Musik (in) der Kunstpause: The Sound of Silence

Jürgen Oberschmidt

© Benjamin Hummel

„Meine Laute hab‘ ich gehängt an die Wand, // Hab‘ sie umschlungen mit einem grünen Band“, singt der Protagonist in Schuberts schöner Müllerin auf halber Strecke des Liederzyklus‘. Der Titel des Liedes ist vom Textdichter Wilhelm Müller übernommen: Pause. „Ein seltsames Lied: Sein Text spricht vom Nicht-Dichten und Nicht-Singen, […] von einer ‚Pause‘ also im Dichten, im Singen – und im Komponieren. Und wie ingeniös Schubert dieses Nicht-Komponieren zu gestalten vermochte! – mit improvisatorisch wirkenden Figurationen im Klavier, einer zugleich statischen und unstabilen, verträumt changierenden, abschweifenden Harmonik. Diese sozusagen un-komponierten Klänge einer imaginierten Äolsharfe […] repräsentieren einerseits eine Vergangenheit, andererseits eine vage Zukunft“ (Dömling 2014, S. 60).

Eine „Pause“, wie es dieses Schubertlied bereits durch den Titel markiert, ist eigentlich die Unterbrechung einer Tätigkeit, ein „Dazwischen“, das ein Geschehen voraussetzt und auf die Zukunft verweist: Musikalisch geschildert wird in der „Pause“ ein selbstgewählter Weg des Schweigens. „Stille“ und „Schweigen“ gehören irgendwie zusammen, wird doch das Schweigen in der Stille der Musik vernehmlich. Wer schweigt, redet nicht, aber keinesfalls gilt, dass derjenige, der nicht redet auch schweigt. Vom Schweigen kann man nur reden, wenn es in einem Erwartungshorizont auftaucht, in dem auch ein Reden möglich wäre. Es kann also nur dann geschwiegen werde, wenn – wie hier in dem Schubertlied – auch das Reden eine Option darstellen würde.

Wie Musikinstrumente zum stummen Wandbehang und mit einem grünen Hoff-

nungsschimmer umschlungen werden, das haben wir in den letzten Monaten zur Genüge erleben müssen. Das althochdeutsche „stilli“ bezeichnet dabei nicht nur das Lautlose, sondern steht auch für Bewegungslosigkeit, für den Stillstand und hier tritt die Pause ohne ein sie umgebendes Notenzeichen auf: Das Musizieren wurde stillgelegt, in den Schulen, in den Kirchen, keine Konzerte, keine Orte, an denen man sich zum Erleben der Musik und zum Musizieren zusammenfindet.
Es herrscht Stille, aber es ist eine erzwungene und kein selbstauferlegtes Schweigen. Und darum wurde gerade in dieser Zeit auch viel vom Nicht-Dichten und Nicht-Singen gesprochen. „Soll es das Vorspiel neuer Lieder sein?“ Wie kann solch ein Intermezzo zum Vorausdenken anregen, wenn es sich bei dieser Kunstpause nicht um einen Kunstgriff, sondern um ein (wie zunächst erhofft) vorübergehendes Aussetzen des Musikkontinuums handelt und wenn niemandem klar ist, wie die „neuen Lieder“ aussehen können und in welcher Form sie auf ein hoffentlich immer noch oder nun wieder vorhandenes Publikum treffen werden?

Stille (1) ist die neue Kunst

„Nun, liebe Laute, ruh an dem Nagel hier. // Und weht ein Lüftchen über die Saiten dir.“ Im Schubertlied wird die Laute zur Windharfe. Bereits König David soll sein Kinnor über die Schlafstätte gehängt haben, um dem Klang der vom Wind angeregten Saiten lauschen zu können: „Stille nennt man den akustischen Raum der leisen, kaum merklichen Geräusche und neuerdings, davon abgeleitet, die akustischen Absonderungen der Umwelt, die Laute, Klänge und Geräusche, die wir wohl hören, aber nicht als solche rezipieren“ (Seidel 1998, Sp. 1760). Stille war also schon zu alten Zeiten nicht mit Lautlosigkeit zu verwechseln. Wer letztere meint, der spricht von absoluter Stille, wie sie John Cage in einem echofreien, schalltoten Raum der Harvard University erfahren hat. Hier hörte Cage sein eigenes Tönen, eine Erfahrung, die ihn wohl zu seiner Stille-Komposition *4‘33“* inspirierte: „Anyway, in that silent room, I heard two sounds, one high and one low. Afterward I asked the engineer in charge why, if the room was so silent, I had heart two sounds. He said, ‚Describe them.‘ I did. He said, ‚The high one was your nervous system in operation. The low one was your blood in circulation‘“ (Cage 1968, S. 134). Uraufgeführt wurde *4‘33“* am 29. August 1952 in Woodstock im Staate New York, also ausgerechnet an jenem Ort, an dem siebzehn Jahre später eine andere musikalische Praxis sich äußerst lautstark und ebenso nachhaltig bemerkbar machen sollte.
Zum Zeitpunkt der Uraufführung von *4‘33“* ist das Stück noch nicht notiert, der Pianist spielt das dreisätzige Werk also auswendig. Die Augen des Publikums sind auf das Klavier gerichtet, es herrscht Stille, bevor der Künstler den Klavierdeckel hebt, um zum virtuosen Spiel anzuheben: „Er setzt sich ans Klavier. […] Doch sein Spiel gerät an diesem Abend dramatischer als gewöhnlich. Der exponierte Protagonist zieht die Blicke noch stärker auf sich, steigert die Spannung durch ein stummes Spiel und einen Rollenwechsel gleichermaßen. Kein einziges Mal legt der Pianist die Hände auf die Tasten, nicht ein einziger Klavierton wird hörbar. Dennoch kommt eine Komposition von John Cage zur Aufführung, in der Interpretation durch den Pianisten David Tudor, der das Klavier schweigen läßt – Tacet –, es schweigt“ (Meyer 1998, S. 138f.). In dieser Stille wird das lebensweltliche Rauschen, das jede Musikaufführung begleitet, bewusst gemacht, die anwesende Musik der Stille und damit das Hören selbst hörbar: „Stille ist nicht akustisch. Sie ist die Veränderung der Aufmerksamkeit” (Cage, zit. nach Martin u. Kawohl 2003).
Solch eine Abwesenheit von absichtsvollen Klängen machte Schule. Der britische Popmusik-Produzent Mike Batt ist einer Urheberrechtsverletzung beschuldigt worden, als er in einer eigenen Komposition eine einminütige Stille im Andenken an John Cage einfügte und sich wunderte, dass ein Teil der Tantiemen direkt an den Verleger des im Titel auch genannten Koautors überwiesen wurde. Im Rahmen des sich anschließenden Rechtsstreits, den Mike Batt mit dem Peters-Verlag als Rechteverwalter führen musste, erklärte er, dass sein stilles Stück ein sehr viel besseres sei, denn es könne in einer Minute erzählen, wozu Cage vier Minuten und 33 Sekunden brauche. Warum muss in unserer modernen Gesellschaft nahezu alles immer schneller werden? Selbst die Stille scheint diesem uns eingeschriebenen Modus der Beschleunigung gehorchen zu müssen. In der Konsumgesellschaft verlernt man das Verweilen.
Diese juristische Auseinandersetzung, die angeblich mit einem £100.000 teuren Vergleich endete, der dann aber als Werbetrick entlarvt wurde, bot den geeigneten Anlass zu diskutieren, ob Cages stilles Stück überhaupt urheberrechtlich geschützt werden kann, wo es sich bei dem Diebesgut doch um „unterschiedslose Stille“ (Lütkehaus 2008) handelt. Der Londoner Verlagschef Nicholas Riddle nahm hier eindeutig Stellung: „Nehmen wir die Schweigeminute, zu der nach dem 11. September in ganz Europa aufgerufen wurde. Wäre das etwas, das man als John Cage-Eigentum deklarie-

Meine Laute hab‘ ich gehängt an die Wand,
Hab‘ sie umschlungen mit einem grünen Band;
Ich kann nicht mehr singen, mein Herz ist zu voll,

Weiß nicht, wie ich‘s in Reime zwingen soll.
Meiner Sehnsucht allerheißester Schmerz
Durft ich aushauchen in Liederscherz,
Und wie ich klagte so süß und fein,
Meint‘ ich doch, mein Leiden wär‘ nicht klein.

Ei, wie groß ist wohl meines Glückes Last,
Daß kein Klang auf Erden es in sich faßt?
Nun, liebe Laute, ruh an dem Nagel hier.
Und weht ein Lüftchen über die Saiten dir,
Und streift eine Biene mit ihren Flügeln dich,
Da wird mir bange und es durchschauert mich.

Warum ließ ich das Band auch hängen so lang?
Oft fliegt‘s um die Saiten mit seufzendem Klang.
Ist es der Nachklang meiner Liebespein,
Soll es das Vorspiel neuer Lieder sein?

ren könnte? Die Antwort ist nein. Natürlich versuchen wir so etwas nicht. Wir versuchen nur, eine Aufführung von John Cages Werk *4'33"* zu schützen. Wenn man das macht, dann muss man erklären, dass es sich um John Cage handelt und ein musikalisches Ereignis ist, das sich auf John Cages Idee bezieht" (zit. nach Martin u. Kawohl 2003).

Stille (2) der Welt vor Bach

Stille ist die Veränderung der Aufmerksamkeit, gilt es von John Cage zu lernen, und auch Lars Gustafssons Beschreibung einer *Die Stille der Welt vor Bach* (1982) führt zu solch einer ungewohnten Blickrichtung: In seiner poetischen Philosophie betrachtet der Autor die Einsamkeit der Dinge aus den unendlichen Räumen der Ferne, er blickt zurück in „die Stille der Welt vor Bach", als wäre heute solch eine „Schlittschuhstille" denkbar, in der sich die hilflos liebende Stimme nicht mehr um die Bewegungen der Flöte rankt: „Aus Liebe will mein Heiland sterben", auf diese Arie spielt die Beschreibung der Stille an. Nirgends Bach? Es ist ein Bildaufbau, der mit seinen verrutschten Perspektiven jedem Leser ungewohnt erscheint, wie das Licht einer fernen Sonne, die aus der Vergangenheit berichtet: von einer Zeit, in der wir zwar ohne Bach, aber doch im Einklang mit der Natur, in einem Paradies von Stille, ohne das tägliche Tosen aus dem Tollhaus unserer technisierten Welt lebten und uns noch nicht auf die Suche begeben mussten, um die kümmerlich verbliebenen Laute der Natur zu verehren.

Was wäre, wenn das Gedicht recht hätte? Haben wir uns solch eine undenkbare Frage nach einer Welt ohne musikalische Lebensgeräusche jemals gestellt? Nun ist solch eine Stille ganz unvermutet eingetreten. Es sind die Zeitalter ineinander gestürzt und wir erleben „ein Europa der großen leeren Räume ohne Widerhall". Der Maschinenlärm ist im Himmel und auf Erden stillgelegt worden. Diese Stille fordert dazu heraus, innezuhalten, Stille lenkt die Aufmerksamkeit auf das, was sonst im Getümmel untergeht: „die Muschel, die das Kind lauschend ans Ohr drückt". Die Natur meldet sich wieder zu Wort, John Cage bezeichnet die „Stille als die Gesamtheit unbeabsichtigter Klänge" (Cage, 1984, S. 38). Auch die Stille der Welt vor Bach kennt „keine Stille, die nicht mit Klang geladen ist" (Cage 2017, S. 48): „Ich habe geglaubt und gehofft, anderen Leuten das Gefühl vermittelt zu haben, daß die Geräusche ihrer Umwelt eine Musik erzeugen" (Kostelanetz 1989, S. 63).

Stille (3) der Welt mit Bach

Stille ist eine Veränderung der Aufmerksamkeit, das gilt auch für Karfreitagsstille im April 2020. In der Leipziger Thomaskirche erklingt Bachs *Johannes-Passion* in einer Fassung für drei Musiker*innen, hier erleben wir nun die Stille der Welt mit Bach: Wenn der Sänger den „Kreuzige"-Ruf nur tonlos artikuliert, wird unser innerer Besitz wachgerufen, auch in solch einer Fragmentierung der Klangtotalität bleibt die Bachsche Musik durch eine solche Aktivierung in ihrer originalen Gestalt

Lars Gustafsson: Die Stille der Welt vor Bach

Es muß eine Welt gegeben haben vor
der Triosonate in D, eine Welt vor der A-moll-Partita,
aber was war das für eine Welt?
Ein Europa der großen leeren Räume ohne Widerhall,
voll von unwissenden Instrumenten,
wo das ‚Musikalische Opfer' und das ‚Wohltemperierte Klavier'
noch über keine Klaviatur gegangen waren.
Einsam gelegene Kirchen,
in denen nie die Sopranstimme der Matthäus-Passion
sich in hilfloser Liebe um die sanfteren
Bewegungen der Flöte gerankt hat,
weite sanfte Landschaften,
wo nichts zu hören ist als die Äxte alter Holzfäller,
das muntere Bellen starker Hunde im Winter
und Schlittschuhe auf blankem Eis wie ferne Glocken;
die Schwalben, die durch die Sommerluft schwirren,
die Muschel, die das Kind lauschend ans Ohr drückt,
und nirgends Bach, nirgends Bach.
Die Schlittschuhstille der Welt vor Bach.

Lars Gustafsson: *Die Stille der Welt vor Bach*. Gedichte. München 1982: Carl Hanser Verlag, S. 77.

© Benjamin Hummel

anwesend: Es gibt eine neue Spannung zwischen Klingen und Nichtklingen, aber es gibt keine Welt ohne Bach. In diesem vorübergehenden Aussetzen des Werkkontinuums, in dieser neuen Stille bleibt der Hörer mit Bach und sich allein, mit seinen Gemütsbewegungen und mit Bachs Musik, die ein gemeinsamer Besitz geworden ist. All dies wird ausgelöst an jenem Ort, wo diese Musik im Jahre 1725 zum ersten Mal erklang und die nun in einer radikal reduzierten Fassung aufgeführt wurde: Es ist eine Musik, die widerhallt, nachklingt und dabei gleichzeitig auf das Abwesende hinweist. Den „Entwurff einer wohlbestallten Kirchen Music" legt Bach fünf Jahre später dem Leipziger Stadtrat vor und markiert damit seinen eigenen Anspruch: „Machet demnach der numerus, so Musicam verstehen müßen, 36 Persohnen aus" (Neumann u. Schulze 1963, S. 60). Es bleibt also zu vermuten, dass auch Bach seine Passion in einer reduzierten Fassung gehört haben wird, seine innere Vorstellung wird eine andere gewesen sein und fern vom erzielten Klangbild, weil „durch bißherige reception so vieler untüchtigen und zur music sich gar nicht schickenden Knaben, die Music nothwendig sich hat vergeringern und ins abnehmen gerathen müßen" (ebd., S. 62).
Musik ist eine Beziehungskunst. Nicht nur zwischen denen, die Musik erfinden und jenen, die das Geschriebene deuten und in ein Klangerlebnis verwandeln, sondern auch zwischen den Zuhörenden. Aufführungen stiften Gemeinschaften und im Gegensatz zum medialen Musikkonsum muss man sich bei einem Konzertbesuch auf die Musik zubewegen, dies macht sie erst zum Ereignis. Solche Konstanten sind ohne leibliche Anwesenheit des Publikums außer Kraft gesetzt. Ohne Publikum erfolgt auch kein Applaus, den man sich nach einer Passion ohnehin verbietet. So blieb dem Hörer während und nach der *Johannes-Passion* ein intimes Erlebnis mit Bach. Es ist nicht mehr der „ferne Bach" mit den oft sperrigen Texten einer uns fremd gewordenen Zeit, den Wolfgang Hildesheimer (1985) beschreibt. Durch das Wachrufen des inneren Besitzes erleben wir hier Bach ganz nah. Das gelingt ohne eine Reise nach Leipzig, ohne Abstumpfungen aus den umliegenden Souvenirshops, ohne „Leipziger Bachtaler", ohne eine Bachtorte aus dem Hause Kandler mit einer von Gottlieb Elias Hausmann bemalten Serviette, ohne die hinterm Sichtfenster verpackte „hochfeine Komposition von Kaffee-Nougat-Pralinen", den „Original Bachpfeiffen", „kontrapunktisch gesetzt", „drei mit Gianduja gefüllte Pralinen, verschlossen mit dem Siegel von Johann Sebastian Bach", wie die Produktbeschreibung es uns mit ihren metaphorischen Kontrapunktkünsten verspricht: „Ich hatte auch das Vergnügen zu hören, wie ein berühmter Musikkritiker ausrief, er hoffe lange genug zu leben, um das Ende dieses Bach-Rummels zu erleben" (Cage 2017, S. 13f.). Das Bachfest wird zu einem intimen Erlebnis, auch solch ein ungewohntes Konzertereignis führt zu einer Veränderung der Aufmerksamkeit. Bach ist nicht omnipräsent, aber fehlen hier wirklich die überzuckerten Bach-Pralinen, die Toccata-Süßspeisen der Drehorgler, die uns allerorts als Hintergrund-Muzak in den Rachen geworfen werden, damit wir Bach an allen Orten genussvoll schlucken und zerkauen können?

Stille (4): Anton Weberns Musik im Shutdown-Modus

Musik in äußerster Reduktion, Musik, die mit einzelnen Lautgesten auf das Abwesende, auf das Nicht-mehr-Seiende verweist, begegnet uns auch in den Orchesterstücken op. 10 von Anton Webern. Das vierte Stück ist „eine Musik unterwegs zum Verlöschen, am Rande des Verstummens. Die Vortragsbezeichnungen nehmen die Klänge bis zum hauchartigen Verklingen zurück: Musikästhetik des Verschwindens" (Lütkehaus 2008). Für Helmut Lachenmann zeigt dieses Verschwinden auf eine gerade vergehende Welt. Er hört die einzelnen Lautgesten als Konzentrat einer Mahler-Sinfonie und verweist damit indirekt auf die Verwesungen der Wiener Ringstraßen-Welt, die gerade im Vergehen ist: „Dabei ist das Ganze nichts anderes als eine Serenade im Mondschein des Flageolett-Klangs, mit herübergewehten Tönen von dort, wo die schönen Trompeten blasen und die todkündende Posaune, Instrument des Jüngsten Gerichts, antwortet, bis die Militärtrommel zum Zapfenstreich ruft, die Idylle aufstört und sich der Liebhaber, die Mandoline unter dem Arm weiterzirpend, davon macht, während die Angebetete ihm mit einer Geigenfigur nachwinkt. Als Hörer haben wir keine Zeit, uns dem Idyll hinzugeben – wie dies etwa bei Mahler möglich wäre, von dem das Vokabular meiner Interpretation herrühren mag. Dies hier ist Mahler aus der Vogelperspektive, radikal auf knappe Signale reduziert, verabreicht wie ein unaufgeblasener Luftballon zum Aufblasen daheim, und so ist die Musik Weberns vermutlich als innere Erfahrung so weit dimensioniert wie die symphonische Welt Gustav Mahlers, nämlich unendlich" (Lachenmann 2004, S. 123). Orchestrale Klänge schrumpfen zu

„Wie der Mensch vor dreihundert Jahren Musik erlebte, wissen wir nicht, wohl aber, daß sie, in welcher Form auch immer, eine lebenswichtige Rolle spielte. Sie war ein breites Kommunikationsmittel. Als Ersatz für das Gespräch hatte sie Mitteilungscharakter. Der englische Musiker und Musikforscher Charles Burney reiste am Ende des achtzehnten Jahrhunderts durch Mitteleuropa, um den jeweiligen Stand der Musikpflege zu eruieren. Er stellte fest, daß in Niederösterreich bei finsterer Rückständigkeit der Lebensbedingungen überall, auch in armen Hütten, musiziert wurde und beinahe jedes Schulkind ein Instrument spielte, und zwar meist ein Blasinstrument. Man weiß allerdings nicht genau, wie viele Kinder Schulkinder waren. […] Hier also diente Musik als Selbstverständnis, als Manifestation einer tieferliegenden Aufmerksamkeit. Zu solcher Bedeutung können wir sie heute nicht mehr erwecken. Denn obgleich sie allen erreichbar geworden ist, hat sie ihre universale Bestimmung und damit einen Teil ihrer Tiefenwirkung eingebüßt."

Wolfgang Hildesheimer: *Der ferne Bach. Eine Rede*. Frankfurt a. Main 1985: Insel Verlag, S. 28f.

„Wer die Stille […] als das tragende Moment von Kunstwerken anerkennt, der vernimmt in ihr das Ganze und Eine und in den Tönen und Klängen Momente, die sich darin erheben. Inseln im Meer der Stille.“

Wilhelm Seidel: Stille. MGG, Sachteil, Bd. 8, Sp. 1764.

punktuellen Ereignissen zusammen, werden zu „Inseln im Meer der Stille“ (Seidel). Es ist wie eine Musik im Shutdown- und Social-Distance-Modus, eine Musik des bis dahin nicht Denkbaren, Musik, die unvermittelt in eine absterbende Welt des Fin de Siècle hineinbricht und die hinter allem, was bisher komponiert wurde, ihr Fragezeichen setzt: Zerbrochenes, fragmentierte Klangkomplexe, aufgespaltene, isolierte Einzeltöne erklingen auf Abstand, die fünfzehn Sekunden des Verlöschens erscheinen hier als Vorboten einer neuen Musik neuer Stille.

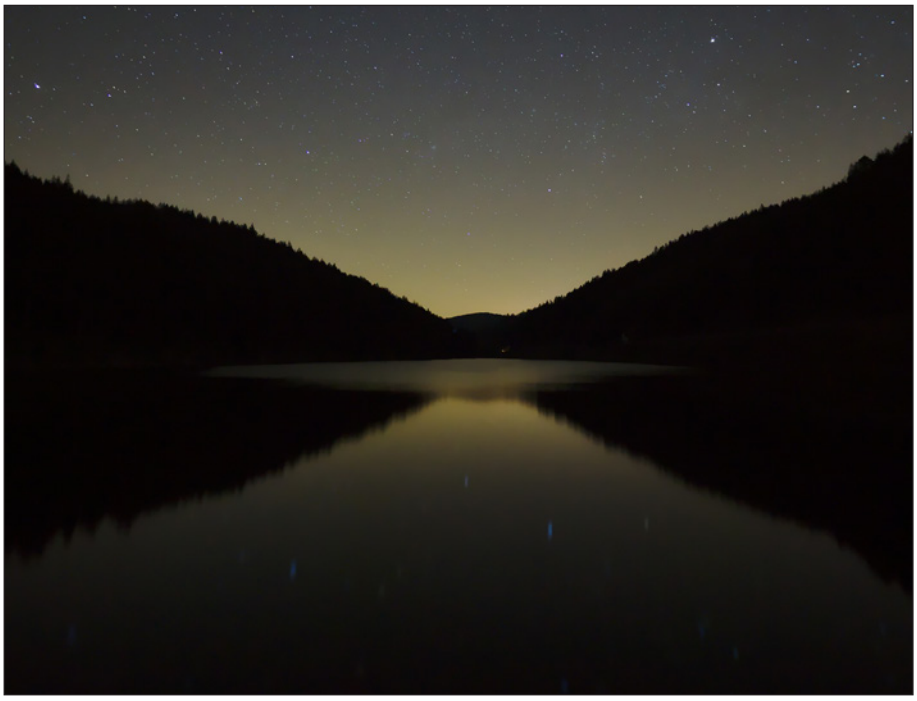
Stille (5): Mahler vor leeren Rängen

Ortswechsel, es herrscht Stille vor dem diesjährigen Europakonzert der Berliner Philharmoniker, kein Räuspern, kein Husten: „Eine seltsame Atmosphäre. […] Hier, wo sonst viele Gäste von überall herkommen, hier ist es mucksmäuschenstill“ (Steinmeier 2020). Zu hören ist Stille, aber es ist keine „knisternde“ Stille, sondern eine, die durch gewohnte Geräusche hörbar wird: Wenn die Musiker*innen die Bühne betreten, macht die Tiefe des schallenden Raums das Knarren der Bretter, die die Welt bedeuten, in hier nun ungewohnter Weise hörbar. Dabei sind es die gewohnten Geräusche, wie man sie von leeren Sälen kennt, Geräusche einer untergeordneten Artikulationsebene, die hier nun ein abwesendes Publikum hörbar machen, das an dieser Stelle in sonst üblicher Weise seine Aufmerksamkeit auf die zu erwartenden Klänge der Musik Gustav Mahlers richtet. Das Spielen in die Leere ist nun nicht von Spannung und Erwartung einer Probe getragen, von der wir solch ein Knarren des Bühnenbodens kennen. Nicht jeder Hörer wird diese Kontexte in sein Erfühlen in die Stille einbringen, das Erleben der Stille ist abhängig von dem, der sie empfindet, alltägliches kann – im Sinne von Martin Seel – zum Ereignis werden: „Ein Ereignis […] ist nicht einfach etwas, das geschieht, mag es wahrgenommen werden oder nicht, sondern vielmehr etwas, das in einer bestimmten Weise auffällig geschieht. Was auffällig geschieht, wird auffällig für einen Einzelnen oder für ein Kollektiv. Es wird ihnen auffällig im Unterschied zu Vorgängen, die sich unauffällig oder wie gewohnt vollziehen“ (Seel 2003, S. 39). Die Geräusche der Bühne, die hier die Stille durchbrechen, sind Ereignis geworden, zum Vorboten eines konzertanten Normalfalls, der nun aber ohne die säkularen Aneignungsmuster eines applaudierenden Publikums auskommen muss. Es sind diese kleinen Lücken der Stille, die den Raum für Nachdenklichkeit eröffnen, für Kontemplation, für Zweifel, skeptische Fragen nach dem „Wohin“ und „Wozu“. Die pausenlosen Auftritte und das Immer-Weitermachen im Konzertbetrieb brauchte sich vor der verordneten Kunstpause, als der Auftritt ohne Applaus auch ohne solch eine Leerstille funktionierte, nicht zu hinterfragen oder gar zu rechtfertigen.

Erst wenn das Publikum fehlt, merken wir, wie sehr das Leben der Musiker*innen danach ausgerichtet ist, sich in solch einem eingewohnten Ritus mit dem Publikum zu vereinen. Stille davor, Stille danach, dazwischen Fin de Siècle, Ringstraßen-Mahler in reduzierter Besetzung: Es sind eben auch diese kleinen Momente des bewegenden Konzertereignisses, die solch ein Konzert zu einem ungewöhnlichen haben werden lassen. Die einleitenden Worte Frank-Walter Steinmeiers drücken all das Beklem-

In dem Ausdruck des Leidens an der Welt und an der Sehnsucht über sie hinaus, in dem Beschwören von Schönheit, die nie anders als gebrochen erscheint, in der Unverhülltheit des Mitteilens und Bewirkens von Vorstellungen und Empfindungen, Emotionen und Imaginationen, die in jedem Augenblick das Existentielle berühren, und andererseits in dem Hörer, dem Menschen, der dieser Art der Berührung sich öffnete, sehe ich den hauptsächlichen Grund für die Entdeckung der Musik Mahlers seit den sechziger Jahren.

Hans Heinrich Eggebrecht: Die Musik Gustav Mahlers. Mainz 1986: Schott, S. 289.



© Benjamin Hummel

mende aus: „Kunst und Kultur, die wir gemeinsam erleben können, das sind keine verzichtbaren Nebensachen. Das erfahren wir gerade in diesen Tagen wieder neu. Stärker als vielleicht sonst schätzen wir das, was wir vermissen. Kunst und Kultur sind eben in einem sehr buchstäblichen Sinn Lebensmittel" (Steinmeier 2020). Gustav Mahler hatte sein Hier und Jetzt in Musik gegossen, ein Hier und Jetzt, das wir nun inmitten der Kunstpause mit „veränderter Aufmerksamkeit" hören: „Was ist das für eine Welt, welche solche Klänge und Gestalten als Widerbild auswirft" (Mahler 1982, S. 372). Wenn das Sopransolo im Wunderhorn-Modus vom „himmlischen Leben" erzählt, mit einer Mischung aus „Schelmerei" und „tiefstem Mystizismus" nun „alles auf den Kopf" (Bauer-Lechner 1984, S. 185) stellt, Abgründe und Tröstungen in der reduzierten und doch viel intimeren Sprache der Kammermusik nicht einen Blick auf den großen Klangkörper freigeben, sondern hier jeder einzelne Musiker aus dem leeren Saal zu uns spricht, tritt hier auch unsere kopfstehende Welt in ganz besonderer Weise aus der Stille heraus. Adornos Aperçu gilt nun in besonderem Maße: „Ein Meisterwerk wie die vierte Symphonie ist ein Als-Ob von der ersten bis zur letzten Note" (Adorno 1997, S. 325): „Die auf sich selbst zurückgeworfene Seele [Mahlers] findet sich in ihrem angestammten Idiom nicht mehr zurecht" (ebd., S. 327).

Die für 15 Musiker*innen reduzierte Kammermusikfassung von Erwin Stein ist für den von Arnold Schönberg gegründeten „Verein für musikalische Privataufführungen" entstanden. Und es klingt fast wie eine Ironie des Schicksals, dass dieser Verein von Kunstfreunden gegründet wurde, die mit ihren nicht-öffentlichen Konzerten ein missliebiges Publikum von der Musik fernhalten wollten. Nun fühlen sich viele Künstler*innen heimatlos, sind unserer Welt abhanden gekommen, in der sich die Systemrelevanz eher an den Grundrechten „Feiern" und „Urlaub" orientiert. Was Paul Bekker als „Weltvergessenheit" und als Moment des „Sichverlierens im eigenen Wesen" (Bekker 1921, S. 193) beschreibt, schlägt nun mit Blick auf die Musizierenden um, in einen Hunger, der so lange währen wird, wie sich die Welt so darstellt, wie sie gerade ist: „Dem etablierten Begriff von musikalischer Kultur geht es [nicht nur in der Musik Gustav Mahlers] ans Leben" (Adorno 1997, S. 326).

Stille (6): als ästhetische Kategorie des 20. Jahrhunderts

Im Verlauf des 19. Jahrhunderts lässt sich in der Literatur eine Emanzipation des Schweigens ausmachen, so wie sich in der Musik die Stille formiert. Schweigen und Stille sind ein Seismograph für Sinnverlust, Entfremdung, die Initialen für kommunikatives Unvermögen. Richard Wagner, der wohl wie kaum ein anderer Protagonist des 19. Jahrhunderts „durch Musik den Weltlauf der Musik […] als sinnvoll zu bestätigen" (Adorno 1997, S. 328) wusste, komponierte im Tristan ein „tönendes Schweigen", um bei stillstehender äußerer Handlung den inneren Prozessen seiner Protagonisten nachzugehen. Wenn sich das gestörte Verhältnis zwischen Subjekt und Welt nur noch unzureichend in Sprache und Musik darstellen lässt, „erzeugt dies einen „Paradigmenwechsel vom Klang zur Stille", wie ihn Martin Zenck auf der Fo-

lie von Hegels „Verlöschen“ beschreibt: Seit „dem späten neunzehnten und frühen zwanzigsten Jahrhundert“ wird Musik „nicht mehr vom Klang aus und auf den Klang hin entworfen, sondern von der Abwesenheit des Klangs, vom Schweigen, von der Stille, von den sogenannten ‚Silences‘ in ihren verschiedenen Daseinsformen“ (Zenck 1994, S. 16). Das „stille Stück“ (Kostelanetz 1989, S. 62) von John Cage bildet hier eine historische Schaltstelle.

> Das Gegenteil von Licht ist Dunkelheit. Aber das Gegenteil von Klang, Schall, Laut, Sound ist nicht Stille. Diese ist deren Potenzierung. Dichter sprechen vom Dröhnen der Stille. Von der Orgel des Schweigens. […] Stille geriete in die falsche Nachbarschaft, wenn man sie als Gegenteil von Klang empfände. Das Gegenteil von Klang ist Lärm.
>
> Joachim-Ernst Berendt: Das dritte Ohr. Vom Hören der Welt. Reinbek bei Hamburg 1988: Rowohlt Taschenbuch Verlag, S. 145.

Das Anrufen einer Stille der Welt vor Bach lässt sich auch aus einer anderen Perspektive betrachten: Wirft man mit Rüdiger Liedtke einen kulturkritischen Blick auf das immer lauter werdende 20. und nun 21. Jahrhundert, so lässt sich dieses als „Vertreibung der Stille“ (Liedtke 1996) im Sinne einer fortlaufenden Kommerzialisierung und Funktionalisierung der Kunst bezeichnen: „Die fremdbestimmte Dauerberieselung stumpft immer mehr ab, verkleistert das Hirn für politische, gesellschaftliche und kulturelle Sensibilität, macht immer unkritischer und blind systemkonform“ (ebd., S. 211f.). Stille halten wir nicht mehr, das trifft auch auf den kultivierten Konzertbesucher zu, der solche Momente hüstelnd, raschelnd oder sich räuspernd unterdrückt. Gleichzeitig entwickelt sich ein esoterisch anmutendes Bedürfnis nach Stille: Klöster öffnen ihre Türen für gestresste In-sich-hinein-Horchende und der Konzertsaal wird mit Arvo Pärt zum Meditationsraum mit Tintinnabuli-Berieselung.

Wenn sich der ästhetische Fokus vom Primat des zu sagenden auf die Wahrnehmung verschiebt und das dichterisch-metaphorische Schweigen als Topos der Lyrik in der Ästhetik des 20. Jahrhunderts in der Leere und im Schweigen als „waches Hören“ (Zender 2014) eine neue konstitutive Funktion bekommt, wird dies von manchen Beobachtern auch kritisch beäugt werden: „Wenn Hans Zender daher die Ohren unserer Tage glücklich preist, weil sie solches hören dürfen, nämlich eine Neue Musik neuer Stille, dann ist die Gefahr groß, daß unsere Orientierung in den aktuellen Labyrinthen der Musik endgültig verloren geht. Der Komponist neuer Musik missversteht seine musikgeschichtliche Aufgabe und seinen Anerkennungsort im Ganzen der Musik sträflicherweise, wenn er die Wunder des neuen Klangnirvana mit beinahe denselben Worten preist, mit welchen E. T. A. Hoffmann vor schon ziemlich verflossenen Tagen die neue Kunst Beethovens seinen Zeitgenossen gepriesen hat“ (Dorner 2005, S. 85).

Wir brauchen eben auch die „Inseln im Meer der Stille“ (Seidel), die Anwesenheit absichtsvoller Klänge, damit wir nicht in der Stille verdursten!

Literatur

- Adorno, Theodor W. (1997): *Mahler. Wiener Gedenkrede*. In: ders., Gesammelte Schriften, hg. von Rolf Tiedemann, Bd. 16. Frankfurt a. Main: Suhrkamp, S. 323–338.
- Bauer-Lechner, Natalie (1984): *Gustav Mahler in den Erinnerungen an Gustav Mahler*, hg. von Herbert Killian. Hamburg: Wagner.
- Bekker, Paul (1921): *Gustav Mahlers Sinfonien*. Nachdruck Tutzing 1969: Hans Schneider.
- Cage, John (1968): *A Year from Monday. Lectures and Writings*. London / New York: Marion Boyars.
- Cage, John (2017): *Silence*. Aus dem Amerikanischen von Ernst Jandl. Frankfurt: Suhrkamp.
- Cage, John (1984): *Für die Vögel. John Cage im Gespräch mit Daniel Charles*. Berlin: Merve Verlag.
- Dömling, Wolfgang (2014): *Kunstpausen. Die Töne und die Stille*. Freiburg: Rombach.
- Dorner, Leo (2004): *Das neue Lied der unhörbaren Stille*. In: ders., Das Philosophon. Essays zur Musik. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 83–86.
- Gustafsson, Lars: *Die Stille der Welt vor Bach*. Gedichte. München: Carl Hanser Verlag.
- Hildesheimer, Wolfgang (1985): Der ferne Bach. Eine Rede. Frankfurt a. Main: Insel Verlag.
- Kostelanetz, Richard (1989): *John Cage im Gespräch. Zu Musik, Kunst und geistigen Fragen unserer Zeit*. Köln: DuMont Buchverlag.
- Lachenmann, Helmut (2004): *Musik als existentielle Erfahrung*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Liedtke, Rüdiger (1996): D*ie Vertreibung der Stille. Wie uns das Leben unter der akustischen Glocke um unsere Sinne bringt*. München: dtv.
- Lütgehaus, Ludger (2008): *Am Nullpunkt der Stille*. In: Neue Zürcher Zeitung, 27.12.2008 [https://www.nzz.ch/am_nullpunkt_der_stille-1.1601801].
- Mahler, Gustav (1982): *Gustav Mahler Briefe*. Neuausgabe erweitert und revidiert von Herta Blaukopf. Wien: Paul Zsolnay.
- Martin, Jean u. Kawohl, Friedmann (2003): *Viel Lärm um das Stille-Stück 4'33"* [http://www.soundbasis.eu/writing/Batt-Cage.html].
- Meyer, Petra Maria (1998): *Als das Theater aus dem Rahmen fiel*. In: Erika Fischer-Lichte, Friedemann Kreuder, Isabel Pflug (Hg.): Theater seit den 60er Jahren. Grenzgänge der Neo-Avantgarde. Tübingen / Basel: Francke, S. 135–195.
- Neumann, Werner u. Schulze, Hans-Joachim (1963): *Bach-Dokumente*, Bd. 1. Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs. Kritische Gesamtausgabe. Kassel: Bärenreiter.
- Seel, Martin (2003): *Ereignis. Eine kleine Phänomenologie*. In: Nikolaus Müller-Schöll (Hg.), Ereignis, Eine fundamentale Kategorie der Zeiterfahrung. Bielefeld: transcript, S. 37–47.
- Seidel, Wilhelm (1998): Art. *Stille*. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, zweite, neubearbeitete Ausgabe hg. von Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 8. Kassel: Bärenreiter, Sp. 1760–1765.
- Steinmeier, Frank-Walter (2020): *Grußwort zum 30. Europakonzert der Berliner Philharmoniker* [https://www.youtube.com/watch?v=UlcFvZ-Cjv-Y].
- Zenck, Martin (1994): *Dal niente – Vom Verlöschen der Musik. Zum Paradigmenwechsel vom Klang zur Stille in der Musik des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhundert*. In: MusikTexte 55 (August 1994), S. 15–21.
- Zender, Hans (2014): *Waches Hören. Über Musik*. München: Carl Hanser Verlag.