie etwa Helmut Lachenmann verwendet.

artikuliert werden? Tritt sie nicht eher ein, zum guten oder zum schlechten? Ergreift sie die anwesenden wie die schiffsfahrer, von denen die evangelien berichten? Vielleicht ist diese frage uns heute näher – als komponisten wie als hörer –, weil wir nicht nur ständig vom gegenteil von stille umgeben sind, sondern auch weil uns die scheinbar festgefügtten grenzen der töne brüchig, ihre »außenhaut« durchlässig geworden ist. Wir können uns nicht mehr auf einen text verlassen, der der musik zukunft und ihrem ablauf damit eine orientierung in der zeit gibt. Für uns existiert keine syntax, schon gar keine verbindliche syntax mehr, die – wie in der emanzipation der musik von liturgie und botschaft – diese orientierung innermusikalisch zu verankern versucht. Sicher profitieren wir von der möglichkeit einer leere, die außer ihrer erfüllung auch eine stille zulässt. Was erfüllt aber und wessen bote ist die stille?

Der schon zitierte griechische philosoph Heraklit behauptete, dass jener Apoll, der den Marsyas schänden ließ, als herr des orakels von Delphi nicht spreche und nicht verberge, sondern be-deute.⁵³ Er verleihe also dem geschehen eine bedeutung, er erzeuge eine semantik der wirklichkeit. Das zeugnis dieser apollinischen wirklichkeit ist sein bogen, der wie die über den schildkrötenpanzer gezogene saite das leben im namen führt, dessen werk aber den tod eben nicht be-deutet, sondern der tod *ist*.⁵⁴

Die zeit der musik ist unter diesen umständen nur die fristerstreckung, die der pfeil vom bogen des Apoll braucht, um sein opfer zu treffen. Anders als für den pfeil des Zenon ist diese zeit für den pfeil des Apoll begrenzt. Ist es da noch ein wunder, dass die stille »um den ganzen horizont herum schreit«?

Man darf vermuten, dass die neubegründung der musik aus der artikulation einer botschaft, einer bestimmten botschaft die antike musik auch deshalb abgelehnt hat, weil sie im auseinandertreten von wort und klang, letzteren nur domestizieren zu können meinte, wenn er dem wort untergeordnet bliebe. Das wort, das dies bewirken sollte, hatte keine eigene stimme, sondern war wie die worte der Pythia, herausgeschleuderte klangfetzen, einer unaufhörlichen semiose der apollinischen wirklichkeit unterworfen. Es gab also nichts zu hoffen, wenn man die dionysische raserei durch die logik des Apoll ersetzte, die den klang der rationalität der scheinbar unhintergehbaren zahlen unterwarf.

Wenn in der neubegründeten musik seit dem frühen mittelalter diese semiose des todes unterbrochen wurde, so geschah dies auf dem hintergrund einer leere, die nicht konstruktion und ordnung, sondern eine *stimme* füllte, deren echo sogar eine »stille« sein kann. Die anwesenheit einer stimme, die bezeugt, dass ihre zukunft gegenwärtig ist und nicht nur ihr echo, sondern aller klang, alles seufzen der kreatur in dieser zukunft kein hohles echo, sondern eine antwort erhält.

53 Heraklit: »ὁ ἄναξ, οὗ τὸ μαντεῖόν ἐστι τὸ ἐν Δελφοῖς, οὔτε λέγει οὔτε κρύπτει ἀλλὰ σημαίνει.« (fragment D 41 [= B 93], in: *Les débuts de la philosophie* [anm. 4], s. 272).

54 Heraklit: »βίος: τῷ οὖν τόξῳ ὄνομα βίος, ἔργον δὲ θάνατος.« (fragment D 53 [= B 48], ebd., S. 274).

Es zählt sicher zu den erschütterndsten momenten der musik des zwanzigsten jahrhunderts, wenn in Arnold Schönbergs *A survivor from Warsaw* der sprecher die worte: »it had become very still« sagt. Es folgt ein »creed«, ein bekenntnis, das weniger »long forgotten« als übertönt wurde und deshalb der stille bedurfte, um artikuliert werden zu können.

The image shows two pages of a musical score for Arnold Schönberg's *A Survivor from Warsaw*. The top page (page 60) is marked "a tempo (♩ = 80)" and "rit.". It features a vocal line with the lyrics: "There I lay a-side half conscious. It had become ver-y still— fear and". The orchestral parts include Cl. 1,2; Bsn. 1,2; Hn 2; Hrp.; Nar.; Vi. II; Va. div. I and II; Vcl.; and Cbs. The bottom page is marked "a tempo, più mosso tempo I (♩ = 80)" and "(♩ = 112)". It features a vocal line with the lyrics: "pain.— Then I heard the sergeant shouting, „Abzählen!“". The orchestral parts include Fl. 1,2; Ob. 1,2; Cl. 1,2; Bsn. 1,2; Trp. 1,2; Nar.; Va.; Vcl.; and Cbs. The score includes various dynamics like pp, ff, and markings like "con sord.", "SOLI", and "TUTTI".

Abb. 7: Arnold Schönberg, *A Survivor from Warsaw*
 (© Schott Music, Mainz)

Edmond Jabès hat dies folgendermaßen ausgedrückt: »Man darf nicht glauben, dass Gott geschrien hat, als er zu Moses gesprochen hat: er hat einen so tiefen Ton gebraucht, dass Moses gezwungen war, noch stiller als die Stille zu werden, um es zu hören.«⁵⁵

Hier nun schließt sich der Kreis zum Wort des Mönchsvaters Antonius. Die ἠσυχία der Wüste ist jene Stille, in der im Kampf des Herzens das »creed«, übertönt und dann vielleicht wirklich vergessen, neu artikuliert werden kann. So gesehen ist die »Stille« nicht *etwas*, sie ist aber nicht leer, denn sie ermöglicht ein Hören. Erst das Hören erlaubt die Unterscheidung. »Ich denke, dass es nur eine einzige Geschichte gibt, die der Stille. Das Wort erzählt sie, indem sie die Stille bricht.«⁵⁶

Ob auch die Musik diese Stille brechen muss, ist offen, denn das Zeugnis des Wortes ist nicht das Wort selbst.

55 Edmond Jabès, *Antwort*, in: *Migranten. Edmond Jabès, Luigi Nono, Massimo Cacciari*, hrsg. von Nils Röllner, Berlin: Merve 1995, S. 110.

56 Ebd., S. 106f.

Noten-Pausen-Schrift-Zeichen-Medium

(Differenztheoretische) Überlegungen zur Notation von ›stiller Musik‹

von Thomas Ahrend

I.

Ich beginne mit dem Versuch einer Begriffsbestimmung. Und zwar versuche ich im Folgenden, zunächst den Begriff ›Musik‹ und dann eben auch mögliche Begriffe von ›stiller Musik‹ differenztheoretisch zu bestimmen. (Der Bezug auf eine als solche bezeichnete ›Differenztheorie‹ ist durchaus versuchsweise und experimentell zu verstehen.¹ Weder soll damit die Geltung einer solchen Theorie schlicht vorausgesetzt noch durch die Anwendung ihre ›Wahrheit‹ bewiesen werden. Allerdings soll plausibel gemacht werden, dass eine differenztheoretische Perspektive für ein möglicherweise paradox wirkendes Thema wie »stille Musik« ein gewisses Potenzial bergen kann.) Mit differenztheoretischer Bestimmung ist zunächst einmal gemeint, dass damit nicht beansprucht werden soll, die Identität von Musik (ihr Wesen, ihr Sein oder Ähnliches) zu fassen, sondern dass sie als eine Form verstanden wird, die sich durch das Verhältnis von Differenzen ergibt. (Die Unterscheidung von Differenz- und Identitätstheorie ist ihrerseits bereits eine solche Form.)² Im gegebenen Zusammenhang bietet sich als eine solche Unterscheidung die Differenz von Klang und Stille an:

1 Eine einheitliche ›Differenztheorie‹ liegt nicht vor, stattdessen lassen sich verschiedene, zum Teil divergierende Ansätze unter diesem Terminus fassen. Die folgenden Überlegungen beziehen sich insbesondere in der Form ihrer Darstellung auf Texte von Niklas Luhmann, z.B. *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997. Für andere prominente differenztheoretische Ansätze vgl. z.B. Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris: Presses Universitaires de France 1968; sowie Jacques Derrida, *Marges – de la philosophie*, Paris: Les Éditions de Minuit 1972.

2 Vgl. Niklas Luhmann, *Die Gesellschaft der Gesellschaft* (Anm. 1), S. 60–62: »Formen sind danach nicht länger als (mehr oder weniger schöne) Gestalten zu sehen, sondern als Grenzlinien, als Markierungen einer Differenz, die dazu zwingt, klarzustellen, welche Seite man bezeichnet, das heißt: auf welcher Seite der Form man sich befindet und wo man dementsprechend für weitere Operationen anzusetzen hat. Die andere Seite der Grenzlinie (der ›Form‹) ist gleichzeitig mitgegeben. Jede Seite der Form ist die andere Seite der anderen Seite. [...] Die Einheit der Form ist nicht ihr ›höherer‹, geistiger Sinn. Sie ist vielmehr das ausgeschlossen Dritte, das nicht beobachtet werden kann, solange man mit Hilfe der Form beobachtet. [...] Jede Bestimmung, jede Bezeichnung, alles Erkennen, alles Handeln vollzieht als Operation das Etablieren einer solchen Form, vollzieht wie der Sündenfall einen

Musik = Klang | Stille

Diese formelhafte Definition bestimmt Musik begrifflich als »Einheit der Unterscheidung« von Klang und Stille, wobei das Zeichen »|« die Grenze zwischen den beiden Elementen der Differenz darstellt. Bewusstseinsfähige Subjekte, aber auch Texte, Diskurse usw. können mit Hilfe dieser Unterscheidung Musik »beobachten« und bestimmen sie gleichzeitig durch diese Beobachtung.³ (Die Grenze selbst ist der »blinde Fleck« der durch diese Differenz ermöglichten Beobachtung und kann während dieser vom Beobachter selbst nicht beobachtet werden.) Die Form dieser Unterscheidung stellt einen Begriff dar, weil sie die Differenz spezifiziert: Nicht nur wird Klang gegenüber »allem anderen« (Planeten, Licht, Bäumen usw.) abgegrenzt, sondern eben von Stille unterschieden. (Hierbei kann Stille, muss aber nicht als ein Gegensatz zu Klang verstanden werden. Es genügt, dass Stille sich von Klang unterscheidet.) Musik wäre demnach als etwas bestimmt, in dem Klang und Stille irgendwie unterscheidbar aufeinander bezogen sind, und zwar so, dass dort wo (oder: dann wenn) Klang ist, keine Stille ist. (Womit selbstverständlich nicht behauptet wird, dass jeder Klang »Musik« sein muss. Man kann und wird hier in der Regel weitere Unterscheidungen vornehmen, die den Klang als »musikalischen Klang« spezifizieren.)

Das ist eine sehr allgemeine Bestimmung, die trotz ihrer Allgemeinheit nicht einmal umfassend ist. Andere Ausgangsunterscheidungen wären denkbar, würden aber vermutlich vom Thema »stille Musik« wegführen: z.B. zwischen Klang und Geräusch; oder zwischen bewusster, artikulierter Tongebung (auf einem Instrument) und unbewusstem, diffusem Naturton; usw. Wiederum andere Unterscheidungen würden wohl nicht (zumindest in erster Linie) als »Musik« beobachtet werden: z.B. die Differenz zwischen Wahrheit und Irrtum; oder zwischen Realität und Fiktion; usw. Die vorgeschlagene Differenz zwischen Klang und Stille nimmt also eine bestimmte und bestimmende Perspektive auf Musik ein, ohne andere, diese Ausgangsdifferenz möglicherweise ergänzende oder auch unterlaufende Unterscheidungen a priori auszuschließen. Sie ist kontingent, d.h. es handelt sich um eine mögliche, aber nicht notwendige Unterscheidung. Aber sie kann vielleicht helfen, die folgenden Überlegungen auf die – im gegenwärtigen Diskurs über Musik offensichtlich verstandene – Rede von »stiller Musik« zu beziehen.

Ein einfaches Beispiel für eine mit Hilfe der Ausgangsunterscheidung von Klang und Stille beobachtbaren Musik, wäre gegeben, wenn Klang Stille vollkommen überdeckt: Stille markierte dann z.B. den Zeitraum vor dem Anfang und nach dem

Einschnitt in die Welt mit der Folge, daß eine Differenz entsteht, daß Gleichzeitigkeit und Zeitbedarf entstehen und daß die vorausliegende Unbestimmtheit unzugänglich wird.«

3 Vgl. Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995, S. 100: »Beim Beobachten (im Unterschied zum einfachen Operieren) werden Unterscheiden und Bezeichnen *zugleich* (und nicht nacheinander im Sinne von: erst Wahl einer Unterscheidung, dann Bezeichnung) durchgeführt. Die Operation Beobachtung realisiert mithin die Einheit der Unterscheidung von Unterscheidung und Bezeichnung, das ist ihre Spezialität.«

Ende einer erklingenden Musik. Stille wäre in diesem Fall der Rahmen für (ununterbrochenen) musikalischen Klang. Z.B. bei einer Aufführung von La Monte Youngs *Composition 1960 #7*: »To be Held for a Long Time«.

Die Unterscheidung ließe sich aber auch umkehren und könnte in dieser Form bereits eine mögliche Bestimmung von ›stiller Musik‹ liefern:

stille Musik = Stille 1 Klang

Wenn Stille Klang überdeckt, markierte Klang z.B. den Zeitraum vor dem Anfang und nach dem Ende einer nicht erklingenden, eben einer stillen Musik. Klang (gleich ob musikalischer oder nicht musikalischer) wäre in diesem Fall der Rahmen für (ununterbrochene) musikalische Stille. Z.B. bei einer Aufführung von John Cages *4'33"*.

Sowohl die Ausgangsunterscheidung Klang 1 Stille als auch ihre Umkehrung Stille 1 Klang sind aber wohl zu grob, um tatsächlich alle Fälle zu umfassen, bei denen von Musik oder von stiller Musik gesprochen werden kann. Und die beiden beispielhaft genannten Kompositionen von La Monte Young und Cage stellen in dieser Hinsicht sicherlich Extrempunkte dar. Gleichwohl wären vielleicht auch Perspektiven denkbar, bei denen gerade La Monte Youngs *Composition* nicht nur ein Beispiel für ›Musik‹, sondern vielleicht auch für ›stille Musik‹ sein könnte. Und müssen wir uns Cages *4'33"* tatsächlich immer nur als ›stille Musik‹ vorstellen oder könnte es nicht doch auch schlicht als ›Musik‹ oder sogar als – auf Grund welcher Unterscheidungen auch immer bestimmte – ›laute Musik‹ beobachtet (aufgeführt, gehört, analysiert) werden?

Offensichtlich meint die Rede von ›stiller Musik‹ nicht nur Fälle, in denen mit Stilleereignissen im physikalisch-akustischen Sinn komponiert, musiziert wird und diese gehört werden, sondern auch Beispiele etwa ›leiser Musik‹. Mit Blick auf die Ausgangsunterscheidung werden ihre Elemente dabei also »gekreuzt«:⁴ D.h. durch die Überführung eines Elementes auf die jeweils andere Seite verändert sich auch die ursprüngliche und man kann dann z.B. einerseits ›klingende Klänge‹ von ›stillen Klängen‹ sowie andererseits ›stille Stille‹ von ›klingender Stille‹ unterscheiden. Damit erhält man folgende Struktur-Matrix möglicher Kombinationen von Unterscheidungen, die verschiedene Varianten der Form von ›Musik‹ (oder ›stiller Musik‹) darstellen können:

4 Vgl. Niklas Luhmann, *Die Gesellschaft der Gesellschaft* (Anm. 1), S. 61: »Keine Seite ist etwas für sich selbst. Man aktualisiert sie nur dadurch, daß man sie, und nicht die andere, bezeichnet. [...] [M]an hat immer von der jeweils bezeichneten Seite auszugehen und braucht die Zeit für eine weitere Operation, um auf der bezeichneten Seite zu bleiben oder die formkonstituierende Grenze zu kreuzen. Kreuzen ist kreativ. Denn während die Wiederholung einer Bezeichnung nur deren Identität bestätigt [...], ist das Hin- und Herkreuzen keine Wiederholung und kann daher auch nicht zu einer einzigen Identität zusammengezogen werden. Das ist nur eine andere Version für die Einsicht, daß eine Unterscheidung sich bei ihrem Gebrauch nicht selbst identifizieren kann.«

(stille) Musik ^a	=	klingender Klang	1	stille Stille
(stille) Musik ^b	=	klingender Klang	1	klingende Stille
(stille) Musik ^c	=	stiller Klang	1	klingende Stille
(stille) Musik ^d	=	stiller Klang	1	stille Stille
(stille) Musik ^e	=	klingender Klang	1	stiller Klang
(stille) Musik ^f	=	klingender Klang	1	klingender Klang
(stille) Musik ^g	=	stiller Klang	1	klingender Klang
(stille) Musik ^h	=	stiller Klang	1	stiller Klang
(stille) Musik ⁱ	=	klingende Stille	1	stiller Klang
(stille) Musik ^j	=	klingende Stille	1	klingender Klang
(stille) Musik ^k	=	stille Stille	1	klingender Klang
(stille) Musik ^l	=	stille Stille	1	stiller Klang
(stille) Musik ^m	=	klingende Stille	1	stille Stille
(stille) Musik ⁿ	=	klingende Stille	1	klingende Stille
(stille) Musik ^o	=	stille Stille	1	klingende Stille
(stille) Musik ^p	=	stille Stille	1	stille Stille

Ob und welche dieser Unterscheidungen als Bestimmung von ›Musik‹ (oder ›stiller Musik‹) fungieren, hängt von ihrer Verwendung ab. Vermutlich werden nur wenige Teilnehmer an einem Diskurs über Musik die Variante p als Bestimmung von ›Musik‹ gelten lassen. Andere werden sie möglicherweise zur Beschreibung der Differenz der drei verschiedenen Sätze von Cages 4'33" oder unterschiedlicher Aufführungen des ganzen Stücks selbstverständlich gebrauchen. Wieder andere werden einer solchen Verwendung vorwerfen, das Stück auf diese Weise misszuverstehen, und benutzen zur Argumentation für ihr ›richtiges‹ Verständnis Variante i, j, m oder n.⁵ (Aber auch missverstandene Musik bleibt doch Musik – so wie auch missverstandene Sprache gleichwohl als Sprache verstanden werden kann.) Die komplexen Verhältnisse, in denen Klang (oder besser: Klänge) und Stille (oder auch hier: verschiedene Formen von Stille) sich als ›Musik‹ aufeinander beziehen können, werden durch die vorgeschlagene Differenz-Matrix nicht im Sinne einer eindeutig zuzuordnenden Korrespondenz bestimmt. Jede Differenz-Variante kann in verschiedenen Kontexten unterschiedlich verwendet werden – z.B. je nachdem mit Hilfe welcher Unterscheidungen wiederum (musikalischer) ›Klang‹ und (musikalische) ›Stille‹ bestimmt werden – und kann durch Kreuzung ihrer Elemente in andere übergehen. So lässt sich eben auch für Cages 4'33" keine Differenz-Variante

5 Unter Berufung auf die als Diktum aufgefasste – und wohl zuerst zwei Jahre nach der Uraufführung von 4'33" geäußerte – Formulierung des Komponisten (John Cage, *45' for a Speaker* [1954], in: ders., *Silence*, Middletown, Conn.: Wesleyan University Press 1961, S. 146–192, hier S. 191): »There is no such thing as silence.« (Womit übrigens ja nur gesagt ist, dass Stille kein ›Ding‹ sei. Vielleicht kann sie aber doch die eine Seite einer Unterscheidung sein?)

angeben, die das Stück notwendig als stille – oder laute – Musik charakterisierte. Aber man wird vermutlich irgendeine dieser Differenzen verwenden, wenn man – immer wieder: kontingenter Weise – versucht, das Stück in einem kohärenten Sinn als Musik zu verstehen. (Die oben aufgestellte Differenz-Matrix stellt also keinen systematischen Katalog empirischer Musikformen dar, sondern allenfalls eine strukturierte Liste möglicher Beobachtungsformen von Musik.)

II.

Den begrifflich-systematischen Differenzen stehen also kontextuelle und damit auch historische Unterschiede zur Seite, die sozusagen empirische Formen von ›Musik‹ (oder ›stiller Musik‹) ausbilden, d.h. beobachtbar bzw. beschreibbar machen. Auch die Differenzen selbst ›existieren‹ also genau so wenig wie die durch sie bestimmten ›Dinge‹ für sich, sondern sie entstehen erst in der Verwendung durch bestimmte (auch hier: durch Unterscheidung bestimmbarer) Positionen (Personen, Diskurse, ›Kulturen‹ usw.) und können – z.B. durch Historiker – ihrerseits von anderen Verwendungen unterschieden werden. Eine historische Perspektive ist daher immer schon differenztheoretisch ausgerichtet, insofern sie nicht naiv-positivistisch versucht zu beschreiben, ›wie es wirklich gewesen ist‹, sondern zwischen dem zu beschreibenden historischen Ereignis und der eigenen Beschreibung des Ereignisses (methodisch) unterscheidet. Diese historische Differenz wird in der Regel durch die – als solche explizit gemachte – Interpretation der historischen Quellen durch den Historiker markiert. Eine der wichtigsten Quellenarten für Musikhistoriker ist die Notation von Musik.

Die westlich-europäische Musikgeschichte wurde bekanntlich seit ca. tausend Jahren in großen Teilen (und vor allem im kulturell wirkungsmächtigen Bereich des sogenannten klassisch-romantischen Repertoires) als schriftlich ›notierte Musik‹ bestimmt. Das hat sich insbesondere durch die Entwicklung auditiver und audiovisueller Reproduktionsmedien in den letzten ca. hundert Jahren grundlegend verändert. (Was auch zu möglichen Veränderungen führt, was unter ›Notation‹ verstanden wird: So kann eine Tonaufnahme eben durchaus auch als ›Aufzeichnung‹ begriffen werden.) Für ein historisches Verständnis von (stiller) Musik nicht nur vor diesen medialen Veränderungen, scheint mir aber der Aspekt schriftlicher Notation entscheidend oder doch zumindest aufschlussreich zu sein.

Ich verstehe im Folgenden Notation oder Notenschrift als ein Medium, das es ermöglicht, bestimmte Formen (in der Regel: Notentexte, Partituren) zu schreiben, zu lesen, zu spielen und zu hören. (›Form‹ wird hier ebenfalls – wie bei der oben vorgeschlagenen Bestimmung von ›Musik‹ – als ein Verhältnis von Unterscheidungen verstanden, z.B. der bedeutungskonstituierenden Differenz verschiedener Notenzeichen in einem Notentext, aber auch der Textvarianten eines Werkes oder der unterscheidbaren Notentexte zu verschiedenen Werken u. a.) Notation als Medium ist weiter gefasst als die Begriffe des ›Notenzeichens‹

oder auch eines ›Zeichensystems‹, die gleichwohl in ihm virulent sind.⁶ Zeichen bestimmen sich über ihre Referenz und sind (zumindest in der Perspektive einer solchen Bestimmung) reine Funktion dieser Referenz. (Das Notenzeichen z. B. einer Viertelnote g ›bedeutet‹ als Zeichen diese Viertelnote g und nichts darüber hinaus.) Das Medium der Notenschrift enthält zwar diese Zeichen als einige seiner Elemente, geht aber über die Differenz von *signifiant* und *signifié* (die Unterscheidungsform eines Zeichensystems) hinaus. Als Medium referiert Notenschrift nicht nur auf (vermeintlich) eindeutig bestimmbare musikalische Sachverhalte, sondern kann verschiedenste Funktionen im komplexen Handlungs- oder Kommunikationszusammenhang der Musik erfüllen und generiert sich ihre Zeichen durch die Operationen in diesen Zusammenhängen (eben z. B. von Notenschreiben, -lesen, -spielen und -hören) überhaupt erst selbst. In den meisten solcher Zusammenhänge ist es wichtig, dass das Medium seine Elemente dem Prozess flexibel zur Verfügung stellt und nicht bereits als starr fixierte Form erscheint, oder anders ausgedrückt: dass die Formen (und eben auch die Zeichen), die sich in einem Medium bilden lassen, variabel sind.

Die weitere Unterscheidung zwischen notierter und nicht notierter Musik erweitert die oben vorgeschlagene Matrix möglicher Differenz-Kombinationen erheblich:

(stille) Musik ^{aa}	=	notierter klingender Klang	1	nicht notierte stille Stille
(stille) Musik ^{ab}	=	notierter klingender Klang	1	notierte stille Stille
(stille) Musik ^{ba}	=	notierter klingender Klang	1	nicht notierte klingende Stille
(stille) Musik ^{bb}	=	notierter klingender Klang	1	notierte klingende Stille
(stille) Musik ^{ca}	=	notierter stiller Klang	1	nicht notierte klingende Stille
(stille) Musik ^{cb}	=	notierter stiller Klang	1	notierte klingende Stille
(stille) Musik ^{da}	=	notierter stiller Klang	1	nicht notierte stille Stille
(stille) Musik ^{db}	=	notierter stiller Klang	1	notierte stille Stille

usw. bis:

(stille) Musik ^{oa}	=	notierte stille Stille	1	nicht notierte klingende Stille
(stille) Musik ^{ob}	=	notierte stille Stille	1	notierte klingende Stille
(stille) Musik ^{pa}	=	notierte stille Stille	1	nicht notierte stille Stille
(stille) Musik ^{pb}	=	notierte stille Stille	1	notierte stille Stille

6 Die Differenz von Medium und Form ist selbst eine Form, die erst in einem Medium möglich wird. Vgl. Niklas Luhmann, *Die Gesellschaft der Gesellschaft* (Anm. 1), S. 190–202; sowie ders., *Die Kunst der Gesellschaft* (Anm. 3), S. 165–214, hier auch insbesondere S. 176: »Besonders deutlich wird am Falle der Kunst, daß und wie eine Form wiederum als Medium weiterer Formbildung verwendet werden kann. [...] So kann ein Theaterstück als Form gelten in dem Maße, als es textlich und durch Regieanweisungen festgelegt ist; aber zugleich ist es auch ein Medium, in dem verschiedene Inszenierungen und dann einzelne Aufführungen ihre jeweilige Form finden.« Entsprechend lassen sich Notations-*Formen* auch als Medium für weitere Formbildung (z. B. in musikalischen Kompositionen) auffassen.

Diese erweiterte Differenz-Matrix kann vielleicht sowohl bei der Formulierung als auch Auflösung des Paradoxes helfen, dass notierter Klang für sich immer zunächst – d. h. vor einer ›klingenden‹ Aufführung – still ist, Klang und Stille (d. h. ›Musik‹) sich qua Notation also – z. B. lesend – immer auch still rezipieren lassen. (Auch wenn man die Rezeption von Notation statt Klang oder Stille als defizienten Modus einer Musikrezeption bewertet, verwendet man dabei doch eine der Unterscheidungsformen der Matrix.) Die an den Differenzen beteiligten Elemente (Klang, Stille, Notation) »kreuzen« sich offensichtlich mehrmals, wenn z. B. ein Interpret ein komponiertes Stück zunächst liest, dann probend am Notentext erarbeitet und schließlich möglicherweise auswendig spielt (wodurch die Notation der Komposition ja nicht verloren geht, sondern im konkreten Moment einer bestimmten Beobachtungssituation auf die andere Seite einer Unterscheidungsform wechselt).

Auch diese Matrix ist also nicht als umfassende und statische Struktur einer fixen Musik-Ontologie zu verstehen. Notation differenziert sich selbst hinsichtlich verschiedener Notationsformen und die jeweiligen Unterscheidungselemente können während der Operation »gekreuzt« werden: Das Medium Notation verändert sich permanent im Verhältnis zu den durch es selbst ermöglichten Formen (eben auch von ›Musik‹).

III.

Im Folgenden kann und soll die oben angedeutete Matrix möglicher Differenzkonstellationen daher nicht systematisch durchdekliniert werden (was selbstverständlich auch den hier gegebenen Rahmen sprengen würde), sondern die mögliche Dynamik der Notation für eine ›stille Musik‹ lediglich anhand einiger Beispiele illustriert werden. Sucht man nach den Elementen des Mediums der traditionellen Notenschrift, in denen oder mit denen sich musikalische Stille formen ließe, so denkt man vermutlich zunächst an Pausenzeichen und an die explizite Angabe von (leisen) dynamischen Werten. In historischer Hinsicht fällt jedoch auf, dass in den Anfängen der europäischen Notenschrift keine Pausen vorkommen. (Und soweit man in der Interpretation der frühesten Notenzeichen überhaupt einig ist: vermutlich auch keine Zäsurzeichen und keine Angaben zu einer leisen oder lauten Dynamik.) Pausenzeichen im heutigen Verständnis scheinen erst Ende des 13. Jahrhunderts im Zusammenhang der Mensuralnotation verwendet und reflektiert worden zu sein.⁷ Explizite Angaben zur Lautstärke von Musik sind erst seit dem 16. Jahrhundert überliefert.⁸ Innerhalb der in der Musikgeschichte sowieso spät einsetzenden Verschriftlichung von Musik ist die zeichenhafte Repräsentation von Stille in allen ihren möglichen Aspekten ihrerseits also ein vergleichsweise spätes Phänomen. Was selbstverständlich nicht bedeuten muss, dass Zäsuren, Pausen oder

7 Vgl. z. B. Franco von Köln, *Ars cantus mensurabilis* (ca. 1250–80).

8 Z. B. in Giovanni Gabrieli *Sonata pian e forte* (1597).

leise Dynamik in davor praktizierter Musik nicht auch schon präsent gewesen sein können. Nur können wir darüber nicht viel wissen, da bis zur Entwicklung technischer Klangreproduktion das wichtigste Speichermedium der Musik (außer der Gedächtnisleistung einzelner Musiker und der durch sie vermittelten ›Tradition‹) eben die Notation war. Das Medium der Notenschrift scheint aber für den Aspekt der Stille in seiner konkreten Ausformung zunächst entweder ungeeignet oder: Stille scheint zumindest als durch dieses Medium zu vermittelnder Aspekt der Musik uninteressant gewesen zu sein.

Eine explizite Hinwendung zu den durch das Medium der Notenschrift zur Verfügung gestellten Möglichkeiten zeichenhafter Repräsentation von Stille und der Versuch, mit diesen die Differenz von Klang und Stille in eine ästhetisch relevante Dynamik zu versetzen, wird – soweit ich sehe – erst im 20. Jahrhundert zu einem verbreiteteren Phänomen.⁹ Im Folgenden seien einige wenige, hoffentlich gleichwohl aufschlussreiche und insbesondere mit Blick auf die Form ihrer Notation divergierende Beispiele genannt, die selbstverständlich keinen systematischen Katalog bieten können.

Die Musik Anton Weberns wurde schon in der zeitgenössischen Rezeption immer wieder mit verschiedenen Facetten von Stille in Verbindung gebracht. Insbesondere seine kurzen, sogenannten aphoristischen Stücke wurden – wohl nicht zuletzt beeinflusst durch das berühmte Vorwort Arnold Schönbergs zum Erstdruck der Webern'schen *Bagatellen* op. 9 von 1924 und den darin enthaltenen, zum Teil im quasi-religiösen Duktus formulierten Hinweisen (»Möge ihnen diese Stille klingen!«) – in dieser Hinsicht rezipiert.¹⁰ Das letzte aus den *Vier Stücken für Violine und Klavier* op. 7 ließe sich in diesem Zusammenhang als ein Beispiel für einen bei Webern häufig anzutreffenden Topos anführen, den man den des ›Verklingens‹ nennen könnte. Die ersten laut und energisch einsetzenden Takte werden sofort in eine leise endende Zäsur überführt (T. 1–5). Ein erneuter Ansatz beginnt bereits nur noch sehr leise (T. 6–10) und das Stück endet »sehr zart« und »wie ein Hauch« sozusagen im Nichts (T. 10–15: Abb. 1a).

9 Selbstverständlich geschieht diese Hinwendung nicht abrupt. So ließe sich z.B. die im 19. Jahrhundert im deutschsprachigen Raum zu findende Bezeichnung von Pausen als »Schweigezeichen« (neben der möglichen Herkunft als Übersetzung des lateinischen ›tacet‹) auch als Hinweis auf die (quasi-)aktive Produktion von Stille gegenüber dem bloßen Fehlen von Klang oder auch der (gesangs-)technisch motivierten (aber sicherlich auch schon früh ästhetisch aufgeladenen) ›suspiratio‹ interpretieren. Vgl. z.B. Heinrich Christoph Koch, *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt am Main: August Hermann 1802, S. 1145 (Artikel *Pause, oder Schweigezeichen*); sowie Gottfried Wilhelm Fink, *Musikalische Grammatik oder theoretisch-praktischer Unterricht in der Tonkunst*, Leipzig: Georg Wigand ²[1839], S. 60 (*Von den Schweigezeichen*): »Da eine Stimme oder ein musikalisches Instrument nicht immer fort erklingen kann und nicht soll, so brauchen wir nothwendig Zeichen, die uns bestimmen, wie lange eine Stimme schweigen soll. Diese Schweigezeichen heißen Pausen.«

10 Vgl. Rainer Schmusch, *Das musikalische Hörerlebnis im Zerrspiegel seiner willkommenen Deutung? Zu Schönbergs Bevorwortung der Webern'schen Bagatellen op. 9*, in: *Wechselnde Erscheinung. Sechs Perspektiven auf Anton Weberns sechste Bagatelle*, hrsg. von Simon Obert, Wien: Lafite 2012 (= *Webern-Studien* 1), S. 129–146.

10 ruhig (♩ = ca 60) arco
ppp
wie ein Hauch pp
poco rit.
am Steg.
ppp
am Steg.
15
sehr zart
pp
ppp

Abb. 1a: Anton Webern, *Vier Stücke für Violine und Klavier* op. 7/4, Takt 10–15, Druckfassung 1922 (© 1922/1950 by Universal Edition, Wien)

9
ritato in ganz. g - nicht schnell möglich
ppp
2
p
ganz verklingen

Abb. 1b: Anton Webern, *Vier Stücke für Violine und Klavier* op. 7/4, Takt 10–15, Manuskriptfassung 1910/11 (Paul Sacher Stiftung, Basel, Sammlung Anton Webern)

Die Notation Weberns ist in dieser wie den meisten anderen seiner Kompositionen prinzipiell ›normal‹, d. h. weist üblicherweise keine Unterschiede gegenüber der in der klassisch-romantischen Tradition etablierten Notenschrift auf und beschränkt sich in der Regel auf die in dieser verwendeten Zeichen. In einer frühen, vermutlich von 1910/11 stammenden Fassung dieses Stückes allerdings wird nicht nur der Gestus des Verklingen als Spielanweisung der letzten Töne des Klaviers explizit gemacht (»ganz verklingen«), sondern werden die letzten Töne der Violine durch eine graphische Wellenlinie notiert und mit der spieltechnischen Anweisung versehen: »Über die ganze G-Saite leicht rutschen« (Abb. 1b). (Die in der von 1922 stammenden Druckfassung an der entsprechenden Stelle notierten Töne sind stattdessen tendenziell auf den oberen Saiten der Geige zu spielen.)

Es ist selbstverständlich interessant, die Änderung der experimentellen zur traditionellen Notation und die damit verbundene Modifikation einer bestimmten (möglicherweise durch konkrete Spielpraxis angeregten) Klangvorstellung hin zu einer komponierten (strukturell analysierbaren) Tonfolge im Kontext der Musikgeschichte der 1910er und 1920er Jahre zu interpretieren.¹¹ Betrachtet man die frühe Fassung jedoch nicht nur mit Blick auf ihre spätere Überarbeitung, so ist immerhin bemerkenswert, dass ein Komponist, der sich ansonsten mit der traditionellen Notenschrift begnügt, bei dem Versuch einer stillen Musik nach alternativen Möglichkeiten sucht.

Während Weberns von der Konvention abweichende Notation sich auch durch die unkonventionelle Spieltechnik motiviert, bleibt in Erwin Schulhoffs drittem Stück, *In futurum* aus seinen *Fünf Pittoresken* op. 31 von 1919, die intendierte praktische Umsetzung der im Prinzip herkömmlichen Notation offen (Abb. 2). Das in einem Dada-Kontext entstandene Stück ist fast ausschließlich mit Pausen notiert (eine Ausnahme sind die Mondgesicht-Noten in Takt 11 und 29)¹² und könnte auf den ersten Blick als eine Vorwegnahme von John Cages 4'33" verstanden werden.¹³ Die Pausen sind in ihrer graphischen Disposition jedoch so dynamisiert, so ›sprechend‹ bzw. im Wortsinn so pittoresk, also bildhaft arrangiert, dass man kaum von ›stiller‹, sondern (ähnlich wie bei den anderen sich deutlich auf die Sphäre von Tanz- bzw. Jazzmusik beziehenden Stücken des Zyklus) in einer metaphorischen Rückführung von ›lauter Musik‹ sprechen müsste. Man könnte das Stück vielleicht als eine klang-

11 Die Webern-Forschung hat diese Stelle auch bereits in dieser Hinsicht verschiedentlich analysiert und diskutiert. Vgl. Allen Forte, *A Major Webern Revision and its Implications for Analysis*, in: *Perspectives of New Music* 28 (1990), Nr. 1, S. 224–255, sowie Felix Meyer und Anne Shreffler, *Performance and Revision: The Early History of Webern's Four Pieces for Violin and Piano, Op. 7*, in: *Webern Studies*, hrsg. von Kathryn Bailey, Cambridge: Cambridge University Press 1996, S. 135–169.

12 Ich interpretiere die Pausen vor dem ersten Taktstrich als Auftakt. Die folgenden Takte enthalten dann immer – wieder mit Ausnahme der Mondgesicht-Noten – Pausenwerte mit der Summe von vier Viertelpausen.

13 Vgl. Marianne Betz, ›*In futurum*‹ – von Schulhoff zu Cage, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 56 (1999), Heft 4, S. 331–346. Hier auch eine Übersicht über einige andere mögliche historische ›Vorläufer‹ von Cages 4'33".

liche Pantomime bezeichnen. Die Notation wird hier nicht erweitert, sondern – was sich als ein typisches Stilmittel von Dada verstehen lässt – dekontextualisiert.

Im Unterschied zu Schulhoffs Stück ist Cages (aus der Erinnerung David Tudors rekonstruierte) erste, von 1952 stammende Fassung von 4'33" gänzlich ohne Pausen, sondern mit leeren Takten notiert (Abb. 3). Cage setzt damit (nicht als erster) in dieser Komposition eine für die Musik des 20. Jahrhunderts wichtige Form der Notation von Stille ein: den leeren Raum. Ein weiterer wichtiger Unterschied zur Notation von Schulhoffs *In futurum* ist die eindeutige Tempoangabe.

Zumindest diese erste Fassung von 4'33", die sich notations- und kompositionstechnisch auf Cages 1951 entstandene *Music of Changes* bezieht, ist eben auf Grund der spezifischen Notation tatsächlich als ›Musik‹ (und nicht als ›Happening‹, ›Event‹ oder anderes) begrifflich fassbar.¹⁴ In den späteren und eben anders

I

The image shows the beginning of a musical score for John Cage's 4'33". It consists of two systems of two staves each (treble and bass clef). Above the first system, there is a tempo marking: a double-headed arrow with '60' above it and a quarter note symbol followed by '= 2 1/2 cm' below it. The time signature is 4/4. The staves are empty, representing the 'silence' of the piece.

Abb. 3: John Cage, 4'33", Fassung 1952 (Rekonstruktion von David Tudor, 1989), Anfang. Transkription auf der Grundlage der Faksimile-Edition von David Tudors Manuskript in: John Cage, 4'33" (centennial edition), New York: Henmar/Edition Peters 2012 (EP 6777 C)

14 Vgl. Dörte Schmidt, *It's important that you read the score as you're performing it. Die Fassungen von ›4'33"‹ aus philologischer Sicht*, in: *Transkription und Fassung in der Musik des 20. Jahrhunderts. Beiträge des Kolloquiums in der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz, vom 5. bis 6. März 2004*, hrsg. von Gabriele Buschmeier, Ulrich Konrad und Albrecht Riethmüller, Stuttgart: Steiner 2008 (= *Abhandlungen der Geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse*, Jg. 2008, Nr. 2), S. 11–43, insbesondere S. 17: »Die Reste der traditionellen Notation repräsentieren einerseits den kompositorischen Zusammenhang und bedingen andererseits eben jene spezifische Aufführungssituation, die der traditionellen Aufführung eines Musikstücks aus einem Notentext eigen ist. [...] Das Umblättern, das bei einer in dieser Weise notierten Partitur nötig wird, erscheint eher als Rest einer Aufführungssituation, denn als im eigentlichen Sinne theatrale Aktion.«

notierten Fassungen des Stücks verschiebt sich der Akzent hin zu einer nicht mehr unbedingt musikalisch bestimmten Aktion.¹⁵ Während die Notation für die Konzeption der ersten Fassung substanziell ist und ihr Notentext tatsächlich (also als musikalische Partitur) gelesen werden kann, ist das Lesen der ›Partituren‹ einiger späterer Fassungen (z.B. die der vermutlich bekanntesten, sogenannten ›Tacet-Fassung‹) während einer Aufführung zumindest unnötig. (Selbstverständlich wären auch Fälle denkbar, in denen die Fassung von 1952 nicht während der Aufführung gelesen werden muss, sondern die Komposition auswendig gespielt wird. Aber auch hier wird der Interpret die Partitur in der Regel vorher gelesen haben, um sie daraufhin ohne Noten spielen zu können. Ob dagegen eine Aufführung dieser Fassung von 4'33" nach Gehör – also vollkommen ohne Vermittlung einer Partitur – überhaupt möglich ist, ließe sich aus der hier vorgeschlagenen Perspektive zumindest bezweifeln.) Die von 1962 stammende Neukomposition unter dem Titel *0'00" (4'33" No. 2)*, in der jede koordinierte Aktion als Ausführung des Stückes angesehen wird, markiert deutlich den Übergang zu einem ›theatralischen Event‹. Die ›Partitur‹ besteht aus verbalen Anweisungen, die eine ›musikalische‹ Aktion (also auch eine Aufführung der ersten Fassung von 4'33" von 1952) explizit ausschließen:

In a situation provided with maximum amplification (no feedback), perform a disciplined action.

[...]

No two performances to be of the same action, nor may that action be the performance of a ›musical‹ composition.¹⁶

So problematisch die undifferenzierte Reduktion von 4'33" auf das »silent piece« ohne Rücksicht auf seine verschiedenen, eben auch durch ihre Notationsformen unterschiedenen Fassungen ist, so problematisch ist selbstverständlich die Reduktion des Komponisten Cage auf den Komponisten von 4'33". Das Œuvre Cages bietet einen großen Fundus von ›stiller Musik‹ und den verschiedensten Möglichkeiten ihrer Notation sowie daraus resultierenden Wechselwirkungen zwischen Schrift und Klang. (Selbstverständlich soll mit dieser Feststellung weder wiederum Cages Produktion auf ›stille Musik‹ reduziert werden, noch soll verschwiegen werden, dass es im 20. Jahrhundert auch andere bedeutende ›stille‹ Werk-Korpora gibt.) Erwähnt sei nur als ein weiteres Beispiel Cages Komposition *Ryoanji* von 1983–85, in dem innerhalb eines Stücks verschiedene Notationsformen verwendet werden: Zum einen verwendet Cage für die möglichen Melodieinstrumente Oboe, Stimme, Flöte, Kontrabass und/oder Posaune eine graphische Notation, in der die als Glissandi auszuführenden Kurven sich aus Umriss-Ausschnitten von Steinen ergeben (Abb. 4a). Die Notation fungiert hier sowohl als Klänge (und Stille) generierendes Kompositionsmittel (als »a way to produce some-

15 Für eine Übersicht der möglichen Fassungen von Cages 4'33" vgl. ebd., S. 13, sowie zu deren Interpretation passim.

16 John Cage, *0'00" (4'33" No. 2)*, New York: Henmar/Edition Peters 1962 (EP 6796).

thing«¹⁷ als auch als symbolisch-semantische Referenz für den titelgebenden Zen-Steingarten in Japan. Zum anderen verwendet er für die Schlaginstrumente eine herkömmliche rhythmische Notation, die sich aus der vermutlich durch Zufallsverfahren organisierten Verteilung von fünf Viertelnoten-Impulsen auf jeweils 77 Takte mit 12 bis 15 Zählzeiten ergibt (Abb. 4b).¹⁸ Cage charakterisiert im Vorwort der Partitur die Schlagzeugklänge als den »raked sand of the garden«,¹⁹ in dem sich die »Klang-Steine« der Melodie-Instrumente befinden.

14

Abb. 4a: John Cage, *Ryoanji*, Version für Posaune, Posaunenstimme, S. 14
(© 1985 by Henmar Press / Edition Peters)

17 John Cage, *For the Birds*. *John Cage in Conversation with Daniel Charles*, Boston: Marion Boyars 1981, S. 160: »When I was writing music for percussion, I simply wrote notes to designate the quite different sounds we were able to collect. We constantly changed sounds and the notation merely served as a way of doing it. [...] But once I developed the prepared piano, notation became a way to produce something.« Vgl. auch Thomas Ahrend, »...a way to produce something«. *Zur kompositorischen Relevanz des präparierten Klaviers bei John Cage*, in: *Jahrbuch 2012 des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz*, hrsg. von Simone Hohmaier, Mainz: Schott 2013, S. 59–76.

18 Von dem beschriebenen Prinzip wird lediglich in Takt 75 abgewichen, in dem sich nur vier Viertelnotenimpulse befinden (12/4: [Viertel-]Note, [Viertel-]Pause, Note, drei Pausen, Note, Pause, Note, drei Pausen). Ob es sich dabei um eine kalkulierte Ausnahme oder einen Fehler handelt, sei dahingestellt.

19 John Cage, *Ryoanji for Percussion (to be played with songs of the same title or other pieces of the same title for oboe)*, New York: Henmar/Edition Peters 1983 (EP 66986a), S. [2].

RYOANJI

JOHN CAGE

||: ¹³ | r z z r z z r z r z z |
¹² | r z z r z z r r z z r z | r z z r z z r r z r z z |
¹³ | r z z z r z r r z z r z z | r z r r z z z r z z r z z |
¹² | r z z z r z r r z z z r | r r z r z r z z r z z z |
¹³ | r z r z r z z z r z z z r | ¹⁴ | r z r z z z r z z r r z z z |
¹⁵ | r z z z r z z z r z z r r z z z | ¹³ | r z z r z r r z z r z z z |
¹⁴ | r r z z r z z r z z z r z z z | r z r z r z z z r z z z r z |
¹⁵ | r z z r r z z z r z z r r z z | ¹² | r z z z r r z r r z z z |
¹³ | r z z z r z r r z r z z z | ¹⁵ | r r z z r z z z r z z z r z z z |
¹⁴ | r z z z r z r r z z z r z z z | ¹⁵ | r z z z z r z z z r r z r z |
¹² | r z z z r z z r z r z z r | ¹⁴ | r z z z r z z z r z z z r r z |
¹³ | r z z r z r z z z r r z z z | ¹⁴ | r z r z z r z z r z r z z z |
¹⁵ | r z r z z z r z r z z r z z z | r z z z r z z z r z z z r z z r |
¹² | r r z z z r r z r z z z | r z z z r r z z r r z z z z |
¹⁴ | r z z r r z z z r z r z z z z | r z r z z r z z z r z z z r z |
¹⁵ | r z z r r z z z r z z z r z z z | r z r r z z z z r z z z r z z z z |

Abb. 4b: John Cage, *Ryoanji*, Schlagzeugstimme, S. 1
(© 1983 by Henmar Press / Edition Peters)

Das Stück thematisiert offensichtlich Stille auf verschiedenen Ebenen: Die spirituelle Stille des im Kompositionstitel angesprochenen Zen-Gartens; die grundsätzlich zurückgenommene Lautstärke der beteiligten Instrumente;²⁰ und die (zufällig) auftretenden Pausen. Die Aufhebung der Differenz der verwendeten Notationsformen durch die klangliche Präsenz einer Aufführung, in der sich ›Sand‹ und ›Steine‹ des »sound gardens« zu einer Einheit fügen, mag auch als Symbol der angestrebten Differenzlosigkeit der evozierten Zen-Spiritualität interpretierbar sein.

IV.

Der verkürzende Überblick über das Verhältnis von Notation und stiller Musik sei mit zwei Beispielen zeitgenössischer Musik abgeschlossen.

Für den Schweizer Komponisten Jürg Frey (Jahrgang 1953) stellt die schriftliche Fixierung seiner Kompositionen keine bloße Übertragung seiner musikalischen Vorstellungen in das Medium der Schrift dar, sondern ist selbst substanzieller Bestandteil der kompositorischen Arbeit. Es handelt sich dabei weder um eine Verschriftlichung von für den Komponisten bereits feststehenden Intentionen noch – wie zuweilen bei Cage – um eine intentionslose Klangproduktion durch die Mechanismen der Schrift selbst, sondern vielmehr sozusagen um eine ›Entschriftlichung‹ des Stücks, das in der Schrift vom Komponisten entdeckt werden muss: Beim Schreiben scheint das Material einer Komposition überhaupt erst erkennbar zu werden, und das fertige Stück zeigt sich seinem Autor als eine subjektive, aber präzise Auswahl aus verschiedenen, teilweise ›umsonst‹ angefertigten Material-Skizzen.

Die Entstehung von Jürg Freys zwischen 2004 und 2006 erarbeiteten Komposition *Unhörbare Zeit* für Streichquartett und zwei Schlagzeuger wurde filmisch dokumentiert. Der Film zeigt in verschiedenen Episoden, wie wichtig der schriftliche Status der Musik im Entstehungsprozess für den Komponisten ist, auch wenn die erklingende (und nur vermeintlich ›einfache‹) Musik davon nichts mehr zu wissen braucht. Der Komponist scheint sich eben genau an der Differenz zwischen schriftlich-graphischer Fixierung und klanglicher Präsenz abzarbeiten. So erzählt er nach Abschluss der Partitur-Reinschrift im Interview:

Was mir jetzt am meisten vorne auf den Fingerspitzen brennt, eigentlich, ist diese Erfahrung einfach wieder zu machen – bei der ersten Probe eigentlich schon, dann natürlich auch im Konzert –, weil: da steht einfach ein g, da steht einfach ein d und

20 Vgl. z.B. das Vorwort in John Cage, *Ryoanji for Trombone Solo (with percussion or orchestral obbligato and ad libitum with other pieces of the same title)*, New York: Henmar/Edition Peters 1985 (EP 66986g), S. [1]: »The dynamics, not given, are to be soft rather than loud, as a rule, a rule that has exceptions.« Sowie ders., *Ryoanji for Percussion* (Anm. 19): »These sounds [...] should be played quietly but not as background. They should even be imperceptible in the foreground.«

da macht es einfach auf der großen Trommel: [klopft auf den Tisch], und das sieht alles so... – es ist eigentlich alles klar, was da ist: der macht halt das hohe h und der macht zweimal auf der großen Trommel... – es ist irgendwie alles..., ja, das sind halt so Töne und so. Und die Situation ist für mich immer einfach die... [...] Ich kann nicht sagen, dass ich es suche, aber es passiert, und es ist einfach gut, dass es passiert. Also in dem Moment, wo das anfängt zu klingen, ist einfach alles anders.²¹

Davor zeigt der Film den Komponisten u. a. bei der in der Regel in Notizbücher schreibenden Arbeit, wobei grundsätzlich zwei Arten von Notationen entstehen: einerseits mögliche Materialien in Form von einzelnen – vom Komponisten mitunter als »fertige Klangobjekte« bezeichneten – Tonsätzen;²² und andererseits Konzeptionen von möglichen Formabläufen.²³ Wichtiger Teil des langwierigen Kompositionsprozesses ist es, diese beiden Ebenen so lange wie möglich voneinander getrennt zu halten, um sie schließlich im geeigneten Moment doch miteinander zu verbinden.

Das Stück kommt irgendwie angeflogen und es kommt ziemlich schnell und Du brauchst zehn Hände, um das jetzt irgendwie aufzufangen. [...] Alles was vorher irgendwie vage, diffuse gewesen ist, wird jetzt plötzlich klar. Erste Entscheidungen werden gefällt, und dann ist es, wie wenn das ein Licht auf das ganze Stück wirft, und sofort richtet sich alles Material nach diesen ersten Entscheidungen, die gefällt werden. Und vieles fällt gerade weg, weil man es nicht mehr gebrauchen kann. Es werden Sachen gesetzt. [...] Es ist so, wie wenn das Stück ausgerichtet wird. Jetzt weiß ich auch, wie lange es ist [...].²⁴

Am Ende des Prozesses findet sich die Kombination von Materialien und Formablauf in einer nahezu endgültigen Verlaufsskizze, deren einzelnen Abschnitten bestimmte Klangobjekte zugeordnet sind.²⁵ Das Stück unterscheidet zwischen blockhaften und variablen Abschnitten, die in der Skizze einerseits mit »A1« bis »A11« und andererseits mit »L1« bis »L5« bezeichnet sind. (Die endgültige Partitur umfasst dann einen A-Abschnitt mehr als in der Skizze projiziert).²⁶ In

21 Urs Graf, *Jürg Frey: Unhörbare Zeit. Ins Unbekannte der Musik*, DVD-Video, Zürich: Filmkollektiv Zürich 2007, ca. 64:00–65:30. Der Film beinhaltet auch eine vollständige Wiedergabe der Uraufführung des Stücks durch das Bozzini-Quartett sowie Lee Ferguson und Tobias Liebezeit am 7. März 2006 in Aarau. Eine weitere Konzert-Aufnahme des Stücks vom 26. Januar 2013 in New York mit Conrad Harris, Tom Chiu, Pauline Kim Harris, Brian Snow, Chris Nappi und Matthew Gold ist verfügbar unter http://freemusicarchive.org/curator/Index_1848/blog/Jrg_Frey_-_Unrbare_Zeit_or_Inaudible_Time (22. 6. 2015). Zuletzt (September 2015) ist eine CD-Aufnahme wiederum mit dem Bozzini-Quartett sowie Lee Ferguson und Christian Smith erschienen (edition wandelweiser records 1507).

22 Ebd., z. B. ca. 31:00–32:30.

23 Ebd., z. B. ca. 56:15–56:45.

24 Ebd., ca. 56:45–59:15.

25 Ebd., ca. 60:00–60:30.

26 Der Entschluss zu dieser Änderung erfolgte während der Proben zur Uraufführung. Vgl. ebd., ca. 68:15–69:00.

4x

Sz2 11 7x
Sperr Hornet

Sz1 11k
Sperr Hornet

Va 2x

Vk2 2x

Vk1 2x

Vc 7x
2x
7x

Musical score for strings and woodwinds. The score is written on multiple staves. The parts are labeled Sz1, Sz2, Vn1, Vn2, Va, Vc, and Kb. The notation includes rhythmic stems and beams, and dynamic markings such as "Sperr Hornet". There are also some handwritten annotations like "4x" and "4th".

[6:12]

Abb. 5. Jürg Frey, *Unhörbare Zeit* für Streichquartett und zwei Schlagzeuger, Seite 1 der Partitur (© 2005/06 by edition wandelweiser)

der aus dieser Skizze resultierenden Partitur sind die A- und L-Abschnitte durch verschiedene Notationsformen für das Zusammenspiel der beteiligten Musiker erkennbar. In den A-Abschnitten liegt der Koordination ein gemeinsamer, durch eindeutige Metronomangabe definierter Puls zugrunde, oder die Dauer der gemeinsam hervorzubringenden Klänge und Pausen wird durch eine exakte Zeitangabe bestimmt: Die Notation besteht in einer traditionell lesbaren Partitur (Abb. 5: linke Seitenhälfte). In den L-Abschnitten ist als Metronomangabe ein Spielraum angegeben, und das Zusammenspiel wird durch Entscheidungen der Spieler variabel gehalten: Die Notation ordnet die Musiker gemäß ihrer Position im Raum an und zeigt Aktionen, die einzeln oder in Listen den einzelnen Ausführenden zugeordnet sind und im angegebenen Zeitfenster unterschiedlich oft wiederholt werden sollen (Abb. 5: rechte Seitenhälfte). Einige Aktionen sind in Abhängigkeit voneinander notiert: Mit Pfeilen verbundene Noten verschiedener Spieler sollen direkt aufeinander folgen.

In *Unhörbare Zeit* finden sich somit mindestens drei verschiedene Notationsformen von Stille (und Klängen):

1. die durch Sekundenangabe definierte leere Dauer,
2. die traditionellen Pausenzeichen, die auf der Grundlage eines gemeinsamen Pulses mit den anderen Spielern ausgeführt werden,
3. die offen bzw. »räumlich« notierten Abschnitte, in denen die konkrete Abfolge der von verschiedenen Musikern erzeugten Klänge (und insbesondere die Dauer der dazwischen entstehenden Stille) nicht determiniert ist, sondern durch Entscheidungen der einzelnen Spieler und teilweise durch die aus ihrem Zusammenspiel sich ergebenden Konsequenzen emergieren.

Die unterschiedlichen Notationsformen kennzeichnen unterschiedliche Arten des Zusammenspiels, das in einer Aufführung zu unterschiedlichen Qualitäten und Intensitäten der auf diese Weise produzierten Stille führen kann.

V.

Der amerikanische Komponist Evan Johnson (Jahrgang 1980) interessiert sich in seiner Arbeit für »the physical and bodily underpinnings of instrumental performance, extreme notational situations, and the structural potential of conflicting repetitive and canonic structures.«²⁷ Das 2010/2011 komponierte Stück *A General Interrupter of Ongoing Activity* für Stimme solo zeigt alle diese genannten Aspekte auf bemerkenswerte Weise. In den Anmerkungen des Komponisten zur Partitur heißt es:

A general interrupter to ongoing activity is a study of the voice as an instrument that is uniquely capable of occluding itself. This occlusion takes place on a number of lev-

²⁷ <http://www.evanjohnson.info/biography/> (20.6.2015).

els: the noisily tongue-blocked airflow of fricative and sibilant consonants, which comprise the fundamental sonic material of the piece; the diffusion of the text's vowels into whistles and hisses, as more or less destructive background colorations; and the fragile compromises necessitated by an overloaded structure wherein almost every physical effort partially overwrites every other.

The result is a navigation of the boundary between audible and inaudible, communicable and private, vocal and muscular.

The text, an anonymous Middle English versification of a passage from Augustine's *Confessions*, is meant as both an evocative epigraph and a source of occlusive possibilities and repetitive structures:

Thole [i. e., »wait«] yet, thole a litel

But yet and yet was endeles

And thole a litel a long wey is²⁸

In einem einführenden Vortrag zu einer Aufführung des Stückes erläuterte Johnson, dass das der Komposition zugrundeliegende Material der Konsonanten auf die (körperliche) Spezifik der Stimme als Instrument bezogen ist und von sich aus zu einer ›Entklanglichung‹ führt:

Singing in the Western tradition, of course, is the studied denial of the basically obstructive nature of the vocal machine. We are taught that good text setting involves the marginalization of consonants, which are then further reduced by trained vocalists to the bare minimum required by their role as semantic articulators. Singing would be easier without them – if we accord with tradition in taking singing to mean the treatment of the voice as a typical wind instrument, which entails the rejection of precisely one of its most characteristic, most interesting, and most challenging aspects.

[...] [T]he *possibility of the consonant* is what makes the voice unique. I want to take the consonant as central, then, not just to make a noisier and maybe more theatrical music, but more fundamentally, to find a music within what a consonant – and therefore, what the voice – really is.

[...] To take the consonant seriously as a compositional resource, then, is to consider the concept of material that it opens up: which is to say, to take seriously the decoupling of musculature and of pulmonary force from surface sound, and to treat that disjunction as material, to take it as a generative idea, to push it well beyond the bounds of linguistic phonetics. To take the consonant seriously is to build a music out of diverted energies – out of muscular and pulmonary efforts that are not necessarily, or at least not purely, directed *towards* a sonic result, but *away* from one, towards the negation of sound; efforts that form a private rhetoric made up not of sounds at all but of internal stresses on the body. This music, as a result, is not for an audience; what an audience hears is overheard, it is something in excess of

28 Evan Johnson, *A General Interrupter of Ongoing Activity*, Ms. (PDF) 2011, *Program Note*, S. i. Der vertonte Text übersetzt folgende Stelle aus Augustinus, *Confessiones*, Achtes Buch V/12 (übersetzt, hrsg. und kommentiert von Kurt Flasch und Burkhard Mojsisch, Stuttgart: Reclam 2009, S. 379): »Modo«, ›Ecce modo‹, ›Sine paululum‹. Sed ›modo et modo‹ non habebant modum et ›sine paululum‹ in longum ibat.«

where the music is actually happening. All of this is a result of taking the consonant seriously.²⁹

Das Ergebnis dieser kompositorischen Strategie ist eine intensive und gleichzeitig sehr zarte Musik,³⁰ deren Ausführung nicht unbedingt zu Klangereignissen führt, sondern diese mitunter negiert, und von der Zuhörer nur »Auswüchse« wahrnehmen können. Der Ort, an dem die Musik »tatsächlich stattfindet«, ist vor allem der Körper der bzw. des Ausführenden und in gewisser Hinsicht: ihre Notation.

In theory, everything in the score is performable as written – despite the many simultaneous arenas of activity, there are no overtly self-contradictory actions. In practice, however, certain strands of material will tend to overshadow, distort, or even »overwrite« others. Much of the work of interpretation, then, will consist of finding a satisfactory approach to the welter of materials, internalizing their mutual tendencies and relationships to one another (in a *muscular* sense!), respecting the many repetitive and canonic structures embedded in those relationships, and arriving at a coherent and persuasive means of projecting and communicating the whole in all its instability and elusiveness.³¹

Die Musik wird nicht einfach durch die Notation abgebildet, sondern es ist gerade die Differenz zwischen den durch die Partitur formulierten Anweisungen und den körperlichen Möglichkeiten ihrer Ausführung, die schließlich durch die Musik artikuliert wird.³²

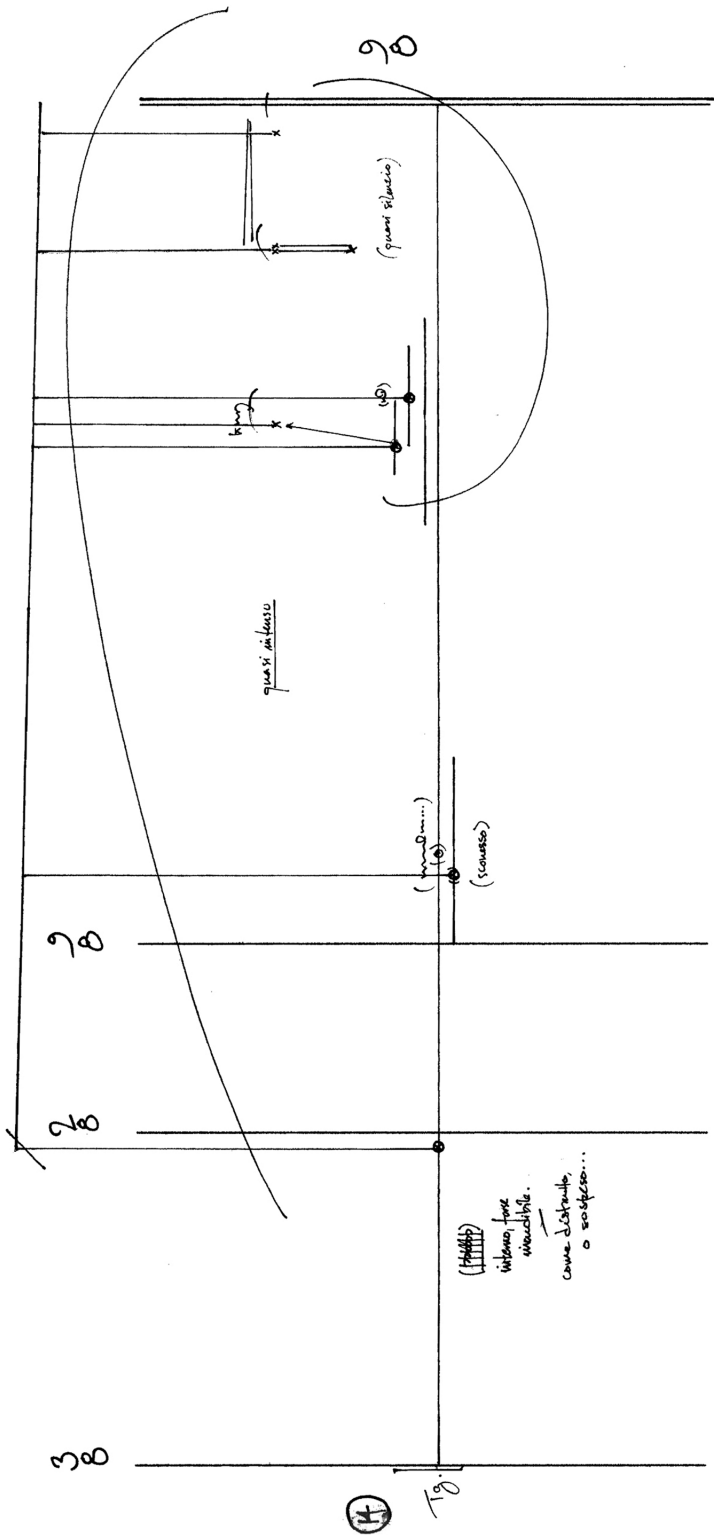
Strukturell besteht die Komposition aus einer Lektüre des Textes bzw. der Abfolge der darin enthaltenen Konsonanten, die teilweise durch Überlappungen

29 Evan Johnson, »A general interrupter to ongoing activity«: A Constructed Vocality of Occlusion, Ms., Referat beim Symposium *performing voices*, Hochschule der Künste Bern, 28. November 2014. Eine Audio-Datei dieses Referates sowie der anschließenden Ausführung des Stückes durch Carl Rosman findet sich unter: <https://voicerepublic.com/talks/evan-johnson-arlington-ma-carl-rosman-koln-a-general-interrupter-to-ongoing-activity-a-constructed-vocality-of-occlusion> (22.6.2015). Eine weitere Produktion des Stückes, ebenfalls mit Carl Rosman, ist erhältlich unter: <http://www.musikfabrik.eu/de/label/evan-johnson-general-interrupter-ongoing-activity> (22.6.2015).

30 Ebd.: »In the end, though, the overall effect remains somewhat gentle, I think. I hope. Because one contradiction at the heart of my work, one of those balances I'm always trying to strike, is between intensity and gentleness, between a constant sense of almost compulsive overdoing it in every possible respect on the one hand, and on the other hand a sense of poise and grace, a sort of delicacy and elegance. That balance is really, for me, what this piece – like all my recent work – is about [...].«

31 Evan Johnson, *A General Interrupter of Ongoing Activity* (Anm. 28), *Performance Notes*, S. ii.

32 Diese Differenz ist aber nicht als Inszenierung eines Dramas intendiert (ebd.): »It may be tempting to read the performance of these physical actions as a sort of drama of ineloquence, of inability to speak or sing freely and without obstruction: this is not at all the intention. The deployment of phonetic materials and other »quasi-vocal« sounds like clicking and whistling is not meant to stand in contrast to a free, natural delivery of a text (spoken or sung), but rather to demarcate and inhabit a very limited and very quiet sonic universe that is itself of communicative potential.«



nu. 14: walls almost closed - lips touching - effervescent/paralytic

Abb. 6b: Evan Johnson, A General Interrupter of Ongoing Activity, Takt 14-16
(© by Evan Johnson)

modifiziert werden. Das Stück ist in vier Abschnitte gegliedert, die durch in ihrer Ereignisdichte deutlich zurückgenommene, auf wenige Zungenaktionen beschränkte Zwischenspiele unterbrochen werden. Abb. 6 zeigt die erste Partiturseite mit den ersten beiden Takten (a) und das erste Zwischenspiel (b: T. 14–16).

Takt 1 komponiert das »th« des ersten Wortes »Thole«. Das oberste System der Partitur stellt die Projektion konsonantischer Phoneme auf vier Linien und ihre Zwischenräume dar: Die unterste Linie markiert das Phonem für das englische »th«, im Taktverlauf finden sich mehrere auf dieser Linie notierte Notenköpfe. Darunter befinden sich (im Vorwort zur Partitur erläuterte) Bereiche für die Angabe für:

- Zahnklicken (vgl. die Kreuze am Ende von T. 16 in Abb. 6b),
- Pfeifen (Kreise mit oder ohne Punkt in der Mitte),
- Zungendruck und -klicke (»T[on]g[ue].«: Balken und eingekreiste Kreuze),
- Stimmhaftigkeit (rhythmisch notierte Verwendung der Stimmbänder) und Vokale (vgl. das eingerahmte »o« in T. 1),
- Zusammenziehung der Kehle (»Th[roat].«: bei evt. Einbeziehung der Stimmbänder resultieren frei transponierbare Tonhöhen).

Über dem Vierliniensystem mit den Konsonanten erscheinen mitunter noch Angaben zum Atem (vgl. das Ende von T. 2).

Die zu dem strukturellen Gerüst der durch den Text im Prinzip vorgegebenen Konsonantenfolge komponierten muskulären Ereignisse sind »Fantasien« oder »Hyperverzierungen« der phonetischen Laute, die dadurch aber in ihrer Artikulation behindert, d.h. verstopft werden und gleichzeitig neue »paradoxe Konsonanten« ausbilden können.

[E]ach word or small phrase generates other layers of physical action, which take on their own independent life as exaggerated »fantasias« on the muscular activity of the consonantal phonemes themselves, *outside* the realm of linguistic phonetics. This is why the score looks the way it does: thinking of consonants as the result of more or less independent obstructive actions in the vocal tract, and the emphasis on very minor differences in points of articulation and other muscular parameters, suggested a broader field of operations, a sort of »meta-consonant« idea, where various tongue actions and embouchure shapes can be independent material categories that generate what you could call invented and sometimes paradoxical »consonants.« Almost everything on the page is, in this precise sense, an elaboration, a sort of Baroque hyperornamentation, of the information contained in that skeleton of phonetic consonants that undergirds the original text.³³

Eine daneben ablaufende melodische Material-Schicht, die nur durch Fragmente distinkter Tonhöhen angedeutet wird, kommt nicht über ein wie zu sich selbst gesummes Singsang hinaus.

33 Evan Johnson, »A general interrupter to ongoing activity« (Anm. 29).

This strand of material is just a repeating, microtonally inflected but also fundamentally kind of diatonic, series of pitches that happens over and over again, overlapped extensively with itself and sometimes transposed but otherwise mostly invariant. The performer, then, is constantly singing to him or herself *while they are doing everything else* – but it is not singing, really, because much of the time the vocal cords are not engaged. Only when there is a full fiveline staff is there actually pitched activity; there is also an independently rhythmicized one-line staff just above that indicates when the vocal cords are engaged. When that happens, we hear fragments, sometimes overlapped with themselves, of this melodic stream. But even when the vocal cords are not being activated – and therefore no pitch is possible – they are still tightened and loosened, as if singing *silently*.

The result of this, in concrete, audience-centric terms, depends entirely on what else is happening: some consonantal actions are *slightly* modified by throat tightness, some noisy actions can be lent a slightly »brighter« or »darker« sound, and whistling is of course more perceptibly affected. But sometimes there is nothing else going on, and this stratum of material is a purely private index of ongoing structural continuity – that, and an alternate method of arriving again at the conceptual endpoint of the consonant as sonic phenomenon: that obstruction and deviation ends in silence. This is not the tense, potentially exhausting silence that the tongue press creates by exaggerating the internal pressures of consonants, but it is silence as a marker of purely private, internally-directed activity: another result of occlusion.

*

Vergleicht man die beiden letzten zeitgenössischen Beispiele von Jürg Frey und Evan Johnson mit Blick auf die Rolle des Mediums Notation in »stiller Musik«, so zeigen sie ihrerseits divergierende Merkmale, die in zwei mögliche Extrempunkte weisen:

Einerseits die großflächige Notation Freys, der es gelingt, ein Stück von über 30 Minuten Dauer auf nur insgesamt vier Partiturseiten zu notieren; andererseits die komplexe und minutiöse Notation Johnsons, die für ein Stück von ca. fünf Minuten Dauer 18 Seiten Partitur (und sieben zusätzliche Seiten Erläuterungen) benötigt. Eine weitere Differenzierung dieser Unterschiede wäre vermutlich sehr aufschlussreich, insbesondere mit Blick auf die verschiedenen Konzepte von Stille, die den beiden Kompositionen zugrunde liegen: Bei Frey handelt es sich vielleicht um eine »zulassende bzw. zugelassene Stille«, bei Johnson wohl eher um eine »erzwungene Stille«. Und dieser Unterschied wird eben durch die jeweils spezifische Notation sowohl ermöglicht als auch beschreibbar. Beide Komponisten verwenden das Medium der Notation also auf eine Weise, bei der die jeweils komponierte Differenz von Klang und Stille (d.h. die »Musik«) ohne dieses Medium (und seine vorausgesetzte Geschichte) nicht möglich wäre und umgekehrt die Komposition dem Medium neue (Notations-)Formen abverlangt. Bemerkenswert ist auch, dass trotz aller medialen Erneuerungen der letzten hundert Jahre, das Medium der Notenschrift für Komponisten »stiller Musik« eine immer weiter zu aktualisierende Attraktivität zu besitzen scheint.

Hören: Wachen und NachtRäume

Rückzug nach Innen: »Stille Arbeit« in Klaus Hubers *Auf die ruhige Nacht-Zeit* (1958)

von Heidi Zimmermann

*In dankbarer Erinnerung
an Susanne Huber*

»Meine Seele singt, singt in die Stille« – so lautet der Anfang eines der Gedichte, die Klaus Huber 1955 in einem bisher unveröffentlichten Zyklus mit dem Titel *Das kleine Lied* vertont hat.¹ Dieser Vers ließe sich fast generell als Motto über die in den 1950er Jahren entstandenen Werke des jungen Komponisten stellen. In einer frühen Bilanz von 1962 hat auch Hansjörg Pauli das Register des Leisen als herausragendes Charakteristikum von Klaus Hubers Musik bezeichnet: »Sie meidet alles Laute, äußerlich Gebärdenhafte und Gestische; sie meidet jeglichen Überschwang.«² Indessen hat Huber selbst den Aspekt der Stille niemals explizit zum Gegenstand seines Komponierens gemacht – auch später nicht, obwohl es seit den 1960er Jahren zu einem Signum des Non-Konformismus wurde, in Werktiteln auf »Stille/Silence/Silencio« hinzuweisen.³

Klaus Hubers leise Musik resultiert aus einer Bewegung, die nach den Erfahrungen des Zweiten Weltkriegs aus der Schweizer Perspektive sowie der soliden Ausbildung zum Pädagogen und Komponisten die Konzentration und die Reduktion

1 *Das kleine Lied. Zweimal sieben Duette* für Alt und Viola auf Gedichte von Regula Gräfin von Sparr (1955), Manuskript in der Sammlung Klaus Huber, Paul Sacher Stiftung, Basel (im folgenden SKH, PSS).

2 Hansjörg Pauli, *Die frühen Werke*, in: *Klaus Huber*, hrsg. von Pro Helvetia, Zürich: Zytglogge 1989 (= *Dossier Musik* 2), S. 59–63, hier S. 62f.

3 Erinnert sei nur an frühe prägende Beispiele wie Krzysztof Pendereckis *Dimensionen der Zeit und der Stille* (1960), John Cages *Silence* (1961), Bernd Alois Zimmermanns *Stille und Umkehr* (1970), Henri Dutilleux' *D'ombre et de silence* (1973), György Kurtágs *Hommage à Szervánsky. Csend (Játékok III)* oder Sofia Gubaidulinas *Rumore e silenzio* (1974). Seit den 1980er Jahren finden sich entsprechende Titel sonder Zahl; vgl. hierzu auch das Themenheft *Stille in der Musik* der *Musiktheorie* 19 (2004), Heft 3; außerdem Martin Zenck, *Dal niente – vom Verlöschen der Musik. Zum Paradigmenwechsel vom Klang zur Stille in der Musik des 19. und 20. Jahrhunderts*, in: *MusikTexte* 55, 1994, S. 15–21; Ludwig Finscher, *Stille in der Musik*, in: *Festschrift Walter Wiora zum 90. Geburtstag*, hrsg. von Christoph-Hellmut Mahling und Ruth Seiberts, Tutzing: Schneider 1997 (= *Mainzer Studien zur Musikwissenschaft* 35), S. 99–112; David Metzger, *Modern silence*, in: *The Journal of Musicology* 23 (2006), Heft 3, S. 331–374; *Silence, Music, Silent Music*, hrsg. von Nicky Losseff und Jenny Doctor, Aldershot: Ashgate 2007.

auf das Wesentliche sucht. Religiös gestimmte Texte, zunächst vor allem mystische Dichtungen des Mittelalters und des Barock, abwechselnd in lateinischer und alter deutscher Sprache, erzeugen einen Echoraum, in dem sich Klaus Hubers Komponieren entfaltet. Während die *Antiphonische Kantate* von 1956 und andere Werke der frühen 1950er Jahre durch Textauswahl und chorische Besetzung noch quasi-liturgisch verortet sind, signalisieren die drei Solo-Kantaten *Oratio Mechthildis* (1956/57), *Des Engels Anredung an die Seele* (1957) und *Auf die ruhige Nacht-Zeit* (1958) eine zwar religiös gefärbte, aber keineswegs konfessionell motivierte Introversion. Der Rückzug nach Innen manifestiert sich in diesen Werken nicht nur in der Wahl der Texte und der damit verbundenen Fokussierung auf das Individuum (die vokale Solostimme), sondern auch in satztechnischen und formalen Prinzipien, etwa der Bevorzugung von symmetrischen Anlagen.

Unter dem Stichwort ... *durch die Stille hindurchhören* ... hat Klaus Huber Jahre später in einem autobiographischen Rückblick mitgeteilt, dass für ihn gerade die Auseinandersetzung mit mystischen Texten einen Ausweg aus dem ideologisch kontaminierten Seminar-Unterricht in den späten Kriegsjahren wies: »Für mich war das der Rückzug aus einer Wirklichkeit, die sich mir als brutaler Betrug darstellte. [...] So versuchte ich, mein verletztes Ich nach innen zu retten.«⁴

Im Folgenden möchte ich an einem konkreten Beispiel aufzeigen, wie sich Stille im Schaffen von Klaus Huber auf ganz verschiedenen Ebenen manifestiert. Die verhältnismäßig wenig beachtete Kammerkantate *Auf die ruhige Nacht-Zeit* erschließt bereits durch ihren Text einschlägige Begriffsfelder und erweist sich bei näherer Betrachtung als vielfältiger Angelpunkt für den Topos der Stille. Das zwölfminütige Werk ist im Sommer 1958 nach der Uraufführung von *Oratio Mechthildis*, somit in der Zeit von Klaus Hubers erstem und erfolgreichem Auftritt auf einem internationalen Podium entstanden;⁵ es steht zu Unrecht im Schatten der beim Weltmusikfest in Rom 1959 preisgekrönten ›Schwester‹ *Des Engels Anredung an die Seele*.⁶

4 Klaus Huber, »... *durch die Stille hindurchhören* ...« *Musik zwischen Spiritualität und Verdinglichung*, in: ders., *Umgepflügte Zeit. Schriften und Gespräche*, hrsg. von Max Nyffeler, Köln: MusikTexte 1999, S. 76. Vgl. auch die Erwähnung des Germanisten und notorischen NS-Sympathisanten Hans Corrodi, Deutschlehrer am Seminar Küsnacht, jener renommierten Institution, an der Klaus Huber die Lehrerausbildung absolvierte (Klaus Huber, *Von Zeit zu Zeit. Das Gesamtschaffen. Gespräche mit Claus-Steffen Mahnkopf*, Hofheim: Wolke 2009, S. 38). Corrodi war 1931–1945 Lehrer am Seminar, schrieb noch während des Krieges für deutsche Zeitungen, die als NS-Kampfbblätter bekannt waren, und wurde am 5.3.1945 in den Ruhestand versetzt, weil er als »nicht tragbar« galt (vgl. Christian Schmid, *Das Seminar Küsnacht. Seine Geschichte von 1832–1982*, Zürich: Lehrmittelverlag des Kantons ZH 1982, S. 79–96).

5 Die Uraufführung von *Oratio Mechthildis* fand mit dem Orchestre de Chambre de Strasbourg unter der Leitung von Ernest Bour beim 32. Weltmusikfest der IGNM am 9. Juni 1958 in Straßburg statt. *Auf die ruhige Nacht-Zeit* ist Susanne Huber gewidmet und wurde 1961 bei Bärenreiter veröffentlicht.

6 *Des Engels Anrede an die Seele* erlangte den ersten Preis für Kammermusik beim Weltmusikfest der IGNM in Rom 1959 und wurde daraufhin geadelt durch die in modernistischem Satz gehaltene Publikation bei der Universal Edition, Wien 1961.

Barocke und mystische Lyrik

Bei der Beschäftigung mit den Kammerkantaten und anderen frühen Vokalwerken stellt sich die Frage, auf welcher Textbasis Klaus Huber bei seinen Vertonungen barocker Lyrik eigentlich gearbeitet hat. Die Handexemplare des Komponisten sind derzeit nicht greifbar, aber eine gezielte Literaturrecherche förderte eine Anthologie zutage, die mit größter Wahrscheinlichkeit den Ausgangspunkt für seine Auseinandersetzung mit barocker Lyrik darstellt. Es ist der kleine Band *Deutsche Barocklyrik*, 1945 in der bibliophilen *Sammlung Klosterberg* des Basler Schwabe-Verlags erschienen und herausgegeben von dem Zürcher Germanisten Max Wehrli.⁷ In dieser Anthologie finden sich in einem *Imago Dei* überschriebenen Kapitel nicht nur Catharina Regina von Greiffenbergs Gedicht *Auf die ruhige Nacht-Zeit* und Johann Georg Albinis *Englische Anrede an die Seele*, sondern auch zwei weitere Gedichte, die Klaus Huber früher oder später vertont hat: die *Grabschrift Marianae Gryphiae* von Andreas Gryphius, ein Epigramm, das noch während des Unterrichts bei Willy Burkhard als Textgrundlage einer Kammerkantate diente, sowie jener Auszug aus dem *Kühlpsalter* des Quirinus Kuhlmann, der in das große geistliche Musikprojekt *Ausgespannt* (1972) eingegangen ist.⁸

Klaus Hubers starkes Interesse an der Lyrik des Barock scheint durchaus ungewöhnlich zu einer Zeit, in der die Literatur jenes Zeitalters geringgeschätzt war. Selbst die Germanistik sah damals in diesen Texten vor allem rhetorische Übertreue und sprachliche Exzesse. Doch haben zweifellos gerade jene Gedichte, die ein individualisiertes mystisches Erleben artikulieren, für Klaus Huber eine ideale Basis geboten, um seine Bewegung des Rückzugs kompositorisch aufzufangen.⁹

Die Dichterin Catharina Regina von Greiffenberg (1633–1694) ist – obwohl ihr Name in der einschlägigen Literatur in einem Atemzug mit anderen barocken Mystikern wie Angelus Silesius oder Friedrich von Spee genannt wird – weit weniger bekannt als jene. In Niederösterreich als Freiherrin von Seyßenegg geboren, genoss sie eine fundierte humanistische Erziehung, ihr Leben war aber ebenso stark geprägt durch Fremdbestimmung und familiäre Schicksalsschläge wie durch die Auseinandersetzungen zwischen Gegenreformation und Protestantismus. Die hochgebildete Lutheranerin stand lange Zeit im Austausch mit gelehrten Zirkeln und siedelte sich schließlich als zurückgezogene Mystikerin in Nürnberg an. Catharina Regina von Greiffenberg veröffentlichte nicht nur unter dem Titel *Andächtige Betrachtungen* mehrere Bände von Erbauungsschriften mit versweisen

7 *Deutsche Barocklyrik*, hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Max Wehrli, Basel: Schwabe 1945.

8 Klaus Huber, *Grabschrift Marianae Gryphiae* für Alt, Flöte, Fagott und Cembalo (1951–52), unveröffentlicht; *Ausgespannt* für Bariton, Instrumentengruppen, Orgel und Tonband (1972); vgl. *Deutsche Barocklyrik* (Anm. 7), S. 52 und 178.

9 Später wandte sich Klaus Huber mystischen Dichtern des Mittelalters zu und interessierte sich schließlich auch für Zen und Sufi-Mystik.

Auslegungen der neutestamentlichen Bücher, durchsetzt mit Gebeten, Gedichten und Liedern; sie hatte auch den kühnen Plan, den österreichischen Kaiser Leopold I. zum Protestantismus zu bekehren.¹⁰ *Auf die ruhige Nacht-Zeit* stammt aus ihrer ersten Publikation, dem Band *Geistliche Sonette / Lieder und Gedichte*, gedruckt in Nürnberg 1662.¹¹

Auf die ruhige Nacht-Zeit

Sternenbunter Himmelsthron
Und du Mond der Nächte Kron!
Leuchtet, weil den Sonnenstrahl
Uns benimmt der Erden Ball.

Stillheit, der Gedanken Grab!
Stelle Sorg und Grämen ab.
Stille, stille, still' in mir
Alle Herzbewegungs-Gier!

Nun die Musik in der Luft
Schläft in hohler Bäume Kluft,
Ruht und kommet mir nit für
In der Gotterhebungs-Gier. KH: + schläft

Süßer Gottes-Gnaden-Saft,
Der auch schlafend Glück verschafft! KH: + »Das Herzstück«
Fließe mir in Träumen ein
Meiner Wohlfahrt Schein und Sein! KH: Gottesgnadenglück verschafft!

Schatten, Freund der Ruhigkeit!
Nacht, du Müh-Ergetzungs-Zeit!
Ihr sollt nie so dunkel sein,
Daß ihr blendt der Ehren Schein.

Und du meiner Ruhe Ruh,
Herzen-Herrscher, komm' herzu,
Sei du selbst mein Schlafgemach:
Gib, dass ich dir schlafend wach.

Meine Augen, schließet Euch,
Seid an Ruh-Gebährung reich!
Aber du, mein Geist, betracht,
Lobe Gott um Mitternacht!¹²

10 Catharina Regina von Greiffenberg, *Sämtliche Werke*, 10 Bde., hrsg. von Martin Bircher und Friedhelm Kemp, Nachdr., Millwood (NY): Kraus 1983. Vgl. Hans-Georg Kemper, *Deutsche Lyrik der frühen Neuzeit*, Bd. 3, Tübingen: Max Niemeyer 1988, sowie Ruth Liwerski, *Das Wörterwerk der Catharina Regina von Greiffenberg*, 2 Bde., Bern u. a.: Lang 1978.

11 Vgl. den biographischen Abriss und die historische Einordnung im Nachwort von Catharina Regina von Greiffenberg, *Geistliche Sonette, Lieder und Gedichte*, hrsg. mit einem Nachwort von Heinz-Otto Burger, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1967 (Nachdruck der Erstausgabe von 1662), S. 1–17.

12 Catharina Regina von Greiffenberg, *Auf die ruhige Nacht-Zeit*, in: *Deutsche Barocklyrik* (Anm. 7), S. 175–176, in der rechten Spalte die Interpolationen von Huber.

Das siebenstrophige Gedicht ist zunächst ein schlichtes Nachtgebet aus vierhebigen trochäischen Versen und mit einer paarigen Reimstruktur. Zugleich ist es aber ein hochartifizielles Sprachgebilde, das mit ungewöhnlichen Wortneuschöpfungen, rhetorischen Mitteln und mystischer Bildsprache viele Reize barocker Dichtung in sich vereint. Obwohl es formal einem einfachen Kirchenlied gleicht, zeigt das Gedicht eine ungezügeltere barocke Lust an der Sprache; vor allem aber erlaubt sich hier ein lyrisches Ich, als Individuum Imaginationen vorzutragen, die man als eher exaltiert zu bezeichnen geneigt ist.

Ein paar Beispiele mögen diese sprachlichen und formalen Besonderheiten verdeutlichen: So eröffnet die erste Strophe den Horizont des Tageslaufs zwischen Erde und Himmel, indem kunstvoll Vers für Vers die verschiedenen Gestirne genannt werden: Sterne, Mond, Sonne, Erde. In der zweiten Strophe sind Assonanz und Wiederholung die Figuren der Anrufung an die Stille. Rhetorisch subtil erscheint hier die dreimalige Wiederholung des Wortes »Stille« im dritten Vers, im Zuge derer sich das Substantiv »Stille« allmählich in den Imperativ des Verbs »stillen« verwandelt: »Stille, stille, still' in mir«. Dabei lässt sich – zumindest beim Hören des Verses und bei Hubers Versalschreibung in der Partitur – nicht entscheiden, ob das semantische Scharnier des Satzes sich bei der ersten oder zweiten Wiederholung bewegt oder ob es sich gar um eine dreifache Reihung des Imperativs handelt. Dass in der dritten Strophe in einem Szenarium der Ruhe die Musik als Motiv eingebracht wird, mag die Auswahl des Gedichts mitbestimmt haben. Gleichzeitig ist das Bild einer »in hohlen Bäumen« in der Luft schlafenden Musik von besonderem ästhetischem, ja *synästhetischem* Reiz. Es zeugt von einem innigen Naturverständnis – gleichsam Joseph von Eichendorffs *Schläft ein Lied in allen Dingen* vorwegnehmend –, das aber jederzeit auch in eine allegorische Deutung kippen kann.

Jede der sieben Gedicht-Strophen weist einschlägige Schlüsselwörter auf, die sich auf das exponierte Thema beziehen lassen und die eine meditative Atmosphäre evozieren: Stille, Ruhe, Träume, Nacht, Dunkel, Schlaf etc. Ein besonderes Faszinosum des ganzen Gedichts, das starke Aufmerksamkeit auf sich zieht, sind schließlich kühne Wortneubildungen, wie etwa »Herzbewegungs-Gier« in der zweiten, »Gottes-Gnaden-Saft« in der vierten oder »Müh-Ergetzungs-Zeit« in der fünften Strophe. In der Graphie der Edition Wehrli als Bindestrich-Komposita kenntlich gemacht, suggerieren sie Bedeutung und fordern gleichzeitig Deutung heraus. Sie scheinen überdies auch Klaus Hubers sprachliche Kreativität angeregt zu haben, so dass er im Zentrum des ganzen Gedichts – den Neologismus von Catharina Regina variierend und anscheinend bis jetzt ganz unbemerkt – einen zusätzlichen Vers mit einer eigenen Wortschöpfung einfügte: »Gottesgnadenglück verschafft«!¹³

13 Die im Skizzenkonvolut enthaltene Abschrift des Gedichts enthält diesen Vers ebenso wenig wie der in der gedruckten Partitur wiedergegebene Text des Greiffenberg'schen Gedichts; Hubers Zusatz erscheint erst im Partiturentwurf für die Takte 100–108 als nachträgliche Interpolation für das *Mittel-Stück* (vgl. Abb. 3).

Symmetrien

Wie bereits angedeutet, sind Symmetrien und Spiegelungen in den frühen Werken Klaus Hubers ein zentrales Mittel der Formgestaltung. Auch *Auf die ruhige Nacht-Zeit* basiert auf einer streng achsensymmetrischen Anlage, in die zudem auf verschiedenen Ebenen weitere Spiegelungen eingelassen sind. Punktspiegelungen und daraus resultierende gekreuzte Figuren hat Klaus Huber in extenso auf der Ebene der Tonhöhen und der Harmonik angewandt. Die einzelnen Sätze basieren auf Reihen und Reihensegmenten, die intervallzentriert sind und ihr Gleichgewicht eben durch Spiegelung an Achsentönen erlangen (in Anlehnung an das Psalmodiemodell mit Incipit, Mittelachse und Finalis). So etabliert sich allein schon in der Organisation von Material und Form das Szenario einer in sich ruhenden, im Gleichgewicht um ein Zentrum gelegten Form, einer Form also, bei der die lineare Dramaturgie aus einer primär räumlichen Konstruktion resultiert. Dies veranschaulicht eine Formskizze aus der Planungsphase des Werks:

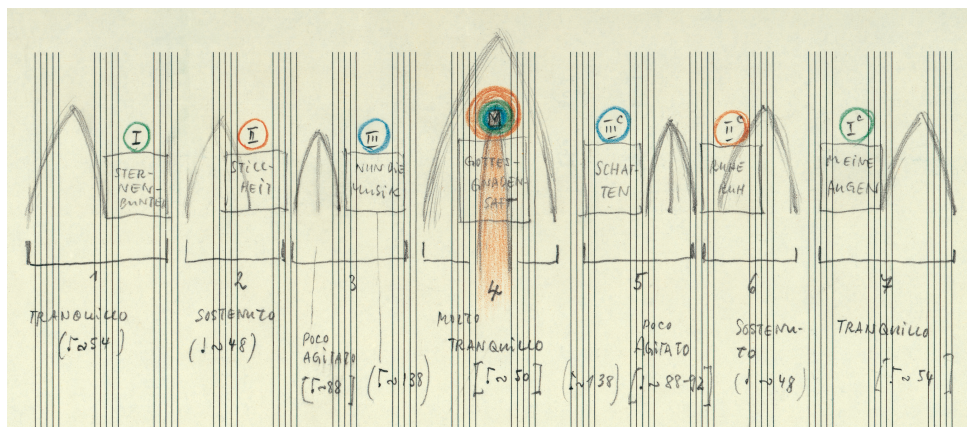


Abb. 1: Klaus Huber, *Auf die ruhige Nacht-Zeit*, Formplan (SKH, PSS)

Die ganze Komposition gliedert sich – entsprechend dem siebenstrophigen Gedicht – in sieben attacca zu spielende Sätze. Bereits im Gedichttext sind gewisse Symmetrien angelegt, welche der Komponist aufgreift. Um die einzelnen Strophen – Klaus Huber nennt sie *cantiones* und deutet sie an mit dem jeweiligen Vers-incipit – sind instrumentale Vor-, Zwischen- und Nachspiele gelegt. Sie sind ihrerseits markiert durch die gotischen Bogenformen. Die Skizze deutet die Proportionen der einzelnen Teile an und hält einige grundlegende Entscheidungen für die Komposition fest. So wird die vierte Strophe mit dem mystisch aufgeladenen Stichwort »Gottes-Gnaden-Saft« als zentrale Achse angelegt, und diese Mitte wird in der späteren Ausarbeitung explizit zum »Herzstück« des ganzen Werks erhoben. Streng symmetrisch legen sich um die Mitte die Strophen 1–3 bzw. 5–7, wobei

diese Symmetrie angedeutet ist durch die rückläufig sich wiederholenden Tempi und Satzbezeichnungen sowie durch den Hinweis auf die Krebsform (III^C, II^C, I^C = *cancricans*).

Geht man davon aus, dass Symmetrie und konzeptuelle Statik auch musikalisch ein Moment der Ruhe darstellen, richtet sich die Aufmerksamkeit auf die Frage, wie solche Bogenformen nun im Zeitverlauf realisiert werden. Klaus Hubers fast obsessiver Hang zur Symmetrie und zu architektonischen Formen lässt sich wie erwähnt auch in anderen Werken jener Zeit, etwa in *Des Engels Anredung an die Seele* oder in den *Zwei Sätzen für sieben Blechbläser* (1957/58) beobachten. Einen Ausweg aus symmetrischen Konzepten wies etwas später die Anwendung von Fibonacci-Reihen (z. B. in *Ein Hauch von Unzeit* [1972]) und seit den 1980er Jahren schließlich die Formgewinnung durch Überlagerung von intuitiv gezeichneten Sinuskurven (etwa im zweiten Streichquartett *Von Zeit zu Zeit* [1984/85]).¹⁴ Nimmt man nun aber die einzelnen Sätze von *Auf die ruhige Nacht-Zeit* genauer in den Blick, so zeigt sich, dass Klaus Hubers kompositorisches Interesse weniger im Durchführen von strenger Symmetrie als vielmehr im subtilen Austarieren von atmenden Prozessen liegt und dass vertikale Spiegelungen stets mit einer Koordinatenachse korreliert werden, die als Zeitverlauf gedacht und erlebbar ist.

So findet in den instrumentalen Vor-, Zwischen- und Nachspielen eine Spiegelung etwa dergestalt statt, dass kontrapunktische Einheiten nicht rückwärts gespult, sondern als Moduleinheiten in umgekehrter Reihenfolge aneinandergesetzt werden. Das lässt sich unschwer nachvollziehen am Vergleich der je elf Takte von Praeludium und Postludium (Abb. 2).

Der schrittweise Aufbau der drei Instrumentalstimmen aus dem dreifachen *piano* (T. 1–3) hat sein Pendant im entsprechenden Abbau am Ende des ganzen Stückes (T. 188–90). Doch bereits an dieser Stelle wird klar, dass Huber auf der Spiegelung nicht streng beharrt – dies umso weniger, als gespiegelter Rhythmus ja prinzipiell nicht als symmetrische Gestalt wahrnehmbar ist; vielmehr wird auf die Einheit der linearen Geste und die Wahrung des Ausdrucks Wert gelegt.

In ähnlicher Weise rückläufig verhalten sich die instrumentalen Interludien in den Sätzen III und V; sie sind aus dem Kontext deutlich herausgehoben durch ein rascheres Tempo (*Poco agitato*) und eine durchgehende Tremolo-Bewegung in sordiniertem *pianissimo* (T. 44–63 bzw. T. 143–162).

Eine weitere Abweichung von der strengen Symmetrie manifestiert sich am Übergang vom VI. zum VII. Teil (T. 170–172). Das Interludium, das sich aus der Spiegelung des entsprechenden Teils aus dem 2. Satz ergeben hätte, fehlt hier bzw. es wird komprimiert auf einen einzigen instrumentalen Takt zu Beginn des 7. Satzes (T. 171). Als Pendant dazu und als einzigartige Insel in diesem letzten Satz

14 Vgl. die Abbildungen 10, 11 und 14 in Heidy Zimmermann, »Ich zeichne lieber, als daß ich rechne.« *Zeitgestaltung im Kompositionsprozess bei Klaus Huber – dargestellt anhand von Skizzen*, in: *Unterbrochene Zeichen. Klaus Huber an der Hochschule für Musik der Musik-Akademie der Stadt Basel. Schriften, Gespräche, Dokumente*, hrsg. von Michael Kunkel, Saarbrücken: Pfau 2005, S. 149–158.

I

TRANQUILLO [♩ ≈ 54]

Klaus Huber · 1958

SOPRANO

FLAUTO

VIOLA

VIOLON-CELLO

[AUS-FÜHRUNG: Vl'c: 9: sul A Viola: sul G oder sul C]

poco

5

FL.

VL

Vl'c

[VIOLA: B sul C]

8

[sempre p]

FL: poco cresc.

[VIA: poco]

sul p tasto

poco

10

SOPRANO

FLAUTO

VIOLA

VI'CELLO

FL: poco cresc.

NB: $\overbrace{\text{TTTT}}^5 = 1$

molto

Abb. 2a: Klaus Huber, *Auf die ruhige Nacht-Zeit*, Satz I, T. 1-11
 (© 1961 by Bärenreiter-Verlag, Kassel)

Abb. 2b (Fortsetzung): Klaus Huber, *Auf die ruhige Nacht-Zeit*, Satz VI, T. 184–190
 (© 1961 by Bärenreiter-Verlag, Kassel)

folgen hier drei Takte Vokalsolo auf die Verse »Meine Augen schließet Euch / Seid an Ruh-Gebärung reich« (T. 173–175).

Im Gegensatz zu diesem flexiblen Umgang mit symmetrischer Konstruktion findet sich nun im Zentrum des Werks, dem von Anfang an hervorgehobenen Mittelteil, potenzierte Symmetrie. Dieses *Mittel-Stück*, der von Klaus Huber in der Partitur emphatisch als »Das Herzstück« bezeichnete vierte Satz,¹⁵ ist von der ersten bis zur letzten Note in einem buchstäblichen Sinn symmetrisch, das heißt die Tonhöhen und weitgehend auch die rhythmischen Werte werden an einer Mittelachse gespiegelt, wobei die Kantilene des pausierenden Soprans in die Flötenstimme verlagert ist und einzelne Oktavlagen variieren (Abb. 3 und 4).

Nur in diesem zentralen Teil ist die Vokalstimme ebenfalls in den Spiegelungsvorgang einbezogen, und sie führt mit dem von Klaus Huber interpolierten Vers »Gottesgnadenglück verschafft« zur ekstatisch betonten innersten Mitte (T. 104) mit dem ausgehaltenen dreigestrichenen c – dem höchsten Ton im Ambitus der Singstimme, der nur noch ein einziges Mal für ein 32stel auf dem Wort »Gott« erreicht wird (T. 179). Mit diesem gehaltenen Hochtönen und der taktinternen Symmetrie der Streicherstimmen wird im zentralen, auf 5/8 geweiteten Takt (104) – der *culminatio* in Hubers Terminologie, die in Bezug aufs Ganze leicht aus der exakten Mitte nach hinten verschoben ist – die Wirkung eines Stillstands erzeugt, der

¹⁵ Im Partiturentwurf ist der ganze vierte Satz als *Mittel-Stück* überschrieben, und »Herzstück« bezeichnet die zentralen sieben Takte (T. 101–107).

in seiner Art jener Zone in den *Zwei Sätzen für sieben Blechbläser* gleicht, die dort explizit als »Der Kreisel« beschrieben wird.¹⁶

Wie bei verschiedenen Exponenten serieller Techniken steht der Rückgriff auf symmetrische Prinzipien auch bei Klaus Huber vor dem Hintergrund der Auseinandersetzung mit dem Spätwerk Anton Weberns. Freilich spielt bei ihm – was allein schon eine Skizze wie die in Abb. 1 vorgeführte zeigt – auch der architektonische Aspekt symmetrischer Formen eine dominierende Rolle. Wie Michael Kunkel in seiner Analyse der *Zwei Sätze für sieben Blechbläser* hervorgehoben hat, mag das mit Hubers Wertschätzung der sakralen Musik Strawinskys, insbesondere des *Canticum sacrum* (1955) und dessen Zusammenhang mit der Architektur von San Marco in Venedig zusammenhängen.¹⁷ Ebenso bedeutend dürfte aber auch das Vorbild von Boris Blacher gewesen sein, dessen Vorliebe für Symmetrien in mehreren Werken gerade der 1950er Jahre greifbar ist und bei dem Klaus Huber 1955–56 ein Studienjahr absolviert hat.

Sich seines Umgangs mit Planung und Abweichung stets bewusst, hat Klaus Huber aber schon früh seine Skepsis gegenüber rigorosem Konstruktivismus artikuliert und sich zur Verbindung von »Konstruktion und Inspiration, Präformation und Zufall« bekannt, so wie es in den vorgeführten Beispielen bei der Durchführung von symmetrischen Konzepten zu beobachten war.¹⁸

Ruhe versus Stille

Betrachtet man das hier dargestellte Werk Klaus Hubers mit dem dazugehörigen Gedichttext vor dem Hintergrund des Symposiumsthemas *Stille als Musik*, drängt sich unweigerlich die Frage nach den semantischen Differenzen von »Ruhe« und »Stille« auf. Das große *Deutsche Wörterbuch* der Brüder Grimm gibt mit vielen Belegen aus der älteren Literatur präzisen Aufschluss. Demnach meint »Ruhe« in erster Linie das Aufhören von Anstrengung, Mühe und Arbeit sowie die damit verbundene Erholung, besonders die Erholung von Körper und Geist im Schlaf. In diesem Zusammenhang steht auch die Bedeutung der inneren »Ruhe«, mithin eines

16 Klaus Huber, *Zwei Sätze für sieben Blechbläser*, Mainz: Schott 1964, T. 23–31; siehe dazu auch Michael Kunkel, *Figuren des Widerspruchs. Klaus Hubers »Zwei Sätze für sieben Blechbläser« (1957/58)*, in: *Unterbrochene Zeichen* (Anm. 14), S. 125–134.

17 Michael Kunkel, *Figuren des Widerspruchs* (Anm. 16), S. 132. Ob Klaus Huber aber das *Canticum sacrum* in jenen Jahren bereits kannte, ist fraglich; immer wieder erwähnt hat er vielmehr das prägende Hörerlebnis von *Threni* unter der Leitung Strawinskys (Tonhalle Zürich, 25. bzw. 28. September 1958); vgl. *Umgepflügte Zeit* (Anm. 4), S. 105 und 236 sowie *Von Zeit zu Zeit* (Anm. 4), S. 39.

18 Vgl. Klaus Huber, *Paradoxes Gelingen. Über Konstruktion und Inspiration, Präformation und Zufall*, in: *Umgepflügte Zeit* (Anm. 4), S. 18–21; ein kürzlich wieder aufgefundener Entwurf dieses Textes weist den Vortrag als Beitrag für das *Nachmittagsstudio* aus, das auf Einladung von Kurt von Fischer 1960 oder 1961 am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Zürich stattfand und u. a. auch Beispiele aus *Auf die ruhige Nacht-Zeit* einbezog (SKH, PSS).

101 **CRESC.** **Poco ACCEL.**

S. (GOT) TES 2 GNA PEN-GLÜCK VER

Fi **CRESC.** **ARCO** **espr.**

104 **molto f** **tenuto**

S. SCHAFFT

Fi **molto f**

VIA **grand** **molto f**

Vc **molto f** **grand** **detaché**

VIA, Vc

105 **Poco A Poco** **Meno Mosso** [F bis 5b]

S.

Fi **poco f, espr.** **Dimin.**

VIA **mf** **Dimin.**

Vc **mf** **Dimin.**

Abb. 3: Klaus Huber, *Auf die ruhige Nacht-Zeit*, Satz IV, T. 101-107 (»Herzstück)
 (© 1961 by Bärenreiter-Verlag, Kassel)

... GOTTES - GNADEN - GLÜCK VER-SCHAFFT

Alto MESSO

(1) poco meno MESSO (2)

13a

... GOTT TES

ARCO

(Pizz.)

130

MITTE

GNADEN - GLÜCK VER-SCHAFFT

Antwort!

Abb. 4: Klaus Huber, *Auf die ruhige Nacht-Zeit*, Partiturentwurf, T. 101–108, (SKH, PSS)

von Sorge und Leid freien Seelenzustandes. Das Gedicht Catharina Regina von Greiffenbergs ist ein Bittgebet um all diese Nuancen von Ruhe, die nach mystischer Auffassung vornehmlich im Gottesglauben zu finden ist. Ein dritter Bedeutungs-
zweig von Ruhe bezieht sich auf die Abwesenheit von Bewegung, von Aufregung
oder Streit und berührt sich hierin mit entsprechenden Aspekten von Stille.¹⁹

Denn Stille meint ja – obwohl »still« heute in erster Linie ein dem Gehörsinn zugeordnetes Wort ist – nicht nur Lautlosigkeit, also die Abwesenheit von Lärm. Ebenso wichtig ist ursprünglich der Aspekt des Bewegungslosen, der inneren wie äußeren Ruhe, prominent in der Prägung von der »Meeresstille«. Wiederum im Grimm'schen Wörterbuch finden sich schließlich zahlreiche ältere Belege für einen dritten Bedeutungs-
zweig, der längst hinter den anderen zurückgetreten, für den hier zur Diskussion stehenden Zusammenhang jedoch besonders erhellend ist; demzufolge meint »Stille« auch »die Ruhe des Entrücktseins: das ›Ungestörtsein‹ von dem Getriebe und der Hast der Welt, als Vorbedingung und Atmosphäre einfachen, gesammelten Lebens und beschaulicher, strenger Arbeit«. ²⁰ In religiösem Zusammenhang ist »Stille« daher ein zentraler Begriff für eine mentale Disposition, die als »besondere mystische Gelassenheit« bezeichnet wird.²¹ Im Gedicht *Auf die ruhige Nacht-Zeit* findet sich übrigens für diesen Sachverhalt das heute ganz ungebräuchlich gewordene Abstraktum »Stillheit«; es meint eben jenen Zustand der äußeren und inneren Ruhe, die eine notwendige Voraussetzung für die unio mystica darstellt.

Solche Nuancen von Ruhe und Stille hat Klaus Huber in *Auf die ruhige Nacht-Zeit* auf verschiedenen Ebenen umgesetzt. Nicht nur, dass für die Ecksätze und das Mittelstück »tranquillo« bzw. »molto tranquillo« sowie entsprechend ruhige Tempi vorgeschrieben sind; auch die Dynamik bleibt weitgehend im untersten Bereich von *ppp*, *pp possibile*, *molto p* (Ausnahmen: *mf*, *poco f* in T. 40, 41, 179; *molto f* in T. 104). Hinzu kommen Ruhepunkte durch verschiedene Wertigkeiten von Pausen oder Fermaten und schließlich jene klassischen Spieltechniken wie *con sordino*, *pizzicato* oder Flageolette, die dazu geeignet sind, sehr leise Klänge zu erzeugen. Auch die Vokalstimme bleibt zumeist in verhaltenem Register und wird an einigen Stellen zusätzlich in die Stille geführt: So bleibt sie am Ende des ersten Teils allein übrig, um mit einem »quasi glissando, sich verlierend« in die Stimmlosigkeit abzugleiten (T. 25); der fünfte Satz hebt an, indem das Wort »Schatten« von der Sopranstimme »sehr leise gesprochen«, quasi gehaucht wird (T. 136), und auch die drei Solotakte im letzten Satz gehen nicht über *piano* hinaus (T. 173–175).

Reduzierte Lautstärke und Bewegung sind die hervorragenden Mittel, mit denen eine Atmosphäre der Ruhe geschaffen wird. Aber auch die Bevorzugung von engen Intervallen, Liegetöne und horizontale, oft kanonische Satzweise tragen dazu bei,

19 Art. *Ruhe*, in: *Deutsches Wörterbuch* [begründet] von Jakob Grimm und Wilhelm Grimm, Nachdruck München: dtv 1984, Bd. 14, Sp. 1417–1425; Art. *Still*, in: *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 18, Sp. 2939–2987.

20 Art. *Stille*, in: *Deutsches Wörterbuch* (Anm. 19), Bd. 18, Sp. 2989–3006, hier Sp. 2992.

21 Ebd., Sp. 2994.

ebenso wie eine Reihentechnik, welche Konsonanzen nicht ausweicht, sondern gerade kleine und große Sexten als tragende Intervalle etabliert. Die Geste der fallenden oder auch steigenden kleinen Sekunde, mit der die Stimme in *Auf die ruhige Nacht-Zeit* immer wieder einsetzt, scheint hier, gleichsam als Minimalbewegung, aus der Introversion hervorzugehen. In anderen Werken Klaus Hubers verkörpert diese Geste einen Klagetopos am Rand des Schweigens; man denke nur etwa an die Anfangs- und vor allem an die Schlusstakte von *Ein Hauch von Unzeit*, wo die Musik sukzessive nicht nur in die Zeit-, sondern auch in die Lautlosigkeit gleitet; oder an die *Plainte* (1990) auf den Tod Luigi Nonos und in memoriam Ossip Mandelstam, in welcher das Halbtonintervall zum Drittelton hin noch weiter verengt wird.

Musik aus der Stille

Am Ausgangspunkt meiner Überlegungen stand das Stichwort der »Stillen Arbeit«, ein Ausdruck aus den *Woronescher Heften* des russischen Dichters Mandelstam, der 1938 in einem sibirischen Arbeitslager starb und mit dem sich Klaus Huber seit den späten 1980er Jahren stark identifiziert hat.²² Auch wenn es hier nicht darum gehen kann, den Rückzug sowjetischer Künstler, wie er sich später auch musikalisch in den *Stillen Liedern* (1974–77) von Valentin Silvestrov oder in entsprechend konnotierten Werken Alfred Schnittkes und Sofia Gubaidulinas artikuliert hat, mit der Introversion Klaus Hubers zu vergleichen, so gibt es doch einen Berührungspunkt in jenem bereits angedeuteten älteren Bedeutungsstrang des Stillen, der auf das Verborgene, Geheime, Weltabgewandte zielt. So gesehen meint »stille Arbeit« nicht nur die Arbeit in einer mehr oder weniger selbst gewählten inneren Emigration, sondern auch die Möglichkeit einer Heilung des verletzten Ichs durch die künstlerische Aktivität, die sich in der Stille und Verborgenheit abspielen kann. Der christlichen Tradition wie auch anderen mystischen Denkrichtungen zufolge erzeugt Stille ja eben gerade nicht einen horror vacui, wird nicht per se negativ als Schweigen gedeutet, sondern vielmehr als ein Ruheort, in dem sich die Seele in Schwingung versetzen (lassen) kann.

Nicht von ungefähr hat Klaus Huber für seine kompositorische Arbeit immer wieder auch eine äußere Stille in der räumlichen Isolation gesucht. Das Violinkonzert *Tempora* (1969/70) ist, bekanntlich, im Herbst 1969 während einiger Wochen des Rückzugs im Rilketurm Muzot bei Raron (im Kanton Wallis) entstanden. Und obwohl damit fast ein Genre-Bild evoziert wird, soll zur Vervollständigung des Bildes vom Entstehungsprozess doch noch erwähnt werden, dass die wesentliche Kompositionsarbeit an *Auf die ruhige Nacht-Zeit* in der mittelalterlichen Bibliothek von St. Georgen, des ehemaligen Benediktinerklosters in Stein am Rhein, stattgefunden hat. Klaus Huber hatte sich im Sommer 1958, während des Urlaubs von seinem Unterricht als Violinlehrer am Zürcher Konservatorium, zusammen mit

22 Manifest im Streichtrio *Des Dichters Pflug* (1989), in den verschiedenen Versionen von *Plainte – lieber spaltet mein Herz* (1990/1992–93) und in der Oper *Schwarzerde* (2000–01).

der Widmungsträgerin der Partitur dorthin zurückgezogen.²³ Der vollständige Entwurf von *Auf die ruhige Nacht-Zeit* trägt in der abschließenden Signatur das Datum des 9. August 1958.

Anhand dieses einen Werks, das als exemplarisch für einen beträchtlichen Teil von Klaus Hubers Œuvre gelten kann, ließ sich zeigen, wie Aspekte der Stille sich auf verschiedenen Ebenen musikalisch manifestieren und als eine Bewegung des Rückzugs interpretiert werden können. Dabei ging es weniger um »Stille als Musik« denn um eine »Musik aus der Stille«, eine Musik mithin, die ihre Hörerinnen und Hörer in Räume des Leisen hineinholt, um eine Intensität des Hörens zu ermöglichen, welche über Individuelles und Materielles hinausweist.

Kämpft sich's von Beigemisch, Beschlag erst frei,
Brennt weiblich-zartes Silber neu und lichter,
Und stille Arbeit silbert, silbert fein
Den Eisenpflug, den Stimmenklang des Dichters.²⁴

23 Telefonische Mitteilung von Susanne Huber, 8. 12. 2014.

24 Ossip Mandelstam, *Die Woronescher Hefte. Letzte Gedichte 1935–1937*, aus dem Russischen übertragen und hrsg. von Ralph Dutli, Zürich: Ammann 1996, S. 114 f.

Nach Nono: »Die Stille lesen« in der Musik von Kunsu Shim und Michael Maierhof

von Hella Melkert

Eine der aufschlussreichsten Äußerungen Luigi Nonos zum Thema »Stille« bezieht sich auf die Kirche San Lorenzo in Venedig, für die Nono in den Jahren 1981–84 seine Tragödie des Hörens *Prometeo* komponierte; den Begriff der »Stille« bringt er dabei in eine enge Verbindung zu dem des »Raums«:

»Ora, io mi sento attualmente come se la mia testa fosse San Lorenzo ... Mi sento occupare, e cerco anche di lasciarmi occupare completamente dallo spazio della chiesa di San Lorenzo e dai suoi silenzi ... e ascoltando tutto ciò cerco di trovare i suoni che possono leggere, scoprire quello spazio e quei silenzi: i suoni che poi diventeranno *Prometeo*.«¹

Die Stille innerhalb des Raums, innerhalb von San Lorenzo zu »lesen«, zu »entdecken«, und zwar mittels eigens daraufhin komponierter Klänge: dieses außergewöhnliche Anliegen bildete einen von mehreren bemerkenswerten Ausgangspunkten auf Nonos Weg zu *Prometeo*. Nono spricht hier auf italienisch von »Stille« im Plural, was es im Deutschen bekanntlich nicht gibt; dennoch soll es im Folgenden um diesen Plural gehen, um verschiedene Arten oder verschiedene Facetten musikalischer Stille. Immer wieder hat Nono in den letzten zehn Jahren seines Lebens und Schaffens dazu aufgefordert, auf die Stille zu hören. Er tat das nicht nur verbal, sondern vor allem durch seine Kompositionen, spätestens seit dem Streichquartett *Framente – Stille, an Diotima* von 1979/80. Heute, ein Vierteljahrhundert nach seinem Tod, darf man feststellen, dass diese Aufforderung unter jüngeren Komponisten nicht ohne Widerhall geblieben ist. Kunsu Shim und Michael Maierhof zum Beispiel, zwei Komponisten, die eine Generation jünger sind als Nono, betrachten Stille gleichberechtigt neben Klang als konstituierenden Faktor ihrer Musik. Anhand einiger ihrer Werke lässt sich beobachten, dass ein

1 »Nun, ich fühle mich gegenwärtig so, als wäre mein Kopf San Lorenzo ... Ich fühle, wie ich den Raum der Kirche San Lorenzo einnehme, und ich versuche auch, mich ganz von ihm einnehmen zu lassen, und von seiner mannigfachen Stille ... und während ich all das höre, versuche ich, die Klänge zu finden, die diesen Raum und diese mannigfache Stille lesen können, entdecken können: die Klänge, die dann zu *Prometeo* führen werden.« (Luigi Nono in: *Verso Prometeo. Conversazione tra Luigi Nono e Massimo Cacciari raccolta da Michele Bertaggia*, in: *Nono*, hrsg. von Enzo Restagno, Torino: EDT-Musica 1987, S. 253–269, hier S. 263; Übersetzung durch die Autorin.

solcher Ausgangspunkt zu sehr unterschiedlichen musikalischen Gestalten führen kann.

Kunsu Shim, geboren 1958 in Südkorea, wuchs in der Hafenstadt Busan auf, wo er als Kind zunächst Klavier- und später Geigenunterricht erhielt. Während seines Kompositionsstudiums an der Yonsei Universität in Seoul stand die westliche klassische Musik im Vordergrund; mit zeitgenössischer Musik kam Kunsu Shim erst spät in Berührung, vor allem beim PAN-Musikfestival in Seoul. Um 1980 fand dort auch eine Begegnung mit John Cage statt, dessen Komposition 4'33" Shim als Student aufführte. 1987 setzte er sein Studium bei Helmut Lachenmann – bekanntlich Schüler Nonos – in Stuttgart fort. Bis dahin hatte Kunsu Shim eine äußerst komplexe und virtuose Tonsprache entwickelt; aber es war dann Lachenmann, der ihm andere Wege zu komponieren aufzeigte, indem er ihn zum Beispiel darauf aufmerksam machte, dass in Wahrheit die Stille, also die Klangwelt der Realität, die wirkliche Quelle der Musik sei.² Um 1990, Kunsu Shim studierte inzwischen bei Nicolaus A. Huber in Essen, vollzog er eine grundlegende Neuorientierung seines Komponierens, die vor allem darin bestand, sich selbst als komponierendes Subjekt radikal zurückzunehmen – ein Prozess, in dem sicher auch die Musik und die Ansichten von John Cage eine große Rolle gespielt haben. Die meisten von Shims Werken sind seitdem durch den Verzicht auf im weitesten Sinne gestische oder gar sprachliche Ausdrucksweisen sowie durch die Konzentration auf wenige Elemente gekennzeichnet, durch einen ruhigen Duktus und einen hohen Stellenwert der Stille. Seit etwa 25 Jahren lebt Kunsu Shim im Ruhrgebiet und im Rheinland, wo er als Organisator im Bereich der Neuen Musik aktiv ist. Auch tritt er regelmäßig als Performer auf.

In *54 things* für Klavier³ aus dem Jahr 2005 hat Kunsu Shim alles, was über die eigentlichen Tonhöhen bzw. Zusammenklänge hinausgeht, abgestreift: Gestik, Motivik, Melodik, dynamische Kontraste, rhythmische Impulse, Sprachähnlichkeit, Hervorhebung einzelner Töne aus einem Zusammenklang, Ausdruck – und alle außer- wie innermusikalischen Assoziationen, selbst im Titel. Es sei ihm sehr wichtig, so Shim, dass der Klang nicht etwas projiziere oder repräsentiere.⁴ Die 54 kurzen Stücke in *54 things* sind alle im dynamischen Bereich des dreifachen *piano* gehalten und haben alle eine ähnliche Struktur, bestehend aus vier Gruppen von Klängen, die durch zwei kurze Pausen und eine längere getrennt sind (s. Abb. 1). Sämtliche Klänge setzen sich, sofern es sich nicht um Einzeltöne handelt, aus Kombinationen von großen und/oder kleinen Sekunden zusammen, die auf

2 So berichtet es Kunsu Shim in seinem Text *die quelle der musik – aus einer unterrichtsstunde bei Lachenmann*, veröffentlicht als *The Source of Music – From a Lesson with Helmut Lachenmann*, in: *Contemporary Music Review* 23 (2004), Nr. 3/4, S. 19–20, hier S. 19.

3 Zu *54 things* vgl. Christian Utz, *Warten und Erinnern. Zu Kunsu Shims Klavierstücken »Trace, elements (II)« und »54 things«*, in: Booklet zur CD *Kunsu Shim. trace, elements (IIA) / 54 things*, Composers' Art Label cal-13022.

4 Kunsu Shim im Gespräch mit der Autorin, Duisburg, 27.10.2009.

54 things

kunsu shim (2005)

für klavier

1

molto legato
 • = ca. 5"

ppp
 ped. 1/2 —***

2

molto legato
 • = ca. 5"

ppp
 ped. 1/2 ———

* langsames arpeggio, innerhalb der gegebenen dauer ist die abfolge der töne jedoch diskontinuierlich, aber stets von unten nach oben.
 man kann das obige beispiel also folgendermaßen ausführen:

= oder oder usw.

***: das pedal (ca. 1/2) bleibt das ganze stück über niedergedrückt.

Abb. 1: Kunsu Shim, *54 things* für Klavier (2005), S. 1
 (© Edition EarPort, Duisburg)

unterschiedliche Oktaven verteilt sein können. Die Töne eines Klangkomplexes werden dabei entweder simultan und wiederholt angeschlagen oder einmal sukzessiv, nämlich als langsame Arpeggien; letztere werden durch Häkchen angedeutet. Mit der vierten und letzten Gruppe eines *thing* wechselt jedesmal die Erscheinungsgestalt der Zusammenklänge: Erklängen die ersten drei Gruppen sukzessiv, dann sind die Töne in der letzten simultan anzuschlagen – und umgekehrt. Obwohl das Klangmaterial für *54 things* also stark reduziert und uniformiert wurde, entsteht bei genauem Hinhören aus den auf den ersten Blick gleichförmigen Klavierklängen ein wahrer Kosmos an Farbschattierungen. In diesem Sinne entspricht jeder Zusammenklang in *54 things* »jedem Korn Sand« aus den Versen von William Blake, die Kunsu Shim im Vorwort seiner Komposition zitiert⁵ – und jeder Klavierklang wird bei eingehender und zugewandter Betrachtung seine eigene Schönheit offenbaren. Eine Gesamtaufführung von *54 things* würde dabei etwa fünf Stunden dauern, aber Auswahl und Reihenfolge der Stücke sind dem Interpreten überlassen, es ist weder eine bestimmte Länge noch eine Dramaturgie vorgegeben. Dadurch, dass jeder Klang etwa 5 Sekunden dauert, wirkt die Musik zunächst sehr statisch: die musikalische Zeit wird nicht gedehnt oder gerafft. Wenn man aber länger hinhört, beginnt die Zeit sehr gleichmäßig zu fließen.

Ohne Erweiterungen der Spieltechnik, also ohne Präparationen, und ohne elektronische Klangumformung eröffnet *54 things* eine überraschende Perspektive auf den Klavierklang. An Stelle von Motorik, über Jahrhunderte vielleicht das wichtigste Merkmal von Klaviermusik, tritt Statik, und die Aufmerksamkeit kann sich, weg vom Anschlag, auf das Verklingen der Klaviertöne richten, auf den Übergang von Klang in Stille.⁶ Im Ausschwingen der Saiten lassen sich nicht nur feinste Schwebungen und Farbnuancen entdecken, das sekundenlange Verklingen des Tons suggeriert auch eine räumliche Tiefe: Der Klang scheint sich zu entfernen, während man immer tiefer in die ihn umgebende Stille hineinlauscht.⁷

5 »Jedes Korn Sand, / Jeder Stein auf dem Land, / Jeder Hügel und Fels, / Jeder Tropfen des Quells, / Jedes Kraut, jeder Baum, / Land, Meer und im Raum / Die Wolken, der Stern, / Sind Menschen, strahlend und fern.« Die Verse entstammen einem Brief von Blake an Thomas Butts; Original in: *The Complete Poetry and Prose of William Blake*, hrsg. von David V. Erdman, Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press 2008, S. 712: »Each grain of Sand / Every Stone on the Land / Each rock & each hill / Each fountain & rill / Each herb & each tree / Mountain hill Earth & Sea / Cloud Meteor & Star / Are Men Seen Afar«. Die Verse werden in *54 things* nicht vertont und stehen nicht in den Noten, bieten aber einen gedanklichen Horizont für die Komposition.

6 Auch Helmut Lachenmann thematisierte in seinem Klavierkonzert *Ausklang* (1984/85) das vielfältige Verklingen des Klavierklangs, im Zusammenspiel mit dem Orchester, aber anders als Kunsu Shim, der die Klaviertöne und -Resonanzen in *54 things* ebenmäßig ausklingen lässt, ohne in ihren jeweils fünfsekündigen Ablauf einzugreifen, gestaltet Lachenmann das Verklingen der Klaviertöne auf unterschiedliche Weisen aus, indem er ihre Resonanzen von Orchesterinstrumenten aufgreifen lässt.

7 Ähnliche lange verklingende und zur damaligen Zeit sehr ungewöhnliche Klavierklänge komponierte Modest Mussorgsky im Abschnitt *Catacombae (Sepulcrum romanum)* in den *Bildern einer Ausstellung* (1874), der über den Aspekt des Makabren hinaus die Konnotation

Diese Stille in *54 things* erweist sich bei näherem Hinhören als grundiert durch den natürlichen Resonanzraum des Flügels. Dieser wird durch den ununterbrochenen Einsatz des Halbpedals aktiviert und hüllt jedes Stück ein;⁸ vor allem in den Pausen mit Fermate ist die Resonanz gut hörbar. Nur zwischen den einzelnen *things*, den einzelnen Stücken, sollte das Pedal aufgehoben werden. Eine vergleichbare Grundierung der Stille begegnet in der Komposition *1º Caminantes ... Ayacucho* aus dem Jahr 1987 von Nono, auch wenn beide Werke ansonsten nicht vergleichbar sind. Dort ist es die Orgel, die im fünffachen *piano*, am Rande der Hörbarkeit, eine durchgehende klangliche Grundierung in tiefster und höchster Tonlage bewirkt, ohne dass die Orgelklänge noch als solche erkennbar wären.⁹ So unterschiedlich die beiden Werke auch sind: Sowohl in *54 things* als auch in *1º Caminantes ... Ayacucho* handelt es sich um »Klänge, die den Raum und die Stille lesen können« und so die Wahrnehmung im Grenzbereich zwischen Klang und Stille schärfen: Hören wir tatsächlich Musik oder meinen wir das nur und fangen einen Nachhall des Klangs im Raum auf? Die Grenze zwischen Klang und Stille wird verwischt: sie werden zu einem Ganzen. Zugleich wird so eine Atmosphäre der Stille mit musikalischen Mitteln erst geschaffen, im Sinne einer ununterbrochenen, äußerst leisen Klangfolie. Während für diese Stille in *1º Caminantes ... Ayacucho* Deutungsmöglichkeiten angeboten werden, etwa entsprechend der Vorstellung eines unendlichen Universums in der Textvorlage aus *De la causa, principio et uno* von Giordano Bruno,¹⁰ bietet Kunsu Shim für die entsubjektivierte musikalische Stille in *54 things* keine explizite Deutung in der Partitur an.

Weil die Musik von Kunsu Shim meist sehr leise ist, ist sie relativ durchlässig für Klänge aus dem Umfeld, ohne aber als Komposition, als Kunstwerk direkt Schaden zu nehmen. Stille Passagen in klassischer Musik hingegen erweisen sich als meist sehr anfällig für Störungen von außen – auch *Fragmente – Stille, an Diotima* von Nono ist eher zu diesen verletzbaren Musikstücken zu rechnen. Die Frage nach seiner Verletzlichkeit hängt vermutlich damit zusammen, ob ein Musikstück dazu gedacht ist, eine psychologische Wirkung auf den Hörer auszuüben. Denn dazu muss es die Welt für die Dauer seiner Aufführung gewissermaßen ausblenden können, um über den Gehörsinn unsere Empfindungen zu steuern. Die Musik von Kunsu Shim hat aber alles Subjektive, Psychologische weitestgehend abgestreift. Ihre leisen Klänge erzeugen in *54 things* einen stillen und gleichmäßigen, ruhigen Bewegungsablauf, frei von Spannung oder Erwartung. Shims Musik lässt einen

einer räumlichen Tiefenwirkung aufweist, sofern der Titel *Catacombae* sich auf die langen unterirdischen Stollen der Pariser Katakomben bezieht. Diese waren auf einem der Bilder von Mussorgskys Freund Viktor Hartmann dargestellt, die den Klavierzyklus auslösten.

8 Vgl. den Hinweis für den Pedalgebrauch zu Beginn der *54 things* (s. Abb. 1).

9 Vgl. Christina Dollinger, *Unendlicher Raum – zeitloser Augenblick. Luigi Nono: »Das atmende Klarsein« und »1º Caminantes ... Ayacucho«*, Saarbrücken: Pfau 2012, insbesondere Kap. 3.1: *Die Orgel-Haltetöne*, S. 116–118.

10 Siehe auch Hella Melkert, *Jeder Klang ein Universum. Zu »Caminantes ... Ayacucho«*, in: *MusikTexte* 64, April 1996, S. 20–28, hier S. 22.

weiten Raum entstehen, in den man sich mit jedem neuen Klang gewissermaßen Schritt für Schritt hineinbegibt, während er zur akustischen Umgebung hin geöffnet bleibt.

Ein ganz anderes Klangbild als in *54 things* mit seinem sehr objektiven Klavierklang entsteht in *Steinschlag-Zeit* für ein geteiltes Orchester aus dem Jahr 2008. Die farbliche Vielfalt der Orchesterinstrumente, eine differenzierte Gestaltung der Dynamik, die nicht nur große Kontraste, sondern auch Crescendi kennt, und eine flexiblere Gestaltung der Zeit mittels unterschiedlich langer Klangabschnitte und Pausen eröffnen dem Dirigenten und den Musikern in *Steinschlag-Zeit* einen kleinen Spielraum und bringen so einen Hauch von Subjektivität, von gespanntem Erwarten in die Musik hinein. Äußerst leisen und fragilen Klängen am Rand des »Wegbrechens« stehen unerwartet einsetzende, massive Klangblöcke gegenüber. Viel mehr noch als durch ihre Lautstärke verstören letztere durch ihre Dissonanz, während sie die Stille in den langen Pausen aufladen. Im Zusammenspiel bringen fragile wie explosive Klänge den Raum von allen Seiten zum Klingen, denn das große Orchester ist auf mehrere Gruppen verteilt, die um das Publikum herum, teils sogar inmitten des Publikums, platziert sind – eine Gestaltung des Raumklangs, die durch Nono, insbesondere durch *Prometeo*, beeinflusst scheint.¹¹ Für die Hörer bilden die schroff hereinbrechenden Klänge eine erhebliche physische Zumutung: Stille Musik muss manchmal sehr laut sein. Auch bei Nono war das der Fall, etwa in der *Isola prima* aus *Prometeo*, in der leiseste Klänge durch erschreckend laute Orchestereinwürfe jäh aufgerissen werden.

Der Titel *Steinschlag-Zeit* entstammt dem Gedicht *Sommerbericht* aus dem Gedichtband *Sprachgitter* von Paul Celan, das im Vorwort zur Partitur abgedruckt ist. Obwohl es nicht vertont wird und auch nicht in den Noten steht, im Unterschied zu den Hölderlin-Worten in *Fragmente – Stille* von Nono, dürfte es doch die flexiblere Gestaltung der Klänge und der musikalischen Zeit mitbewirkt haben. Der verbindende Faktor zwischen Celans Gedicht und der Musik Kunsu Shims dürfte am ehesten in einem hörbar gemachten Verschweigen liegen; bei Celan entsteht das Verschweigen aus Worten, die sich einer geläufigen Verständlichkeit sperren, bei Shim aus den Einzelklängen einer Musik, die jede Sprachähnlichkeit, jede musikalische Mitteilbarkeit hinter sich gelassen hat, gleichwohl aber unterschwellig subjektive Gefühlsregungen verspüren lässt. Die Spielanweisung im Vorwort zur Partitur von *Steinschlag-Zeit* erlaubt dabei Einblicke in das Musikdenken Kunsu Shims:

11 Uraufgeführt wurde *Steinschlag-Zeit* am 25. April 2008 nicht in einem Konzertsaal, sondern in der 170 Meter langen und 35 Meter breiten ehemaligen Kraftzentrale im Landschaftspark Duisburg-Nord. Ebendort fand im September 2015 im Rahmen der Ruhrtriennale eine Produktion des *Prometeo* statt.

»Das ganze Stück ist mit großer Ruhe und ›semplice‹ zu spielen. Alle Bewegungen eines Spielers sollten auf das Notwendigste reduziert sein. Nichtspielen ist genau so konstitutiv wie das Spielen selbst. [...] Spielen ist Hören.«

Damit verlangt der Komponist von den Ausführenden auch während langer Pausen ganz »im Stück« zu bleiben und die Stille bzw. die Klänge, die andere Spieler hervorbringen, nicht durch unnötige Bewegungen zu zerstören. Im Gespräch sagte Kunsu Shim dazu:

»Musik ist eine Performance-Kunst! Jede kleine Bewegung der Musiker ist Teil der ganzen Aufführung. Und wenn sie nicht spielen, heißt das, auch dieses Nicht-Spielen als einen musikalischen Prozess wahrzunehmen. [...] Im traditionellen japanischen Nô-Theater gibt es lange Passagen, in denen manche Ausführende nicht spielen. Sie sitzen dann in sehr unbequemen Haltungen und verharren in Stille. Es ist deswegen so schön, weil diese Art von Abwesenheit zum Ganzen gehört. Jemand spielt, und plötzlich wird dieser spielende Körper gewissermaßen zu einer Skulptur; dann kommt der Sänger und rezitiert lange Passagen, als ob er in einem Steingarten umherschweifen würde. Durch diese Stille, durch die Verwandlung der Musiker in eine Skulptur hat man das Gefühl, es geht um das Ganze.«¹²

Wenn Stille und Klänge ein Ganzes bilden, dann repräsentieren die Musiker also dieses Ganze auf der Bühne: spielend oder konzentriert zuhörend.

Das verstörende Aufeinanderprallen von Stille und extrem lauten Klängen in der Komposition *Steinschlag-Zeit* hatte Kunsu Shim zehn Jahre zuvor in einer anderen Disziplin, in seiner Performance »Herbst« für verschiedene Gegenstände (ein Ereignis) aus dem Jahr 1997, vorweggenommen. Ausgangspunkt für die Performance war die Idee eines Zustands ohne jede Bewegung, der nach einer Weile durch eine Klangaktion zerstört werden sollte. In *Herbst* stellt sich Kunsu Shim unter eine große, schwere Tonne, die etwa in zehn Meter Höhe an einem Kran aufgehängt ist und die mit verschiedenen Gegenständen, darunter ein Baum, gefüllt ist. In absoluter Ruhe steht Shim da, 15 oder 20 Minuten lang: ein Bild der Stille und der Kontemplation – bis die Tonne mit großem Krach herabfällt auf die Stelle, die der Künstler eine Sekunde zuvor verlassen hat.¹³ Auch hier werden, wie in *Steinschlag-Zeit*, Stille und lauter Klang (bzw. visuell: bewegungslose Ruhe und punktuell, sich blitzschnell abspielendes Ereignis) möglichst hart aneinandergeschnitten, mit einer aufgrund des realen Geschehens für das Publikum wahrscheinlich noch größeren Schockwirkung. Der visuelle Aspekt des in erster Linie akustischen Phänomens »Stille«, der als Ruhe oder gar Bewegungslosigkeit auf unterschiedliche Weisen in

12 Kunsu Shim im Gespräch mit der Autorin, Duisburg, 27.10.2009.

13 Der englische Titel *Fall* verrät in seiner Doppeldeutigkeit mehr als der deutsche. Zu *Herbst* führte Björn Gottstein ein Gespräch mit Kunsu Shim: <http://kunsu-shim.de/pages/texte/interview-mit-kunsu-shim.php> (8.4.2015).

Kunsu Shims Kunst einfließt, begegnet – selbstverständlich in anderer Ausprägung – auch bei Michael Maierhof.

Der Werdegang von Michael Maierhof, geboren 1956 in Fulda, ist insofern außergewöhnlich, als er erst mit 32 Jahren zu komponieren begann; davor studierte er Mathematik und Musik auf Lehramt sowie Kunstgeschichte und Philosophie. Ende der 1980er Jahre arbeitete er an einer Dissertation in Philosophie, als ihm die Leitung eines Laienchors, bestehend aus Kunststudenten, angeboten wurde. Da die Sänger neue Chormusik singen wollten, es aber nur wenige geeignete Stücke gab, fing Maierhof selbst an zu komponieren. Mit dem Chor fand er zu der ihn kennzeichnenden Arbeitsweise, die darin besteht, etwas zu schreiben, es direkt auszubasteln, damit er improvisieren und es anhand der gemachten Erfahrungen weiterzuentwickeln. Seitdem lebt Michael Maierhof als freischaffender Komponist und Klavierlehrer in Hamburg; als Violoncellist widmet er sich auch der improvisierten Musik. Die stärksten Impulse für seine Auffassung vom Komponieren erhält Maierhof aus der aktuellen bildenden Kunst:

»In der Bildenden Kunst [...] ist klar: Zuständig für die Materialentwicklung ist der Bildende Künstler! Der schafft sich und sucht sich sein Material, das er bearbeitet. Auch der Komponist heute muss sich sein Material suchen und erfinden.«¹⁴

Dieser Wunsch, das musikfähige Material selbst zu erfinden und zu erweitern, treibt Maierhof beim Komponieren an. Er verspürt eine geradezu haptische Liebe zu den klassischen Instrumenten, die ihn vieles ausprobieren und dabei neue, die traditionelle Spieltechnik erweiternde Klangmöglichkeiten entdecken lässt; in dieser Hinsicht wäre Helmut Lachenmann mit Werken wie z. B. seiner Cellokomposition *Pression* von 1969/70 als Wegbereiter zu nennen. Ferner wählt Maierhof auch ungewohnte Klangquellen wie Luftballons, Glasplatten oder Eisbecher aus, deren unterschiedliche Materialien sich als überaus musikfähig erweisen. Ihre Klänge lassen sich vor allem deshalb gut in die erweiterte Klangskala der traditionellen Instrumente integrieren, weil Maierhof die materielle Basis der Musikerzeugung freilegt, ob in der Reibung zwischen Metall und Glas oder zwischen Rosshaar und Metall. Dabei geht es ihm in erster Linie um die Binnenstrukturen einzelner komplexer Klänge, viel mehr als um die Beziehungen *zwischen* Tönen oder Tongruppen.¹⁵ Für die Entwicklung solcher Klangvorstellungen dürften die einzelne Tonhöhen mikrintervallisch ausleuchtenden Kompositionen Giacinto Scelsis eine Rolle gespielt haben, aber auch das Musikdenken des späten Nono, der in einigen Werken ebenfalls den um Viertel- und Halbtonabstände erweiterten und vielfältig aufgefächerten Einzelklang erforschte, so in 2^o *No hay caminos, hay que caminar ... Andrej Tarkovskij* von 1987.

14 Michael Maierhof in: Hella Melkert, *Abenteuer mit System. Der Hamburger Komponist Michael Maierhof*, in: *MusikTexte* 122, August 2009, S. 29–38, hier S. 33.

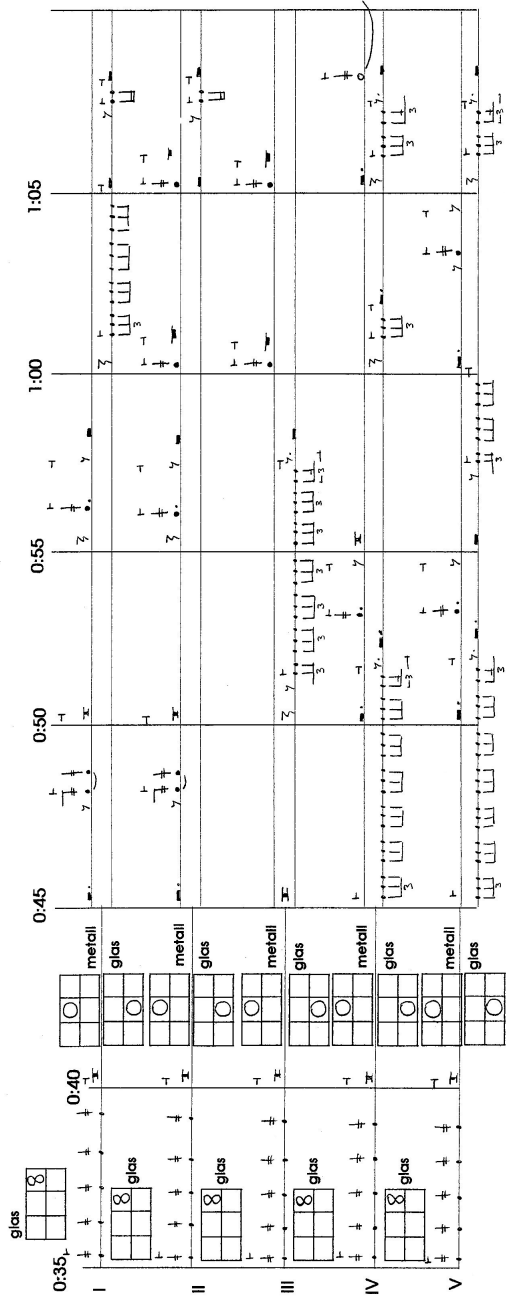
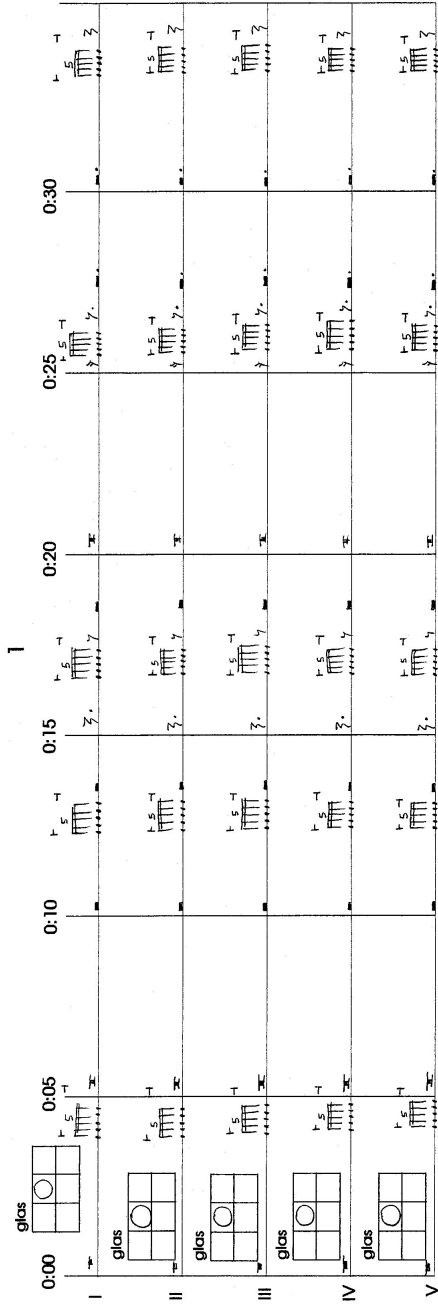
15 Ebd., S. 32.



Abb. 3: Glasplatten
sowie Bälle und Büchse
für *Untergrund 2*
(2001/02)
(Fotos: © Michael
Maierhof, Hamburg)

Obwohl Michael Maierhof vor allem für seine lauten und geräuschhaften Klänge bekannt ist, ist Stille eine tragende Komponente seiner Musik. In der Schlagzeugkomposition *Untergrund 2* aus dem Jahr 2002 verfügen fünf um das Publikum herum aufgestellte Spieler über je sechs Fensterglasplatten mit unterschiedlich profilierten Oberflächen. Die Platten sind liegend auf Holzleisten aufgeklebt und werden mit Glaskugeln, Golfbällen und Blechbüchsen bespielt (s. Abb. 3). Eine Choreographie aus mal schnelleren, mal langsameren Kreisbewegungen oder achtförmigen

Abb. 4:
 Michael Maierhof,
 Untergrund 2
 (© Michael
 Maierhof,
 Hamburg)



Mustern wird direkt in geräuschhafte, an maschinelle Abläufe erinnernde Klänge umgesetzt; sie wechseln sich mit ziemlich langen Pausen ab. Die dann eintretende Stille ist eine andere Stille als die bei Kunsu Shim; durch die vorangehenden, geräuschhaften Klänge wirkt sie aufgeladen, durch das unerwartete Abschneiden der Klangblöcke angespannt.

Untergrund 2 ist, bei allen Klangexperimenten, komplett und detailliert festgelegt. Es liegt eine klar umrissene Werkgestalt vor, deren formaler Ablauf aus traditionellen Mitteln heraus entsteht, nämlich indem Klangereignisse wiederholt werden, Klangzustände schneller oder langsamer wechseln oder sich auch manchmal überlappen und Klangblöcke durch unterschiedlich lange Pausen getrennt werden.¹⁶ Anders als in Kunsu Shims Komposition *54 things* also, in der weder Änderungen des formalen Tempos noch die Vorstellung einer fortschreitenden Entwicklung eine Rolle spielten, unterliegt das formale Tempo in *Untergrund 2* deutlich wahrnehmbaren Veränderungen, während Klang und Stille sich gleichberechtigt abwechseln. Im Zusammenspiel mit Differenzierungen der Binnenstrukturen der Klänge werden Dichte und Intensität der Musik dosiert und zu einem hörend nachvollziehbaren Verlauf geformt. An einer solchen erfahrbaren Dramaturgie ist Michael Maierhof viel gelegen.¹⁷

In *Zonen 2* für zwei Holzbläser, zwei Streicher, Klavier und Schlagzeug aus dem Jahr 2007 wird der Klang der traditionellen Instrumente durch Präparationen stark verfremdet. Der Schlagzeuger arbeitet mit unterschiedlich profilierten Plexiglasplatten, er führt jeweils eine Platte in kreisenden Bewegungen über eine andere, auf einer Resonanzkiste aus Holz aufliegende Platte. *Zonen 2* bringt gleich zu Beginn, nach hohen, pfeifenden Anfangsklängen der Streicher, eine Pause von 18 Sekunden (s. Abb. 5). Auf diese Stille färben die vorangehenden, angespannten Streicherklänge unvermeidlich ab,¹⁸ sie hinterlassen gewissermaßen ein Phantombild im Ohr, vergleichbar dem Nachbild eines starken Lichtreizes. In diesem Sinne schreibt auch Michael Maierhof »Klänge, die die Stille lesen können«, die etwas aus der Stille herauslesen können. Dabei laden sie die Stille mit einer gewissen

16 Die 5-Sekunden-Abschnitte in der Partitur von *Untergrund 2* dienen ausschließlich zur Orientierung für die Musiker, im Unterschied zu den real ertönenden 5-Sekunden-Klängen, die *54 things* seine unveränderliche zeitliche Struktur verleihen.

17 Vgl. Melkert, *Abenteuer mit System* (Anm. 14), S. 34.

18 Die Beziehungen zwischen Klang und nachfolgender Stille (oder umgekehrt) brachte der Komponist Gerhard Stäbler folgendermaßen auf den Punkt: »Stille erhält Konturen durch das Drumherum in Wort und Klang mit ihrer Gestalt. Es muß etwas bestimmtes geschehen – gesungen, gesprochen, gespielt, getan werden –, damit man weiß, was das dazwischen, das ›Nichts‹, die Stille, beherrscht. Sie bekommt ihren Klang, kriegt ihren Hintergrund, Bedeutung ... vielfach mit dem Flair des Schwer-Durchschaubaren, des Mühsam-Dingfest-zu-Machenden, des Geheimnis-Umwitterten, des Mystischen.« (Gerhard Stäbler, *Silences. (Ver-)Schweigen*, in: *Gerhard Stäbler. Angefügt, nahtlos, ans Heute. Zur Arbeit des Komponisten Gerhard Stäbler – Standpunkte, Analysen, Perspektiven*, hrsg. von Johannes Bultmann und Hanns-Werner Heister, Hofheim: Wolke 1994, S. 47–70, hier S. 55 (Hervorhebung im Original).

Anspannung auf, mit dem gespannten Lauschen auf kommende Klangereignisse. In der 18 Sekunden dauernden Stille spielt sich zudem etwas ab, das man sehen muss, das man in einer reinen Tonaufnahme nicht miterleben kann: Der Schlagzeuger lässt seine Plexiglasplatte in der Luft sehr nah über der liegenden Platte kreisen, in einem Quasi-niente-Spiel, das im Folgenden nahezu Übergangslos in das tatsächliche Reiben der Platten und somit in wirklichen Klang mündet. Ebenfalls in der Pause greifen die Streicher einen hohen Ton, führen den Bogen dabei aber nicht über die Saite, sondern nur über den Fingernagel der linken Hand; auch dies ein Quasi-niente-Spiel. Dieses Suggestieren von Klang lässt die Ohren in der langen Stille spitzen, weil man nicht weiß, ob da bereits etwas begonnen hat oder noch nicht. Auch Michael Maierhof arbeitet, wie Kunsu Shim, mit den unterschwelligsten Verbindungen zwischen visueller und auditiver Wahrnehmung.

Wie Kunsu Shim in seinen Performances führt auch Michael Maierhof seine Überlegungen und Erfahrungen aus dem Bereich der Musik parallel in einer anderen Kunstdisziplin fort. Angesichts seiner Affinität zur zeitgenössischen bildenden Kunst wundert es nicht, dass er seine Arbeit auf das Medium Video ausgedehnt hat, mit dem sich ohne allzu großen technischen Aufwand, ohne größeren Produktionsapparat eigene Ideen direkt und individuell umsetzen lassen. Die Videobilder für seine Kompositionen erstellt Maierhof selbst. Es liegt ihm vor allem an einer gelungenen Proportionierung von Bild und Ton, die einerseits einen Bezug zwischen den beiden Wahrnehmungsebenen Sehen und Hören ermöglicht, andererseits ihre Eigenständigkeit respektiert. Wie in Maierhofs Musik die Pausen, so sind in seinen Videos die sogenannten »Blacks« mit einkomponiert, die vorübergehende Abwesenheit von Bildern. In der Komposition *Splitting 22* von 2003/2004 für Violoncello, 4-Kanal-Zuspielung und 2-Kanal-Video werden Videobilder einer Großstadt auf zwei Leinwände projiziert, in beweglichen Bildstreifen; im Wechsel mit Blacks werden sie zu einem doppelten visuellen Rhythmus komponiert. Diese Polyphonie aus Bildern und Blacks wird durch eine auf den Raum verteilte akustische Polyphonie aus live erzeugten Violoncello-Klängen, zugespielten Metallklängen und Stille kontrapunktiert.¹⁹

In Kompositionen wie den hier erwähnten von Michael Maierhof scheint sich das bereits 1993 von Ulrich Dibelius verwendete Wort vom »Klang-Stille-Kontinuum« zur Gänze verwirklicht zu haben, ein Kontinuum, in dem »Pausen [...] gleichberechtigte Elemente« sind – eine Errungenschaft, die Dibelius, nach der »Demokratisierung aller zwölf Halbtöne« und »nach der Einbeziehung des Geräuschs« als »dritte wesentliche Neuerung in der Musik des zwanzigsten Jahrhunderts« betrachtete.²⁰ Der Weg dorthin musste allerdings bewusst und aktiv

19 Eine Dokumentation von *Splitting 22* ist einsehbar unter <http://www.youtube.com/watch?v=YemVjQO7esY> (8. 4. 2015).

20 Ulrich Dibelius, *Kraft aus der Stille. Erfahrungen mit Klang und Stille in der neueren Musik*, in: *MusikTexte* 55, August 1994, S. 9–14, hier S. 10. Der Text gibt einen 1993 in Würzburg gehaltenen Vortrag wieder.

Michael Maierhof, ZONEN 2

-1-

♩ = 15

fl

cd in b

vi
präp II (25mm)/I
sord. (Holz)

vic
präp II (d⁴)/I

P
kontra F
subkontra 2
präp mit Blechdosen

perc

plevi-Platte ruht auf dem Ankerpunkt in Luft

quasi niente

30°

quasi niente

30°

♩ = 90

Stillstand-Pause

Worbereitung-Pause

durch ständige Bogenruck-Veränderungen kontinuierliche Wechsel zwischen stetiger "Töne-Glissandi" bis c¹ und unterbrochenem cis²

d.a.K. dicht an Klammer streichen

ca. 3 Mal/sec a-Saite antippen, um Klammer in Schwingung zu halten

mf gliss kurve

es gibt optimale Bogenposition für das schnelle Umspringen der Frequenzen in der vier-gestrichelten Oktave auf das a² (durch Klammer auf a-Saite abgegriffen)

Sound-demo-Cd track 1

Sound-demo-Cd track 2

Sound-demo-Cd track 2

Sound-demo-Cd track 2

Sound-demo-Cd track 2

Abb. 5: Michael Maierhof: *Zonen 2* (2006/07), S. 1
 (© Michael Maierhof, Hamburg)

♩ = 73 -2-

fi

cl

vi

vic

quasi niente Bogenstange geräuschlos über
Fingernagel laufen lassen, ca. 1/3 Bogenlänge

p
kontra f
subkontra s

perc

max
ord.
locker

f rollend

Ped.

ST-Bewegung

sound-demo-Cd track 4

mit beiden Händen Platte nach unten
drücken, um die Akzente zu erzeugen

1: 30° 2,3,4:

1 2 3 4

mp ff

sound-demo-Cd track 5

Abb. 5 (Fortsetzung): Michael Maierhof: *Zonen 2* (2006/07), S. 2
 (© Michael Maierhof, Hamburg)

eingeschlagen werden – als Michael Maierhof zu komponieren begann, setzte er für sich selbst die Relation zwischen Klang und Pause auf 50 zu 50 Prozent fest:

»Das war eine Hilfskonstruktion für mich, um eine so starke Pausenstruktur auch erstmal zu rechtfertigen: [...] ›Klang ist genauso wichtig wie Pause‹. Was habe ich um diese Pausenlängen gekämpft! [...] Aber man wächst dann auch damit, mit der Zeit. [...] Heute [...] ist es für mich überhaupt kein Problem mehr, und insofern brauche ich diese 50–50-Konstruktion nicht mehr.«²¹

Die Entwicklung im Erleben von Stille, die Maierhof hier für sich selbst als Komponisten beschreibt, lässt sich wahrscheinlich auf die Hörer übertragen. Aus der Perspektive der Musik von Maierhof und Shim kann sich dann rückblickend auch die Sicht auf Nonos Streichquartett *Fragmente – Stille* ändern. Die Pausen darin wirken von hier aus weder übermäßig lang noch als Unterbrechung der Musik, sondern Klänge und Stille bilden gemeinsam und gleichberechtigt einen ununterbrochenen, zusammenhängenden, noch dazu sehr beredten musikalischen Strom.²²

Während aber Nono die Stille in seinem Streichquartett mit den in der Partitur notierten, jedoch während der Aufführung nicht vorzutragenden Versen Hölderlins aufgeladen hatte, die einerseits auf Trauer, andererseits auf eine leise Hoffnung hindeuten, findet weder bei Michael Maierhof noch bei Kunsu Shim eine explizite Aufladung der Stille mit einer über die Musik hinausweisenden Bedeutung statt. Dies darf möglicherweise als ein Indiz für die größere Selbstverständlichkeit von Stille in heutiger Kunstmusik betrachtet werden, für ihre wachsende Eigenständigkeit als keiner außermusikalischen Rechtfertigung bedürfendes kompositorisches Mittel. Die ganz eigene Faszination, die von ihr ausgeht, bleibt dabei ungebrochen.

21 Michael Maierhof im Gespräch mit der Autorin, Berlin, 28.2.2008.

22 In seinem Aufsatz *Dal niente – Vom Verlöschen der Musik. Zum Paradigmenwechsel vom Klang zur Stille in der Musik des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts*, dem Abdruck eines bei den Tagen der Neuen Musik '93 in Würzburg gehaltenen Referats, hob Martin Zenck bereits damals die Kontinuität in *Fragmente – Stille* hervor, verortete diese jedoch in der Stille, statt wie üblich im Klang, und fasste dementsprechend die Klänge als Ausnahmen, als ein Durchbrechen dieser Stille auf – womit die alte Dichotomie von Klang und Stille bestehen bleibt, wenn auch mit umgekehrten Vorzeichen: »Wenn dieses Werk eben nicht vom bisher primären Aspekt des Klangs aufgefaßt wird, sondern unter dem neuen, entscheidenden Parameter der Stille, dann haben wir ein unerhört kontinuierliches Werk vor uns, in dem die Ruhe, die Stille, das Schweigen und Verschweigen die Norm ist, und die Bewegung von Klangfiguren und zarten Eruptionen eben die Ausnahme darstellt. [...] Die Stille erzeugt Kontinuität; wogegen der Klang und die Klanggestik eben das Schweigen aufbricht.« (in: *MusikTexte* 55, August 1994, S. 15–21, hier S. 21).

Leiser als leise

Über Radu Malfatti und Peter Ablinger

von Wolfgang Gratzner

*Für Radu Malfatti,
zu vielen Geburtstagen*

Vorbemerkungen

Zur Gliederung des folgenden Gedankengangs: Abschnitt 1 nimmt seinen Ausgang in einer frappierenden Erfahrung im Wiener *Echoraum* (2013). Die dortige Begegnung mit Musik von Radu Malfatti bot Gelegenheit, einer beantwortet geglaubten Frage neue Aufmerksamkeit zu schenken. Die Frage lautet: Gibt es ›reines‹ Zuhören? Oder mit anderen Worten: Lässt sich Musik im Verlauf des Zuhörens ohne sofortige nicht-auditive Assoziationen wahrnehmen? Hiervon ausgehend werden zwei musikalische Arbeiten Malfattis beleuchtet, die auf unterschiedliche Weise an den Grenzen des Hörbaren angesiedelt sind. Inwiefern diese Konzeptionen in Nachbarschaft zu Peter Abingers Reihe *Hinweisstücke* stehen, ist Inhalt von Abschnitt 2. Abschnitt 3 ist einer Komposition Radu Malfattis gewidmet, die auf einem Konzept improvisatorischer Achtsamkeit basiert. In einem Nachwort erfahren die diskutierten Musikbeispiele eine Kontextualisierung durch eine kurze Debatte des Fahrenworts ›Stille‹ sowie zweier Initiativen, Stille als Musik in erweiterter Form zu erleben.

Zum besseren Verständnis meines Sprachspiels seien drei Begriffe erläutert:

1. Ich verwende die beiden konnektionistischen Begriffe ›Vorstellungsinhalt‹ und ›Mentale Repräsentation‹¹ synonym und benenne die Verknüpfungen von Vorstellungsinhalten als ›Assoziationen‹.
2. Einem Vorschlag Edwin E. Gordons folgend, verbinde ich mit dem Begriff ›Audiation‹² den Vorgang mentaler Repräsentation von akustischen Sachverhalten, darunter von Musik und sogenannten Alltagsgeräuschen.

1 Vgl. u. a. Wilfried Gruhn, *Der Musikverstand. Neurobiologische Grundlagen des musikalischen Denkens, Hörens und Lernens*, Hildesheim: Olms 42014 (1998), besonders die Kapitel 4: *Das Bild der Musik im Kopf. Musikverarbeitung in der Darstellung corticaler Aktivierungspotentiale* und 7: *Neurowissenschaftliche Grundlagen des Musikelernens*.

2 Edwin E. Gordon, *Advanced Measures of Music Audiation*, Chicago: GIA 1989.

3. ›Aufmerksamkeit‹ gilt mir in Anlehnung an eine Formulierung Thiemo Breyers als »das Bemerkende fördernde«³ Eigenschaft – eine Eigenschaft, die über den Moment hinaus wirksam ist, zugleich temporär bleibt und durch sensorisches Training teils gesteuert werden kann.⁴

1. Leiser: Radu Malfattis *claudio-lorain 1* (2007)

Meine Erstbegegnung mit *claudio-lorain 1* von Radu Malfatti kam ungeplant zustande. Einer Vortragseinladung von Bernhard Gál folgend, fand ich mich am 21. November 2013 bei der achten Auflage des Festivals *shut up and listen* ein. Der lange Abend in dem nahe dem Wiener Westbahnhof gelegenen alternativen Veranstaltungszentrum *Echoraum* umfasste überwiegend konzertante Teile, wobei mir die Ankündigung eines Solokonzertes mit Radu Malfatti ein Wiederhören nach gut einem Vierteljahrhundert versprach. Ich verband mit dem Namen dieses aus Österreich stammenden, 1943 in Innsbruck geborenen, zeit seines Lebens in verschiedenen Ländern lebenden Posaunisten Formen improvisierter Musik, darunter jene von Barry Guys *London Jazz Composers Orchestra*, Georg Gräwes *GrubenKlang-Orchester* und Malfattis eigener, 1985 in Köln installierten *Ohrkiste*. Selber dieser Art von meist quirlig-ungestüm wirkender Free Improvised Music um 1990 etwas überdrüssig geworden, geriet mir Radu Malfatti aus dem Sinn.⁵ Umso größer war die Überraschung, als im *Echoraum* jener akustischen Arbeit zu begegnen war, deren Anfang im Programmheft ohne weiteren Kommentar als *claudio-lorain 1* betitelt war. Was war zu erleben? Erst einmal extrem leise, zunächst schwerlich vernehmbare Posaunenklänge. Malfatti saß mit seinem Instrument vor einem Notenpult, die wenigen Bewegungen ließen einen fortwährenden Wechsel von Spielen und

3 Thiemo Breyer, *Attentionalität und Intentionalität. Grundzüge einer phänomenologisch-kognitionswissenschaftlichen Theorie der Aufmerksamkeit*, München: Fink 2011, S. 142.

4 Der leichten Lesbarkeit wegen verwende ich nicht personenspezifische Formulierungen in geschlechtsneutraler Bedeutung; gemeint sind also beispielsweise jeweils die Künstlerin und der Künstler bzw. die Hörerin und der Hörer.

5 Radu Malfatti spricht selbst gerne von »Sättigung«, wenn er auf jene Wendephase in den frühen 1990er Jahren zu sprechen kommt, die eine Abkehr von seinem bisherigen Tun im Rahmen diverser Improvisationsensembles signalisierte. Zwischen 1965 und 1970 an der Grazer Musikhochschule bei dem Schweden Eje Thelin ausgebildet, lebte Malfatti ab 1970 in Aachen und Amsterdam, ab 1972 in London, ab 1975 in Zürich, 1977 in Florenz, ab 1978 neuerlich in Amsterdam, ab 1980 in Ostberlin und ab 1982 in Köln. Beendet wurde diese Jahrzehnte währende Wanderschaft und mit ihr die Teilhabe an verschiedenen musikalischen Langzeitprojekten, als sich Malfatti 1997 in Wien niederließ, wo er seither als Komponist lebt. »Ich wusste lange Zeit nicht, was ich machen wollte. Ich wusste nur, was ich nicht mehr machen wollte«, erinnert sich Malfatti an jene Phase der 1990er Jahre, als sich ein Richtungs- und Genrewechsel anbahnte. Vgl. Gespräch mit Wolfgang Gratzner in Wien, 23.4.2014. Aufnahme und Transkription beim Verf. Vgl. dieselbe Wortwahl in einem Interview für die Porträtsendung im Rahmen der Ö1-Radioreihe *Zeitton* (ausgestrahlt am 12.12.2014).



Abb. 1: Wandelgarten Shukkei-en im Stadtbezirk Naka-ku in Hiroshima (© Jakob Hafun)

Hören erkennen, wobei mich neben den zunächst überaus ruhigen Liegeklängen auch die Herkunft der Klänge irritierte: Vor, nach und teilweise parallel zu den tiefen, dabei obertonreichen Posaunenklängen waren Sinustöne zu vernehmen, deren Quelle ähnlich rätselhaft blieb, wie die sich wandelnden Längenverhältnisse. Und vielleicht das Erstaunlichste: Die 35'15" dauernde Aufführung von *claudelorrain 1* band meine Aufmerksamkeit gänzlich. Jedenfalls stellten sich erst nach Ende der Aufführung Reflexionen und Interesse für Hintergründe ein.

So begann ich mich näher für Malfattis Verhältnis zur *Gruppe Wandelweiser* zu interessieren. Einem mündlichen Hinweis Malfattis verdanke ich u. a. das Wissen um dessen 1973 mitgestaltete Einspielung *Balance*, die eventuell als ein Vorgriff auf das gelten kann, was die späteren Kompositionen ausmachen. Auf dieser längst vergriffenen, seinerzeit wenig beachteten Schallplatte, 1973 beim Label Incus Records veröffentlicht, erprobte Malfatti gemeinsam mit dem Gitarristen Ian Brighton, dem Violoncellisten Collin Wood, dem Perkussionisten Frank Perry und dem Geiger Phil Wachsmann mit betont ruhigen Improvisationen eine vorübergehende Alternative zu den energiegeladenen Kollektivstürmen des Free Jazz. Doch sollte es noch mehr als zwei Jahrzehnte dauern, bis jener Sättigungsgrad erreicht war, der Malfattis Neuorientierung einleitete; wichtige Impulse resultierten ab 1995 aus der Bekanntschaft mit der zwei Jahre zuvor in Düsseldorf von Burkhard Schlothauer und Antoine Beuger begründeten, international zusammengesetzten *Gruppe Wandelweiser*.

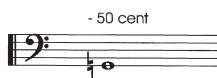
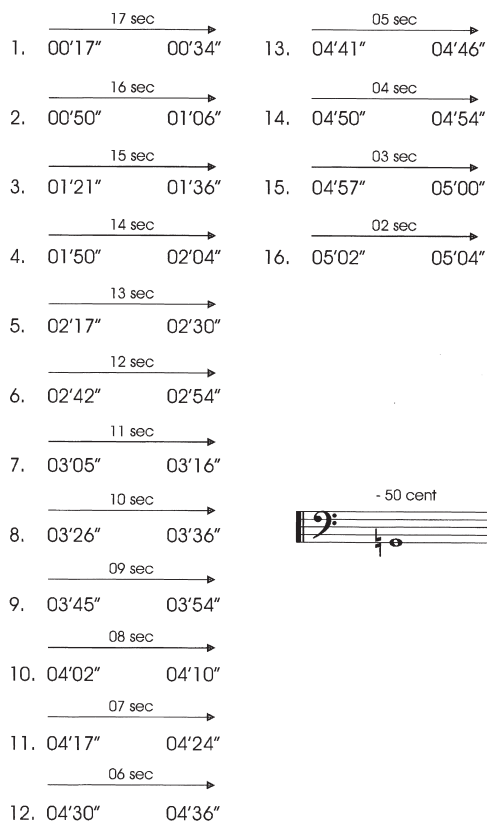


Abb. 2: Radu Malfatti, *claudio-lorain 1* (2007), S. 3 (Ausschnitt): Beginn der Posaunenstimme (© Radu Malfatti)

nehmung statt mehr oder weniger weitreichender Gedankenfolgen über einen Zeitraum von mehr als einer halben Stunde. So sollte sich für mich beispielsweise erst nach einiger Zeit herausstellen, dass Malfattis Aufführung dieser Komposition eine Partitur und eine Zuspield-CD zugrunde lagen.

Die eben umschriebene Erfahrung fokussierten Zuhörens betraf eine Aufführung, die auf der 14-seitigen Textur von *claudio-lorain 1* beruhte und der u. a. eine am 13. November 2007 entstandene CD-Einspielung⁷ voranging. »Play it quietly« ist auf dem – wie bei allen CD's von Malfattis eigenem Label b-boim records – dezent informierenden Cover zu lesen: ein Hinweis, der mit jenem Textureintrag konform geht, in dem es für die Aufführenden eingangs heißt: »alle klänge sind ruhig und

Lässt sich Musik zuhören, ohne dass sofort nicht-auditive Assoziationen die Aufmerksamkeit teilen? Diese Frage beschäftigt mich, soweit erinnerlich, verstärkt seit dem Erstbesuch japanischer Gartenanlagen in Japan, vor allem 1997 im Wandelgarten *Shukkeien* im Stadtbezirk Naka-ku in Hiroshima, und später außerhalb Japans, darunter in den Berliner *Gärten der Welt* oder im *Setagayapark* in Wien-Döbling.⁶

Die in dieser Form von mir bis dahin nicht gemachte Erfahrung weitreichender, um nicht zu sagen: vollkommener Konzentration auf das vor allem visuell Wahrgenommene wurde mir erst im Rückblick, nach Verlassen der Gartenanlagen des erwähnten, ab 1670 entstandenen Wandelgartens *Shukkeien* bewusst. Die sonst in der Regel rasch entstehenden Assoziationsketten schienen mir an dieser Stelle ausgeblieben zu sein. Eine neue, analoge Erfahrung beim Hören von *claudio-lorain 1*: Fokussierte Wahr-

6 Zur Rolle von Ruhe bzw. Leisheit in japanischer Musik vgl. Eishi Kikkawa, *Vom Charakter der japanischen Musik*, Kassel: Bärenreiter 1984 (= *Studien zur traditionellen Musik Japans* 2), Kap. 2.d.

7 Radu Malfatti, CD *claudio lorain 1* [...], b-boim records 013 (2008).

sehr leise«⁸. Damit ist sowohl für die Interpretation als auch die hörende Rezeption ein Rahmen erhöhter Wachheit gesteckt – ein Rahmen erhöhter Aufmerksamkeit für eine Klangfolge von Sinus- und Posaunentönen, die einer übersichtlichen Dramaturgie folgen (Abb. 2): Jede der fünf vom Posaunisten auszuführenden Seiten enthält 16 Dauernversionen des selben tiefen Tons samt jeweils vorangehenden, analog langen Pausen. In abwechselnder Folge wird etwa auf S. 3 nach 17 Sekunden Pause für 17 Sekunden das um einen Viertelton nach unten modulierte tiefe G gespielt, nach weiteren 16 Sekunden Pause in der Posaunenstimme klingt derselbe Ton für 16 Sekunden usw.; die Folge mithin sukzessive verkürzter Dauern endet mit einer zwei Sekunden langen Sequenz. Diesen Durchgang A spiegelnd beginnt der folgende Durchgang B bei einer neuerlich zwei Sekunden währenden Sequenz und endet mit 17 klingenden Sekunden.

Insgesamt ergeben sich für die Posaunenstimme fünf Durchgänge in der Reihenfolge A – B – A – B – A. Mit einer 2'48" gedehnten Pausen-Fermate schließt die Posaunenstimme. Die hier gewählte Buchstabenfolge ist freilich nur für die Dauern-Disposition zutreffend, wird doch die Tonhöhe mit Beginn jedes der fünf Durchgänge um einen Viertelton nach oben gesetzt: Dem tiefen G -50 Cent schließen sich terrassenähnlich ansteigend die Töne G, G +50 Cent, As und As +50 Cent an. So einfach diese Dramaturgie erscheinen mag – Hörerfahrung und Lektüreprotokoll decken sich aus mindestens drei Gründen nicht:

1. Der obligate Harmon-Dämpfer verändert die Formanten der Posaunentöne zugunsten einer überaus reichen Obertonpalette.
2. Es bedürfte einer überdurchschnittlich präzisen Audiation, um die Folge minimal veränderter Dauern als solche zu erkennen.
3. Es sind via CD zugespielte Sinustöne ganz anderer und weniger linear sich verändernder Frequenz- und Dauern-Anordnungen, die die Posaunenstimme ›queren‹ (Abb. 3).

Kurzum, in *claire-lorraine 1* klingen keine zwei Passagen identisch, wenngleich die Dauernfolge der Posaunenstimme in der angedeuteten Abfolge A – B – A – B – A hierfür eine günstige Voraussetzung wäre. Die Aufmerksamkeitsforschung kennt und thematisiert das Phänomen der Vigilanz (lat. *vigilantia*, dt. Wachheit), also der über den Moment hinaus andauernden, erhöhten Aufmerksamkeit.⁹ Peter Pennekamp hat dies etwas paradox als »Phänomen des *unvermögenden Ignorierens*« »in langandauernden Beobachtungssituationen«¹⁰ bezeichnet. Dass für das Zu-

8 Radu Malfatti, [Textur] *claire-lorraine 1 für posaune »für christoph nicolaus*«, Eigenverlag 2007, S. [a]/[b] + 12 S., hier S. [b]. (Malfatti pflegt eine nahezu konsequente Kleinschreibung.)

9 Sogenannte Aufmerksamkeitsforschung wird derzeit prominent repräsentiert durch das am University College, London beheimatete Institute of Cognitive Neuroscience. Vgl. u. a. die dort entstandenen Beiträge zu *The Oxford Handbook of Attention*, hrsg. von Anna C. Nobre und Sabine Kastner, Oxford: Oxford University Press 2014.

10 Peter Pennekamp, *Aufmerksamkeit unter Vigilanzbedingungen. Psychologische, psychophysiologische und pharmakopsychologische Aspekte der Aufmerksamkeit im Kontext des klassischen Vigilanzparadigmas*, Frankfurt am Main: Lang u. a. 1992, hier S. 65 (kursiv im Original) und

		frequenzen
1.	$\xrightarrow{31 \text{ sec}} \begin{array}{l} 00'31'' \\ 01'02'' \end{array}$	109 - 131 - 163 - 164 - 311 - 347 - 431 - 503
2.	$\xrightarrow{31 \text{ sec}} \begin{array}{l} 06'08'' \\ 06'39'' \end{array}$	131 - 163 - 164 - 311 - 347 - 431 - 503
3.	$\xrightarrow{31 \text{ sec}} \begin{array}{l} 11'45'' \\ 12'16'' \end{array}$	131 - 163 - 164 - 311 - 347 - 431
4.	$\xrightarrow{31 \text{ sec}} \begin{array}{l} 17'22'' \\ 17'53'' \end{array}$	163 - 164 - 311 - 347 - 431
5.	$\xrightarrow{31 \text{ sec}} \begin{array}{l} 22'59'' \\ 23'30'' \end{array}$	163 - 164 - 311 - 347
6.	$\xrightarrow{31 \text{ sec}} \begin{array}{l} 28'36'' \\ 29'07'' \end{array}$	164 - 311
7.	$\xrightarrow{31 \text{ sec}} \begin{array}{l} 34'13'' \\ 34'44'' \end{array}$	311

Abb. 3: Radu Malfatti, *claudio-lorain 1* (2007), S. 6 (Ausschnitt): Beginn der Notation der Sinustöne
(© Radu Malfatti)

standekommen solcher attentativen Vorgänge und für Übergänge zwischen diesen verschiedene individuelle und konventionelle Bedingungen begünstigend wirken, wurde jüngst etwa in den Dissertationsschriften von Thimo Breyer und Christoph Nordmann thematisiert.¹¹

2. Schallabsorption: Peter Ablingers *GEHÖRGANG*

Eine weitere Versuchsanordnung, die Gelegenheit gibt, Überlegungen zur eingangs gestellten Frage an eigene Erfahrungen zu koppeln: Die deutschsprachige Version von Peter Ablingers *DENKEN, HÖREN, DA CAPO* (2006) besteht in der veröffentlichten Fassung aus zehn Zeilen, die *eine* Realisierung (von vielen möglichen) beispielhaft anspricht (Abb. 4).

19. Breyer definiert Vigilanz als »einen besonderen Fall zeitlich gedehnter Aufmerksamkeit« (Thimo Breyer, *Attentionalität und Intentionalität* (Anm. 3), S. 214).

11 Thimo Breyer fasst zusammen, dass Aufmerksamkeit »immer auch vom ›attentionalen Habitus‹ gesteuert, als von Trieben, Bestrebungen, Vorlieben und Interessen, d. h. worauf die Aufmerksamkeit bevorzugt gelenkt wird und was für sie anziehend ist, ist auch durch die Dispositionen (natürlicher, kultureller und persönlicher Art) des Subjekts vorgeprägt« (*Attentionalität und Intentionalität* [Anm. 3], S. 291). Vgl. auch Christoph Nordmann, *Einfluss von Duftstoffen und Musik auf die Vigilanz*, Diss., Erlangen 2005; und entsprechende Hinweise in: *Decision Making, Affect, and Learning: Attention and Performance XXIII*, hrsg. von Mauricio R. Delgado, Elizabeth A. Phelps und Trevor W. Robbins, Oxford u. a.: Oxford University Press 2011.

„Denken, Hören, Da Capo“ ist zu verstehen als Hinweisstück
- oder als Übung
- z.B. so:
abwechselnd 10 Sekunden denken und 10 Sekunden hören,
und nach und nach das Intervall steigern bis
z.B. abwechselnd 40 Sekunden denken und 40 Sekunden hören,
oder darüber hinaus...

Abb. 4: Peter Ablinger, *DENKEN, HÖREN, DA CAPO* (2006)
(<http://ablinger.mur.at/denken-hoeren.html>, 2.2.2013,
© Peter Ablinger)

Ablinger wurde 1959 im oberösterreichischen Schwanenstadt geboren, er lebt seit 1982 in Berlin und versteht sich als »freischaffender Komponist«¹², was angesichts von Arbeiten wie *DENKEN, HÖREN, DA CAPO* auf ein markant erweitertes Verständnis des Komponisten-Metiers schließen lässt. In Ablingers Schaffen gibt es durchaus auch Texturen, die auf vertraute Weise sogenannte Werke repräsentieren. Hier ist dies anders: Mit *DENKEN, HÖREN, DA CAPO* wurde eine Vortextur kreiert, die Handlungen u. a. zeitlich und räumlich unterschiedlichster Art nach sich ziehen kann. Das von Ablinger gewählte Beispiel hat, wie er mir 2011 erläuterte, mit seiner eigenen Erfahrung zu tun, akustischen Ereignissen, darunter Musik, maximal 40 Sekunden zuhören zu können, »ohne dass [...] beispielsweise eine Reflexion auf das Gehörte einsetzt«¹³. Lautstärke spielt dabei eine erst zu gestaltende Rolle, zumal nicht festgelegt wurde, worauf überhaupt zu hören ist.

Ablinger bietet neben anderen Optionen an, die Vortextur *DENKEN, HÖREN, DA CAPO* als »Übung« oder als »Hinweisstück« (siehe Abb. 5) zu verstehen. Mit *Hinweisstücken* ist eine ganze Reihe eigener Arbeiten gemeint: Gemeint sind knappe Formulierungen, die kaum konventionelle Anhaltspunkte – etwa annotierte Texturen – bieten, vielmehr als Einladung begriffen werden können, Hörsituationen ohne kompositorisch gestaltete Klänge zu gestalten, zu erleben oder zumindest vorzustellen.¹⁴ In der seit 1980 wachsenden Reihe *Weiss/weisslich*,

12 Zitiert nach Peter Ablinger, »Biographie«, in: <http://ablinger.mur.at/bio.html> (30.9.2017).

13 Zitiert nach Peter Ablinger und Wolfgang Gratzner, *Nach Lissabon. Positionen zur Rolle des Experiments* [Mail-Korrespondenz, 9 S.], in: http://www.oefg.at/legacy/text/arge_wissenschaftskunst/exemplarische_positionen/Beitrag_Ablinger-Gratzner.pdf (30.9.2017), hier S. 8.

14 Ablinger erläutert die *Hinweisstücke* auf seiner Homepage als »Stücke, die nur aus ihrem Titel bestehen; man kann sie ausführen oder aufsuchen, man kann sie tun oder denken.« (Peter Ablinger, *Hinweisstücke* (o.D.), in: <http://ablinger.mur.at/docu08.html> (4.12.2014).

zu der auch *DENKEN, HÖREN, DA CAPO* rechnet, finden sich teilweise nicht nummerierte Versuchsanordnungen unterschiedlicher Konkretisierungsgrade.

„Hören“ ist ein Stück, das aus nichts
als seinem Titel besteht

Abb. 5: Peter Ablinger, *HÖREN* (2006)
(<http://ablinger.mur.at/ hoeren.html>, 4. 12. 2014
© Peter Ablinger)

So gehört zur 2006 entstandenen, vor dem Hintergrund konventioneller Erwartungshaltungen an eine (aufführbare) musikalische Textur paradox erscheinenden Arbeit *HÖREN* (Abb. 5) nichts anderes

1. als dieses Wort, und
2. der paradox erscheinende Hinweis: »Hören« ist ein Stück, das aus nichts als seinem Titel besteht.«

Hingegen regt die 2014 veröffentlichte Arbeit *NOISE TO ENERGY* (als *WEISS / WEISSLICH* Nr. 32¹⁵ ausgewiesen) an, Ideen zur Umwandlung von Lärm in Energie zu entwickeln. Damit ist wie bei *DENKEN, HÖREN, DA CAPO* eine Brücke zu einer anderen Reihe namens »Durchgangsstücke« geschlagen. Deren gemeinsames Merkmal findet sich in der seit 1997¹⁶ verschiedentlich modifizierten Idee bewusst angepeilter Schallabsorption.

Eine radikale, körperlich im doppelten Wortsinn »nahegehende« Ausformung dieser Idee stellt *GEHÖRGANG* (2007) dar: Der Titel verdankt sich einem Grundriss, wonach ein ca. 12 Meter langer, gerade einmal 47 cm schmaler, von oben betrachtet s-förmig angelegter Weg zurückzulegen ist (Abb. 6). Die Wände in dem nach oben offenen Gang sind mindestens zweifach bedeutsam, nämlich (1.) als raumnehmender Faktor und (2.) als schallabsorbierendes Element in einer Hörsituation, die je nach Schritttempo und Außengeräuschen andere Wahrnehmungen zulässt, beispielsweise akustisch ungewohnte, weil verfremdet wirkende Repräsentationen der eigenen Schritte, der Stimmen anderer Besucher oder des einsetzenden Regens.

Dabei handelt es sich in Ablingers Schaffen um keine Einbahnstraße in der Form, dass die künstlerischen Bemühungen alleine der zunehmenden Schallabsorption gelten würden. Arbeiten wie *WEISSE WÄSCHE* (2003–08)¹⁷ weisen in

15 Peter Ablinger, *NOISE TO ENERGY*, in: http://ablinger.mur.at/ww32_schall-daemmung.html#ww32f (30.9.2017).

16 Peter Ablinger, *WEISS / WEISSLICH* 32, »akustische Unterbrechung«, Holzgerüst, schalldämmendes Material (1997).

17 Vgl. Wolfgang Gratzer, *Wie das Werk vergeht. Lässt sich mit Peter Ablingers »Weisse Wäsche« »adäquat« umgehen?*, in: *Musiktheorie* 27 (2012), Heft 4, S. 369–379.

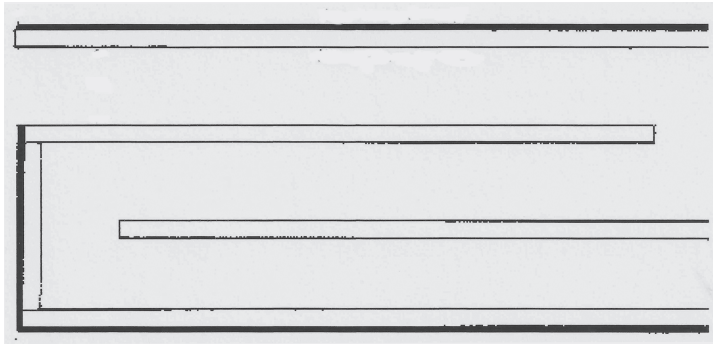


Abb. 6: Peter Ablinger, *GEHÖRGANG* (2007)
 (<http://ablinger.mur.at/ww32gehoergang.html>, 2.6.2014
 © Peter Ablinger)

eine andere Richtung und lassen zusammen besehen ein bewegliches Verhältnis zu Phänomenen verringerter Klang- bzw. Geräuscherzeugung erkennen. Ablinger interessiert nach eigener Aussage »das ganze Spektrum vom aufmerksamen zum zerstreuten Hören, vom idealen zum abweichenden, vom Hinhören zum Weghören, vom Zu- zum Überhören«¹⁸.

Bei allen Unterschieden der Persönlichkeiten und der künstlerischen Biographien verbindet Ablinger mit Malfatti einiges, darunter das hier angesprochene Interesse an der Reduktion von Wahrnehmungsangeboten zugunsten einer differenzierteren Wahrnehmung. Inwiefern hierzu die – unterschiedlich lange dauernden – Aktivitäten der beiden Künstler im Bereich des Free Jazz beigetragen haben, wäre einmal eigens zu ergründen. Dabei gälte es u.a. auf die jeweilige Zusammenarbeit mit dem schwedischen Komponisten, Improvisator, Aktions- und Bildenden Künstler Sven-Åke Johansson (*1943) einzugehen. Auch arbeiteten beide mit dem amerikanischen Komponisten und Gitarristen Michael Pisaro (*1961) zusammen.

3. Nicht zu leise: Radu Malfattis *shoguu*

Seit ca. zehn Jahren geht Malfatti insofern neue Wege, als er seine ruhige Musik nun auch teilweise oder gänzlich improvisierend entstehen lässt. Die Erstbegegnungen und mittlerweile dauerhaften Verbindungen mit dem aus Tokyo stammenden Gitarristen Taki Sugimoto (*1965)¹⁹ und dem ebenda geborenen Laptop-Künstler Taku Unami (*1976) sowie dem vorzugsweise mit Sinustönen

18 Peter Ablinger und Wolfgang Gratzler, *Nach Lissabon. Positionen zur Rolle des Experiments* (Anm. 13), S. 8.

19 Vgl. u.a. dessen Mitwirkung bei Radu Malfatti, CD *Kid Ailack 5*, b-boim 014 (2008).

operierenden Wiener Klaus Filip (*1963)²⁰ führten zu unterschiedlich gearteten Erkundungen mikrodynamischer Abstufungen leiser Klänge. Da wie dort bringt Malfatti die Vorstellung »fröhlicher Gelassenheit«²¹ ins Spiel, worin ein etwas verändertes Verständnis von Kontemplation gesehen werden kann, als dies japanischen Zen-Gartenanlagen meist entgegengebracht wird.²²

»die tonhöhen werden individuell und frei entschieden«²³, heißt es auf S. 2 zu dessen 2013 entstandener Arbeit *shoguu*.²⁴ Die fünf Texturblätter enthalten je drei Zeilen (Abb. 7). Ihnen ist insofern eine kanonische Abfolge eingeschrieben, als die von einer der beiden Instrumentalkombinationen – Klarinette / Posaune bzw. Gitarre / Violoncello – vorgestellten Klänge vom jeweils anderen Duo »wie aus dem Gedächtnis«²⁵ nachzuspielen sind. Dem gegenseitigen, fokussierten Zuhören kommt in dieser Konstellation schon deshalb eine nicht zu unterschätzende Bedeutung zu, als

1. die Tonhöhen gänzlich frei zu wählen sind,
2. keine absoluten Tondauern (mangels exakter Zeitdauern bzw. durch den Verzicht eines vorgegebenen Grundtempos) notiert sind, und
3. über die Zeitpunkte der Einsätze des nachfolgenden Duos zu entscheiden bleibt.

Eine etwas veränderte Version des teilweise hoketusartigen Gewebes entstand, als Malfatti im November 2013 in Wien zusammen mit Jürg Frey eine Duoaufnahme einspielte, bei der die beiden Musiker zunächst zur Gänze Duo 1 gestalteten und dieses dann mit der Aufnahme des korrespondierenden Duos 2 gleichsam komplettierten.²⁶ Die beiden Musiker saßen einander unmittelbar gegenüber, und zwar »in einem abstand von nicht ganz 2 metern, vielleicht eineinhalb sogar«²⁷. Auf Anfrage versicherte Malfatti zudem, dass es im Vorfeld zu keinerlei Absprachen über die anstehenden Entscheidungen gekommen sei.²⁸ Der Titel *shoguu* zeigt eben

20 Vgl. u. a. das Quartett Klaus Filip, Radu Malfatti, mattin, Dean Roberts, *Building Excess*, GROB 05 (2004) sowie das Duo Klaus Filip und Radu Malfatti, *imamoto*, erstwhile 055 (2008).

21 Gespräch mit Wolfgang Gratzner in Wien, 23.4.2014.

22 Vgl. Yoko Kawaguchi, *Japanische Zen-Gärten. Wege zur Kontemplation*, München: DVA 2014, S. 11 und S. 162–184.

23 Radu Malfatti, [Textur] *shoguu* (2013), Eigenverlag, S. 2.

24 Vgl. die Rezension von Bill Meyer, in: <http://dustedmagazine.tumblr.com/post/97897909010/jurg-frey-radu-malfatti-ii-erstwhile> (30.9.2017).

25 Radu Malfatti, *shoguu*, S. [0].

26 Laut Malfatti wurde ein erster Interpretationsansatz rasch verworfen: »jürg und ich haben die 5 seiten nacheinander aufgenommen und der erste gedanke war, die aufnahme ein zweites mal einfach nach einer beliebigen zeit noch einmal darüber zu legen. aber das klang erbärmlich. also haben wir einfach die 5 seiten der reihe nach noch einmal aufgenommen und sofort war mir klar, das ist es!! der 2. take wurde dann einfach nach sehr genauem belieben jeweils nach einer bestimmt ungewissen zeit darüber gelegt.« (Mail an den Verf. vom 8.10.2014).

27 Radu Malfatti, Mail an den Verf. vom 25.11.2014.

28 Ebd.

Abb. 7: Radu Malfatti, *shoguu* (2013), Beginn, S. 3 (Ausschnitt)
 (© Radu Malfatti)

dies an, ist doch damit laut Malfattis Übersetzung am Titelblatt u. a. »freund-
 schaftliche be-handlung, gefühlvolle auseinandersetzung« gemeint. Damit wurde
 eine neue Form achtsamen Musizierens und Musikhörens genauso leiser wie
 ruhiger Klangbewegungen gewählt. Deren kommunikative Ausrichtung gibt sich
 nicht zuletzt durch eine subtil veränderte, nicht mehr als Hörschwelle gestaltete,
 sondern leicht ›angehobene‹ Dynamik zu erkennen: »alle klänge sind ruhig und
 nicht zu leise« steht am Beginn der vorangestellten Erläuterungen zu lesen.

Nachwort

Ich bin in der Verwendung des verstärkt seit den 1990er Jahren viel und in
 unterschiedlichen Lebenskontexten gebrauchten Wortes ›Stille‹ zurückhaltend
 geworden, auch und gerade weil dieses Wort weiterhin Hochkonjunktur hat.²⁹
 Insbesondere kann ich der Rede von ›Stille‹ wenig abgewinnen, wenn diese kom-
 merziell gefärbt ist. Unverdrossen wird etwa mit dem Mozart zugeschriebenen
 Satz »Die Musik steckt nicht in den Noten. Sondern in der Stille dazwischen«
 geworben³⁰, auch wenn eine Autorschaft Mozarts bislang nicht nachzuweisen

29 Vgl. u. a. Regine Elzenheimer, *Pause. Schweigen. Stille. Dramaturgien der Abwesenheit im postdramatischen Musik-Theater*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2008, wo u. a. Abwesenheit als »Einspruch gegen die Herrschaft des Sagbaren (oder Gesagten)« (S. 253) gedeutet wird.

30 So vom Klangkeller Bern (<http://www.klangkeller-bern.ch/klangkeller/zitate/>, 30.9.2017) oder der Yogaschule Dorfen (<https://www.facebook.com/Yogaschule-Dorfen?fref=photo>, 30.9.2017). Die Hamburger Zeitschrift *flow* setzte dieses vermeintliche Mozart-Zitat auf das Titelblatt ihrer Ausgabe 2016, Nr. 6.

war.³¹ Wenig nützlich erscheint mir zudem die semantisch meist unscharfe Rede von Stille im Zusammenhang pauschaler, apokalyptischer Zivilisationskritik wie in der Problem-Trance fördernden Streitschrift *Die Vertreibung der Stille* von Rüdiger Liedtke³² oder im Essay *Stille und Mediengesellschaft* von Yasmine Ait Ichou.³³ In musikalischen Zusammenhängen macht es – mit Einschränkung – am ehesten Sinn, mit ›Stille‹ einen vorübergehenden akustisch-auditorischen Zustand scheinbarer Regungslosigkeit zu meinen. Dies ist freilich eine Einschränkung meines Sprachspiels: Aus ahd. *stillî* (8. Jh.) und mhd. *Stille* entwickelte sich ein größeres semantisches Feld, das heute lexikalisch mit Synonymen wie »Bewegungslosigkeit, Lautlosigkeit, Ruhe, Verborgenheit, Heimlichkeit« abgesteckt wird.³⁴ Lautlosigkeit in Form einer *camera silens* gilt mir so gesehen als Illusion, auch und gerade weil diese Illusion kreative Kräfte freisetzen kann. Ich denke dabei u. a. an die 1994 am ZKM (Zentrum für Kunst und Medientechnologie) Karlsruhe realisierte Installation *camera silens* von Olaf Arndt und Rob Moonen³⁵, oder die 2013 fertiggestellte, ›stimmlose‹ Kammeroper *The Rest is Silence* des spanischen Adriana-Hölszky-Schülers Agustín Castilla-Ávilla. Selbst im Falle von John Cages Textur 4'33" scheint es mir meist problematisch von Stille zu sprechen, wie der jüngst vom Niederländer Bart Plantenga gewonnene Interpretationswettbewerb *David Tudor Memorial 4'33" Competition* noch einmal zeigte.³⁶

Vergleichsweise weniger missverständlich gilt mir hingegen die Rede von Leisheit, zumal damit die zugeschriebene Eigenschaft verringerter Hörbarkeit gemeint ist. Zu bedenken bleibt freilich auch hier mehreres, und zwar mindestens, dass diese Zuschreibung bis zu einem gewissen Grad wohl stets personen- bzw. situationsbedingt ist. Dies lässt sich beispielsweise an unterschiedlichen Spiel- und Wahrnehmungsmöglichkeiten von jenem Takt 170 in György Ligetis *Étude pour*

31 Ich danke Herrn Mag. Franz Kelnreiter (Stiftung Mozarteum Salzburg) für diesbezügliche Recherchen im Briefkonvolut Mozarts.

32 Rüdiger Liedtke, *Die Vertreibung der Stille. Wie uns das Leben unter der akustischen Glocke um unsere Sinne bringt*, München: Schönberger 1985; vollst. überarb. Neuausg. unter dem Titel *Die Vertreibung der Stille. Leben mit der akustischen Umweltverschmutzung*, München: dtv 2004.

33 Yasmine Ait Ichou, *Stille und Mediengesellschaft. Ein Beitrag zu den Ursachen, Zusammenhängen und Konsequenzen der heutigen Negation von Stille, unter der besonderen Berücksichtigung des Einflusses neuer Medien*, Münster: LIT 1999 (= *Kommunikationsökologie* 10).

34 Zitiert nach Artikel *Stille*, in: *Etymologisches Wörterbuch* [nach Wolfgang Pfeifer], in: <http://www.dwds.de/?qu=Stille> (30.9.2017).

35 Nähere Informationen finden sich hierzu in dem anonymen ZKM-Eintrag <http://on1.zkm.de/zkm/werke/CameraSilens> (30.9.2017).

36 Dieser Wettbewerb wurde im Rahmen des von Elke Moltrecht kuratierten Berliner Festivals *Faithful. Treue und Verrat der musikalischen Interpretation* (Berlin, 13.–23.11.2014) ausgetragen. Zu Cages Vorstellung und künstlerischer Praxis sogenannter *silence* vgl. u. a. Hans-Friedrich Bormann, *Verschwiegene Stille. John Cages performative Ästhetik*, München: Fink 2005, Kap. 4.

piano Nr. 4 (1985) erkennen, der die Spielanweisung eines achtfachen »ppppppp«³⁷ aufweist. Weiters ist an die etymologisch ältere Schicht zu erinnern, wonach dem Wort ›leise‹ die Bedeutungen ›lind‹, ›sanft‹ oder ›mild‹ eingeschrieben sind; dies zeigt sich u. a. in Redewendungen wie ›einen leisen Verdacht hegen‹.³⁸ Gälte es eine Geschichte sog. stiller Musik zu schreiben, hielte ich es für lohnend, von den akustischen Arbeiten Radu Malfattis und Peter Ablingers zumindest eine leise Ahnung zu haben. Aber nicht nur dann.

37 György Ligeti, *ÉTUDES POUR PIANO – premier livre (1985). Faksimileausgabe*, Mainz: Schott (ED 7428), S. 17-24, hier S. 23, T. 2. Ähnliches gilt für das siebenfache p in Luigi Nono, *A Carlo Scarpa, Architetto, ai suoi infiniti possibili per orchestra a microintervalli*, Milano: Ricordi 1985, T. 21.

38 »Anfänglich bezeichnet das Adjektiv wohl die Sanftheit einer Bewegung, bald auch den schwachen Gehörseindruck und steht (seit dem 17. Jh.) als Antonym zu *laut*.« (Artikel *Leise*, in: *Etymologisches Wörterbuch* [nach Wolfgang Pfeifer], in: <http://www.dwds.de/?-qu=leise> [30.9.2017]).

Stille. Nacht – Was wir hören können, wenn das Licht schwindet und der Lärm nachlässt

Beobachtungen mit Simon Steen-Andersen, Carola Bauckholt, Sabrina Hölzer u.a.

von Lydia Jeschke

Ist die Stille ein Phänomen, das auf jüngste musikalische Produktionen prägenden Einfluss hat? Hat die Beschäftigung mit der Stille Konjunktur in den aktuellen Werken?

Auf der Suche nach der Bedeutung des Phänomens Stille in jüngsten musikalischen Entwicklungen und Kompositionen in Vorbereitung auf das Symposium *Stille als Musik* schiebt sich ein anderes, gleichwohl verwandtes Thema in den Blick, das sich aktuell deutlich artikuliert: die Nacht. Tatsächlich beginnt ja die Nacht, so sagt es die Tradition und heute zumindest noch die Metapher, wenn die Geschäfte des Tages zur Ruhe kommen, also Stille einkehrt: die Bewegungen kommen zum Stillstand, die Vogelrufe verstummen ...

Aber anders als die Stille ist die Nacht selbst kein akustisches Phänomen, sondern eher ein Rahmen, etwas, das manches alltägliche Treiben verhindert und damit spezifisches Anderes ermöglicht. Vielleicht ist sie insofern sogar musikhistorisch oder musikphilosophisch auf einer tieferen Ebene bedeutsam für die Neue Musik.

Zur Verdeutlichung dieser Ahnung: eine kurze geschichtliche Rückblende um exakt 100 Jahre – hin zur *Alpensinfonie* von Richard Strauss und zwar in deren letzten Abschnitt mit der Überschrift: *Nacht*.

Nicht selten ist angesichts dieser letzten, besonders opulent besetzten und auch zeitlich ausgedehnten sinfonischen Dichtung von Richard Strauss behauptet worden, der Komponist feiere hier wehmütig und mit großer Geste den Abschied von einer Musik, die nach Klassik und Romantik irgendwie an ihr Ende gekommen war.

Aber was genau geschieht hier, am Ende der *Alpensinfonie*? Das Orchester verwandelt sich: Die Streicher setzen Dämpfer auf, die Hörner wechseln zu Tenortuben mit dumpferem, weniger klarem, gelegentlich auch eher unsauber intoniertem Klang, der vierte Klarinettist nimmt die Bassklarinette, Trompeten spielen mit Dämpfern. Nach und nach baut sich ein Cluster auf aus scheinbar endlos lang gehaltenen Tönen; Strauss gewinnt es aus der abwärts geführten Ges-Dur-Tonleiter, die er gewissermaßen stufenweise anhält. Immer langsamer wird die Bewegung (»breit«), immer leiser die Musik, immer unschärfer.

Die Nacht, das Stillstellen der Klänge und Bewegungen, öffnet hier einen Raum, den Strauss erahnt, aber gar nicht selbst betreten will. Das Unschärfe, die aus-

Sehr langsam

The musical score is divided into two systems. The first system includes the following instruments and parts:

- 2 gr. Fl. (Great Flutes)
- Engl. H. (English Horn)
- Heckelph. (Horn)
- Es-Clar. (E-flat Clarinet)
- 2 B-Clar. (B-flat Clarinets)
- Baßclar. (B) (Bass Clarinet)
- 3 Fag. I, II, III (Bassoons)
- Contrafag. (Contrabassoon)
- (B) I, II. 1 Tenortuben (B) III, IV. (Tenor Trombones)
- 4 Trpt. (C) (Trumpets)
- 4 Pos. (Trombones)
- 2 Baßtuben (Bass Trombones)
- Orgel (Organ)

The second system includes the following instruments and parts:

- I. Viol. (geteilt) (Violins)
- II. Viol. (geteilt) (Viola)
- Br. (geteilt) (Cello)
- Violonc. (geteilt) (Double Bass)
- C.-B. (geteilt) (Double Bass)

The tempo is marked "Sehr langsam" (Very slow). The score includes various dynamics such as *p*, *pp*, *ppp*, and *pppp*, as well as performance instructions like "(mit Dämpfer)" (with mutes) and "a2".

Abb. 1 (Fortsetzung): Richard Strauss, *Eine Alpensinfonie*, op. 64, Schluss: Nacht
 (© C. F. Peters, Leipzig)

gehaltene Dissonanz, Zwischentöne (wie im abschließenden Abwärtsglissando der Streicher), die variierte, man könnte auch sagen verminderte Spezifik der Instrumentalklänge (durch den das Obertonspektrum verändernden Einsatz der Dämpfer), das veränderte, der üblichen Orientierung entzogene Zeitgefühl, das konsequente »Dimmen« der Lautstärke (und gleichzeitige Fehlen von akzentuierten Einsätzen), das unsere Aufmerksamkeit wie mit dem Vergrößerungsglas auf kleinste Ereignisse lenkt, das Verschwinden der einzelnen Töne im spektral komplexen, durch die geringe Lautstärke tendenziell geräuschhaften Klang, schließlich: das Verschwinden der Klänge in der Stille. – Das alles sind musikalische Verfahren und Aspekte, die in den letzten hundert Jahren der Musikgeschichte kompositorisch wichtig wurden. Bei Strauss noch in der Andeutung, als Abschied vom »Tag« (der den eigentlichen Gegenstand seiner Komposition bildet; die *Alpensinfonie* beginnt ja entsprechend aus der unscharfen Nacht heraus mit den Weckrufen der Natur und dem Sonnenaufgang), werden sie danach zum Zentrum von Kompositionen, ja von kompositorischen Konzepten. Ob Helmut Lachenmann oder La Monte Young, Morton Feldman oder Antoine Beuger, György Ligeti oder Georg Friedrich Haas – sie alle führen einzelne dieser Aspekte zu großer Konsequenz.

Die »Nacht« also verstanden als Möglichkeitsraum der (Neuen) Musik: Komponisten unserer Tage nutzen ihn. Und sie nutzen ihn nicht nur, sie thematisieren ihn als einen solchen. Besonders sprechend gerade dann, wenn sie sich auch über weiter zurückliegende Nacht-Musiken Gedanken machen, deren Grenzen sie nun, im neuen »Möglichkeitsraum« überschreiten können.

Denn so viel ist klar: Nacht-Musiken sind mitnichten eine Erfindung des 20. Jahrhunderts. Mit all den Nocturnes und Nacht-Stücken der vorausgegangenen Jahrhunderte ließe sich wohl ein mehrwöchiges Festival füllen. Und auch schon frühere Komponisten hatten ein Gespür dafür, in welcher Weise die Nacht besondere Wahrnehmungen oder Befindlichkeiten mit sich bringt. Im oben skizzierten Sinne des »Möglichkeitsraums« müsste man sie lediglich einmal wörtlich nehmen. Das findet jedenfalls Simon Steen-Andersen, dessen »Inszenierte Nacht« *Staged Night*, uraufgeführt 2012, als eines der interessantesten Werke neueren Datums in der Genre-Grauzone zwischen Kammermusik und instrumentalem Theater gelten kann.

»Die Klassiker wörtlich nehmen« (oder »nach den Buchstaben lesen«, wie der 1976 geborene Däne sagt), darum geht es hier, und zwar im Sinne der jeweils komponierten »Nacht«. Johann Sebastian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart, Frédéric Chopin, Robert Schumann und Maurice Ravel werden auf ihr musikalisches Nacht-Bild hin abgeklopft und auf das für die heutigen Möglichkeiten darin steckende Potential. »Die Klassiker wörtlich nehmen« – was auf den allerersten Blick fast wie ein Streich eines komponierenden Till Eulenspiegel aussieht, entfaltet schnell eine ganz eigene Akkuratess und Poesie.

Die abendfüllende Komposition beginnt mit der Bach-Arie »Schlummert ein« aus der Kantate *Ich habe genug*, BWV 82 in einer Aufnahme aus dem Jahr 1950 mit dem Bass-Bariton Hans Hotter. Dazu spielen – streng colla parte – drei Musiker des Ensemble Ascolta: Posaune, Violoncello und Keyboard, wobei das Cello Bachs

Blend with and imitate the playback of the 1950 recording of Bach's / Hans Hotter's Schlummert Ein, slowly and indistinguishably slowing down and falling in pitch.

Keyboard playing the original basso continuo part with the software automatically transposing the sound to fit with the playback.

Imitate the vibrato and the phrasing of the voice

HARMON Harmon mute, 0=open, 7 =closed, 1-6 = 6 positions in between the darkest and the brightest sound - differentiated to imitate the vowels of the singing.

OSSIA

Abb 2: Simon Steen-Andersen, Staged Night, *Bach*, S. 1
(© Simon Steen-Andersen)

Violen in den instrumentalen Vor- und Zwischenspielen, die Posaune die Singstimme und das Keyboard die Continuo-Stimme doppeln. Alle Beteiligten und auch die Hörer befinden sich in einer schier endlosen Wiederholungsschleife. – So scheint es zumindest.

Subtil und fast unmerklich sind wir aber Teil einer großen Bewegung; viele Besucher der Stuttgarter Uraufführung realisierten dies zunächst nicht. Allerdings: das Cello, so kritische Stimmen später zum Interpreten, Erik Borgir, hätte bisweilen etwas sauberer spielen können. Tatsächlich befand sich der Cellist aber – wie die gesamte Musik – in einer kontinuierlichen Abwärts- und Ritardando-Spirale.

Die kompositorische Idee von Simon Steen-Andersen ist ebenso einfach wie für die Musiker anspruchsvoll in der Umsetzung: »Blend with and imitate the playback of the 1950 recording ..., slowly and indistinguishably slowing down and falling in pitch.«

Das Einschlummern am Beginn der Nacht, das Bach durch das ruhige Metrum, die tiefe Stimmlage in absteigenden Linien und die vielen kreisenden Wiederholungen andeutet – Steen-Andersen nimmt es mit heutigen Mitteln »wörtlich«. Heutige Mittel – das sind zum einen die mikrotonalen, möglichst kontinuierlichen Veränderungen in der Tonhöhe; also spieltechnische Aspekte, die für Bach und seine Zeitgenossen nicht denkbar waren. Heutige Mittel sind aber auch technischer Art; so darf der Continuo-Spieler am Keyboard die Tonhöhenveränderung dem Computer überlassen: Das Absinken ist entsprechend programmiert, während immer dieselben Tasten gespielt werden.

Die Technik der Klangerzeugung und -übertragung mit elektronischen Mitteln ist zugleich (und das ist typisch für Musik von Simon Steen-Andersen) schon wieder Teil der Reflexion. Schließlich handelt es sich um eine über sechzig Jahre alte Einspielung der Bach-Arie, die der Inszenierten Nacht zugrunde liegt. Tatsächlich klingt schon das Original (also die alte Schallplatte) heute dumpf und leiernd, die Interpretation des Sängers ist zeittypisch langsam und rundtönend. Beides legt die Übertragung der Stimme auf die Posaune ebenso nahe, wie den Ausbau des Dumpfen und Leiernden. Auch der Effekt, dass die Musik gleichzeitig und gleichmäßig langsamer und tiefer wird, ist aber zugleich ein Zitat: nämlich eine in extenso durchgespielte Erinnerung an die analoge Aufnahmetechnik, etwa auf Tonband, bei der die verminderte Bandgeschwindigkeit zwangsläufig das parallele Absinken der Frequenzen zur Folge hatte. Hier schlummert also mit den Musikern auch die »Technik« ein; das alte Band verliert an Antrieb, die Schallplatte dreht sich immer langsamer. Und am Ende landen wir exakt zwei Oktaven unter dem Anfangsklang.

Der Einbruch der Nacht geschieht hier, prototypisch (und wie bei Strauss schon angedeutet), als Verlangsamung und schließlich Zum-Stillstand-Kommen der Bewegung, zugleich als Verdunklung in Form von immer tiefer werdenden Tonhöhen.

Und, einmal musikalisch »buchstäblich« eingeschlafen, folgt bei Steen-Andersen logisch der nächste nächtliche Topos: das Träumen. Der Komponist findet es exemplarisch bei seinem Vorgänger Robert Schumann musikalisch gedeutet.

Träumerei

Robert Schumann

7

p

ped.

rit.

Abb. 3: Robert Schumann, *Träumerei*, aus *Kinderszenen*, op. 15, Anfang

Schumanns *Träumerei* aus seinen *Kinderszenen* op. 15 ist so oft und so vielfältig analysiert worden wie kaum ein Klavierstück der Musikgeschichte. Arnold Schering, Hans Pfitzner oder Alban Berg – die Exegeten sind prominent, und nicht selten deuten sie die *Träumerei* als Paradigma für einen bestimmten (ideologisch-musikhistorischen) Gedanken. Die Geschichte der musikalischen Interpretationen hingegen füllt inzwischen schon wieder eigene Studien;¹ auch hier gehen die Meinungen über das »Wesentliche« des Stücks hörbar auseinander. Hier aber soll es nun allein um das »Nächtliche« an Schumanns Komposition gehen, dasjenige nämlich, was Steen-Andersen wiederum mit den Mitteln der heutigen Musik »wörtlich« nimmt. Das nicht Eindeutige, nicht spontan Zuzuordnende spielt eine große Rolle, das Verschwimmen des doch scheinbar Simplen und Selbstverständlichen.

Einerseits steht die Melodie im Fokus: die legato-Achtelketten, die sich durch alle Stimmen fortpflanzen, ineinandergreifen und so ewig fortführbar scheinen. Andererseits die Irritation in den harmonischen Schwerpunkten: Stets auf der zweiten, also unbetonten Zählzeit treffen die Akkorde ein, was der Musik etwas Pendelndes, fast Glockenartiges verleiht. Liegetöne, Arpeggien und der durchgängige Gebrauch des Pedals (in offenbar von Schumann länger als von späteren Interpreten gedachten Abschnitten) tragen zu diesem harmonisch-metrischen Schwebезustand bei.

Diesen träumerisch-nächtlichen »Schwebезustand«, bei dem die Konturen und klaren Einteilungen in nah und fern, wichtig und unwichtig verschwimmen, nimmt Simon Steen-Andersen wiederum wörtlich – das heißt, er komponiert ihn

1 Vgl. Udo Zilkens, *Robert Schumann. Die »Kinderszenen« im Spiegel ihrer Interpretationen seit Clara Schumann durch Musiktheoretiker und Pianisten*, Köln-Rodenkirchen: Tonger 1996.

konsequent und mit heutigen Mitteln zu Ende. Seine Mittel in diesem Fall: mit Headset-Mikrofonen steuerbare Playback-Aufnahmen und ein mit dem Mikrophon abgetastetes Vibrafon für die Melodielinien sowie eine Kollektion Stimmgabeln für die Akkorde.

Interessant ist, dass keine Note im Stück hinzuerfunden wurde. Es handelt sich schlicht um Schumanns Material – aber es taucht wie aus Nebelschwaden auf, schwingt aus nicht ortbarer Klangquelle und verschwindet wieder.

Und wenn Steen-Andersen ein Tempo vorschreibt, das an »so langsam wie möglich« heranreicht bzw. laut Projektbeschreibung »kurz vor dem Stillstand« ist (»very slow! legato + rubato«), dann gerät die Musik vollends ins Somnambule, der Welt und der Zeit Entrückte. – Und das ist womöglich nebenbei erneut ein halber Reflex auf die Rezeptions- bzw. Interpretationsgeschichte, die zeigt, dass die Versionen bis hin zur genreübergreifenden Kerzenschein-CD-Kompilation immer langsamer werden.

Quasi niemand hat das Original noch wiedererkannt in der Aufführung von *Staged Night*. Schumanns Musik ist hier – mit eigentlich sehr überschaubaren Mitteln – komplett in die Nacht der Neuen Musik hinübergeglitten.

Simon Steen Andersen »inszeniert«, das heißt auch, er »spielt« Nacht in seinem Stück.

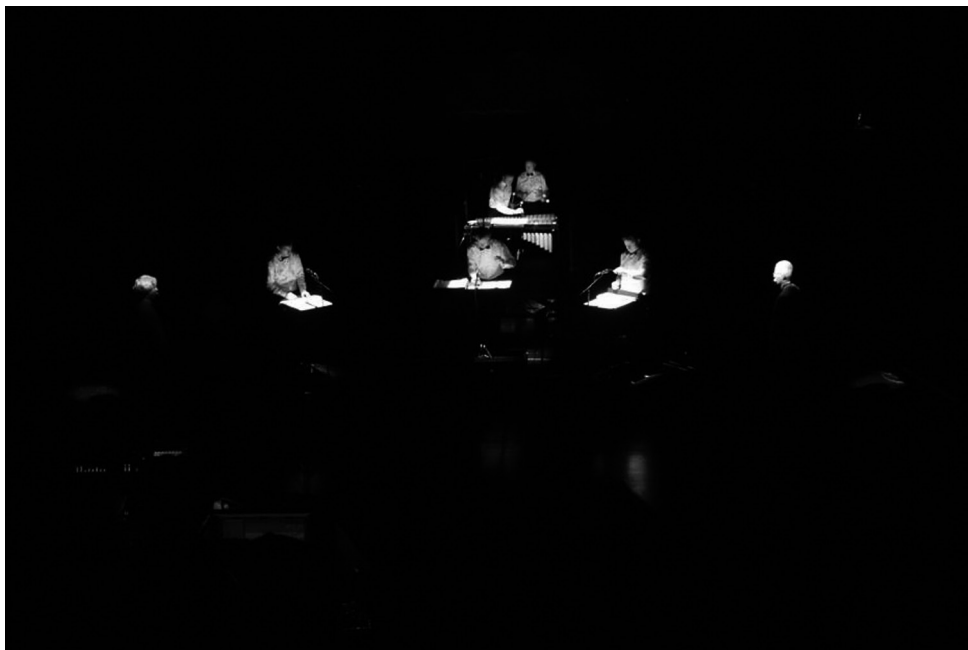


Abb. 4: Simon Steen-Andersen, *Staged Night*, Ensemble Ascolta (Szenerie bei Schumann)
(© Ensemble Ascolta)

very slow!
legato+rubato

Träumerei

miniature loudspeaker filtered with the mouth (ampl. w. headset mic)

speaker 1

speaker 2

two players with tuning forks. note = fork in front of microphone

forks 1+2

5 forks: D, E, A, Bb, H

two players on a vibraphone. one playing the chords with soft mallets, the other amplifying the notes one by one with a microphone.

vibr. 1+2

4 forks: C(1), F, G, C2

player with two adjustable low neurologist tuning forks. note = fork in front of mic., standing on a stand leaving two hands for adjusting the other fork for the next note.

low forks

Playback 2

Playback 3

5

Bb+A

A

A

A

Bb+D

C+G

C

G

F+G

C2+G

Abb. 5: Simon Steen-Andersen, *Staged Night*, Schumann, Anfang
(© Simon Steen-Andersen)

Eine andere Variante der kompositorischen Reflexion der Nacht im beschriebenen, musikhistorisch relevanten Sinn liegt darin, die Nacht zu be-spielen: sozusagen im Selbsttest zu erkunden und erfahrbar zu machen, was im Dunkeln hörbar ist und wie und wo nächtliches Hören sich mit den Bedingungen und Möglichkeiten der Neuen Musik trifft. Ein ganz einfaches, aber schlagendes Beispiel lieferte der Genfer Komponist und Performer Jacques Demierre. Sein Thema ist die Frage nach der sprichwörtlichen »Stille« der Nacht. Wie still ist sie wirklich? Und welche Rolle spielt unsere Hörhaltung dabei? Demierre führte die Zuhörer auf einen komplett dunklen Waldweg, mondlose Nacht, fernab der nächsten Ansiedlung; als Teil eines größeren Parcours muss der Weg abgeschritten werden.

Dann, etwa in der Mitte des Wegstücks, plötzlich (und unsichtbar) ändert sich der Untergrund: die Besucher gehen auf einem großen weichen Teppich weiter, der den Waldweg bedeckt.

»Diese Intervention, die vor allem eine Arbeit über das Hören der Klänge dieses Ortes ist, vollzieht sich grundsätzlich durch Neutralisation, durch Substraktion«, bemerkte Jacques Demierre zu seiner begehbaren Klanginstallation *Sans Titre*. Und tatsächlich: Erst durch das Wegnehmen eines gewohnten, noch dazu selbst produzierten und daher vorhersehbaren Geräusches, dem der eigenen Schritte, wurde seine Existenz – als Negativfolie zur plötzlichen Nicht-mehr-Existenz – hörbar. Und: Teil einer »Gesamtkomposition«, in die sich noch der mal weniger, mal weiter entfernte Bach hineinmischt und der Wald mit seinen spezifischen Nachtgeräuschen. Zusammensetzen, also zu »komponieren« durch den nächtlichen Wanderer selbst.

Der Mensch in der Nacht und die Klänge, die er erzeugt – und jetzt, ohne Ablenkung durch das Auge und vor gedämpfter Kulisse fokussieren kann: Im selben Rümlinger Nacht-Festival mit dem Titel *witterung. stromaufwärts* aus dem Jahr 2003 realisierte auch Carola Bauckholt ihr Stück *Stimme nachts*. Die holländische Sängerin Truike van der Poel verharret darin unsichtbar im dunklen Unterholz am Wegesrand und singt lang ausgehaltene Töne, begleitet von Gläsern, die sie selbst anschlägt.



Abb. 6: Nächtlicher Weg, Festival Rümlingen *witterung. stromaufwärts* 2003
(© Katrin Schulthess)

Carola Bauckholt
Stimme nachts (2003)
 Sehr ruhig

für Truike van der Poel
 Auftrag Neue Musik Rümlingen für witterung. stromaufwärts

Gläser

Stimme

(Dynamik wie Glas)

(gezischt) (Eindringel)

f pass vor! Nicht stolpern, stehen bleiben! nein, nicht weitergehen! nein, bleib hi ja
 bloss auf!

Abb. 7: Carola Bauckholt, *Stimme nachts*, Anfang
 (© Thürmchen Verlag, Freiburg im Breisgau)

In einem 2014 erschienenen Buch mit Aufsätzen zur Musik von Carola Bauckholt untersucht Marion Saxer die für Bauckholts Arbeit wesentliche Rolle der menschlichen Stimme. Es ist eine »gespaltene Stimme«, wie Saxer feststellt, nämlich eine, die stets zwischen »Soma und Semantik«, also zwischen Klang und Aussage hin und her schwankt. Mal gibt es klare verbale Botschaften, dann wieder scheint die Stimme rein musikalische Funktionen zu übernehmen. Die Art der »Ansprache« wechselt, und zwar zwischen Extremen: Alltäglichsste Bemerkungen fallen, auch gestöhnt oder gezischt, philosophische Erkenntnisse werden poetisch vermittelt, dann wieder verschwindet das einzelne Wort in einer Lautschrift, auf dem Weg zum Nur-noch-Klang.

Dabei ist die Stimme – auch das ein wiederkehrendes Verfahren bei Carola Bauckholt – mit anderen Klängen oder Geräuschen verbunden, möglichst: verschmolzen. Marion Saxer sieht darin eine Überschreitung subjektiver Grenzen klanglich verwirklicht, eine »Tendenz zum Impersonalen, [die] einen musikalischen Erfahrungsraum [eröffnet], dessen Sinn nicht bereits vorgegeben ist.«² Es geht hier gerade nicht um den Ausdruck einer Person – und die Stimme »des Selbst«, wie Hegel formuliert hätte –, sondern um das Entstehen eines Spielraums, in dem verschiedene Deutungen oder Entdeckungen von Klang und Sinn möglich sein sollen.

Was also macht Carola Bauckholts »Stimme« nun speziell »nachts«? Indem wir in *Stimme nachts* die Person, die singt und zugleich die Gläser anschlägt, nicht sehen, gelingt diese Verschmelzung von Stimme und Gläserklang und von Stimme

² Marion Saxer, *Soma und Semantik. Die gespaltene Stimme in den Vokalkompositionen Carola Bauckholts*, in: *Geräuschtöne. Über die Musik von Carola Bauckholt*, hrsg. von Jürgen Ober-schmidt, Regensburg: ConBrio 2014, S. 156–170, hier S. 162.

und Waldgeräusch in einem noch höheren Maße. Die Nicht-Verortbarkeit der Klangquelle im Dunkel der Nacht verwirklicht das Konzept des Entdeckungsspielraums auf einer neuen Intensitätsstufe. Mit der Nacht habe sie auch »Weite komponiert«, sagte Carola Bauckholt damals im Interview, also viel längere Tondauern als sonst, Fermaten, Pausen. Denn im Dunkel der Nacht haben wir, sagt sie, ein entscheidend größeres Sensorium zur Wahrnehmung von räumlicher Größe und akustischer Tragweite als tagsüber.

Aber auch in diesem Stück von Carola Bauckholt ist der Spielraum der sehr lang gehaltenen, mit Glassäuseln verzauberten Töne aus dem Off gebrochen, nimmt die »gespaltene Stimme« unvermittelt die eher alltägliche Rolle des Weg- und Anweisers an: »Pass bloß auf! Vorsicht! Nicht stolpern, stehenbleiben«. Und so entrückt die gesungenen Klänge vorher säuselten, so eindringlich-direkt nimmt der Vorübergehende diese Befehle im Dunkeln war – vielleicht ebenfalls, weil die Dunkelheit der Nacht ihm die übliche Sicherheit der Orientierung genommen hat.

Mit überraschenden Nähen und Fernen, mit besonderen Eindringlichkeiten und im Dunkeln unvorhersehbaren Klangkonstellationen im Raum arbeitet auch Sabrina Hölzer mehrteiliges Konzept *Into the dark*. »Dark was the night« / »Dunkel war die Nacht«, konstatiert sie im dritten Teil, uraufgeführt in Berlin Ende 2012. In gewisser Weise liegt Hölzers Projekt eine urbane Variante der Rümflinger Konzeption zugrunde: »Gemeint ist Dunkelheit«, schreibt sie, »in der man im wahrsten Sinne des Wortes die Hand vor Augen nicht sieht. Eine solch absolute Dunkelheit [...] ist für uns, insbesondere uns Stadtmenschen, kaum zu erleben.«³

In dieser Dunkelheit, die die Besucher in einem komplett abgedunkelten Raum – bei der Uraufführung im kleinen Sendesaal des alten DDR-Funkhauses, Berlin, Nalepastraße – auf Podesten liegend erleben, inszeniert Sabrina Hölzer Hörerlebnisse, musikalische Raumerfahrungen. Dabei folgen die Musiker des Ensembles Kaleidoskop, die ein längeres Training vor Ort und mit verbundenen Augen hinter sich haben, einer Choreografie um die Hörer herum.

Gespielt wird Musik von Maurice Ravel, Sergej Prokofjew oder Helmut Lachenmann, die jeweils unverhofft aus dem Dunkel auftaucht: mal von Ferne, mal wandernd, vielleicht aber auch ganz direkt neben dem eigenen Ohr entstehend. Dazwischen arbeitet, das ist neu in diesem dritten Teil von *Into the Dark*, ein Geräuschemacher. Er spielt in einem eigens geschriebenen Stück von José Maria Sánchez-Verdú, aber auch nach eigenen Ideen. »Unter anderem haben wir mit dem Geräuschemacher irre lang daran gearbeitet, einen Flügelschlag zu erzeugen, der akustisch einen riesigen Vogel im Raum suggeriert, aber nicht bedrohlich, sondern sanft und präsent«, erzählt Sabrina Hölzer aus der Arbeit am Detail. Am Detail – und an dem, was es im Dunkeln auslöst: »Wenn man das im Hellen spielen würde, wäre das sicher interessant, weil man den Geräuschemacher mit seinen tausend Utensilien agieren sehen würde. Das wäre natürlich etwas völlig anderes, weil die

3 Sabrina Hölzer, Konzept zu *Dark was the night*, vgl. <http://www.intothedark.eu/darkwasthenight/idee>.



Abb. 8: Publikum (© Sabrina Hölzer)

Sonatine 14092012

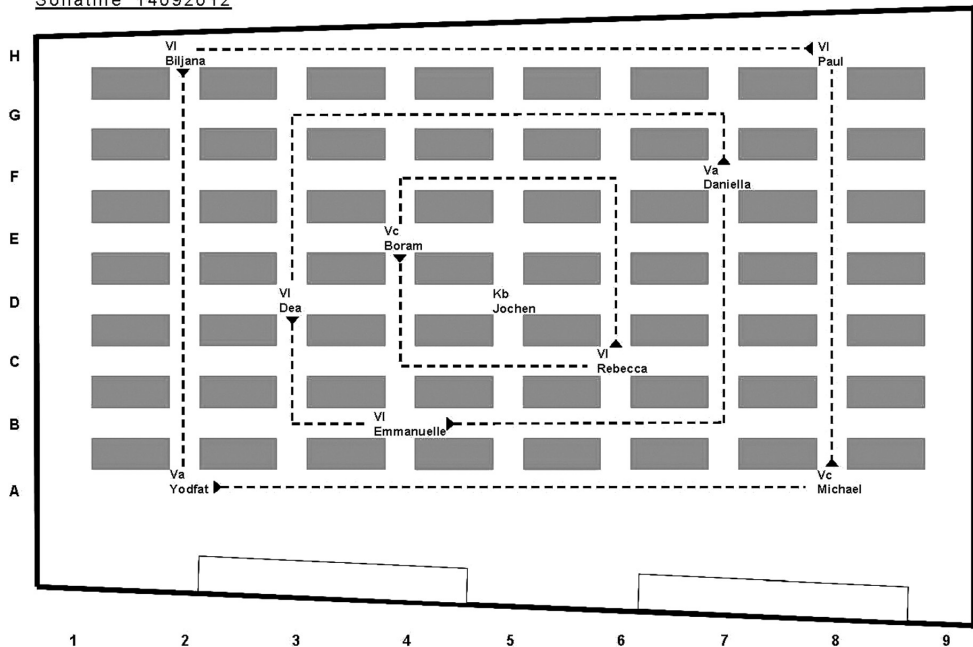


Abb. 9: Skizze Choreografie (© Sabrina Hölzer)

Assoziation dabei verloren gehen würde, die in der Dunkelheit ja wie ein Kopfkino ist ...»⁴ Die Dunkel-Konzerte von Sabrina Hölzer sind so erfolgreich, dass sich unter dem Label *Into the Dark* eine eigene Institution gegründet hat. Man exportiert inzwischen an andere Orte, auch international, immer neue Versionen entstehen.

Eine Erkenntnis blieb aus Teil 3, aus *Dark was the Night*, besonders haften – und auch sie hat mit dem zu tun, was die Neue Musik seit dem 20. Jahrhundert auslötet. Es ist keineswegs der volltönende harmonische Klang, der uns aufmerken lässt und unsere Aufmerksamkeit sofort bannt. Viel eher affiziert uns das Geräusch.⁵ Vielleicht ist es noch ein Erbe aus der Urzeit, dass wir Geräusche im Dunkeln auch viel besser lokalisieren können als Töne mit gleichmäßigen Schwingungen und harmonischen Spektren. So blieben die Geräuschemacher im Gedächtnis – der hauptberufliche wie auch der Cellist, der in Lachenmanns *Pression* seinem Instrument vor allem Geräuschklänge und kaum klassische »Töne« entlockt, und dies sehr differenziert, gerade auch in grundsätzlich leisen Passagen.

»The quieter you become, the more you can hear« – diese von dem amerikanischen Bewusstseinsforscher Ram Dass⁶ formulierte Regel ist in der Neuen Musik längst bekannt. Und sie lässt sich ergänzen: The less you see, the more you can hear.

Tatsächlich gibt es diesen akustischen Mikroskop-Effekt der Dunkelheit – im nächsten und letzten Beispiel, einem Musikstück aus jüngster Zeit, ist er konsequent auskomponiert worden. »In der Nacht habe ich die Vorstellung: die Zeit gehört mir, am Tage: ich gehöre der Zeit«, schreibt sein Komponist, der österreichische Altmeister Friedrich Cerha. »Und während am Tag die Klänge der Welt oft unbemerkt vorbeiziehen, ist die Aufmerksamkeit in der Stille der Nacht auf die wenigen, manchmal weit auseinander liegenden geschärft und wir warten hellhörig auf das nächste.«⁷ – Auch ein Grund, warum Friedrich Cerha nach eigener Aussage bevorzugt nachts komponiert. »Und da ist die Größe des Nachthimmels«, fährt er fort, »Ich liebe es, im August die Sternschnuppen zu beobachten: kurze Leuchtpunkte von enormer Geschwindigkeit in der dunklen Unbewegtheit. In meiner Fantasie potenzieren sich diese Ereignisse: Myriaden von Sternschnuppen fallen in dichten Bahnen vom Himmel.«

»[W]as in nächtlichen Stunden für mich Klang geworden ist«, das bündelt am Ende Cerhas Orchesterstück mit dem schlichten Titel *Nacht*, das bei den Donaueschinger Musiktagen 2014 uraufgeführt wurde. Darin werden die nächtlichen Klänge und auch die Erscheinung von Sternschnuppen – ein nach allgemeiner Erfahrung lautloses Ereignis – im Kontext der aus den üblichen Zeit- und Geräusch-

4 Sabrina Hölzer in einer Mail an die Verf. am 8. 12. 2014.

5 Vgl. dazu den Erlebnisbericht des Kritikers Jan Brachmann, *Ich kann keine Musik mehr sehen*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 14. 12. 2012, S. 34.

6 Vgl. u. a. Ram Dass (Richard Alpert), *Be Here Now*, San Cristobal (NM): Lama Foundation 1971.

7 Friedrich Cerha, *Nacht*, in: Programmbuch *Donaueschinger Musiktage* 2014.

This is a handwritten musical score for an orchestra. The parts are arranged vertically as follows:

- Horn 2:** Two staves with notes and rests.
- Flute:** One staff with notes and rests.
- Violins:** Six staves, numbered 1 to 6. Each staff begins with a *(cresc)* marking.
- Viola:** One staff.
- Violoncello:** One staff.
- Double Basses:** Six staves, numbered 1 to 6. Each staff begins with a *(cresc)* marking.

 The score is densely written with notes, rests, and various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The bottom of the page contains the instrument labels: Hrn 2, Flte, Va 1-6, Vc, Kb 1-6.

Abb. 10, Friedrich Cerha, Nacht (© Universal Edition, Wien)

verhältnissen herausgefallenen Nacht zu Musik. Sie fallen in großer Zahl, rauschen in immer größeren, hörbar werdenden Kaskaden vom Himmel.

Hier scheint sich die »Nacht« weit von der »Stille« entfernt zu haben. Aber doch nur in Form des nun laut und in den Musikstücken unserer Zeit interessant gewordenen Reflexes auf die besonderen, nicht vollständig entschlüsselbaren Verhältnisse, die eintreten, wenn das Licht schwindet und der Lärm nachlässt. Die Freiburger Philosophin Ute Guzzoni hat sich dem in ihren *Versuchen zu einem nicht identifizierenden Denken* angenähert: »Insofern das Einzelne aus der Stille laut wird, aus der Nacht aufblitzt, bringt es die Stille zum Tönen, die Nacht zum Scheinen; Stille oder Nacht sind in ihm aus sich selbst herausgetreten und bleiben darum in ihm präsent als sein Verschwiegen-Dunkles, sein Geheimnishafte.«⁸

8 Ute Guzzoni, *Wendungen. Versuche zu einem nicht identifizierenden Denken*, Freiburg im Breisgau – München: Alber 1982, S. 34.

Anhang: Boswil 1991

Gesprächsweise Erinnerungen

von Roland Moser und Jakob Ullmann

Das 10. Komponistenseminar in Boswil, das vom 10. bis 14. September 1991 stattfand, hatte das Thema »Stille Musik«. Es stand in einer Reihe von Veranstaltungen, die an diesem Ort seit 1969 erstmals auf Einladung von Klaus Huber und Max Nyffeler stattgefunden hatten und sich an junge, bis dato unbekannte wie auch an bereits im Musikleben fest etablierte Komponisten richteten. Das Besondere dieser Komponistenseminare bestand darin, dass sie Konzerte ebenso wie Werkstattgespräche in einer sehr spezifischen Form umfassten. Nach dem Modell von Schönbergs Verein für musikalische Privataufführungen wurden Werke anwesender Komponisten gespielt, diskutiert und dann nochmals zu Gehör gebracht. Man traf sich in zweijährigem Turnus, bis zu Beginn der 1980er Jahre verschiedene Umstände eine Unterbrechung angeraten sein ließen. Das Treffen in Boswil hatte sich aber inzwischen zu einem international beachteten Event der Neue-Musik-Szene entwickelt, so dass es hinreichend Grund gab, die unbefriedigende Situation der achtziger Jahre zu überwinden.

Ende 1990 stand dann das von Dieter Schnebel vorgeschlagene Thema für das zehnte Komponistenseminar fest: »Stille Musik«. Sicherlich hatte Schnebel damit auch seine eigene Cage-Affinität zum Ausdruck und eine besondere Strömung der musikalischen Avantgarde zur Geltung gebracht, ebenso aber wurde diese Thematik als ein Akt künstlerischer Besinnung angesichts turbulenter zeitgeschichtlicher Ereignisse wahrgenommen. Jenseits dessen prägte diese Themenfindung jedoch nicht eine proklamativ revolutionierende Stimmung, im Gegenteil: Eigentlich war es sogar ein eher später Zeitpunkt für die Wahl dieses Themas. »Stille Musik« hatte sich längst in vielfältigen und teilweise sehr unterschiedlichen Ausprägungen im zurückliegenden Jahrzehnt international durchgesetzt. Dies betraf auch und gerade die Beziehung, die Werk und Denken von John Cage mit dieser Thematik verband. Als Symptom hierfür kann z.B. die Anerkennung gelten, die John Cage durch solch konservative Institutionen, wie es z.B. die Salzburger Festspiele sind, entgegengebracht wurde, indem er zu ihnen als composer in residence eingeladen wurde.

Gleiches galt für das Spätwerk Luigi Nonos. Dessen Streichquartett, das zur Zeit seiner Entstehung und Uraufführung 1979/80 noch stark umstritten war, wurde schnell zum Signum und Paradigma eines neuen Komponierens, das vor allem durch die kompositorische Arbeit Nonos selbst und die aufführungspraktische und interpretatorische Tätigkeit des Experimentalstudios der Heinrich-Strobel-Stiftung in Freiburg beträchtlichen Einfluss und Wirkung auf das ganze Gebiet der

zeitgenössischen Musik ausübte. Nicht nur die Triumphe, die diese Werke bis hin zum monumentalen *Prometeo* feiern konnten, auch das Weiterdenken und Fortentwickeln der Ideen des Fragilen und kaum oder nicht mehr zu Kontrollierenden bis zum ausgedehnten Einsatz völliger Stille auch und gerade in der jüngeren Komponistengeneration sind dafür unüberhörbare Beispiele. Hinzu kam, dass auch das Œuvre Giacinto Scelsis, der 1988 verstarb, nach seiner regelrechten ›Durchsetzung‹ in der zweiten Hälfte der achtziger Jahre nicht zuletzt bei den Weltmusiktagen 1987 in Frankfurt am Main und weiteren westdeutschen Städten als eine der wichtigsten Entdeckungen avantgardistischer Musik der nachseriellen Zeit wahrgenommen wurde. Und schließlich sei daran erinnert, dass Bühnenwerke der Minimal Music inzwischen auch in kleineren Opernhäusern mit Erfolg aufgeführt wurden. Auch dass es zwischen Nono und Cage im Zuge eines nicht nur für die russische Kultur höchst bedeutsamen Festivals 1988 in Leningrad zu einer tiefgehenden Aussöhnung kam, mag dafür sprechen, dass »Stille Musik« längst nicht mehr von einem Nimbus des Esoterisch-Meditativen umgeben, sondern über ästhetische und ideologische Grenzen hinweg zu einer der interessantesten kompositorischen Aufgabenstellungen geworden war.

Dieter Schnebel und Max Nyffeler stellten eine Jury zusammen, die diesem Faktum Rechnung tragen und die Internationalität der kompositorischen Thematik zum Ausdruck bringen sollte: Neben Dieter Schnebel wurden aus der Schweiz der Komponist, Hochschullehrer und Ensemble-Leiter Roland Moser und die Scelsi-Spezialistin Marianne Schroeder eingeladen; aus Deutschland wurde Jakob Ullmann angefragt, den Schnebel schon vor dem Fall der Berliner Mauer über Frank Schneider und Friedrich Goldmann kennengelernt und der bei den Aufnahmen seiner *Monotonien* in Freiburg assistiert hatte und damals begann, in sein Komponieren in zunehmendem Maß die Erfahrungen leisester Klänge zu integrieren; Christian Wolff wurde als Vertreter der New York School dazu gebeten sowie Alfred Schnittke als gleichwohl in Hamburg lebender Vertreter einer russischen klassischen Moderne. Schnittke, der schwer krank war, konnte sich leider nur teilweise an den Beratungen beteiligen. Zeigte also schon die Auswahl der Jury eine erhebliche stilistische Bandbreite, so kam hinzu, dass auch die kammermusikalische Ausrichtung des Seminars nicht ausschließlich am traditionellen Instrumentarium orientiert war, sondern ebenso künstlerische Produktionen zuließ, die eher verschiedenen Formen der concept art zuzurechnen wären. Neben der kompositorischen Qualität als wichtigstem Kriterium war allen Jury-Mitgliedern klar, dass »Stille Musik« nicht zur Spielweise unbedarfter New-Age-Esoterik werden und als Ausrede vor den Verpflichtungen kompositorischer Tätigkeit vor Vergangenheit und Gegenwart gelten dürfe.

Bis Ende März gingen 213 Kompositionen und Konzepte ein. Sie wurden anonymisiert der Jury zur Verfügung gestellt. Die Mitglieder beurteilten diese zunächst einzeln, dann traf man sich zur Besprechung. Dabei wurde deutlich, dass – so jedenfalls erlebten es die Jurymitglieder – erstaunlich schnell Übereinstimmung bei der Reduktion der Zahl der Partituren auf etwa fünfzig, die für eine engere Auswahl in Frage kamen, erzielt werden konnte. Dieses Einvernehmen nahm in

gleichem Maße ab, wie die Zahl der ausgewählten Partituren. Bekanntlich stellen dabei konzeptuelle Werke die Jury vor besonders schwierige Beurteilungsaufgaben, und so bestand ein wichtiger Teil der Arbeit in der Diskussion der zu erwartenden Performanz und Klanglichkeit.

Nach näherer Prüfung blieb von den inzwischen etwa fünfzig Partituren noch eine Gruppe von 20 Werken übrig: In Hinblick auf diese Partituren und Konzepte kamen nun gegensätzliche Positionen und Überzeugungen der Jury-Mitglieder zum Tragen. Eine intensive Abwägung, die auch darin bestand, die unterschiedlichen Präferenzen der Jury-Mitglieder – lediglich die von Marianne Schröder intensiv angemahnte möglichst paritätische Berücksichtigung von Komponistinnen konnte nicht erreicht werden – deutlich wahrnehmbar zu machen, führte schließlich zur Einigung auf die geforderten acht nach wie vor anonymen Werke. Die Auswahl (vgl. Abb. des Konzertprogrammes) erbrachte dann tatsächlich ein internationales und stilistisch sehr vielfältiges Spektrum von Kompositionen, das traditionell etablierte Besetzungen (Streichquartett) ebenso umfasste wie Live-Elektronik (Chico Mello) und Tonbandzuspielungen (Antoine Beuger). Die Vielfalt solcher »stillen Musik« und der so subtil wie energisch-entschieden komponierte Hinweis auf die Präsenz des Hörenden waren ein wesentliches Ergebnis der Konzertreihe, das sich auch in den beigefügten Berichten von Frank Schneider und Alfred Zimmerlin niedergeschlagen hat.

Darüber hinaus wurde einhellig eine besonders »harmonische« Stimmung der ganzen Zusammenkunft wahrgenommen – auch dies eine Reminiszenz an die Thematik. Am Ende der Komponistenseminare stand traditionell eine Preisverleihung. Aber der Jury war schon bald nach Beginn ihrer Tätigkeit klar geworden, dass ein solches Ranking dem Thema widersprach: Lag doch gerade in der Vielfältigkeit musikalischer »Stillen« der tiefere Ertrag des Seminars – man einigte sich deshalb darauf, den Preis zu gleichen Teilen allen Komponisten zu verleihen.

Hingegen beklagte eine – auch öffentlich artikulierte – Kritik am Seminar »Stille Musik« recht deutlich einen Mangel an reflektierender Klarheit, an Kontroversen und ästhetischem Diskurs – man sei zu höflich gewesen und habe sich allzu sehr mit Gemeinplätzen zufrieden gegeben. Aus heutiger Sicht scheint dies eher der Thematik selbst geschuldet: Als Begriff ist »stille Musik« wenig ergiebig – wie sollte man ihn definieren? Gerade weil er sich nicht als Kategorie, die sich an geringer Lautstärke orientiert, eignet, bleibt er weitgehend unklar, geradezu schwammig, was eine substantielle Diskussion zu ihm und über ihn außerordentlich erschwert, wenn nicht ganz und gar verhindert. Andererseits erscheint eine Definition dessen, was man mit Fug und Recht als »stille Musik«, »Musik der Stille« oder ähnliches bezeichnen kann als geradezu gewaltsam angesichts der Nuancen und Gestaltungsmöglichkeiten der teils vorgeführten, teils diskutierten Phänomene – eine einhegende Definition würde zu erheblichen Einbußen führen, aber gerade nicht zu begrifflicher Verdeutlichung.

Auch die Diskussion kompositionstechnischer Verfahren trat daher nicht zufällig in den Hintergrund, denn der Fokus, das wurde im Seminar und den Konzerten deutlich, liegt auf einer Arbeit mit den Tönen, die die Wahrnehmung des Hörenden

herausfordert, die ihm Aufmerksamkeit auf besondere, vielleicht neue Art abverlangt. Es ist eher eine *kompositorische Haltung*, manchmal durchaus auch ein, verglichen mit der westeuropäischen Tradition des Komponierens geradezu asketisches Verhalten der Autoren zu einem Werk, das keine »Wirkung« im tradierten Sinn beabsichtigt. Daher kann es auch viele Wege des komponierenden Verfahrens geben, deren Kenntnis für die Wahrnehmung der Musik durch den Hörer allenfalls von untergeordnetem Belang ist.

Für einzelne der Teilnehmer wurde dieses Kompositionsseminar tatsächlich auch zu einem Wendepunkt: So ging aus der Begegnung Antoine Beugers mit Jürg Frey die seither bestehende Edition Wandelweiser hervor, die sich insbesondere der Kultivierung eines Neuen Hörens verschrieben hat; für Ernstalbrecht Stiebler war dieses Seminar ein vielfach begrüßter Wiedereintritt in die Wahrnehmung seines Komponierens nach Jahren redaktioneller Rundfunkarbeit, die nicht nur die Möglichkeiten des Schreibens für ihn eingeschränkt, sondern vor allem die Ausführung seiner Werke unter der Federführung deutscher Rundfunkanstalten aus Gründen der Vermeidung von Interessenkonflikten verhindert hatte.

Nach dem Seminar wurden einige Teilnehmer aufgefordert ein Fazit zu ziehen. *Quiet music* von Christian Wolff ist daraus hier wiedergegeben.¹

(protokolliert von Rainer Schmusch und Jakob Ullmann)

1 Ein Jahr später, im April 1992 erschien in der Zeitschrift *MusikTexte* (Nr. 44) prominent als erster Beitrag eine polemische Auseinandersetzung zum Thema des Komponistenseminars von Peter Niklas Wilson, jedoch ohne dass das Seminar explizit erwähnt worden wäre: *Sakrale Sehnsüchte. Der Scelsi-Feldman-Nono-Kult*. Dass diese Veröffentlichung nicht den Beginn einer fruchtbaren Debatte zur Sache markierte, sondern weitestgehend folgenlos blieb, zeigt, dass schon Anfang der 1990er Jahre andere Themen die öffentliche Selbstverständigung im Bereich der zeitgenössischen Musik beherrschten.

Partituren sind bis zum 31. März 1991 einzureichen an:

**Stiftung Künstlerhaus Boswil
Kompositions-Seminar
CH-5623 Boswil**

Teilnahmegebühr bitte überweisen auf
Konto Nr. 9833.6.0700, Stiftung Künstlerhaus Boswil
bei: Gewerbebank, CH-5400 Baden
(Vermerk: Kompositions-Seminar)

Auskünfte: Bei obiger Adresse oder Telefon 057 46 12 85

STIFTUNG KÜNSTLERHAUS BOSWIL



1085. Veranstaltung

10. INTERNATIONALES KOMPOSITIONS- SEMINAR

«Stille Musik»

Mittwoch, 11. Sept., bis Samstag, 14. Sept. 1991

Unter der Bezeichnung «Stiftung Künstlerhaus Boswil» besteht seit 1953 in Boswil (Kanton Aargau/Schweiz) ein Kulturzentrum für alle Kunstsparten. Eine säkularisierte Kirche steht für Konzerte, Vorträge, Kurse, Seminare und Tagungen zur Verfügung. Das Künstlerhaus und ein umgebautes Bauernhaus mit Ateliers bieten Gästen Unterkunft für Arbeitsaufenthalte. Die Stiftung ist politisch und konfessionell neutral. Eine Aufnahme in Boswil begründen ausschliesslich künstlerische und soziale Kriterien.

Jury

**Roland Moser (Schweiz)
Dieter Schnebel (Deutschland)
Alfred Schnittke (UdSSR)
Marianne Schroeder (Schweiz)
Jakob Ullmann (Deutschland)
Christian Wolff (USA)**

«Stille Musik»

heisst das Motto des 10. Internationalen Kompositionsseminars der Stiftung Künstlerhaus Boswil. Die Einsendungen sollten einen erkennbaren Bezug zu diesem Motto haben. Eingereicht werden können Werke bis zu maximal sechs Ausführenden mit folgenden (gemischten) Besetzungsmöglichkeiten:

1 bis 5 Bläser
1 bis 6 Streicher
1 Klavier
1 Schlagzeug
1 bis 4 Singstimmen
1 Tonband (19 cm/s, 2 Spuren)

Die Jury unter dem Vorsitz von Dieter Schnebel wird im Frühjahr 1991 aus den eingereichten Werken maximal acht auswählen. Diese sollen während des Kompositionsseminars aufgeführt, analysiert und diskutiert werden.

Preise

Zum Schluss des Seminars werden die Preise vergeben. Die Jury kann über eine Preissumme von sFr. 7000.– verfügen. Der 1. Preis muss mindestens sFr. 3000.– betragen. Der Jury steht es frei, einen Teil der Preissumme der Vollversammlung aller TeilnehmerInnen zur Verfügung zu stellen, damit diese darüber entscheiden kann.

Einzelne SeminarteilnehmerInnen können zu längeren Arbeitsaufenthalten nach Boswil eingeladen werden. Darüber entscheidet die Stiftung auf Antrag der Jury.

Die Stiftung ist ausserdem bestrebt, die prämierten Werke in der Öffentlichkeit bekannt zu machen. Dazu gehört in erster Linie der Versuch, weitere Konzertaufführungen oder Rundfunkaufnahmen zu vermitteln.

Teilnahmebedingungen

Zugelassen sind Komponistinnen und Komponisten aller Nationalitäten. Eine Altersbegrenzung besteht nicht. Letzter Einsendetermin ist der 31. März 1991 (Datum des Poststempels). Spätere Einsendungen können nicht mehr berücksichtigt werden.

Die Werke können nur von den AutorInnen selbst eingesandt werden (keine Einsendungen durch Verlage).

Die Partituren sind in zwei Exemplaren, Tonbänder in einem Exemplar einzusenden. Je ein Exemplar der eingereichten Werke bleibt im Besitz der Stiftung.

Die Einsendungen erfolgen mit vollständigem Namen. Ein beigelegter Briefumschlag enthält Namen, vollständige Adresse, Geburtsjahr und Nationalität.

Rücksendungen erfolgen nur auf ausdrücklichen Wunsch der TeilnehmerInnen.

Von der Jury ausgewählte und noch nicht aufgeführte Werke dürfen ohne Einwilligung der Stiftung vor der Realisierung in Boswil nicht aufgeführt werden.

Für die KomponistInnen der ausgewählten Werke ist die Teilnahme am *ganzen* Seminar Bedingung.

Die PreisträgerInnen verpflichten sich, die in Boswil erhaltene Auszeichnung bei späteren Aufführungen zu erwähnen. Gleichzeitig mit der Einsendung der Arbeiten ist eine Teilnahmegebühr von sFr. 30.– auf das umseitig angegebene Konto der Stiftung zu entrichten. Auf schriftliches Gesuch kann die Stiftung in begründeten Fällen auf diese Gebühr verzichten.

Durchführung

In einer Sitzung im Frühjahr 1991 wählt die Jury bis zu 10 Einsendungen zur Aufführung während des Kompositionsseminars aus.

Das komplette, einwandfreie Aufführungsmaterial der ausgewählten Stücke muss bis zum 30. Mai 1991 in Boswil eingetroffen sein und kostenlos zur Verfügung stehen.

Die Stiftung übernimmt für die TeilnehmerInnen, deren Werke von der Jury zur Aufführung ausgewählt wurden, Unterkunft und Verpflegung im Künstlerhaus für die Dauer des Seminars. Ausserdem übernimmt sie die ausgewiesenen Reisekosten bis max. sFr. 1000.– (Bahn 2. Klasse) bzw. einen Kostenanteil bis zu dieser Höhe.

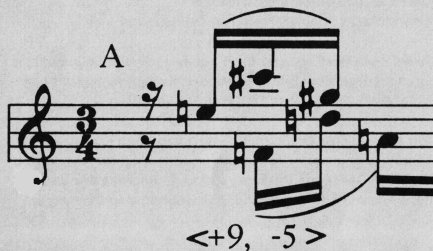
Mit der Teilnahme anerkennen die KomponistInnen die Durchführungsbestimmungen des Seminars.



Sponsor: Stiftung Landis + Gyr, Zug

10. Internationales Kompositions-Seminar Stille Musik

Dienstag, 10. September 1991, 20.00 Uhr
bis Samstag, 14. September 1991, mittags



Stiftung Künstlerhaus Boswil
Flurstrasse 21
CH-5623 Boswil
Telefon 057 46 12 85
Telefax 057 46 30 32

Jury

Dieter Schnebel, Vorsitz, Deutschland
Roland Moser, Schweiz
Alfred Schnittke, Sowjetunion
Marianne Schroeder, Schweiz
Jakob Ullmann, Deutschland
Christian Wolff, USA

Komponisten

Antoine Beuger, Düsseldorf/Deutschland
Jürg Frey, Aarau/Schweiz
Dieter Jordi, Winterthur/Schweiz
Ricardas Kabelis, Vilnius/Litauen
Hirotoshi Kihara, Berlin/Deutschland
Chico Mello, Berlin/Deutschland
Urs Peter Schneider, Biel/Schweiz
Ernstalbrecht Stiebler, Frankfurt/Deutschland

Jedes Werk wird vor und nach der Analyse und Diskussion je einmal aufgeführt. Die anwesenden Komponisten und Jury-Mitglieder werden ihre Standpunkte vertreten.

Wir hoffen, dass sich zum 10. Internationalen Kompositions-Seminar ein grosser Kreis von Musikern und Musikfreunden, die an Neuer Musik interessiert sind, in Boswil einfinden. Alle Aufführungen und Diskussionen sind öffentlich.

Eintrittspreise

Dauerkarte für Gäste	Fr. 70.-
Studenten	Fr. 45.-
Tageskarten	Fr. 25.-
Tageskarten für Studenten	Fr. 15.-

Anmeldung

Stiftung Künstlerhaus Boswil, CH-5623 Boswil,
Telefon 057 46 12 85, Telefax 057 46 30 32

Programm

Sämtliche Aufführungen und Diskussionen finden in der Alten Kirche statt.

Dienstag, 10. September 1991

20.00 Uhr

Ergrüssung durch Anton Keller
Präsident der Stiftung Künstlerhaus Boswil

20.30 Uhr

Chico Mello
Todo Santo
– Chico Mello, Klarinette
– Tonband, angesteuert von Marek Piacek
1. Aufführung

21.00 Uhr

Antoine Beuger
Lesen, Hören. Buch für Stimme
– Patricia Van Oosten, Gesang
– Tonband
1. Aufführung

Mittwoch, 11. September 1991

14.30 Uhr

Chico Mello
2. Aufführung

15.00 Uhr

Antoine Beuger
2. Aufführung

Foto A.H. Lehmann

Eberhard Blum 1987



20.00 Uhr

Jürg Frey
[Unbetitelt] für Viola und Klavier
– Dorothee Schmid, Bratsche
– Urs Peter Schneider, Klavier
1. Aufführung

20.30 Uhr

Urs Peter Schneider
Zeitraum
Ensemble «Neue Horizonte» Bern
– Elisabeth Grimm, Violine
– Matthias Bruppacher, Altflöte
– Peter Streiff, Violoncello
– Philippe Micol, Bassklarinetten
1. Aufführung

21.00

Hirotohi Kihara
Maja
Ensemble «Neue Horizonte» Bern
– Erika Radermacher, Sopran
– Suzanne Huber, Flöte
– Philippe Micol, Klarinette
– Elisabeth Grimm, Violine
– Peter Streiff, Violoncello
– Urs Peter Schneider, Klavier und Leitung
1. Aufführung

Donnerstag, 12. September 1991

14.30 Uhr

Jürg Frey
[Unbetitelt] für Viola und Klavier
2. Aufführung

15.00 Uhr

Urs Peter Schneider
Zeitraum
2. Aufführung

15.30

Hirotohi Kihara
Maja
2. Aufführung

20.00 Uhr

Dieter Jordi

NIX 2, six ground, Klaviertrio

– Tomas Bächli

weitere Interpreten waren bei Redaktionsschluss noch nicht bekannt

1. Aufführung

20.30 Uhr

Ricardas Kabelis

Invariationen für Streichquartett

Vilnius Quartett

– Donatas Katkus

– Petras Kunca

– Audrone Vainiunaite

– Augustinas Vasiliauskas

1. Aufführung

21.00 Uhr

Ernstalbrecht Stiebler

Trio 1989

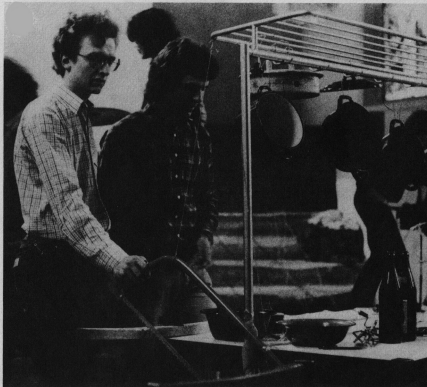
– Tomas Bächli, Klavier

– Tobias Moster, Cello

– Regina Irman, Crotales

1. Aufführung

Photo: Edil Györfi



Kompositions-Seminar 1980

Freitag, 13. September 1991

14.30 Uhr

Dieter Jordi

NIX 2, six ground, Klaviertrio

2. Aufführung

15.00 Uhr

Ricardas Kabelis

Invariationen für Streichquartett

2. Aufführung

15.30 Uhr

Ernstalbrecht Stiebler

Trio 1989

2. Aufführung

19.30 Uhr

Tonhalle Zürich

Besuch des Eröffnungskonzertes der IGNM-Weltmusiktage

Klaus Huber

Erniedrigt – Geknechtet – Verlassen – Verachtet...

Samstag, 14. September 1991

10.30 Uhr

– Schlussplenum: Diskussion Kritik usw.

– Preisverleihung

– Ausblick auf das

11. Internationale Kompositions-Seminar

– Abschluss des Seminars

Änderungen vorbehalten

Stiftung Künstlerhaus Boswil

Flurstrasse 21

CH-5623 Boswil

Telefon 057 46 12 85

Telefax 057 46 30 32

20. Nov. 1991

104 South Main St.
Hanover, NH 03755 USA

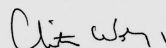
Sekretariat
Stiftung Kuenstlerhaus Boswil

Dear Sir,

the
At the end of/Kompositions-Seminar I was asked to write a short text about "Stille Musik" along with three of the participating composers. I am very sorry to have taken so long (it has been a very busy time for me). But here it is. If there are any questions about these texts, Roland Moser might most readily know the answers.

With best regards - I had a wonderful time at the Kuenstlerhaus.

Yours,



Christian Wolff

On Quiet Music

It is "quiet"—I think I have come to see through the experience of the work of these composers at Boswil and through thinking of music which might be congenial to theirs—not so much because quiet rather than loud (it might be loud enough sometimes) as because of qualities of rhythm and sonority. There is an overall rhythmic sense not of single-tracked momentum but of diffusion and suspension, moving out as though from various centers. As a result the sonority is not in aid of the movement but is realized by it, and the sonority, in all its various specificity, is what you listen to; otherwise you won't hear a thing. The quiet of this music requires that you listen actively. The music requires your engagement with it. It has no rhetoric, or, you could say, its peculiar rhetoric is conversational. Not a rhetoric of power but of the distribution of power (potentially), between where the sound comes from and where it is going (listeners).

The limitations of such a music, you might think, would be its tendency to be private, conversation among just a few people. But this may also be its strength: it may be oppositional, a counter rhetoric to what we are mostly, "normally" offered. To be with this music is to find a kind of refuge from the violence of the times. But then the real strength of quiet music would be to make that refuge a waystation (there are no refuges): to begin to undo and unmask that violence.

Christian Wolff

Wie laut darf »Stille Musik« sein? So laut, wie sie uns still macht.

Bericht vom 10. Internationalen Kompositions-Seminar in Boswil

von Alfred Zimmerlin

Zum zehnten Mal wurde vom vergangenen Dienstag bis Samstag im aargauischen Boswil das Internationale Kompositions-Seminar durchgeführt – nach einer Formel, die sich über die letzten zwanzig Jahre zwar bewährt, aber auch ein bisschen festgefahren hat: In einer Ausschreibung werden Komponistinnen und Komponisten aufgefordert, zu einem festgelegten Thema Partituren einzusenden. Eine Jury wählt aus diesen Werken eine Anzahl aus und lädt ihre Schöpfer ein, am Seminar teilzunehmen. Im Laufe des Seminars werden die Stücke je zweimal aufgeführt und im Plenum diskutiert. Am Schluss vergibt die Jury (früher manchmal auch das Publikum) einen oder mehrere Preise.

Das Thema für dieses 10. Seminar stammte vom Komponisten Dieter Schnebel: »Stille Musik«. Schnebel hatte auch den Vorsitz der von ihm bestellten Jury mit Roland Moser und Marianne Schroeder (Schweiz), Jakob Ullmann (Deutschland) und Christian Wolff (USA).

In Zukunft keine Preise mehr?

Um den Schluss vorwegzunehmen: Die Preissumme wurde zu gleichen Teilen an die acht zum Seminar geladenen Komponisten verteilt, und zwar deshalb, weil ihre Werke so verschiedene Ansätze gezeigt hätten, dass jede abgestufte Wertung ein verzerrtes Bild ergeben hätte. Die diesjährigen Boswiler Preisträger sind also: Antoine Beuger (Niederlande), Jürg Frey (Schweiz), Dieter Jordi (Schweiz), Ricardas Kabelis (Litauen), Hirotoshi Kihara (Japan/Deutschland), Chico Mello (Brasilien/Deutschland), Urs Peter Schneider (Schweiz) und Ernstalbrecht Stiebler (Deutschland). Zudem wurden Jurymitglied Christian Wolff und drei Komponisten darum gebeten, eine Stellungnahme zum Thema »Stille Musik« zu verfassen, die dann an geeigneter Stelle publiziert werden soll.

Dass die Jury so reagiert hat, ist kein Zufall. Schon während des Seminars, aber auch in der sich an die Preisverleihung anschließenden heftigen Schlussdiskussion wurde eine Jurierung mit Preisen von vielen als hinderlich für eine wirklich offene Diskussion empfunden. Statt unter Kollegen diskutieren zu können, werde man unfreiwillig zu Konkurrenten. Der Stiftungsrat der Stiftung Künstlerhaus Boswil wurde vom Plenum ersucht, den Preis abzuschaffen, um der Veranstaltung

den Wettbewerbscharakter zu nehmen und damit den Begriff Seminar ernst zu nehmen.

Was ist »Stille Musik«?

Das Thema »Stille Musik« hat sich als fruchtbar erwiesen, weil es sehr offen ist und eine Vielfalt an Auslegungen ermöglicht. Dies um so mehr, als es bei der Ausschreibung bewusst nicht präzisiert worden war. Die zur Diskussion gestellten Stücke waren tatsächlich sehr unterschiedlich. Ihr gemeinsamer Nenner war allenfalls, dass hohe kompositorische Ansprüche gestellt wurden. Meditatives Gesäusel hat es keines gegeben! Zu hören war spannende, zeitgenössische Musik, welche die Zeitgenossenschaft und sich selber ernst nahm und nicht mit dem vielbemühten »Zeitgeist« verwechselte.

Grundsatzdiskussionen darüber, was »Stille Musik« ist oder sein könnte, haben nur in Ansätzen stattgefunden. Daraus – und aus den Werken – wären etwa die folgenden für sie bestimmenden Kräfte auszumachen: »Stille Musik« braucht nicht viele Pausen, viel Nichtklingendes zu haben, sie braucht auch nicht unbedingt leise zu sein, Stille kann sich auch im Klingen ereignen – wenn die Zuhörenden in sich still werden: Musik also wider die Unruhe im Menschen. Das subjektive Drama wird eher vermieden, manchmal ganz zurückgenommen.

Die Musik ist also gleichsam sich selber – sofern sie das überhaupt sein kann, denn: Musik ist erst, wenn sie gehört wird. »Sounds heard« hat John Cage sie definiert, und Hören ist immer eine subjektive Sache. Den Stücken eignet etwas Grundsätzliches. Zentral thematisiert ist die Wahrnehmung von Klangereignissen durch Menschen. Versteckt oder offen waren etliche Werke eigentliche Übungen zur Schärfung der Wahrnehmungsfähigkeit. Und damit wird gewissermaßen der Mensch selber zum Thema. In den Diskussionen der Werke standen weniger konkrete strukturelle Probleme im Zentrum. Es wurden vor allem Fragen der Wahrnehmung behandelt und über *Prozesse* des Machens und des Einübens gesprochen.

Tages-Anzeiger vom 16.9.1991

Stille Musik an hermetischem Ort

Boswil: 10. Internationales Kompositionsseminar

von Frank Schneider

Unmittelbar vor Beginn der vor allem im lauten Zürich veranstalteten Weltmusiktage der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik fand vom 10. bis 14. September in Boswil – dem, wie bekannt, eigentlichen Schweizer Mekka jener klingenden Spezies – das 10. Internationale Kompositionsseminar statt. Seit über 20 Jahren, in nicht ganz regelmäßiger Folge, realisiert die Stiftung Künstlerhaus Boswil diese Idee von Klaus Huber: eine Hör- und Sprechwerkstatt vor allem für Komponisten zu konkreten Arbeitsergebnissen und aktuellen Denkprozessen, konzentriert auf klingende Objekte und in der für den hermetischen Ort charakteristischen kameradschaftlichen Atmosphäre. Befreit von den diffusen Bedrängungen des üblichen Alltags können heutige Ton-Denker aus nahen und fernen Regionen der Welt zusammenkommen, um sich einige Tage lang (und Nächte hindurch) gegenseitig zu informieren, zu konsultieren, auch (nach Bedarf oder Nötigung) zu kritisieren. Aufgrund eines Kompositionswettbewerbs zu einem bestimmten Thema werden die ausgewählten Stücke uraufgeführt und nach Diskussion unter den eingeladenen Komponisten, Interpreten und Fachjournalisten ein zweites Mal gespielt. In diesem Jahr hatte man sich ohne nähere Vorgaben für das Motto »Stille Musik« entschieden – wohl angeregt durch den Jury-Vorsitzenden Dieter Schnebel, offenkundig in Anlehnung an eine cageanische Tradition der Avantgarde-Musik, aber vielleicht auch in gezielt kontrapunktischer Beziehung auf die besonders hektischen Turbulenzen des gegenwärtigen Weltlaufs. Neben Schnebel unterzogen sich die Komponisten Roland Moser aus Allschwil und Jakob Ullmann aus Berlin sowie die Pianistin Marianne Schröder aus Basel der schwierigen Aufgabe, unter mehr als 200 Einsendungen jene acht Werke auszuwählen, die schließlich während der Boswiler Septembertage in der Alten Kirche erklangen und im kleinen Zirkel unter den anwesenden Musikern besprochen wurden. Als Juroren waren übrigens auch der anwesende Christian Wolff und abwesende Alfred Schnittke vorgesehen gewesen, aber der eine wurde durch zu weite Entfernung, der andere aufgrund schwerer Erkrankung gehindert, dieser Aufgabe nachzukommen. Und was die offizielle Präsenz anbelangt, so hatte sich für die Begrüßung der neue Stiftungsratspräsident Anton Keller entschuldigen lassen. Umso intensiver und stets lebhaft begrüßt suchte sein langjähriger Vorgänger Willy Hans Rösch den Kontakt mit den Künstlern – wie man es, in gleichsam familiärer Atmosphäre, immer gewohnt und wie es von ihm gewollt war. Die Jury scheint eine glückliche Hand gehabt zu haben, denn sie fand Stücke, die ebenso

niveauvoll wie vielseitig die Vorstellungsmöglichkeiten »stiller Musik« auslegen – einer Klanglichkeit also, die nicht auf probate äußerliche Merkmale des Leisen, Statischen oder Fragilen beschränkt sein muss, sondern alle, auch kraftvolle Mittel einsetzen kann, um innere seelische Ruhe oder subtile Denkhaltungen zu bewirken. Der junge Brasilianer Chico Mello (geb. 1957), in Berlin Schüler von Szalonek und Schnebel, spielte selbst mit expressiver Virtuosität sein Stück *Todo Santo*, einen auch gestisch fixierten, quasi rituellen Klarinettenmonolog, in den, verstörend authentisch, Partikel eines religiösen Kindergesangs aus seiner Heimat vom Tonband eingeblendet werden. Ebenfalls ein Solostück, von allerdings einstündiger Dauer für Gesang mit Tonband und vokaler Rückkoppelung unter dem Titel *Lesen, Hören, Buch für Stimme* (von Patricia Van Oosten faszinierend gestaltet), lieferte der Holländer Antoine Beuger (geb. 1955), Schüler von Ton de Leeuw. Zwischen beklemmend langen Pausen passiert buchstäblich nichts als die zeitmikroskopische und mikro-phonetische Artikulation eines Textes von Edmond Jabès aus dessen *Schrift der Wüste*. Der Aarauer Komponist und Klarinetttist Jürg Frey (geb. 1953) schrieb einen unbetitelten Dialog zwischen Viola und Klavier, wobei das Streichinstrument, von Dorothee Schmidt leider nur unzulänglich realisiert, ein wenig nach Feldmanscher Art variierte, kurze Intervallfolgen (mit dem Anschein simpler Beliebigkeit, aber raffiniert ausgehört) in die Lücken einer ostinaten Skala aus zwei Ganzton-Tetrachorden – mit unvermuteten Umschlägen in einen akkordisch-harmonischen Aggregatzustand – im Klavier fügt. Urs Peter Schneider aus Biel (geb. 1939), der Pianist der Pièce und Lehrer Freys, stellte sich als Komponist mit seinem schon älteren Quartett *Zeitraum* für Violine, Altflöte, Violoncello und Bassklarinette aus dem Jahr 1977 vor. Dabei handelt es sich, nach einem speziellen seriellen Konzept, um zwölf Miniaturen in getimten Pausen, in Kombination von reiner und vagierender Stimmung und in überwiegend zarten, freilich seltsam antiquiertem Kolorit, als hätten der Hindemith der frühen Kammermusiken und der Schönberg des *Pierrot lunaire* sich unsauber vermischt. Die Mitglieder des exzellenten Berner Ensembles »Neue Horizonte« konnten dann bei dem Stück *Maja* – benannt nach einer Teufelsfigur – von dem jungen Japaner Hirotohi Kihara, einem weiteren Schnebel-Schüler (!), entspannter und kräftiger musizieren. Sein Stück entfaltet sich um einen zentralen Ton und unter Einbeziehung vokalphonetischer Verlautbarungen (der Sopranistin Erika Radermacher) zu spielerisch polyphonem Filigran auf der Basis serieller Proportionsregeln. Von Dieter Jordi aus Winterthur (geb. 1958), einem ehemaligen Schüler von Klaus Huber in Freiburg, hörte man mit *NIX 2, six grounds* ein Klaviertrio auf der Basis von 6 Konzept-Blättern, bei dem die obertönigen Schattenklänge der Streicher bisweilen in schärfsten Gegensatz zu den teils agilen, teils enervierend brutalen Unisoni des Klaviers gerieten. Trotz der variativen Möglichkeiten, die diese Etüden im geplant freizügigen, nicht selten gegenläufigen Zusammenspiel bieten, überwog der Eindruck einer starren Uniformität, die zumal das vorgegebene Motto des Seminars nur sehr bedingt einlöste. Eigens für die *Invariationen* des jungen Litauers Ricardas Kabelis (geb. 1957) war das renommierte Vilnius-Quartett angereist, um dem ziemlich ehrgeizig konstruierten, jedoch klanglich eher konventionellen Stück

in den Tagen der neu errungenen politischen Unabhängigkeit des Landes zum Erfolg zu verhelfen. Zuletzt aufgeführt und von den meisten Teilnehmern als besonders eindrucksvoll empfunden wurde das *Trio 1989* für Klavier, Violoncello und Crotales von dem ehemaligen Stockhausen-Schüler Ernstalbrecht Stiebler (geb. 1934 in Berlin). Ihm gelang die Kunst, im Rahmen einer 23fachen strengen Zeilenstruktur von je einer Minute Dauer in mikrotonalen Splitterungen, minimalen Impulsen und wenigen weiträumigen Kontra-Punkten um einem gleichsam unendlichen Celloton wirklich statische, dabei raumfüllende Musik von größter Zartheit und zugleich atemberaubender Spannung zu produzieren – nicht zuletzt dank der außerordentlich präzisen Interpreten Tomas Bächli (Klavier), Tobias Moster (Violoncello) und Regina Irman (Crotales). Was zum Kern des Seminars gehören sollte, bleibt hier kritisch nachzutragen: Die eigentlichen seminaristischen Veranstaltungen verliefen weit weniger ergiebig, als die kompositorischen und interpretatorischen Resultate hätten erwarten lassen. Zu sehr vertraute man auf die Spontaneität des Gedankenaustauschs, der über weite Strecken sich nur höflich, tastend, referierend und nachfragend artikulierte und gegenüber den problematischen Aspekten des Generalthemas wie einzelner Stücke eher unverbindlich blieb oder sich in mühselige Begriffsbestimmung verirrte. Da man weiß, wie wenig auch heutzutage – trotz offener Verständigung – sich Komponisten in substantieller Hinsicht untereinander verstehen können (oder wollen), und dass es ihnen oft schwerfällt, sich verbal unzweideutig zu verständigen, hätte mehr analytische Sachlichkeit mit entsprechender Vorbereitung und sinnfälliger Aufbereitung der diversen klanglichen Gegenstände walten sollen. Und zu den denkbaren Grundfragen des Seminars – was ist, was soll, was will »stille Musik« im Hinblick auf die sinnliche Erfahrung, die geistigen Befindlichkeiten und gar die politischen Horizonte der Zeit – wurden kaum mehr als ebenso private wie anekdotische Ansichten vorgetragen. Vielleicht hängt mit solcher postmodernen Vorsicht und sanften Unentschiedenheit schließlich zusammen, dass die Jury den fälligen Preis auf alle acht Komponisten gleichmäßig verteilte. So bleibt zu hoffen, dass nach dieser pluralen Entscheidung ihre überwiegend stillen und fragilen Angebote nicht sogleich gänzlich verstummen, sondern diesseits des idyllischen Boswiler Refugiums die Ohren noch weiterer Hörer erreichen.

Dissonanz, November 1991

Programm des Internationalen Symposiums
»Stille als Musik«
Basel, 12.–14. Dezember 2014

Freitag, 12. Dezember 2014

Eröffnungsvorträge – Musikwissenschaftliches Seminar, Hörsaal

Chair: Matthias Schmidt

Matthias Schmidt und Georges Starobinski: Begrüßung

Bernd Leukert (Frankfurt am Main): *Vom Sein des Nichts. Bemerkungen zur künstlerischen Ausparung*

Jakob Ullmann (Basel/Naumburg a. d. Saale): *stilleZeichen*

Labor 1: Stilles Leben – Hochschule für Musik, Klaus-Linder-Saal

Chair: Michael Kunkel

Thomas Ahrend (Basel): *Noten-Pausen-Schrift-Zeichen. Überlegungen zur Notation von »stiller« Musik*

André Richard (Villars-Le-Grand): *Die Rolle historisch-informierter Aufführungspraxis bei live-elektronischer Musik*

Antoine Beuger (Düsseldorf): *Musik, Stille, Gastfreundschaft*

Diskussion mit André Richard, Antoine Beuger und Volker Böhm, Moderation: Björn Gottstein

Konzert 1 – 20 Uhr, Jazzcampus

Antoine Beuger: *lesen, hören – buch für stimme* (1992)

Céline Wasmer, Stimme; Roger Müller, Elektronik

Luigi Nono: *post-prae-ludium per donau* (1987)

Mike Svoboda, Tuba; Holger Stenschke, Live-Electronics

Samstag, 13. Dezember 2014

Boswil 1991:

Kontexte und Folgen – Musikwissenschaftliches Seminar, Hörsaal

Chair: Rainer Schmusch

Roland Moser (Basel): *STILLE LIST* (Strategien)

Lydia Jeschke (Freiburg i.Br.): *Stille. Nacht. Was wir hören können, wenn das Licht schwindet und der Lärm nachlässt*

Hella Melkert (Berlin): »Die Stille lesen« – 25 Jahre nach dem Tod Luigi Nonos: *Stille in der Musik von Kunsu Shim und Michael Maierhof*

Wolfgang Gratzner (Salzburg): *Leiser als leise. Über Radu Malfatti und Peter Ablinger*

Labor 2: Dum medium silentium tenerent omnia – Hochschule für Musik, Klaus-Linder-Saal

Chair: jakob ullmann

Günter Bader (Bonn/Gomadingen): *Das Medium ›silentium‹ als Aufgabe der Liturgie*

Wolfgang Welsch (Berlin): *Stille und Erwachen (Dôgen)*

Mark Andre (Berlin): *Kompositorische Zwischenräume*

Emil Angehrn (Basel): *Vom Sinn des Schweigens*

Konzert 2 – 20 Uhr, Hochschule für Musik, Großer Saal

Mark Andre: *iv 1* für Klavier solo (2010)

Lukas Rickli, Klavier

Mark Andre: *iv 12* für Saxophon solo (2013)

Patrick Stadler, Saxophon

Mark Andre: *da* für Fagott und Ensemble (2010/11)

Dafne Vicente-Sandoval, Fagott; Studierende und Gäste der Hochschule für Musik Basel; Mike Svoboda, Leitung

Sonntag 14. Dezember 2014

Stille und Aufklärung – Musikwissenschaftliches Seminar, Hörsaal

Chair: Georges Starobinski

Alban Ramaut (St. Étienne): *Place et nature du silence dans la musique chez Rousseau et Diderot*

Rainer Schmusch (Basel): *Der Ort der Stille in der musikalischen Anthropologie Herders*

Serge Margel (Genf): *La musicienne du silence. Les voix fantômes dans la poésie de Mallarmé*

Labor 3: Aufführungspraxis musikalischer Stille – Hochschule für Musik, Klaus-Linder-Saal

Moderation: Christoph Moor

Molly McDolan (Basel): *The musico-rhetorical setting of words of silence in the works of early 18th century German composers*

Molly McDolan, Johannes Keller (Basel): *Klingende Stille verstehen: Performanz und Rezeption der barocken Stille – Workshop*

Heidy Zimmermann (Basel): *Stille Arbeit. Aspekte des Rückzugs in frühen Werken Klaus Hubers*

Konzert 3 – 20 Uhr, Hochschule für Musik, Kleiner Saal

Klaus Huber, *Plainte* für Viola d'amore (1990)

Florian Mohr, Viola d'amore

Klaus Huber, *Ein Hauch von Unzeit III* für 2–7 Spieler (1972)

Helga Karen, Klavier; Stephanie Mirwald, Akkordeon; Mariella Bachmann, Klarinette; Jon Roskilly, Posaune

Auszüge aus: Johann Sebastian Bach, *Stumme Seufzer, Stille Klagen* BWV 199 (1714);

Georg Philipp Telemann, *Brockespassion* (1716), div. Kantaten, *Der geduldige Socrates* (1721); Reinhard Keiser, *Octavia* (1705)

Ulla Westnik, Sopran; Molly McDolan, Oboe; Caroline Ritchie, Viola da Gamba; Ralph Stelzenmüller, Cembalo

Texte von u. a. Ablinger, Cage, Jandl, Morgenstern, Goethe, Klaus, Rühm, Brelet

Daniel de la Cuesta, *Tiento V* für Solo-Stimme (2008)

Gina Mattiello, Schauspiel und Stimme

Konzept und musikalische Leitung: Molly McDolan

Biographien

Thomas Ahrend (*1967 in Berlin), Studium der Musikwissenschaft, Philosophie und Literaturwissenschaft in Frankfurt am Main und Berlin. Promotion 2005 an der TU Berlin mit einer Arbeit zur Instrumentalmusik Hanns Eislers. Von 1997 bis 2010 Mitarbeiter der Hanns-Eisler-Gesamtausgabe in Berlin. Seit 2010 wissenschaftlicher Mitarbeiter, seit 2013 auch Mitglied der Editionsleitung der Anton-Webern-Gesamtausgabe am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Basel.

Mark Andre (*1964 in Paris) studierte in Paris Komposition bei Claude Ballif und Gérard Grisey, im SWR-Experimentalstudio bei André Richard elektronische Musik sowie bei Helmut Lachenmann in Stuttgart. Er wurde 2009 zum Professor für Komposition an die Hochschule für Musik Dresden berufen und zum Mitglied der Akademie der Künste Berlin sowie 2012 der Bayerischen Akademie der Schönen Künste München. Außerdem hält er vielerorts Workshops und erhielt zahlreiche Preise und Ehrungen.

Emil Angehrn (*1946 in Luzern), Studium der Philosophie, Soziologie und Volkswirtschaftslehre an den Universitäten Leuven und Heidelberg. Promotion 1976 in Heidelberg (*System und Freiheit bei Hegel*, Berlin – New York 1977), Habilitation 1983 an der Freien Universität Berlin (*Geschichte und Identität*, Berlin – New York 1985). 1989 Professor für Philosophie an der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität Frankfurt am Main sowie 1991–2012 an der Universität Basel. Forschungsschwerpunkte: Philosophie der Antike, des 19./20. Jahrhundert; Metaphysik, Geschichtsphilosophie, Hermeneutik.

Günter Bader (*1943 in Reutlingen), Dr. theol., bis 2008 Professor für Systematische Theologie und Mitdirektor des Hermeneutischen Instituts an der Evangelisch-theologischen Fakultät der Universität Bonn.

Antoine Beuger (*1955 in Oosterhout, NL), studierte Komposition bei Ton de Leeuw in Amsterdam. 1992 gründete er zusammen mit Burkhard Schlothauer den Verlag Edition Wandelweiser, dessen Geschäftsführer er seit 2004 ist. Seit 1994 kuratiert er die experimentelle Veranstaltungsreihe *Klangraum* in Düsseldorf.

Beugers Musik wird weltweit gespielt und wurde mit internationalen Preisen ausgezeichnet sowie mehrfach bei den Donaueschinger Musiktagen aufgeführt.

Wolfgang Gratzer (*1965 in Bad Vöslau/Niederösterreich). Studium der Musikwissenschaft und der Kommunikationswissenschaften (Dissertation über Alban Berg, 1989), seit 1998 Professor für Musikwissenschaft an der Universität Mozarteum Salzburg, dort Gründungsmitglied des Instituts für Musikalische Rezeptions- und Interpretationsgeschichte. Habilitation in Wien über Komponistenkommentare; Gastprofessuren daselbst. Derzeitiger Forschungsschwerpunkt: *Musik und Migration* (Münster 2017).

Lydia Jeschke (*1967 in Berlin), Studium in Freiburg i.Br. Promotion über Luigi Nono, Aufbau des Luigi-Nono-Archivs in Venedig. 2002–2006 Forschung und Lehre an der Freiburger Musikhochschule. Seit 2001 Dramaturgie für das Festival Rümlingen/Schweiz. Langjährige Tätigkeit für den SWR, bei den Donaueschinger Musiktagen, als freie Redakteurin, Autorin und Moderatorin. Seit 2009 Redaktionsleiterin SWR2 Wort/Musik, seit 2015 Redaktionsleiterin Neue Musik und Jazz und künstlerische Leiterin der SWR JetztMusik im Festival Eclat/Stuttgart.

Bernd Leukert, (*1947 in Köthen/Anh.), studierte Musikwissenschaft und Germanistik in Heidelberg und Frankfurt am Main, arbeitete als Journalist, schrieb Hörspiele und Kurzgeschichten. Seit 1977 freier Autor (FAZ, hr), Redakteur (1979 *taz*, 1983 *Frankfurter Hefte*), 1990 Musikredakteur (hr), seit 2007 freier Autor und Komponist akusmatischer Musik, seit 2012 Mitherausgeber von *faust-kultur.de* und, bis 2016, Herausgeber der Lyrikreihe der *edition faust*.

Serge Margel (*1962 in Genf), studierte Philosophie und Religionswissenschaft in Paris (Promotion über Platon), arbeitet als Forscher im Schweizer-Nationalfonds-Projekt Wissenschaftstheorie und unterrichtet an der Universität Neuchâtel, außerdem Lehraufträge an US-amerikanischen Universitäten sowie in Brasilien und Chile. Letzte Publikationen: *La mémoire du présent. Saint augustin et l'économie temporelle de l'image* (2016), *L'autonomie de l'œuvre d'art. Logique des surfaces et avant-gardes* (2017).

Molly McDolan, Barockoboistin, studierte an der Schola Cantorum Basiliensis (CH), in Den Haag (NL) und in Los Angeles (USA). Seit 2002 konzertiert sie in Europa und Nord Amerika und hat an zahlreichen Radio-Einspielungen mitgewirkt sowie für die Edition RZ gearbeitet. Neben ihrer Konzerttätigkeit im Bereich Alte Musik ist sie auch aktiv als Komponistin und Performerin für Neue Musik, insbesondere neu komponierter Musik für historische Instrumente.

Hella Melkert (*1963 in Maastricht), Studium der Musiktheorie an der Musikhochschule Maastricht (NL), anschließend der Musikwissenschaft, Germanistik und Philosophie an der Universität zu Köln. Promotion im Jahr 2000 an der Uni-

versität zu Köln mit einer Arbeit über die Chorwerke Luigi Nonos im Rahmen des *Prometeo*. Von 1989 bis 2013 freiberufliche Tätigkeit als Musikpublizistin, Schwerpunkt in der Musik des 20. und 21. Jahrhunderts; seitdem Wissenschaftliche Mitarbeiterin der Arnold-Schönberg-Gesamtausgabe in Berlin.

Roland Moser (*1943 in Bern), freischaffender Komponist. 39 Jahre Lehrtätigkeit in Musiktheorie und Komposition an den Hochschulen von Winterthur und Basel. Schwerpunkte im ca. 80 Werke zählenden Œuvre: Sprache innerhalb von Musik, Stimmungsdifferenzen, Zeit-Phänomene in harmonischem Kontext. Lebt in Allschwil bei Basel. www.musinfo.ch – Verlage: u. a. Hug, Gravis. – Manuskripte: Paul Sacher Stiftung Basel.

Alban Ramaut (*1956), Professor für Musikwissenschaft an der Universität Jean Monnet Lyon/Saint-Etienne, und Leiter des interdisziplinären Forschungszentrums IHRIM (UMR 5317). Letzte Publikationen: Mit Hervé Audéon und Herbert Schneider *Les Écrits inédits et oubliés d'Antoine Reicha* (2011–2013, 3 Bde.), mit Pierre Saby *D'un Orphée l'autre (1762–1859) ... métamorphoses d'un mythe* (2014). Er ist Herausgeber der Schriften von Betsy Jolas, *De l'Aube à minuit* (2017).

Rainer Schmusch (*1965), Studium der Musikwissenschaft, Germanistik und Philosophie in Freiburg, Promotion 1997 über Hector Berlioz. Wiss. Mitarbeiter der musikwissenschaftlichen Institute Karlsruhe und Saarbrücken, seit 2010 Dozent am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Basel. Zahlreiche Veröffentlichungen zu Musikgeschichte und Musikästhetik des späten 18. bis 20. Jahrhunderts, sowie zum Kulturtransfer, zuletzt *Hörsinn und »Ton«. Ästhetische Anthropologie der Musik nach Herder* (2018).

Ernstalbrecht Stiebler (*1934 in Berlin), Komponist und Musikjournalist, studierte Komposition und Klavier in Hamburg. 1969 bis 1995 Redakteur beim Hessischen Rundfunk für Neue Musik, gründete er 1989 die Konzertreihe *Forum Neue Musik*. Zwischen 1983 und 1991 war er Herausgeber der Zeitschrift *Musik-Texte*, 1997 bis 1999 Präsident der Gesellschaft für Neue Musik, seit 2012 ist er Mitglied der Akademie der Künste Berlin. Seine Werke (v. a. Kammermusik) zeichnen sich durch minimalistische Verknappungen aus, die Klangräume einzelner Töne besonders betonen.

jakob ullmann (*1958 in Freiberg), studium der kirchenmusik in dresden, promotion zum dr. phil. in braunschweig, seit 2008 professor an der musikakademie der stadt basel – hochschule für musik.

Wolfgang Welsch (*1946), emeritierter Professor der Philosophie. Lehrtätigkeit u. a. in Berlin, Jena und Stanford. Max-Planck-Forschungspreis 1992, Premio Internazionale d'Estetica 2016. *Mensch und Welt – Philosophie in evolutionärer Perspektive* (2012); *Homo mundanus – Jenseits der anthropischen Denkform der Moderne*

(2012, ²2015); *Ästhetische Welterfahrung – Zeitgenössische Kunst zwischen Natur und Kultur* (2016); *Aesthetics Beyond Aesthetics* (2017); *Transkulturalität: Realität – Geschichte – Aufgaben* (2017).

Heidy Zimmermann (*1962 in Liestal) ist wissenschaftliche Mitarbeiterin und Kuratorin der Paul Sacher Stiftung in Basel, wo sie unter anderen die Sammlungen Igor Strawinsky, György Ligeti und Klaus Huber betreut. Ihre Publikationen befassen sich mit Aspekten jüdischer Musik sowie mit der Musik des 20. Jahrhunderts, zuletzt *Holligers Walser. Der Komponist und sein Dichter*, Basel 2014, und *Mondrian-Musik. Die graphischen Welten des Komponisten Hermann Meier*, Zürich 2017 (mit Michelle Ziegler und Roman Brotbeck).