

Verborgenes Mysterium

Eigentlich ist die Vorweihnachtszeit eine Zeit der Besinnung, doch **Stille** bestimmt unseren Alltag immer seltener. Deswegen ist unsere Fähigkeit, sie zu erkennen und ihre Grenzenlosigkeit auszukosten, umso wichtiger. Wie sich Stille musikalisch ausdrückt, wie sie zustande kommt und was sie bewirkt? Ein Essay von Christoph Vratz.

Sie kommt oft überraschend und wirkt übertölpelnd, so grotesk es klingen mag, extrem laut, obwohl sie doch im Gegensatz zum Lärmen der Welt steht. Sie ist ein Geheimnis und doch physikalisch leicht messbar. Verschreibungspflichtig sollte sie sein, zumal Risiken und Nebenwirkungen auszuschließend sind. Stille ist mehr als der absolute Ausschluss eines jeden Geräusches. Sie dampft nicht, sie rauscht nicht, wir gleiten in sie hinein, oder sie ist einfach da. Man könnte meinen, Stille sei der Feind eines jeden Komponisten. Denn wahre Stille besteht aus Nichts, allenfalls aus nackten, in der Partitur festgelegten Pausen.

„Die Stille. Es ist schwierig, sie zu hören.“ Was Luigi Nono in „Der Irrtum als Notwendigkeit“ als Sensibilisierung der Sinne umschreibt, ist im Alltag von Musikern ein ebenso heterogenes

„Der Anfang ist die Stille der Natur“ – so hat der Dirigent Carlo Maria Giulini versucht, den Beginn von Mahlers erster Sinfonie in Worte zu fassen.

wie schwer in Worte zu fassendes Feld: musikalische Stille! Für Christian Thielemann kann es eine „schöne, spannungsvolle Generalpause“ sein, „wenn man einfach mal gar nichts macht und das seinen Sinn hat“. Leif Ove Andsnes hält die „Stille zwischen den Noten“ für essentiell, „zum Beispiel kurz bevor man ein Stück beschließt“. Gerhard Oppitz behauptet: „Die Stille kann einerseits die Klangfluten, die Klangmassen, die Klangabläufe gliedern, andererseits auch immer wieder den Zuhörer und den Interpreten dazu zwingen, den Atem anzuhalten.“

Stille ist eines der zentralen Merkmale von Musik. Umso erstaunlicher, dass selbst einschlägige Fachlexika diesem Begriff einen eigenen Eintrag verweigern. Umso eindeutiger das Votum Rüdiger Liedtkes, der bereits 1985 in „Die Vertreibung der Stille“ anmahnt: „Wir müssen uns wieder darauf besinnen oder überhaupt erst lernen, wie heilsam und wohltuend Stille sein kann. Die Wahl der Stille, die Wahl der Musik gehören zum Grundrecht des Menschen auf freie Entfaltung.“

Natürlich haben die Komponisten quer durch die Jahrhunderte das Unmögliche versucht, haben die Stille wahrnehmbar machen wollen. Beispielsweise Gustav Mahler am Beginn seiner ersten Sinfonie. Die neunfach geteilten Streicher erzeugen über fast 60 Takte hinweg eine geradezu statische, sphärische

Klangfläche – „wie ein Naturlaut“ fordert Mahler, der diesen Laut explizit als ein Flimmern verstanden wissen wollte. Die anschließend einsetzenden darüber gesetzten Motivbruchstücke wirken fetzenhaft, collagenhaft. Carlo Maria Giulini hat die Schwierigkeiten, diesen Beginn der Sinfonie adäquat zu dirigieren, benannt: „Der Anfang ist die Stille der Natur. Wenn da das Orchester im Konzert anfängt, darf das Publikum gar nicht wissen, hat es schon begonnen oder noch nicht. Ich sage immer zum Orchester: Die Verschiedenheit zwischen der absoluten Stille im Konzertsaal, bevor wir anfangen, und dem Beginn der Musik darf nur sein, wie wenn Lüfte sich leicht berühren. Nicht mehr als das.“

Gerade der Beginn eines Konzerts erweist sich oft als neuralgischer Punkt. Mal gehen lärmender Begrüßungsapplaus und einsetzen-

der Klang von der Bühne nahtlos ineinander über, mal braucht es eine bewusste Zäsur. Gidon Kremer: „Bei der Auseinandersetzung mit dem Werk kann das Publikum einen unterstützen. Der Idealfall tritt sehr selten ein: die Stille. Eine gespannte Stille der Erwartung kann einen motivieren, mehr als sein Bestes zu geben.“ Ähnlich ist es am Schluss einer Aufführung. Es gibt Werke, an deren Ende man ein grundsätzliches Klatschverbot erlassen sollte. Bruckners Neunte etwa, vielleicht auch Mahlers Zweite, gewiss Bachs „Kunst der Fuge“. Für Requien sollte es per se gelten. „Das ideale Publikum ist am Ende der Stücke ganz still, wo es um Dinge wie den Tod geht“, behauptet Claudio Abbado in dem beredten Film-Feature „Die Stille hören“: „Etwa bei der Neunten von Mahler oder dem Verdi-Requiem: da gibt es am Ende diese Stille, zu der man unmöglich applaudieren kann. Die Stille dauert an, und man hört wirklich, dass das ganze Publikum den Atem anhält. Niemand atmet mehr, und man hört das. Da ist plötzlich eine andere Akustik, eine andere Atmosphäre.“ Ähnlich hat sich Elisabeth Grümmer einmal geäußert: „Beglückend finde ich immer die Sekunden der Stille nach einer Aufführung, die für den Künstler oft ein größerer Lohn und Dank sind als jeder noch so frenetische Beifall, der mit dem letzten Ton aufbraust.“

Eines der faszinierendsten und erschütterndsten Kammermusikwerke ist Olivier Messiaens „Quatuor pour la fin du temps“, das der „Sanitäter M.“ 1940 während seiner Kriegsgefangenschaft in Görlitz schrieb und das im Januar 1941 vor rund 5.000 Mithäftlingen uraufgeführt wurde. Im letzten Satz, „Louange à l’immortalité de Jésus“, symbolisiert die langsam aufsteigende Geigenlinie Jesu Himmelfahrt. Für den Pianisten Lars Vogt besteht dieser Satz „eigentlich nur aus Herzklopfen“. Ganz am Schluss werde „dieses Herzklopfen immer leiser, und schließlich ist es weg. Mit der Pause, die dann folgt und in der Partitur ausgeschrieben wurde, ist das Ziel des Stücks erreicht. Wir sind am Ende der Zeit, das Herz hat aufgehört zu schlagen. So lange das Publikum dieses Pulsieren wahrnimmt, klatscht auch niemand. In diesen Momenten kann eine Stille von einer halben Minute oder länger erfolgen, weil alle merken: Hier ist etwas sehr Besonderes geschehen.“

Wie Stille und Klang im Raum eins werden können, hat Hanns Josef Ortheil in seinem autobiographischen Roman „Die Erfindung des Lebens“ anschaulich gemacht. Der Ich-Erzähler beschreibt, wie er frühmorgens in eine Klosterkirche tritt und sich aus der Stille der Gesang der Patres herauschält: „Vor ihm gab es nichts anderes als diese Stille, es war die schwere Stille der tiefen Nacht“. Der Gesang selbst besteht „nicht aus einer Melodie, sondern nur aus der Wiederholung eines einzigen Tons. Dieser Ton wurde sehr leise und mit einer geradezu rührenden Vorsicht gesungen.“

Ein solcher aus der Stille erwachsener einzelner Ton kann, wie bei Ortheil, in der Kongruenz mit dem jeweiligen Raum eine Einheit bilden; er kann aber auch irritieren. Etwa am Beginn

„Wir sind am Ende der Zeit, das Herz hat aufgehört zu schlagen“

von Beethovens Goethe-Vertonung „Meeresstille und glückliche Fahrt“. An zwei von der Streichergruppe vorgetragene Takte schließt sich der Einsatz des Chores an, pianissimo: „Tiefe Stille herrscht im Wasser“. – „Die ‚tiefe Stille‘, die man gleich Anfangs hört, lässt Einen kaum athmen“, heißt es in einer zeitgenössischen Kritik. „Unerhört gestaltet sich Stimmlage und alles Übrige, um die glatte tückische Stille zu malen. Regungslos liegen die Saiteninstrumente weit auseinander gezogen.“ Der Versuch, Stille durch Klang abzubilden, wirkt offenbar befremdend. Doch die Geheimnisse einer musikalischen Naturnachahmung, wie sie Beethoven in diesem Werk betreibt, erschließen sich nicht im Tumult, nicht im Fortissimo. Geheimnisse offenbaren sich, wie Alfred Brendel in einem seiner Gedichte festhält, in der Lautlosigkeit.

Eines der grundsätzlichen kompositorischen Mittel, um Stille zu erzeugen, sind Pausen oder Fermaten. Für Andrés Schiff dienen sie als Brücken, um musikalische Einheiten miteinander zu verbinden. Doch mit einer schematisch-berechnenden Architektur ist es nicht getan. Schiff weist auf die „Freiheiten in der Interpretation“ hin: „Eine Fermate ist eine Art Wartezeit, die nicht automatisch mit der Stoppuhr zu messen ist.“ Etwa in Haydns Sonaten, in denen unverhoffte Zäsuren den Humor des Komponisten zum Ausdruck bringen. Etwa in der C-Dur-Sonate Nr. 60, deren hingetupfter Beginn von regelmäßigen Pausen geradezu durchsetzt ist, bevor Haydn gleich zwei Fermaten hintereinander einbaut. Die letzte der beiden steht über einer Pause. Je nachdem, wie lange man diese Pause ausdehnt, wirken die anschließenden drei arpeggierten Forte-Akkorde umso schockierender.

Ähnlich markant sind die Pausen-Fermaten in Mozarts d-Moll-Fantasie KV 397. Vor fast jedem der teils ruppigen Tempowechsel baut Mozart einen bewussten, spannungsfördernden Moment der Stille ein, am deutlichsten im Adagio-Teil, kurz vor der Wiederaufnahme des Themas. Hier dauert die Pause einen kompletten Takt lang. Für Lars Vogt wirkt sie umso radikaler, als es sich ohnehin schon um ein langsames Grundmaß, eben ein Adagio, handelt: „Da herrschen mehrere Sekunden Stille. Vorher gab es eine Crescendo-Entwicklung, und nun ist es, als sei man wie gegen eine Mauer gelaufen – und der Hörer weiß nicht, was passiert. Im Konzert ist es für den Interpreten ganz wichtig, dies auch gestisch darzustellen, indem man sich möglichst nicht bewegt. So kann man deutlich machen: Die Musik ist an einem Punkt angekommen, an dem sie nicht weiter weiß; wo Stille, wo Erstarren eingetreten ist.“

Ein analoges Beispiel innerhalb der Orchesterliteratur befindet sich im langsamen Satz aus Franz Schuberts großer C-Dur-Sinfonie: Das Orchester wächst allmählich zum Tutti zusammen und strebt dem Höhepunkt entgegen, den Schubert mit einem dreifachen Forte markiert hat. Doch Schubert bricht auf diesem Höhepunkt ab, er lässt eine organische Weiterführung nicht zu; denn er komponiert eine Pause, mehr als einen Takt

lang. Dieser Stillstand wird zur Brücke zwischen dem tosenden Abgrund und der anschließenden, durch Pianissimo-Pizzicato-Töne eingeleiteten Passage und einer nach innen gewendeten, stillen Solostimme: Die Celli heben in der Einsamkeit an, eine lyrische Melodie zu singen.

Stille ist also mehr als Lautlosigkeit, Stille ist schöpferisch, nie statisch. Richard Wagner bekennt gegenüber Mathilde Wesendonck die „tiefe Kunst des tönenden Schweigens“, mit der er „Tristan und Isolde“ komponiert. Schon das Vorspiel, zersetzt durch viele Pausen und Fermaten, erhebt sich aus der Stille und kehrt in ebenjenes Pianissimo zurück, während sich der Vorhang hebt – eine symbolhafte Verdichtung zwischen Sagbarem und Unsagbarem, Lautstärke und Stille, zwischen dem, was Musik mitteilen kann und wo ihre Mittel begrenzt sind. Der französische Dichter Stéphane Mallarmé, für den „silence“ – Stille – ein zentraler Begriff ist, hat einmal behauptet: „Einen Gegenstand benennen bedeutet, drei Viertel des Genusses an einem Gedicht zu unterdrücken: Ihn andeuten, das ist der Traum.“

Stille kann in der Musik durch Pausen konkret gemacht werden. Sie kann aber auch, wie bei Wagner oder bei Claude

Debussy, nur angedeutet werden. In „Nuages“, der ersten der drei Orchester-Nocturnes, setzen die Geigen im siebten Takt in flirrender Höhe ein, assistiert von einem Paukenwirbel, den Debussy ppp beginnen lässt, um ihn nach drei weiteren Takten in ein pppp zu überführen: Musik an der Grenze des Wahrnehmbaren. Und so verwundert es nicht, dass am Ende des Werkes sich Pauken und Streicher abermals verbinden, nun in ersterbenden Pizzicati und wiederum im ganz Leisen – Debussy vollzieht die Naturklangmalerei in der Kunst der Andeutung.

Analog und von programmatischem Charakter nimmt sich die Finalszenen in „Pelléas et Mélisande“ aus, wenn Arkel kurz vor Ende der Oper im Sterbezimmer Mélisandes seine Rede immer wieder unterbricht, symbolisch abgebildet durch drei Punkte, und er behauptet: „... L'âme humaine est très silencieuse“ – „Die menschliche Seele ist sehr schweigsam.“ Hier erscheint die Musik der Stille als eine Utopie, als ein fernes Ziel. Sprache und Klang wirken wie Fragmente – vielleicht auch, weil es eine umfassende, wahrhaftig-unverfälschte Stille in der Musik gar nicht geben kann. In diesem Moment beginnt die Stille, sich in den Ohren des Hörers zu verselbstständigen. ■



Die hochwertige limitierte Edition enthält auf 142 CDs alle Studio- & Live-Aufnahmen des Solo-, Konzert- & Kammermusik-Repertoires von Arthur Rubinstein bei RCA Red Seal. Alle CDs sind in Originaloptik der damaligen LPs gehalten. Ein Highlight sind sicherlich die 3 Bonus-CDs, die bisher unveröffentlichte Auszüge aus Rubinsteins Carnegie Hall-Konzerten von 1961 enthalten. Ein 164 Seiten starkes Hardcover-Buch enthält neben persönlichen Fotos von Rubinsteins Tochter Eva eine Einführung seines Biografen Harvey Sachs, die vollständigen Diskografie und viele weitere Texte. Zwei Bonus-DVDs mit einer Dokumentation und einer Konzertaufnahme runden die Edition ab.

Im Handel ab 25.11.2011

ARTHUR RUBINSTEIN

THE COMPLETE ALBUM COLLECTION



SONY MUSIC
www.sonymusicclassical.de