

MEINE LIEBLINGS- PAUSEN IN DER MUSIK

Das Neue Lexikon der Musik, Honegger/Massenkeil 1976/78



16 SPEKTRUM #30

EINE PAUSE IST: ABWESENHEIT VON MUSIK? STILLE? EIN FORMALER EINSCHNITT? ...?

Wenn man Kompositionen vom Barock bis zur Moderne anschaut, findet man erstaunlich wenige Pausen. In der klassischen Sonate gibt es häufig an zwei Stellen eine Pause: zwischen der Halbschlusskadenz der Überleitung und dem Beginn des Seitensatzes sowie vor dem Eintritt der Reprise. Im ersten Fall ist die Pause rhetorisches Mittel, das den Eintritt der ab dem Seitensatz neuen, verbindlichen Tonart inszeniert, im zweiten Fall wird nach den Modulationen zur Zieltonart der Durchführung und der anschließenden Rückleitung der Rückbezug auf den Beginn des Satzes fokussiert. Kürzere Pausen finden sich an Satzgrenzen, wenn auf satzverbindende Modelle bzw. Floskeln verzichtet wird. Diese Pausen verdeutlichen die musikalische Architektur und helfen beim Verständnis der Gliederung eines Satzes. All' diese Pausen sind kürzer als ein ganzer Takt.

Ich möchte im Folgenden einige Momente vorstellen, in denen Pause für mich eine andere Konnotation hat oder bekommt. Zu Beginn sei ein Beispiel aus textgebundener Musik herangezogen, das die folgenden Thesen scheinbar zurücknimmt. In textgebundener Musik gibt es quer durch die Musikgeschichte eine Vielzahl von Pausen, die Momente der Handlung, der Stimmung, der Gefühlslage oder der Konstellation unterstreichen. Diese Pausen haben ihre Begründung in der Bedeutung des Augenblicks, und sie werden in Monteverdis *L'Orfeo* in gleicher Weise eingesetzt wie in Furrers *Wüstenbuch*. Das kleine semantisch begründete Beispiel stammt aus den *Musikalischen Exequien* von Heinrich Schütz (1636), es stellt ein Kleinod des besonderen Zusammenwirkens von textlichem Inhalt und kompositorischer Interpretation dar.

The image shows a musical score for Heinrich Schütz's 'Musikalischen Exequien'. It features two staves: an upper staff for Alto (Alt) and a lower staff for Bass. The Alto staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The Bass staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are written below the staves: 'Tür nach dir zu, ver-bir-ge dich einen kleinen Augenblick, bis der Zorn'. A yellow arrow points to a measure in the Alto staff, indicating a specific moment in the music.



Monteverdi Choir,
London Baroque Soloists,
J. E. Gardiner

„Verbirge dich einen kleinen Augenblick.“

Schütz lässt an dieser Stelle die Generalbassstimme pausieren. Diese Pause in der Bassstimme ist in den *Exequien* singulär, sonst sorgt der Bass an den Stellen textlicher Interpunktion für den kontinuierlichen Fortgang des musikalischen Flusses. Für Schütz wird die – durchaus sinnfällige – Interpretation der grammatikalischen Interpretation zum besonderen Moment: Er ‚verbirgt‘ die Musik für kurze Zeit („einen kleinen Augenblick“). Diese Stelle ist vielleicht nicht spektakulär, sie zeigt aber die Räume kompositorischen Interpretierens. Ähnliche (und sicher weit dramatischere, spektakulärere) Beispiele lassen sich in textgebundener Musik durch alle Zeiten zeigen, sie nutzen die Pause zur Verstärkung entsprechend dramaturgischer Situativität.

Im Folgenden möchte ich nun aber von Pausen sprechen, die ohne die Referenz zu einem semantischen Kontext auskommen müssen. Pausen, die einfach nun einmal so dastehen. Ich möchte drei meiner Lieblingspausen vorstellen, die mich immer wieder faszinieren.

Die erste Pause findet sich im ersten Satz der 7. Sinfonie von Beethoven. Unmittelbar vor dem Doppelstrich schreibt Beethoven zwei ganze Takte Pause.



Orchestre Révolutionnaire
et Romantique,
J. E. Gardiner

Bei den insgesamt sechs Takten vor dem Doppelstrich handelt es sich für mich um eine der gleichermaßen überflüssigsten wie experimentellsten Stellen in Beethovens Musik. Die Tonart E-Dur ist am Ende des Schlusssatzes in Takt 164 abschließend erreicht, sie wird durch einen kadenzierenden Anhang bestätigt (T. 164–171) und mit dem ersten Schlag von Takt 171 könnte Beethoven seine Exposition abschließen. Mit dem Eintritt des folgenden Taktes würde die Wiederholung der Exposition beginnen und alles wäre gut. Stattdessen lässt Beethoven die Streicher die E-Dur-Tonleiter aufwärts laufen, bis zum Leitton dis, kontrapunktiert durch die unbetont nachschlagende Oktave e in den Bläsern. Eigentlich ziemlich sinnlos. Und dann kommen diese zwei Takte Generalpause. Wusste er nicht weiter? Hatte er keine Idee, um irgendwelche formalen, scheinbar notwendigen Takte zu füllen? Doch, er hatte eine Idee, eine bestechende: die Idee eines neuartigen musikalischen Raumes. Für einen Augenblick steht die Musik hier still. Es bleibt unklar, wohin sie weiter gehen möchte. Beethoven schafft hier Optionen, nicht durch enharmonische oder sonst wie schwebende harmonische Gebilde, sondern durch Stille, durch Nichts. Ich wünsche mir in Aufführungen immer wieder, dass ein Dirigent den Mut hat, diese Pause zu

dehnen, und wenn nicht hier, dann zu Beginn der Durchführung, wo Beethoven bereits nach zwei weiteren Takten den gleichen Abbruch noch einmal provoziert.

Und dann? Wäre alles möglich. Beethoven hat mit seinen Pausen die Gravitation seines thematischen Kontexts aufgehoben, seine Musik für einen Moment von ihrem Zusammenhang befreit. Beethoven schafft einen Augenblick spekulativ hörender Utopie.

449

Etwas drängend.

42

Das zweite Beispiel ist eine Pause, die einem in den Ohren klingelt. In der Coda des ersten Satzes von Mahlers 6. *Sinfonie* gibt es einen der abgedrehtesten Trugschlüsse der Romantik: Die groß ausgeführte Dominante E-Dur der Takte 447–448 wird aufgelöst von – der Triangel. Diese arme Triangel muss die Spannung von insgesamt 14 Blechbläsern und Pauke auflösen, sie wird die Tonika der Kumulation der vorangehenden Dominante.

Im Grunde maskiert Mahler an dieser Stelle einen elliptischen Trugschluss. Die nach der Dominanten potentiell folgende Generalpause (Ellipse) überschreibt Mahler mit dem Triangelwirbel. Die Triangel ist hier nicht klangfarbliches Beiwerk zu einem großen harmonischen Klang (man denke an die schöne „Triangelarie“ im dritten Satz von Brahms 4. *Sinfonie*), sondern sie steht für sich selbst, sie ist allein, man könnte auch sagen: allein gelassen, gleichermaßen vorwitzig wie verzweifelt. Und um sie herum ist für einen Moment: Pause. Mahler gibt seiner Musik einen spekulativen Raum, an dem musikalische Optionen virulent werden. Für eine kurze Zeit sind die bewährten musikalischen Gesetze außer Kraft gesetzt, die rhetorische Kraft der Ellipse implodiert – hier in Gestalt einer überschriebenen Pause, die uns hoffentlich noch lange in den Ohren nachkling(el)t.



Chicago Symphony Orchestra,
C. Abbado

Das dritte Beispiel findet sich im ersten Streichquartett von Helmut Lachenmann mit dem Titel *Gran torso*. Nach einem strukturell dichten, mehrschichtig kontrastiv und klanglich sehr intensiven Beginn dünnt Lachenmann seine Musik zunehmend aus. Die fortschreitende Entmaterialisierung des Klanges führt ab Takt 82 zu einer sehr leisen Passage, in der schließlich als Zuspitzung die Bratsche allein übrig bleibt (Takt 105), tonlos auf dem Steg streichend. Die Musik bricht hier nicht ab, das einem Atmen ähnliche Rauschen wird in einem ruhigen Puls fortgesetzt. Aber die Musik pausiert. Sie ist für eine gewisse Zeit ‚weg‘.



Jack-Quartett

Die Musik steckt hier in einem Nadelöhr des Nichts fest. Oder des Alles. Auch dies ist eine Pause, die klingt, keine Pause als Stille, sondern als Aussetzen von Kontext. Lachenmann macht im Grunde mit seinem bis dato eingeführten Material ‚Tabula rasa‘ – und erobert sich dadurch ein Maximum an musikalischer Freiheit, Gestaltung und Erfindung. Er schafft einen spekulativen Raum.

Meine Lieblingspausen sind Pausen, die die musikalische Ordnung verlassen, die die musikalische Situation ihrem Kontext entreißen. An solchen Pausen werden vielfältige Fortsetzungen möglich, die Musik wird unvorhersehbar, die Pausen schaffen Optionen über den Augenblick hinaus. Auch wenn diese Optionen nur in unserem Kopf wahr werden können, sind sie doch da. Ich behaupte, dass Komponist*innen um diese Optionen wissen (und sie genießen), auch wenn sie sich am Ende für eine Version entscheiden. Und ist das Schönste beim Komponieren nicht das Schaffen von Optionen?

Als Angehöriger der Generation, die ihren Kindern *Harry Potter* vorgelesen hat, liebe ich jede dieser und ähnlicher Pausen in der Musik: als einen ‚Raum der Wünsche‘.