

“PAUSA”*

Theodor GÖLLNER

Abstract

In medieval theory the word *Pausa* is used to designate the cessation of tone or the «missing voice» (Franco of Cologne: «*vox amissa*»). This meaning, derived from vocal music, has persisted to the present day as «Pause» in both English and German. The word *Pausa* was, however, used in quite a different sense in German organ music of the 15th century, where it referred to notes played at the end of passages or of entire pieces, that is, to a continuation of activity over the prolonged final note of the tenor. The keyboard *Pausa*, which can still be found in Bach's Chorale settings, where it often refers back to the beginning of the piece, is investigated from two different points of view in the present article. On the one hand specific examples, chosen from the history of the *Pausa*-ending, are discussed, and on the other, *Pausa* is used in a figurative sense as title for a farewell lecture, which indicates a caesura and calls for re-evaluation of my own previous research. The article is thus not merely *about* the *Pausa*, it must also be understood *as* a kind of *Pausa* in its own right. In this way it attempts to shed light on the changing relationship between vocal and instrumental music, from the earliest forms of polyphony to Bach and Beethoven, with particular attention to vocal and language related elements within instrumental music.

Abstrakt

Pausa bezeichnet in der Mensuraltheorie des Mittelalters das Aussetzen des Tones oder die «fehlende Stimme» (Franco von Köln: «*vox amissa*»). Diese in der Vokalmusik wurzelnde Bedeutung hat sich in der deutschen Sprache als «Pause» bis heute gehalten. Anders dagegen wird das Wort *Pausa* in der deutschen Orgelmusik des 15. Jahrhunderts gebraucht, da es sich dort auf erklingende Töne am Schluß von Abschnitten oder ganzen Stücken bezieht. Gemeint ist damit die Fortsetzung des Spiels über der ausgehaltenen Schlußnote des Tenors. Diese tasteninstrumentale *Pausa*, die noch in Bachs Choralbearbeitungen vorkommt, wo sie nicht selten auf den Anfang der Komposition Bezug nimmt, wird in dem folgenden Beitrag unter zwei verschiedenen Aspekten gesehen. Zum einen kommen konkrete Beispiele aus der Geschichte des Pausaschlusses zur Sprache, zum anderen wird «*Pausa*» im übertragenen Sinn verwendet, nämlich als Titel einer Abschiedsvorlesung, die eine Zäsur setzt und nach Rückschau verlangt. Der Beitrag geht somit nicht nur *über* die *Pausa*, sondern ist auch *als* *Pausa* zu verstehen. Dabei wird das sich wandelnde Verhältnis von Vokal und Instrumental beginnend mit mehrstimmigen Frühformen bis hin zu Bach und Beethoven besonders im Hinblick auf vokal-sprachliche Elemente in der Instrumentalmusik beleuchtet.

Die “*Pausa*” zum Titel einer Abschiedsvorlesung zu wählen, verlangt nach Präzisierung. Bekannt ist die musikalische *Pausa* oder zu deutsch *Pause* als das Aussetzen von Stimmen und Instrumenten, als das Schweigen der Töne. Hiervon sprechen schon die mittelalterlichen

* Abschiedsvorlesung an der Universität München am 26. Februar 1997 im Hörsaal des Instituts für Musikwissenschaft.

Musiktraktate, und das *Lexicon Musicum Latinum*, das die Musikhistorische Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften herausgibt, verfügt über eine Fülle von Belegstellen, von denen hier nur einige erwähnt seien.¹ “Pausa est recreatio spiritus fatigati” (“Die Pause ist die Erholung eines erschöpften Atems”) heißt es z.B. im 13. Jahrhundert beim Anonymus St. Emmeram.² Etwa gleichzeitig ist bei Franco von Köln die Rede von der Pausa als der “vox amissa” (“fehlenden Stimme”) im Gegensatz zur “vox prolata” (“vorgetragenen Stimme”).³ Die Pausa als “Pausatio” wird auch der “Respiratio” gleichgestellt.⁴

Die Pausa, von der hier gesprochen wird, bezieht sich also stets auf die menschliche Stimme, die vokale, sprachgebundene Musik, und läßt, wie die mittelalterliche Musiktheorie allgemein, die Instrumentalmusik völlig außer acht. Aber auch dort gibt es die Pausa, auf die allerdings nur in einigen wenigen Orgelquellen des 15. Jahrhunderts hingewiesen wird. Diese tasteninstrumentale Pausa hat es nicht mit dem Atemholen des Sängers zu tun und kennt deshalb keine “vox amissa”, sondern ist auf einen erklingenden Ton bezogen, den langen Schlußton am Ende eines Abschnitts oder eines Stückes, der auch “Pausa generalis” oder “Pausa cardinalis” genannt wird.⁵ Auf diese instrumentale Pausa möchte ich heute etwas näher eingehen und vor allem den Gegensatz von Vokal und Instrumental, sowie die Wechselwirkung von Sprache und Spiel ein wenig beleuchten. Den Anstoß hierzu verdanke ich einer soeben fertiggestellten Dissertation.⁶ Wenn ich dennoch heute nicht nur über diese instrumentale Pausa spreche, sondern auch andere Fragen berühre, die mich seit langem beschäftigen, so ist diese Abschiedsvorlesung selbst als eine Art *Pausa*-Schluß zu verstehen. Denn dieser ist, so konnte ich der Dissertation entnehmen, zumal bei Bach kein bloßes Anhängsel, sondern auf die ganze vorausgehende Komposition, besonders auf den Anfang bezogen. Die Vorlesung geht also nicht nur *über* die Pausa, sondern ist auch *als* Pausa konzipiert.

Die tasteninstrumentale Pausa, die uns in den ältesten Orgelquellen des 15. Jahrhunderts zuerst begegnet, zeichnet sich dadurch aus, daß nach Erreichen der Schlußtonika das Spiel noch nicht zuende ist, sondern nach dem Einsatz des letzten Tenortons auf den höheren Tasten der Klaviatur fortgesetzt wird, bevor es auch hier zur Ruhe kommt. Mit “Pausa” ist also ein ganzer Prozeß gemeint, der sich über dem ausgehaltenen Schlußton abspielt, so daß der Sachverhalt in Ansätzen dem späteren “Orgelpunkt” entspricht.⁷ In der Orgelmusik des 15. Jahrhunderts steht die Pausa, die oft ausdrücklich so bezeichnet wird, am Ende oder auch an den Zäsurstellen von Choral- und Liedbearbeitungen. Dabei verläuft die eigentliche Spielbewegung in kurzen Notenwerten in der

1. Die Auskunft darüber verdanke ich dem Generalredaktor des LML Dr. Michael Bernhard.

2. J. Yudkin (Hrsg.), *The Anonymous of St. Emmeram* (Sowa), Bloomington 1990, S. 244, Z. 14.

3. G. Reaney/A. Gilles (Hrsg.), *Franco de Colonia, Ars cantus mensurabilis*, Corpus Scriptorum de Musica, 18, 1974, S. 1, Z. 5.

4. A. Seay (Hrsg.), *An Anonymous Treatise from St. Martial (La Fage)*, *Annales musicologiques* 5, 1957, S. 15, Z. 14.

5. So im Orgeltraktat des Cim 7755; Th. Göllner, *Formen früher Mehrstimmigkeit*, Tutzing 1961; S. 177, Z. 5-7; vgl. auch die “Regulae supra tactus”, ders., *Eine Spielanweisung für Tasteninstrumente aus dem 15. Jahrhundert*, in: *Essays in Musicology, A Birthday Offering for Willi Apel*, Bloomington 1968, S. 70, Z. 5.

6. Klaus Aringer: “Die Tradition des *Pausa*-Schlusses in den Klavier- und Orgelwerken Johann Sebastian Bachs” (1987). Druck in Vorbereitung in den “Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte”.

7. *Pausa*-Beispiele finden sich u.a. im Münchner Orgeltraktat, a.a.O. S. 180, Z. 2,4,5,6; S. 181, Z. 1,2,3,4. Vgl. auch die mit “Pausa” überschriebenen Beispiele im “Fundamentum oraganisandi” Conrad Paumanns; W. Apel (Hrsg.), *Keyboard Music of the 14th and 15th Centuries*, *Corpus of Early Keyboard Music* 1, 1963, S. 37; ähnlich auch dort S. 20 f. die Verbindung von “clausula” und “pausa generalis”.

Oberstimme, während in der Unterstimme in gleichmäßigen, längeren Abständen in Art eines *cantus firmus* die einzelnen Töne der Melodievorlage erklingen. Die Spielbewegung in der Oberstimme wird nach sogenannten *Tactus* gegliedert, denen jeweils ein *cantus-firmus*-Ton im Tenor entspricht und beides zusammen wird im Notenbild durch *Tactus*-Striche begrenzt. Diese Striche gehören in der Tat zu den ältesten Zeugnissen für den Taktstrich.⁸ Es ist bezeichnend, daß die Vertikalstriche lange bevor sie in der Vokalmusik üblich wurden, in der Aufzeichnung von Instrumentalmusik, speziell für Tasteninstrumente ihren Platz haben. Die Ausfüllung dieser *Tactus* durch die rasche Bewegung der Oberstimme, die sich aus stereotypen Spielformeln zusammensetzt, ist der Hauptgegenstand der Orgeltraktate, wie wir sie oft in Verbindung mit Lehrbeispielen im 15. Jahrhundert in Deutschland finden. Für die Unterweisung des Orgelspiels scheinen die meist viertönigen Spielformeln etwas derart Primäres zu sein, das alles andere, wie etwa die Wahl der Zusammenklänge oder die im vokalen Kontrapunkt wichtige Stimmenführung dahinter zurücktritt. Die stereotype Formel wird als ein unteilbares Ganzes behandelt, das nach bestimmten Typen unterschieden und benannt wird, in deren innere Beschaffenheit man aber nicht bis zum einzelnen Ton vordringt und dieser also auch nicht beliebig verfügbar ist. Für das Spiel auf dem Tasteninstrument steht von Anfang an die mehrtönige Spielformel und nicht der Einzelton im Vordergrund.⁹

Anders verhält es sich im vokalen Bereich, der uns auf einer frühen mehrstimmigen Stufe in nächster Nähe zur gleichzeitigen Orgelpraxis begegnet. Das sogenannte *Quintorganum*, dessen Wurzeln bis auf die Anfänge der Mehrstimmigkeit, also bis ins 9. Jahrhundert zurückgehen, wurde neben der einstimmigen Gregorianik noch im 15. Jahrhundert in Deutschland praktiziert. Es beruht prinzipiell auf einem zweistimmigen Verfahren, bei dem der einzelne Klang zugleich Silbenträger ist, also auch die Klangbestandteile, d.h. die Töne als einzelne erfaßt und mit einer Wortsilbe versehen sind. So war es schon in dem frühen *Organum*-Traktat des 9. Jahrhunderts, der *Musica enchiriadis*, und auch in der *Organum*-lehre der nachfolgenden Jahrhunderte, wo es um eine Mehrstimmigkeit geht, die aus schrittweise sich bewegenden Einzelklängen besteht. Erst seit dem 12. Jahrhundert treten über den syllabischen Klangfolgen melismatische Zusätze in der Oberstimme auf, die zwischen den primären Klangstützen eingefügt werden. Über diese oft virtuos gestalteten Verbindungen erfahren wir in den Regeln der *Organum*-lehre bezeichnenderweise nichts, da dort nur der vertikale Zusammenklang im Vordergrund steht. Die verzierenden Ranken berühren nicht die strukturelle Ebene, sondern sind Zutat, die von Aufführung zu Aufführung anders ausfallen kann und nicht zuletzt von dem Können des Sängers abhängt.¹⁰ Für die vokale Mehrstimmigkeit ist das Ornament, das ja selbst nicht an der Sprachdeklamation beteiligt ist, etwas Akzidentelles. Anders ist es, wie wir sahen, im instrumentalen Bereich. Das Orgelspiel hat keine Sprache zu vermitteln, nicht verbal zu kommunizieren, sondern ist eine handwerkliche Fertigkeit. Die instrumentale Spielformel,

8. Außer in den deutschen Orgelquellen findet er sich voll ausgeprägt schon im italienischen *Faenza-Codex* (1. Drittel 15. Jahrhundert); M. Kugler, *Die Tastenmusik im Codex Faenza*. Tutzing 1972. Über *Tactus* und *Tactus*-Strich vgl. neuerdings die Münchner Habilitationsschrift (1997) von Claus Bockmaier: “Die instrumentale Gestalt des Taktes.” Druck in den “Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte” in Vorbereitung.

9. Vgl. die in “*Tactus Ascendentes, Descendentes, Indifferentes*” gegliederten Viertonformeln im Münchner *Orgeltraktat*; Göllner, *Formen*, S. 169.

10. Bekanntlich bringt nur der von F. Zamminer herausgegebene *Vatikanische Organum-Traktat*, Tutzing 1959, über die Regeln hinaus auch Notenbeispiele mit den verbindenden *Melismen* zwischen den Klängen.

die auch hier, ähnlich wie das vokale Melisma, Klänge zu verbinden hat, ist deshalb etwas Primäres, Unumgängliches, das die Theorie genau zu erfassen sucht und an den Anfang der didaktischen Unterweisung stellt. Das vokale Melisma bleibt dagegen in der Theorie unerwähnt, da es womöglich erwünscht, aber nicht notwendig ist. Was im Vokalen, wo es bei aller gesanglichen Kunst immer auch um Sprache geht, akzidentell ist, ist im instrumentalen Spiel essentiell.

Den Grundzügen von Vokal und Instrumental begegnen wir im spätmittelalterlichen Deutschland auf einer sehr frühen mehrstimmigen Stufe. Eine derartig elementare Mehrstimmigkeit gehört nun keineswegs zum üblichen musikhistorischen Bild von dieser Zeit. Es ist die große Kunstmusik der Niederländer, die im 15. Jahrhundert unsere Aufmerksamkeit fesselt und deren Zentren außerhalb Deutschlands liegen. Von hierher gesehen, handelt es sich bei unserem Gebiet um Nebensächliches, Peripheres oder auch im vokalen Fall um Rückständiges, im instrumentalen um Rudimentäres. Wendet man sich dennoch diesem Unbedeutenden zu, so stellen sich notgedrungen Fragen und eröffnen sich ungewöhnliche Perspektiven. Dabei erkennt man, daß es nicht allein die bedeutenden Werke sind, die einen Zeitabschnitt ausfüllen, sondern daß es gleichzeitig anderes gibt, das sogar allgemeiner verbreitet war, eher zum Alltäglichen gehört und für das Normale zu gelten hat, während das Große die Ausnahme ist. Diese Sichtweise scheint mir angemessener zu sein als die Alternative von Peripherie und Zentrum.

Gegenüber der elitären Kunstmusik verbindet die hier skizzierte Vokal- und Instrumentalpraxis über die Primitivität ihrer Mehrstimmigkeit hinaus noch ein weiteres Merkmal, nämlich die prinzipielle Unabhängigkeit von notenschriftlicher Fixierung, also ihre Entstehung und Überlieferung aufgrund mündlicher Traditionen. Daß sie dennoch im späten Mittelalter aufgezeichnet wurde, hat im vokalen und im instrumentalen Bereich verschiedene Gründe. Im vokalen war es offenbar die nachlassende Fähigkeit, aus dem Stegreif die einstimmige liturgische Melodie durch eine zweite Stimme zu ergänzen, so daß man die Notenschrift zu Hilfe nehmen mußte. Die nunmehr schriftlich fixierte Mehrstimmigkeit, die wir in zahlreichen Quellen des späten Mittelalters finden, ermöglicht Einblicke in die ältere Praxis, von der es aus der Zeit ihrer Entstehung und Blüte, also etwa vom 9. bis 11. Jahrhundert keine notenschriftlichen Zeugnisse gibt. Der aus der Sicht der großen Kunstmusik des 15. Jahrhunderts resultierenden Geringschätzung einer noch andauernden älteren Praxis steht in zweifacher Hinsicht eine positive Wertung entgegen: Neben dem Neuen behauptet sich in zäher Langlebigkeit das Alte, und dieses nunmehr schriftlich fixierte Alte erlaubt uns Einblicke in dessen schriftlose Frühzeit. Dadurch können Voraussetzungen für die spätere schriftabhängige Komposition geklärt werden, wie sie gegen Ende des 12. Jahrhunderts in Paris entstand. Anstatt also einerseits die Rückständigkeit der frühen Mehrstimmigkeit im 15. Jahrhundert, andererseits deren Schriftlosigkeit in ihrer Blütezeit zu beklagen, lassen sich durch die Kombination dieser zwei Defizite neue Einsichten gewinnen: Die späten Aufzeichnungen ermöglichen überhaupt den Zugang zum Frühen und zeigen ferner, daß die Musikgeschichte nicht nur aus einer Folge von jeweils neuen Kompositionsstufen besteht, sondern auch langlebige Aufführungstraditionen enthält, mit denen sich die Neukompositionen ihre Zeit teilen müssen.

Das frühe schriftlose Orgelspiel ging als handwerkliche Praxis vom Lehrer auf den Schüler über. Man lernte nicht, vorhandene Kompositionen abzuspielen, sondern Musik auf dem Tasteninstrument hervorzubringen. So muß es eigentlich verwundern, schriftlichen Zeugnissen

dieser Spielmannskunst überhaupt zu begegnen. War es bei der vokalen Tradition die nachlassende Selbstverständlichkeit, die nach Schriftlichkeit verlangte, so hängt die notenschriftliche Fixierung von Orgelmusik ausschließlich mit der didaktischen Unterweisung zusammen. Nur dasjenige, was im Unterricht vermittelt wurde, drang gelegentlich in die Schriftlichkeit ein. Der Lehrer und oft auch der Schüler wollten die Art der Unterweisung, die Regeln und die Musterbeispiele schriftlich festhalten. Wie und was der kompetente Organist tatsächlich spielte, entzog sich meist der Schriftlichkeit. Dies gilt nicht nur für die Frühzeit der überlieferten Orgelmusik, sondern auch für die nachfolgenden Jahrhunderte. Was wir notenschriftlich und später auch in Drucken besitzen, war in der Regel für die Erlernung des Instruments bestimmt und sollte Vorbildcharakter haben. Nicht von ungefähr bezeichnete Bach die wenigen tasteninstrumentalen Sammlungen, die er ausdrücklich für den Druck bestimmt hat, als “Clavierübung”. Auch hierin lebt bei aller Distanz zwischen den unscheinbaren Anfängen und dem Bachschen Werk eine alte Vorstellung tasteninstrumentaler Schrift- und Druckwürdigkeit fort.

Der Einblick in die frühe vokale und instrumentale Mehrstimmigkeit macht neben unverkennbaren Gemeinsamkeiten auch beträchtliche Unterschiede deutlich. Während das labile Verhältnis zur Notenschrift zunächst im Vokalen, dann auch im Instrumentalen einer zunehmenden Schriftabhängigkeit Platz macht, bleibt der Gegensatz von vokalem Sprachvortrag und instrumentalem Spiel eine musikgeschichtliche Konstante. Bekanntlich ist der Gesang trotz seiner musikalischen Eigenständigkeit immer auch zur verbalen Kommunikation bestimmt und hat also zweierlei zu leisten, während das Instrument sich allein mit musikalischen Mitteln darstellen muß. Es wäre deshalb verfehlt, das instrumentale Spiel mit der vokalen Diminution gleichzusetzen. Schon die ältesten Kontrapunkttraktate beziehen die Diminution ausdrücklich auf den vokalen Satz, bei dem stets vom “Punctus contra Punctum” ausgegangen wird und die Diminution eine nachgeordnete Unterteilung ist. Äußerlich können die durch Diminution entstandenen Notengruppen den instrumentalen Spielformeln durchaus gleichen, aber ihr Sinn ist ein anderer. So erhält etwa die viertönige Diminutionsgruppe in der Mensuraltheorie die abgestufte Bezeichnung “tempus imperfectum prolatio minor”,¹¹ während die Viertonformel in der Orgelspiellehre kurz und bündig “tactus quattuor notarum” heißt, was schon auf den späteren $\frac{1}{4}$ Takt hinweist.¹²

Der Unterschied zwischen der nachgeordneten vokalen Diminution und ihrer Unverzichtbarkeit im tasteninstrumentalen Spiel zeigt sich auch noch in den späteren Verzierungslehren, die Anleitungen für den virtuos gesteigerten Solovortrag geben. Dabei wird den Sängern empfohlen, sich das Instrumentalspiel zum Vorbild zu nehmen, aber zugleich auch gesagt, daß die Instrumentalisten Umspielungen anbringen *müssen*, wogegen die Sänger ihren Fähigkeiten gemäß den Vortrag durch Diminutionen verzieren *können*.¹³ In der Musikgeschichte kommt es zwar immer wieder zu einem Überhandnehmen der instrumentalisierten Stimme gegenüber dem artikulierenden Sprachvortrag, aber ebenso oft gibt es auch die gegenläufige Bewegung, welche die Melismen dadurch überwinden will, daß ihnen Texte unterlegt werden und die Sprache wieder zur Geltung kommt.

11. Vgl. etwa das Beispiel bei K.-J. Sachs, *Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert*, Wiesbaden 1974, S. 147, Nr. 22.

12. So im *Münchener Orgeltraktat* (Göllner, *Formen*, S. 177, Z. 3); vgl. auch W. Apel, *Keyboard Music* (s. Anm. 7), S. 15.

13. H. Mayer Brown, *Embellishing Sixteenth-Century Music*, Oxford-New York 1976 u.ö., S. 64 f.

Bei aller Eigenständigkeit von Vokal und Instrumental ist es keineswegs so, daß die beiden Sphären unabhängig voneinander bestehen, und das spielerische Element allein im Instrumentalen, die Sprache dagegen nur im Vokalen auftritt. Vielmehr bewirkt gerade die wechselseitige Begegnung entscheidende Veränderungen. So ist der tiefgreifende Wandel, der sich um 1600 vollzieht und den Beginn der musikalischen Neuzeit ankündigt, ganz entschieden durch das Vordringen des Instrumentalen in die bis dahin vorherrschende Vokalpolyphonie bedingt. Andererseits war das instrumentale Spiel um diese Zeit nicht mehr nur eine rückständige Spielmannspraxis, sondern unter dem Einfluß des vokalen Satzes kompositorisch anspruchsvoll geworden. Frühe Ansätze dazu zeichnen sich schon im 15. Jahrhundert ab, wo die Orgelmusik Conrad Paumanns oft auffallend vokale Züge trägt. So weist etwa die Liedbearbeitung "Mit ganzem Willen wünsch ich dir"¹⁴ statt der bisher vorherrschenden Spielformeln vielfach Einzeltöne auf, die unterschiedlich rhythmisiert werden. Die Liedmelodie erscheint zwar wie bisher als Buchstabennotation im Tenor, jedoch stehen oft mehrere Tonbuchstaben in einem Takt, was auf eine rhythmisch aktive Stimmführung hindeutet. Für den kunstvollen kompositorischen Satz spricht ferner die in roten Buchstaben hinzugefügte dritte Stimme, der Contratenor. In den vokalen Bereich gehört auch eine Gruppe von Terz-Sextklängen, die den englischen Fauxbourdon auf das Instrument überträgt. Andererseits haben wir es mit genuiner Instrumentalmusik zu tun. Dies bestätigen vor allem die in rot gezogenen Tactus-Striche und die damit zusammenhängende taktweise Gestaltung des Spielverlaufs. Typisch für das tasteninstrumentale Spiel ist das wiederholte Anschlagen der Taste im Rhythmus der Zählzeit, also das Ausfüllen des dreizeitigen Taktes durch drei rhythmisch gleiche Töne. Aber auch die Pausa tritt in Erscheinung, und zwar in ihrer ursprünglichen, von Spielformeln geprägten Gestalt. Der vokale Einfluß hat also vor diesem tasteninstrumentalen Grundelement Halt gemacht. Mit dem Einsatz des letzten Tenortons ist in jeder Liedzeile die Assimilation vokaler Elemente beendet und die Pausa kann sich wieder frei entfalten. Überhaupt tritt angesichts der vielfältigen Neuerungen aus dem vokalen Bereich die tasteninstrumentale Eigenständigkeit in einem äußerst zukunftssträchtigen Aspekt hervor. Es ist nicht mehr und nicht weniger als der moderne Takt, der sich hier ankündigt, sowohl in der äußeren Form der Notierung, als auch in der unmensuralen Bezeichnung der Taktart etwa als "trium notarum" oder "quattuor notarum", wo also wie im modernen Takt abgezählt wird.¹⁵ Daß die Orgelmusik des 15. Jahrhunderts bei aller unscheinbaren Rückständigkeit mit ihrem modernen Taktprinzip in die Zukunft weist, eröffnet weitreichende Perspektiven. Schon der frühe Tactus besitzt ebenso wie der spätere Takt eine bemerkenswerte Eigenschaft, da er nicht nur der Zeitmessung und Akzentsetzung dient, sondern gleichzeitig ein Mittel zur Gliederung von Spielvorgängen ist. Er bildet eine individuelle Zelle, die im Notenbild durch zwei Striche begrenzt eine musikalische Sinneinheit ausmacht. War im 15. Jahrhundert der Tactus immer beides, eine Maß- und Spieleinheit, so wurde später besonders in der Musiktheorie der Taktbegriff allein auf die Maßeinheit und ihre Akzentordnung bezogen. Aber auch dann ist in der kompositorischen Praxis die Spieleinheit als Ausfüllung des Taktes noch immer präsent.

14. Faksimile-Nachdruck von Konrad Ameln, Lochamer-Liederbuch und das Fundamentum organisandi von Conrad Paumann, Berlin 1925, 2. Aufl. Kassel usw. 1972, S. 72 f.; W. Apel, Keyboard Music (s. Anm. 7), S. 42 f.

15. Vgl. Anm 12.

Die schon im 15. Jahrhundert einsetzende Vokalisierung des instrumentalen Taktes und damit der tasteninstrumentalen Musik überhaupt führt in der Folgezeit zu deren Aufwertung, ja Gleichrangigkeit gegenüber der Vokalkomposition. Die schließlich erreichte Vorherrschaft des Instrumentalen, vor allem der Tastenmusik, zielt aber auch in die umgekehrte Richtung, so daß jetzt instrumentale Spezifika im vokalen Bereich erscheinen. Dies zeigt sich auf der Schriftebene etwa im Aufkommen der taktgebundenen Partiturnotation im Unterschied zur älteren Chorbuchnotation in Einzelstimmen. Mit der instrumental bedingten Taktnotierung dringt schließlich das taktororientierte Instrumentalspiel in die Vokalkomposition ein. Der $\frac{4}{4}$ Takt als Erbe des alten “Tactus quattuor notarum” setzt sich durch und wird zur verbindlichen Maßeinheit auch für die Vokalmusik. Der neu favorisierte Sologesang will es in seinen virtuosen Diminutionen dem Instrumentalspiel gleich tun, wobei der Sprachvortrag in den Hintergrund tritt. Andererseits entdeckt die Musik gleichsam im dialektischen Gegenstoß dazu, nunmehr befreit von aller sängerischen Virtuosität, die Sprache als gesprochenes Wort, als schlichte Rede mit der ihr eigenen Aussagekraft, ihren bedeutungsträchtigen Akzenten und körperhaften Rythmen. Jedenfalls war es dies, was Heinrich Schütz der deutschen Sprache abgewann, wie uns Thrasybulos Georgiades auch hier in diesem Raum und an dieser Stelle oft gesagt hat.

Im folgenden geht es wieder ausdrücklich *über* die Pausa, und wir fragen uns, was aus der tasteninstrumentalen Pausa, deren Anfänge wir im 15. Jahrhundert beobachteten, auf einem Höhepunkt ihrer Geschichte im 18. Jahrhundert geworden ist. Im Klavier- und Orgelwerk Bachs ist die Pausa, obwohl nicht eigens so genannt, allgegenwärtig. Bei den Choralbearbeitungen steht sie dort, wo wir sie schon im 15. Jahrhundert fanden: auf dem Schlußton der einzelnen Choralzeile wie auch der ganzen Strophe. Aber sie ist vor allem in Bachs späten Orgelwerken alles andere als ein bloßes Auspendeln der Spielbewegung. Vielmehr verdichtet sich in ihr die instrumentale Polyphonie zu einem abschließenden Höhepunkt, der über das schon Bekannte hinaus überraschend Neues bringt. Man denke nur an den Pausa-Schluß des Orgelchorals “Kyrie, Gott Heiliger Geist” aus dem 3. Teil der Clavierübung mit seinen unerwarteten chromatischen Rückungen, eine Stelle, die man zum Bedeutendsten zählt, was Bach komponiert hat, ohne allerdings von der Nähe zur alten Pausa zu wissen. Ein anderes Beispiel äußerster kontrapunktischer Konzentration ist der *Pausa*-Schluß der “Canonischen Veränderungen über ‘Vom Himmel hoch, da komm ich her’”. Hier werden in nur drei Takten in einer Stretta die vier Choralzeilen zur Gleichzeitigkeit vereint und obendrein noch die Tonfolge B-a-c-h eingefügt. Die Liedzeilen ebenso wie die Polyphonie enthalten vokale Substanz und zeugen von polyphoner Geschichte inmitten eines alten instrumentalen Vorgangs. Obwohl äußerlich in den Sechzehnteln und Achteln das Instrumentalspiel weiterläuft, ist jeder Ton ein potentieller Silbenträger, da es sich - auch bei den rascheren Sechzehnteln - um Töne der Liedmelodie oder ihrer Umkehrung handelt. Was in den Sechzehnteln früher stereotype Spielformeln waren, sind jetzt auf engem Raum zusammengedrückte Einzeltöne des Liedes. In Bachs Pausa steckt ganz offensichtlich ein vokaler Kern.

Es hat den Anschein, als ob bei Bach ein definitiver Ausgleich von Instrumental und Vokal vollzogen wurde. Beides besteht nicht mehr isoliert für sich, wie es bei unserem Ausgangspunkt in der frühen Mehrstimmigkeit der Fall war, sondern durchdringt sich gegenseitig: die Sprache gehört ins Instrumentale, das Spiel ins Vokale. Versucht man jedoch eine weitere Differenzierung und fragt nach der Art der Sprache, die vom Instrumentalen erfaßt wird, so ist dies bei Bach nicht primär das

gesprochene Wort, meist nicht die deutsche Bibelprosa wie bei Schütz, sondern die Sprache als Liedmelodie, als gesungener Vers. Das gesprochene Wort, die Sprache als gegenwärtige, direkte Rede findet ihr instrumentales Pendant nicht bei Bach, sondern bei den Wiener Klassikern. Hier gibt es sowohl die typischen wortgezeugten Motive als auch die wechselvolle Präsenz dramatischer Vorgänge, die an die Spontaneität der direkten Rede gebunden sind. Dabei ist es letztlich nicht entscheidend, ob das Wort als Gesang real erklingt, oder ob es rein instrumental artikuliert wird. Dies möchte ich an einem Pausa ähnlichen Beispiel zeigen, dem berühmten Schluß von Beethovens letzter Klaviersonate op. 111. Hier noch von einer Pausa zu sprechen, mag vielleicht überraschen, doch aus unserer Blickrichtung ist es legitim. Es handelt sich um die letzten drei Takte. Die Tonika C-Dur ist als Ziel der absteigenden Triolenketten erreicht. Aber anstelle des zu erwartenden Schlußakkords beginnt noch einmal das Arietta-Thema. Es erklingt allerdings nur der charakteristische Themenkopf, und zwar gleich mehrmals hintereinander, so sehr zusammengedrängt, daß in den Schlußton des Motivs überraschend der Anfangston seiner Wiederholung hineinplatzt. Diese Verdichtung auf engstem Raum erinnert an die Stretta in Bachs Choralvariation "Vom Himmel hoch". Aber waren es dort gleichförmige Melodietöne, die einander ablösen, so ist es hier, als wenn ein artikuliertes dreisilbiges Wort ein dreitöniges rhythmisches Motiv erzeugt. Jede durchlaufende Spielbewegung bricht ab, als ob man sich gleichsam ins Wort fiele. Es verwundert deshalb nicht, daß Beethovens instrumentale Worrrhythmen dazu verlocken, ihnen nachträglich konkrete Wörter zu unterlegen. Für das Arietta-Thema hat dies bekanntlich Thomas Mann im "Doktor Faustus" getan, wo er dem dreitönigen Motiv bestehend aus Achtel - Sechzehntel - punktiertem Achtel Dreisilbler wie "Lie-besleid", "Leb-mir wohl" oder auch "Wie-sengrund" unterlegt.¹⁶ Nachdem dieser Themenkern gegen Ende der letzten Variation eine bedeutsame Wandlung erfahren hat, die auch eine sprachliche Erweiterung wie etwa "Leb`-mir ewig wohl" nachsichzieht, fügt Thomas Mann hinzu: "Schnelle, harte Triolen eilen zu einer beliebigen Schlußwendung, mit der auch manch anderes Stück sich endigen könnte."

Eine beliebige Schlußwendung sind die letzten drei Takte nun wirklich nicht, sondern die zusammenfassende Intensivierung der Worrrhythmen, die nur hier, am Schluß des Variationssatzes, von allen instrumental-spielerischen Elementen, befreit sind. Dabei löst sich das Motiv von seiner bisherigen auftaktigen Position und beginnt unerwartet auf der Eins des Taktes, um sogleich auf der Zwei und Drei, also auf jedem Takteil wiederholt zu werden. Hinzu kommt, daß der Baß sich nun in umgekehrter Richtung an der Sprachartikulation beteiligt und nach zwei Ansätzen mit dem letzten V-I-Schritt den abschließenden Tonika-Akkord erreicht. Dieses stille, fast unmerkliche Einmünden in die Tonika, die sich schon drei Takte zuvor im Forte und als Ziel von herabstürzenden Skalenläufen zu Wort gemeldet hat, erinnert an das nachträgliche Ausklingen der Spielbewegung in der alten Pausa. Sind bei Beethoven die drei letzten Takte eine Reverenz an das gesprochene Wort, so geht es bei den drei vorausgehenden Takten allein um die andere, von der Sprache abgewandte

16. Th. Göllner, "Wiesengrund". Schönbergs Kritik an Thomas Manns Arietta-Textierungen in Beethovens op. 111; in: Festschrift Horst Leuchtman, hrsg. von Stephan Hörner und Bernhold Schmid Tutzing 1993, S. 161 ff., hier auch S. 173 ff.. Zur vokalen Vertonungsgeschichte dieses dreisilbigen Worrrhythmus` vgl. auch Th. Göllner, Händel und die Wiener Klassiker, in: Deutsch-englische Musikbeziehungen, hrsg. von Wulf Konold, München-Salzburg, 1985, S. 98 ff.; ders., "Barrabam". Zur Gleichzeitigkeit der Passionen von Walter und Bach in Leipzig; in: J.S. Bach und der süddeutsche Raum, hrsg. von H.-J. Schulze und Chr. Wolff, Regensburg 1991, S. 25 ff.

Seite der Musik, um Spiel also. Die “schnellen, harten Triolen”, von denen Thomas Mann spricht, sind nichts weiter als die alten Spielformeln, die hier gleichsam in reiner Form noch einmal in Erscheinung treten, nachdem sie zuvor stets gleichzeitig mit dem Variationsthema erklingen waren. Das Simultane von Spiel und Sprache verwandelt sich am Ende in Sukzessives, so wie es uns ja auch historisch im Nacheinander begegnet ist.

Unser Blick geht noch einmal zurück an den Anfang, hin zur frühen Mehrstimmigkeit, wo wir im späten Mittelalter zum erstenmal dem Instrumentalen als Spielformel, dem Vokalen als syllabischer Sprachdeklamation gewahr wurden. Die Pausa konnte dort nichts anderes sein als eine abschließende Reihung stereotyper Formeln. Dem Vokalen dagegen war diese Art der Pausa fremd, da dort der Schlußklang mit der letzten Silbe zusammentraf und das Ornament ohnehin akzidentell blieb. Während in Bachs Pausa das Vokale als instrumentalisierte Sprache mit den Spielformeln eine innige Verbindung einging, tritt bei Beethoven die Sprache als artikuliertes Wort an deren Stelle, verdrängt sie aus der Pausa und verweist sie in den unmittelbar vorausgehenden Bereich der Pänultima, die von jeher zur Entfaltung musikalischer Eigenständigkeit einlud. Beethovens Komposition zeichnet sich nicht zuletzt dadurch aus, daß sie zwischen Sprache und Spiel unterscheidet und somit dem gesprochenen Wort einen Platz im Instrumentalen, also auch in der instrumentalen Pausa verschafft.