

Wolfgang Dömling

**Kunstpausen**  
Die Töne und die Stille

ROMBACH WISSENSCHAFTEN • REIHE VOCES

herausgegeben von Christian Berger und Christoph Wolff

**Band 15**

Freiburger Beiträge zur Musikwissenschaft

Wolfgang Dömling

# Kunstpausen

Die Töne und die Stille

Essay

 **rombach** verlag

**Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek**

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

© 2014. Rombach Verlag KG, Freiburg i.Br./Berlin/Wien

1. Auflage. Alle Rechte vorbehalten

Lektorat: Eva Killy

Umschlag: typo|grafik|design, Herbolzheim i.Br.

Satz: Martin Janz, Freiburg i.Br.

Herstellung: Rombach Druck- und Verlagshaus GmbH & Co. KG,  
Freiburg im Breisgau

Printed in Germany

ISBN 978-3-7930-9778-5

*gewidmet  
meiner Familie, Michael Berg  
und in memoriam Dr. Georg Mayr*



# Inhalt

|                               |     |
|-------------------------------|-----|
| Vorbemerkung                  | 9   |
| <b>I Motus vocum</b>          |     |
| Zählen und Messen             | 13  |
| Zweier und Dreier             | 14  |
| Motus vocum                   | 18  |
| Löcher im Kontinuum           | 20  |
| Stille und Lebens-Musik       | 26  |
| <b>II »Tonsprache«</b>        |     |
| Geschwisterbeziehungen        | 35  |
| Lesen, Schreiben, Komponieren | 38  |
| Rhetorik, Poesie, Musik       | 43  |
| <b>III Kunstpausen</b>        |     |
| Gemessen und ungemessen       | 55  |
| Klingende Pausen und Fermaten | 58  |
| Pausa generalis               | 61  |
| Leere Stellen                 | 67  |
| <b>IV Das weiße Gedicht</b>   |     |
| Tönendes Schweigen            | 75  |
| Nach Wagner                   | 78  |
| Luxus des Schweigens          | 82  |
| Fort mit der Kunst            | 89  |
| Anmerkungen                   | 97  |
| Literaturhinweise             | 101 |





## Vorbemerkung

Eine Warnung zu Beginn. Die in jüngster Zeit fast modisch aktuelle, vielstimmige (welch ein Paradox!) Diskussion um ›Stille‹ mit all ihren spirituellen, mystischen oder esoterischen Facetten, eine Diskussion, deren gesellschaftliche, grundlegend humane Bedeutung außer Frage steht, ist nicht mein Thema. Gleichwohl ist das vorliegende Büchlein ein Beitrag hierzu, doch er kommt von eher unerwarteter Seite. Es sind Überlegungen eines Musikhistorikers, der auf eine verblüffende Fülle der vermeintlich so bescheidenen Erscheinung ›Pause‹ in der Musik gestoßen ist und auch die naheliegenden Beziehungen zwischen Musik und Sprache sowie, ganz zum Schluß, allgemeine künstlerische Tendenzen der neueren Epoche erörtern wird. Mein Text versteht sich als Essay, ohne Zwang zur Vollständigkeit, nicht als theoretische oder als stringente historische Darstellung.

Mein Thema ist ein zentrales Moment in den seit Urzeiten geschwisterlichen Beziehungen zwischen Sprache, insbesondere der poetischen Sprache, und Musik: das spannungsvolle Verhältnis von Erklingen (Ton) und Nicht-Klingen (Pause) in der Musik, von Sprechen und Nicht-Sprechen in Rhetorik, Poetik, Poesie. ›Pausen‹ – Momente von Stille – sind substantiell, und in ihrer Bedeutung und Funktion vor allem in der Musik von einem erstaunlichen Reichtum, wie wir aus der Geschichte der europäischen Kunstmusik seit dem Mittelalter erfahren können. In der Abhandlung werden einige exemplarische Situationen aus dieser Geschichte, vom Mittelalter bis ins 20. Jahrhundert, beleuchtet.

Der Titel des Buches ist mehrdeutig. ›Kunstpausen‹: erstens als kunsthafte, -gerechte (artifizielle) Pause, die Pause als Kunstgriff; zweitens Pause als vorübergehendes Aussetzen des Werkkontinuums, eine Pause in der Kunst sozusagen, eine leere Stelle, zugunsten anderweitiger improvisierender oder frei phantasierender Aktivität; schließlich Pause als tendenziell gänzlicher Rückzug künstlerischer Betätigung im herkömmlichen Sinn (Komponieren, Spielen, Schreiben, Malen usw.), dann aber, mit revolutionärem Anspruch, zugleich die Behauptung, solche Negativ- oder Nicht-Kunst sei eben eine neue Kunst.

Sich über musikalische Werke zu äußern, ist immer schwierig und riskant, und gar erst über dasjenige in der Musik, das nicht erklingt – die Pausen in Kompositionen. Die Auswahl an Werken, von denen die Rede sein wird, wird man unschwer kritisieren können; man wird auf Bekanntes stoßen wie auf höchstwahrscheinlich ganz Unbekanntes. Der Musikbewanderte, sei er vom Fach oder Liebhaber, wird, je nach Repertoirekenntnis und der Lust, sich zu eigenen Gedanken weiterführen zu lassen, leicht auf viele andere Beispiele stoßen, die gerade so gut wie die meinigen oder manchmal auch besser sein mögen.

Auf die Beigabe von Notenbeispielen habe ich verzichtet. Nicht nur, weil sie, wollte man den jeweiligen Kontext verdeutlichen, einen kaum verantwortbaren Umfang benötigten; auch, weil sie für den Musikkundigen, der doch mit manchen Werken vertraut sein mag oder die Partituren einsehen kann, überflüssig wären, dem an der allgemeinen Thematik interessierten Nichtfachmann andererseits kaum Nutzen brächten. Immerhin habe ich mich in meinen Beschreibungen von Passagen aus Musikwerken bemüht, den einen wie den anderen Personenkreis damit ansprechen zu können.

Evelina Grigorova danke ich für Rat und Unterstützung, der *Neuen Zürcher Zeitung* für die freundliche Genehmigung, Abschnitte aus zweien meiner vormals in der *NZZ* veröffentlichten Aufsätze wiederzuverwenden.

# I

## Motus vocum



## Zählen und Messen

Das Zählen und das Messen sind für Musik offenkundig von substantiellerer Bedeutung als für andere Künste, sogar Poesie eingeschlossen. Gemessen und gezählt werden die Töne: als Skalen, Intervalle, Zusammenklänge, und die Impulse: Rhythmus und Metrum; vermessen und abgezählt also die Distanzen im Tonraum und im Zeitverlauf. Mit zahlenbasierter *ratio* wird Musik als ›Bewegung‹ in einem Raum vermessen, der empfindungsmäßig als vertikal-zweidimensional (›oben-unten‹) wahrgenommen wird. Musik, eine einzigartige Kunst, ist ein seltsames Mittel, Raum und Zeit, diese elementaren Kategorien menschlicher Wahrnehmung, gewissermaßen gleichzeitig darzustellen, darüber hinaus auch die Möglichkeit zu geben, mittels der Zahl eine *ratio* in diese Kategorien zu bringen. Daher gehörte *musica* im mittelalterlichen Kanon der »freien Künste«, der *artes liberales*, zum *Quadrivium*, ebenso wie – gleichfalls zahlenbasiert – Arithmetik, Geometrie, Astronomie; und daher war *musica* überhaupt eine *ars*, eine Wissenschaft nämlich, und nicht nur ein Handwerk, wie etwa die bildnerischen Künste.

Die Erfahrung, daß erklingende Musik Gefühlsempfindungen auslöst – in der Regel individuell verschiedene, meist nicht eindeutige, oft schlechthin chaotische –, diese jedem von uns vertraute Erfahrung scheint dem Zählen-Messen-Prinzip aufs lebhafteste zu widersprechen. Und doch: Faßt man Musik, sehr allgemein gesagt, als Bewegung imaginärer Objekte in Raum und Zeit, so ist die innige Verbindung von Musik mit ihrer Wirkung in der Wahrnehmung plausibel: Denn das, was in unserem Inneren durch Musik ›bewegt‹ wird – die ›Gemütsbewegung‹, wie das schöne alte Wort treffend sagt –, ist offenbar eine Art irrationaler Entsprechung zur rationalen Raum-Zeit-Bewegung der Musik. Wie die deutsche, zeigt auch die lateinische Sprachtradition die objektiv-subjektive Doppelsinnigkeit von ›Bewegung‹: *motus* – ein Schlüsselbegriff in der mittelalterlichen Musiktheorie, wie wir sehen werden – und *emotio* hängen genauso eng zusammen.

Vorsichtshalber noch eine Bemerkung. Wenn ich hier den Begriff ›Musik‹ gebrauche, meine ich damit nur jenen Bereich, den die europäische Kunstmusik bildet: die komponierte Musik mit ihren Traditionen seit dem Mittelalter, besonders seit dem Entstehen der schriftlich festlegbaren Polyphonie. Diese Beschränkung impliziert kein Werturteil. Aber nur auf diesem Gebiet kenne ich mich etwas aus, und der Leser vielleicht auch.

## Zweier und Dreier

Bis weit ins 19. Jahrhundert hinein gab es in der Musik – wie gesagt der europäischen Kunstmusik – faktisch nur zwei Metren: das zweiteilige, sogenannte ›geradtaktige‹, also auf der Zwei basierende (z.B. 2/4, 4/4), und das dreiteilige (z.B. 3/4, 9/8).<sup>1</sup>

Eine allgemeine semantische Typologie der Musik nach Zweier- und Dreiermetrum wird kaum Erfolg versprechen; allein deshalb, weil künstlerische Kreativität in der Regel Traditionsbezug mit Traditionsbruch vereint. (Ähnlich aussichtslos wohl wäre der Versuch, nach einer allgemeinen Semantik von Hoch- und Querformat in der Malerei zu suchen.) Mich interessiert hier lediglich das, was, zugestandenermaßen vage, als ›anthropologische Assoziation‹ bezeichnet werden könnte.

Das Zweiermetrum verknüpft sich naheliegenderweise mit der Zweiseitigkeit einiger wesentlichen Organe und Funktionen im Menschen: zwei Augen, Ohren, Hände, Beine, jeweils links und rechts; und ganz zentral, die elementaren Lebensfunktionen betreffend: die Zweierhythmik von Herztätigkeit und von Ein-/Ausatmen. ›Gehen‹ ist ein Zweiertakt, rechts-links, und ›Gehen‹ ist ein linearer Vorgang – gleich der Musik! – und hat ein ›Ziel‹ (›im Kreis gehen‹ ist eine Metapher für Ziel- und Sinnlosigkeit); geschärft das Ganze im ›Marchieren‹, dem Gehen in straff rhythmisiertem Zweiertakt und mit einer faktisch oder imaginiert aggressiven Zielvorstellung. (Ein Ziel zu erreichen, erfordert ›Aggression‹, jedenfalls im etymologischen

Wortsinn: lateinisch *aggredi*, aus *ad+gradi*, »auf etwas zugehen«.)  
Marschmusik – in drei Tempograden: normal, langsamer Trauermarsch, Geschwindmarsch – kann nur im Zweiermetrum stehen. Ein Dreiertakt-Marsch mag einen anmuten wie ein rundes Quadrat. Doch Robert Schumann hat so etwas geschrieben (vermutlich als erster): die *Marche des Davidsbündler contre les Philistins*, das Finale seines Klavierzyklus *Carnaval* (1834) – Parodie, heitere ästhetische Provokation oder ein Exempel romantischen ›Humors‹? Vom musikalischen Charakter her jedenfalls ist das Stück eindeutig ein Walzer.

Wird das Zweiermetrum primär mit Gehen und Marschieren bzw. mit Linearität und Zielgerichtetheit assoziiert, so das Dreiermetrum, das keinerlei Pendant in der körperlichen Konstitution hat, eher mit Reigentanz und Kreisbewegung. Der anfangs- und endelose Kreis ist Symbol für das Unaufhörliche, auch Unendliche in der Natur – ›Natur‹ nicht im wissenschaftlichen Verständnis, sondern wie der Mensch sie vor allem erlebt, nämlich als konstante, regelhafte Wiederkehr eines Gleichen – und im Göttlichen, Ewigen, im Anfangs- und Endelosen. »Ich tanze mit dir in den Himmel hinein«: Dem Himmel wird man sich nur im kreisenden Walzertakt nähern dürfen, und nicht etwa im Marschieren oder im Foxtrott.<sup>2</sup>

In sehr vielen charakteristischen Repräsentationen der Idee von ›Himmel‹, ›Göttlichkeit‹ oder ›Ewigkeit‹ fällt das langsame Tempo auf (davon werden wir später sprechen), also eine generelle Reduzierung von ›Zielvorstellung‹; aber wenn zum langsamen Tempo noch das Dreiermetrum kommt, kann sich eine geradezu soghaft berückende Wirkung einstellen, eine wahre ›Audition‹ von Un-, Überirdischem – so als wäre man schon in der Ewigkeit, erlöst von eilender irdischer Zielgerichtetheit.

## Zwei Beispiele

Hector Berlioz, *Té Deum* (1855): Der letzte Satz, *Judex crederis*, der mit gewaltigen Klängen die Schrecklichkeit des endzeitlichen Richters imaginiert, hat als Kontrast einen ruhigen Mittelteil (ab T. 64, besonders T. 77ff.) zu der Textpartie *per singulos dies benedicimus, laudamus te, Et*

*laudamus nomen tuum* («Tag für Tag preisen wir Dich, loben wir Dich. Und wir loben Deinen Namen»). Harmonische Statik, Takt für Takt repetierte melodische Floskeln in gemessen fließendem Dreiermetrum evozieren eine zeitenthobene Ewigkeit.

Ganz ähnlich ist die Wirkung der Schlußpartie von Igor Strawinskys *Symphonie de psaumes* (1930): 42 Takte lang kreist die Musik in sich, in einem feierlich-gemessenen 3/2-Metrum zu Worten des 150. Psalms, dieser hymnischen Beschwörung des unaufhörlichen universalen Lobpreises des ewigen Gottes. Und hier, in dieser Schlußpartie, ertönen daraus nur noch jene Verse, die vom musikalischen Lob durch Instrument und Gesang sprechen: *laudate eum in cymbalis ... Omnis spiritus laudet Dominum.*

Geradezu exemplarisch kontrastiert Richard Wagner im *Tannhäuser* (1845) die religiöse Atmosphäre eines ruhigen Dreiermetrums mit dem – wenn auch festlich-zeremoniellen – weltlichen Marschcharakter im Zweiermetrum. Die Schlußszene des II. Akts beginnt mit dem pompösen Einzug und Empfang der großen Festgesellschaft der Ritter und Grafen samt Gefolge auf der Wartburg (Chor: »Freudig begrüßen wir die edle Halle«): durchweg in freudig-bewegtem Marschtempo (*Allegro, Allabreve* mit Schlagtempo 72; an zwei Stellen der Partitur steht der Hinweis »Sehr rhythmisch – Nicht eilen«).<sup>3</sup> Ganz anders im III. Akt der »Chor der älteren Pilger« (mit seinem Thema beginnt die Ouvertüre), die glücklich aus Rom heimgekehrt sind und nun »Gott mein Lebelang« preisen: eine von religiöser Inbrunst und dankbar-freudiger Kontemplation erfüllte Prozession, und zwar in gemessenem Dreiermetrum (*Andante maestoso*, 3/4, Schlagtempo 50). Das »religiöse« Dreiermetrum stört den szenischen Vorgang des Schreitens (was naturgemäß eine Zweiertakt-Bewegung ist) wegen des sehr gemächlichen Tempos nicht im mindesten. Aber man stelle sich dieses Stück umgeschrieben vor in einen 4/4-Takt, im selben Tempo – eine Art Trauermarsch wäre das Resultat, von allerdings eher komischer Wirkung.

Auch Musik, die naturhafte Bewegungscharaktere repräsentieren will: das plätschernde Bächlein, die Wellen des Meeres, Windes-



rauschen und Ährenwogen; Musik, die Natur besingen will: die Stille, Gesang der Vögel, Wasser – ›Natur‹ also als einen nicht-menschlichen, nicht dem zielbewußten Zweiertakt, dem Voranschreiten, dem ›Fortschritt‹ ausgelieferten Bereich – solche Musik bevorzugt das Dreiermetrum, besonders gern den langsamen 6/8-Takt, in dem die Dreierunterteilung deutlich zu spüren ist.

Das 6/8-Metrum in seiner schillernden Doppeltheit – der zyklische, ›naturhafte‹ Dreier, kombiniert mit dem ›menschlichen‹ Zweier – ist typisch auch für die musikalische Darstellung eines ›Rads‹ (das zwar eine menschliche Erfindung ist ohne direktes Naturvorbild, aber für ›unaufhörliche‹, richtungslose, in einem paradoxen Sinne ›statische‹ Kreisbewegung steht): Spinnrad, Mühlrad.

Mit solchen Überlegungen habe ich freilich keine Systematik oder Typologie im Sinn. Selbstredend ist nicht jeder Dreiertakt ein Hinweis auf Naturhaftes oder Überirdisches oder Ewiges oder Religiöses, und umgekehrt kann beispielshalber die musikalische Imagination eines ›Rads‹ auch im Zweiermetrum erfolgen. *Die Mühle am rauschenden Bach* klappert im Dreiermetrum, die *Mühle im Schwarzwald* tut es im Zweiermetrum – durch rhythmisch gleichförmige rasche Unterteilungen jedoch kommt hier die Assoziation des mechanisch Drehenden zustande, und dasselbe geschieht etwa auch im Rad der Fortuna, dem allbekanntesten Eröffnungstück von Carl Orffs *Carmina burana*.

Ein – buchstäblich abrundender – Gedanke noch: Das Rondo, sofern es nicht als Einzelstück auftritt, sondern als Teil einer mehrsätzigen Folge, ist nur als Abschluß einer Sonate oder Symphonie möglich, nicht als Anfangs- oder als Binnensatz. Der Rundtanz zum Beschluß soll das Ganze eben ›abrunden‹ – denn seltsamerweise bezeichnet man die traditionellen Folgen von Sätzen (Sonate, Symphonie) als ›Zyklus‹. Die Kreisbewegung, der Rückgriff auf den Anfang, die ›Abrundung‹: ein alter, längst nicht mehr Überraschung erregender, trotzdem noch immer beliebter rhetorischer Kunstgriff; in beinahe jedem literarisch auch nur minimal ambitionierten Zeitungsartikel – Reportage, Feature, Feuilleton – stößt man sich an ihm; in Journalistenschulen wird er wohl immer noch gelehrt. Und wenn der Prediger in der Kirche seinen Eröffnungsgedanken noch einmal aufgreift, darf der Zuhörer durchatmen ... das Ende des Sermons ist nahe.

## Motus vocum

Grundbegriffe in der (selbstverständlich lateinisch abgefaßten) mittelalterlichen Musiktheorie sind *structura*, *processus* und *motus vocum*. Sie bezeichnen das, was auch wir als zentrale Merkmale komponierter Musik ansehen: Ordnung und Gestaltung (*structura*) von tonalen – melodischen und klanglichen – und formalen Verläufen (*processus*). *Motus vocum* schließlich meint das ›allgemeinste‹ Prinzip der Bewegung von Tönen: *musica est motus vocum*, so wurde schlicht definiert. *Vox* (»Stimme«) war in dieser musikalischen Terminologie stets die Bezeichnung für ›Ton‹ generell, nicht nur für den gesungenen, und ebenso für den Einzelton wie für den gesamten Part innerhalb einer Komposition. (Genauso im Deutschen sprechen wir ja zum Beispiel von ›Paukenstimme‹ und meinen damit den Part für die Pauken in einem Orchesterwerk.) *Motus*, »Bewegung«, bezog sich nicht nur auf den *processus*, die »Fortbewegung« der Musik im Tonraum und im Zeitfluß; schon in der Antike war erkannt worden, daß bereits der einzelne Ton, erzeugt durch mechanische oder pneumatische Aktion, in sich *motus* hat (wir sprechen heute von Wellenbewegung, Schwingung).

Das Maß für den musikalischen Zeitablauf, das Tempo, war für sehr lange Zeit anthropomorph. Konstantes Tempo wurde, der simultanen Koordination wegen, als Problem in der Polyphonie erkannt, sobald sie mehr als zwei Stimmen umfaßte. Seit den frühesten Äußerungen über Tempo, sie stammen aus dem 14. Jahrhundert (das heißt, erst hundert Jahre nach den ersten drei- und vierstimmigen Kompositionen), gilt als Maßeinheit der normale Pulsschlag oder – beide Vergleiche werden gezogen – die Schrittfolge ›eines Mannes‹ beim Gehen, also etwa zwischen 50 und 80 Impulse pro Minute. (Bis heute bezeichnet die italienische Tempovorschrift *Andante*, »Gehend«, ein mittleres gemäßigtes Tempo.) Schnellere oder langsamere Tempi wurden als proportionierte Varianten aus dem Grundtempo abgeleitet. Der zeitliche *processus* der Musik hat also seit Jahrhunderten eine anthropomorphe Grundlage.<sup>4</sup>

Und die bleibt erhalten, auch nachdem die relativ enge Spektrumsbreite musikalischer Tempi gegen Ende des 18. Jahrhunderts verlassen wurde. Noch für die Epoche J.S. Bachs, in dessen Musik ja verbale Tempobezeichnungen selten sind, gilt, daß der erfahrene Musiker aus der Kombination von Taktart und Notenwerte-Differenzierung fast immer das »richtige«, das heißt das angemessene Tempo – innerhalb einer gewissen Schwankungsbreite natürlich – erkennen kann. Als aber Franz Liszt in einem seiner Prager Recitals, 1846, Beethovens *Mondscheinsonate* (op. 27,2) vortrug, sprach hinterher ein offenbar wenig begeisterter Zuhörer von der langsamen Einleitung zum 1. Satz als einer »langwierigen und überaus langweiligen Komposition – jede Viertelstunde ein Ton«. Das war natürlich sarkastisch gemeint, und vermutlich wählte Liszt auch ein extrem langsames Tempo, schon um des effektvollen Kontrasts zum nachfolgenden *Presto* willen. Trotzdem, so scheint es, konnten damals noch Beethovens Tempi offenbar als unnatürlich, als nicht »normal« empfunden werden.

In der Tat ist ein wichtiges Moment in Beethovens Rolle als revolutionärer Erneuerer der Musik, daß er die Dimension der Geschwindigkeit entdeckt hat. Komponist einer – in jedem Sinne – neuen Zeit, fordert er Tempi weit jenseits der gewohnten Bereiche, umschreibt sie mit einer Vielzahl vorher nicht erahnter Anweisungen, und das damals erfundene Metronom interessierte ihn sehr und kam ihm gerade recht, um seine Tempovorstellungen präzise festzulegen.

Da jedoch die althergebrachte Assoziation eines mäßigen Grundtempos mit »Gehen« – *Andante* – offenbar physiologisch fundiert ist, bleibt sie, von Beethovens Neuerungen unabhängig, weiter wirksam, besonders dann, wenn ein Text, bzw. ein Kontext, diese Beziehung bestärkt. In Opern und Oratorien seit dem 18. Jahrhundert oder im überreichen Liedrepertoire des 19. Jahrhunderts wird man Exempla in Fülle finden. Nennen wir nur die allbekannte Arie des Max in Webers *Freischütz* »Durch die Wälder, durch die Auen«, und als Beispiel für die beschleunigte Gehbewegung, das Laufen, den Satz »Kommt eilet und laufet, ihr flüchtigen Füße« in J.S. Bachs *Osteroratorium* (BWV 249). Das seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert sich steigernde emotionale Mitteilungsbedürfnis durch Musik regte auch komplexere, mehrdeutige Gestaltungen an.

Franz Schubert, *Die schöne Müllerin*, Nr. 1: *Das Wandern*. Überraschenderweise präsentiert die Musik keinen brauchbaren Wanderrhythmus: Die Impulsfolge der Viertel ist viel zu langsam für einen Wanderer, die Bewegung der permanent durchlaufenden Achtel wiederum ist zu rasch; und die gleichmäßigen Sechzehntel assoziieren doch schon das klappernde Mühlrad. Wo also ist »das Wandern« in dieser Musik? – nirgends und zugleich überall, so wie Wilhelm Müllers Gedicht das Wandern auch mit dem Rollen von Steinen, dem Rauschen des Wassers vergleicht, was ja eher ungebärdige Bewegungsarten sind, aber Bilder auch schon, wenn wir die weitere Geschichte kennen, für die innere unheilbare Unruhe des unseligen Müllerburschen.

## Löcher im Kontinuum

Die Rede vom ›Herzen‹ – ein Topos im physischen Sinne wie im poetischen – ist im Zusammenhang mit intensiven Gemütsbewegungen seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert, seit der Entdeckung der ›Gefühle‹, inflationär geworden, gleich ob in Poesie, Groschenroman oder Alltagssprache. (»Der Erste, der *Herz* auf *Schmerz* reimte«, spottete Kurt Tucholsky, »war ein Genie, der Tausendste ein Idiot«.)<sup>5</sup> Da mag man sich wundern, daß musikalische Darstellungen von Herz-(bzw. Puls-)Schlag eher selten sind. Dies dürfte aber damit zusammenhängen, daß – im Unterschied zum Gehen, einer bewußten, willentlich veränderbaren Bewegung – die Herztätigkeit, gesteuert vom vegetativen System, fast nur in Ausnahmesituationen wahrgenommen wird: bei physischer Überanstrengung, bei heftiger, eben ›herzbewegender‹ Gemütsregung wie Freude, Eros, Schrecken, Angst; schließlich, unmittelbar lebensbedrohend, bei plötzlicher Rhythmusstörung und Versagen.

Das ›Herz‹ spürt man nur in Ausnahmesituationen. Auch Musik kann nur hin und wieder ›herzbewegend‹ sein, in einem ganz wörtlichen Sinne, wenn sie Figurationen präsentiert, die sozusagen sympathetisch ›Herzklopfen‹ verursachen. Vergleichbar der Wirkung von zu