

vorangetriebene analytische Durchdringung des Stoffes. Es entsprach seinem Selbstverständnis als Musikwissenschaftler, daß dabei die Musik selbst als klingendes Phänomen grundsätzlich im Zentrum der Aufmerksamkeit stand, ohne daß ihre verschiedenartigen Bedingungen als Kontext mißachtet wurden. Diese den Gegenstand wie auch die angemessene Methode seiner Erforschung gleichermaßen erhellende Vorgehensweise inspirierte einen stetig wachsenden Schülerkreis zu eigenem Fragen und zur Durchführung selbständiger Forschungen, für deren stets behutsame und doch kraftvolle Förderung Josef Kuckertz immer wieder einen Großteil seiner Zeit opferte.

Infolge seines kontinuierlich wachsenden Ansehens im In- und Ausland weitete sich für Josef Kuckertz schon während der Kölner Jahre der Wirkungskreis, nahmen Verpflichtungen und Tätigkeitsfelder zu. Besonderer Ausdruck dieser internationalen Wertschätzung war die 1986 vom Pontificio Istituto di Musica Sacra in Rom verliehene Ehrendoktorwürde, mit der seine intensiven und fruchtbaren Bemühungen um die Bedeutung musikethnologischer Forschung auf dem Gebiet der katholischen Kirchenmusik gewürdigt wurden.

Im Frühjahr 1980 wurde Josef Kuckertz an die Freie Universität Berlin berufen. In den sechzehn Jahren als Leiter des hier seit 1969 eigenständigen Seminars für Vergleichende Musikwissenschaft festigte er das herausragende internationale Ansehen dieser Institution. Leider ließen ihn die vielfältigen administrativen Pflichten, insbesondere die Arbeit für den Fachbereich Altertumswissenschaften der Freien Universität, dessen Geschick er als Dekan und Prodekan über ein Jahrzehnt lang maßgeblich mitprägte, bis zum Ende der achtziger Jahre kaum an größere Forschungsreisen denken. Erst die Entlastung durch die Einrichtung einer zweiten Professur und die Aussicht auf eine spürbare Reduktion administrativer Arbeitslast regten ihn in den letzten Jahren an, mit der ihm eigenen Mischung aus kluger Abwägung und Vehemenz neue Forschungen in Angriff zu nehmen.

Lebenskonventionen des ausgehenden 20. Jahrhunderts verführen dazu, die Bedeutung einer Persönlichkeit rückblickend nach buchhalterischen Kriterien einer Leistungsbilanz abzuschätzen und dabei den eigentlichen Wert und die Würde des Menschen aus den Augen zu verlieren. Diejenigen, die Josef Kuckertz persönlich näherstanden, werden jedoch – ungeachtet aller wissenschaftlichen Leistungen – in erster Linie seine unbedingte Ehrlichkeit und Geradlinigkeit, seine große persönliche Bescheidenheit und nicht zuletzt seine bisweilen ausgelassen fröhliche Heiterkeit in dankbarer Erinnerung halten.

## Welchem Rhythmus folgt der Tod?

### Zur Diskussion eines rhythmischen Todes-Topos'\*

von Jörg Riedlbauer, Konzenberg

Das Thema dieser musikgeschichtlichen Studie mag dem Leser auf den ersten Blick vielleicht sogar ein wenig trivial vorkommen. Es geht hier nämlich um einen punktierten Rhythmus:

\* Aufsatzfassung eines Vortrages, den der Verfasser 1992 am Salzburger Mozarteum und 1993 an der Universität Augsburg gehalten hat, sowie einer Rundfunksendung für den Saarländischen und Süddeutschen Rundfunk (1993 bzw. 1994).

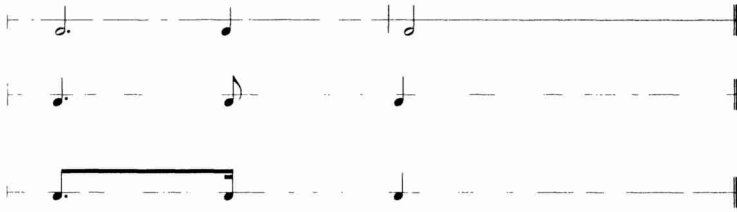


Abbildung 1

Doch ist es wirklich nur ein punktierter Rhythmus? Diese Ausführungen werden belegen, daß er in einem bestimmten inhaltlichen und musikalischen Kontext als Bedeutungsträger außermusikalischer Inhalte und damit als Tonsymbol ein historisches Kontinuum über Epochen und Landesgrenzen hinweg darstellt, von der Renaissance bis zur Gegenwart, von Italien bis Rußland. Er ist damit zu einem Topos geworden: als musikalisches Zeichen für den Tod.

Um etwaigen Mißverständnissen gleich vorzubeugen: Es soll hier natürlich nicht behauptet werden, daß jeder punktierte Rhythmus automatisch ein musikalisches Todesymbol ist, wie auch umgekehrt nicht jede musikalisch zu charakterisierende Todesstimmung wie auf Knopfdruck eine derartige Rhythmisierung anklingen läßt. Beim Anfang etwa von Mozarts *Klavierkonzert F-dur* KV 459<sup>1</sup> ist nicht im entferntesten an den Tod zu denken. Es bedarf noch weiterer Elemente, damit der punktierte Rhythmus zum tönenden Todessymbol wird, z. B. einer Textstelle in einem Lied oder Chorwerk, oder auch einer Bühnensituation in der Oper, die eine entsprechende Gedankenverbindung herstellt. In der Instrumentalmusik einen Todestopos interpretieren zu wollen, ist hingegen mit weit größerer Vorsicht zu unternehmen. Wenn nicht gerade explizite Äußerungen des Komponisten vorliegen, aufgrund derer die Annahme einer musikalischen Todeschilderung gestützt werden kann, bedarf es weiterer sprechender musikalischer Indizien. Zum Beispiel charakteristischer Tonarten oder musikalisch-rhetorischer Figuren, die seit der Spät-Renaissance gebräuchlich wurden und von denen einige für den Tod stehen, so die Pausenfiguren *Abruptio*, *Aposiopesis* und *Suspiratio*, die melodischen Figuren *Katabasis*, *Parrhesia* sowie *Passus* und *Saltus duriusculus*, daneben aber auch jene die musikalische Harmonik betreffenden Figuren wie *Pathopoiia* oder den (ggf. auch unverhofften) Gebrauch von Moll-Tonarten<sup>2</sup>. Gerade die Tonarten wurden noch bis ins 19. Jahrhundert hinein häufig als Bedeutungsträger verwendet; wenn im Zusammenhang mit dem Tod die neben *d-moll* und *c-moll* favorisierte Tonart *f-moll* für Christian Friedrich Daniel Schubart tiefe Depression, emotionale Klage oder Hoffnungslosigkeit ausdrückt<sup>3</sup>, so war

<sup>1</sup> *Neue Ausgabe sämtlicher Werke (= NMA) V, 15: Klavierkonzerte*, Kassel 1965, S. 151 Auf die Wiedergabe von Notentext leicht zugänglicher Partituren wurde aus Platzgründen verzichtet.

<sup>2</sup> An allgemeinen Darstellungen zum Komplex der musikalischen Rhetorik s.u.a. die grundlegenden Arbeiten von Arnold Schering, *Das Symbol in der Musik*, Leipzig 1941 und Hans-Heinrich Unger, *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.–18. Jahrhundert*, Würzburg 1941

<sup>3</sup> *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, in: *Gesammelte Schriften* VI, Wien 1806, S. 284ff.

es ihm möglich, sich mit dieser Feststellung auf einen breiten Traditionsstrang mit zahlreichen Anwendungsbeispielen im Repertoire zu stützen. Schon Quantz befand zwei Generationen zuvor, daß *f*-moll neben „*A* moll, *C* moll, *Dis* [sic] dur den traurigen Affect viel mehr aus[drücke] als andere Molltöne“<sup>4</sup>, und Johann Friedrich Daubes Empfehlungen zur Darstellung der Grundaffekte sehen *f*-moll und *c*-moll als geeignet für Stimmungen der Traurigkeit an<sup>5</sup>. Für Komponisten der Romantik konnte auch die Verwendung „schwarzer“ Tonarten besonders im Zusammenhang mit programmatischer Klaviermusik eine bildhafte Umsetzung für den Tod bedeuten; die durch die Tonartenwahl bedingte Verwendung zahlreicher schwarzer Tasten wirkte als Metapher.

Der punktierte Rhythmus im Sinnzusammenhang mit Trauermusiken war in den letzten Jahren Gegenstand zweier Arbeiten, in denen er jedoch nicht als rhythmischer Todestopos erkannt worden ist<sup>6</sup>. Weder von Ursula Adamski-Störmer<sup>7</sup> noch von Wolfgang Schneider, dessen Feststellung „Seit dem Ende des 18. Jahrhunderts gehören punktierte Rhythmen zu den typischen Merkmalen des Marsches im Allgemeinen und des Trauermarsches im Besonderen“ 200 Jahre zu spät ansetzt<sup>8</sup>, wird auf den historisch gewachsenen Traditionszusammenhang mit seinen Wurzeln in der Renaissance eingegangen. Metrisch entspricht die Figur in ihrer Grundgestalt einem dreizeitigen Daktylos. Dieser wiederum verkörpert für Anna Amalie Abert in ihrer Interpretation des Geisterchors aus Cavallis *Giasone* (I,xv) „traditionsgemäß das Reich des Dämonischen“<sup>9</sup>. Eine derartige dämonische Teufels- oder Unterweltsassoziation ist jedoch dem ursprünglichen Daktylos fern, der sich nach Otto Kern vom Arbeitsrhythmus der Daktyloi herleitet<sup>10</sup>, die der Sage nach als Zwerge im Wald leben und „werkthätige kunstgeübte Daimonen“, nämlich Schmiede, sind<sup>11</sup>.

Ursula Kirkendale zeigte seit 1969 auf mehreren musikwissenschaftlichen Kongressen, u. a. in einem Referat beim Jahrestreffen der Amerikanischen Gesellschaft für Musikwissenschaft im Dezember 1969<sup>12</sup>, daß schon zu Jean-Baptiste Lullys Lebzeiten Stilkopien des Stirnsatzes seiner Ouvertüre außerhalb Frankreichs auftauchen. Wie die Landesherren in Sprache, Mode, Manieren, Schloß-, Garten-, Platzanlagen, Reiterstatuen oder im Staatsporträt Versailles nachahmten, so gewann nun auch die Musik am Hofe von Ludwig XIV.

<sup>4</sup> *Versuch einer Anleitung, die Flöte traversière zu spielen*, Berlin 1752, Kap. XIV,6.

<sup>5</sup> *Anleitung zur Erfindung der Melodie*, o.O. 1796, S. 27

<sup>6</sup> Wir verstehen unter dem rhythmischen Todestopos jene oben abgebildete dreitönige Figur im Zeitverhältnis 3:1:2 oder eine Verkettung von 3:1-Punktierungen mit längerem Notenwert am Ende der Kette; gelegentlich ist auch bei der dreitönigen Figur eine Dehnung des letzten Notenwerts zu beobachten (bevorzugt an Kadenzten). Ausgangspunkt ist also in jedem Fall eine mindestens drei Noten umfassende musikalische Einheit und nicht die aus zwei Noten bestehende Punktierung alleine.

<sup>7</sup> *Requiem aeternam. Tod und Trauer im 19. Jahrhundert im Spiegel einer musikalischen Gattung*, Frankfurt 1991, S. 159.

<sup>8</sup> *Instrumentale Trauermusik im 19. Jahrhundert und frühen 20. Jahrhundert*, Regensburg 1987, S. 69.

<sup>9</sup> *Claudio Monteverdi und das musikalische Drama*, Lippstadt 1954, S. 287

<sup>10</sup> *Daktylos*, in: *Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, hrsg. v. Georg Wissowa, Bd. IV, Stuttgart 1901, Sp. 2020.

<sup>11</sup> Sp. 2018. Es sei am Rande auf den Zusammenhang jener ursprünglichen Auffassung des Daktylos mit dem Rhythmus des von Richard Wagner sog. „Hämmer-Motivs“ hingewiesen, das im *Ring des Nibelungen* die Schmiedearbeit der Zwerge charakterisiert (zur Bezeichnung des Motivs vgl. Jörg Riedlbauer, *Erinnerungsmotive in Richard Wagner's ‚Der Ring des Nibelungen‘*, in: *MQ* 74 (1990), S. 18–30; hier S. 29). Wagners Rhythmisierung entspricht exakt der in seiner Zeit durch Rudolf Westphal etablierten Übertragung eines kyklischen Daktylos (vgl. Rudolf Westphal, *Griechische Rhythmik und Harmonik*, Leipzig<sup>2</sup>1867, S. 641).

<sup>12</sup> Ich danke sehr herzlich Frau Prof. Dr. Ursula Kirkendale dafür, mir für diese Studie großzügig das Vortragsmanuskript ihres unveröffentlichten Referats *The King of Heaven and the King of France* zur Verfügung gestellt zu haben.

Vorbildcharakter, die mit auf- und absteigenden Skalen und Dreiklängen im punktierten Rhythmus (auch im erhabenen Paean und anderen gewichtigen antiken Versfüßen und stets im langsamen Tempo vorgetragen) zum Topos für Majestät schlechthin avancierte. In der Vokalmusik erschienen irdische Regenten genauso wie Jupiter oder Gott der Herr im musikalischen Ornat des Sonnenkönigs, und die zahlreichen Beispiele der Autorin reichen bis in die Romantik.

So ist z. B. Henry Purcell, der sich immer wieder auf Lully bezogen hat, mit seinen Kompositionen, die er für repräsentative Anlässe des Adelshauses geschrieben hatte, eine wahre Fundgrube für den rhythmischen Königstopos, z. B. in den instrumentalen Einleitungen zu *From Hardy Climes* für Prince George anlässlich seiner Hochzeit mit Lady Ann<sup>13</sup> oder zum *Song for the Duke of Gloucester's Birthday July 24, 1695*<sup>14</sup>. Genauso trifft man den Königstopos in Purcells Opern, z. B. in den beiden *Overtures* zu *King Arthur*<sup>15</sup>. Auch im geistlichen Werk von Henry Purcell läßt sich der Königstopos nachweisen, z. B. in den *7 anthems with strings*, die nach den Psalmen Davids zusammengestellt und ins Englische übertragen worden sind. So umkreist der Rhythmus z. B. im 147. Psalm auffallend die Textstelle „the King's palace“<sup>16</sup>. Fünf dieser sieben Hymnen haben außerdem eine entsprechend rhythmisierte Orchestereinleitung<sup>17</sup>, desgleichen eine Reihe anderer Psalmvertonungen Purcells<sup>18</sup>.

Daß in der Barockzeit durch die Verwendung dieser Figur im Zusammenhang mit unmittelbar vorhandenen Adels- oder Herrscherhäusern eine musikalische Gleichstellung zwischen dem himmlischen König und dem irdischen Potentaten vorliegt, ist kein Zufall, sondern beruht auf dem Anspruch eines gekrönten barocken Hauptes auf Gottgleichheit oder zumindest -ähnlichkeit, wie ihn neben vielen anderen Gottfried Stieve in seinem Europäischen *Hof-Ceremoniel* niedergelegt hat: „Die Fürsten der Welt bleiben ... immer, was sie sind, nemlich Götter auf Erden“<sup>19</sup>.

Der punktierte Rhythmus findet sich nicht nur im musikalischen Kontext des Königs-Topos, sondern – im Verein mit harmonischer und melodischer Unbewegtheit der Stimmen auf der Finalis bzw. der ersten Skalenstufe – auch als Kyrie-Topos, worauf Warren Kirkendale in seiner Analyse der *Missa solemnis* von Ludwig van Beethoven aufmerksam gemacht und ausgeführt hat, er ginge „mindestens bis auf Cavallis *Missa concertata* von 1656“ zurück<sup>20</sup>. Tatsächlich kann man sogar bis zu Palestrinas *Missa Papae Marcelli* von 1562–63 zurückgehen, die dem kirchenmusikalischen Vorzeigestück der Gegenreformation

<sup>13</sup> *The Works of Henry Purcell* (= WP), hrsg. v. Arnold Goldsbrough u. a., London 1957, Bd. XXVII, S. 1ff.

<sup>14</sup> WP, Bd. IV, London-Sevenoaks 1990, No. 1

<sup>15</sup> WP, Bd. XXVI, London 1971, S. 7 bzw. 13.

<sup>16</sup> WP, Bd. XVII, London 1964, S. 89.

<sup>17</sup> Ebda., Psalm 2 (S. 1), 28 (S. 20), 138 (S. 47), 147 (S. 69) und 104 (S. 166).

<sup>18</sup> WP, Bd. XIV, London 1973, Psalm 92 (S. 1), 150 (S. 21), 27 (S. 78), 122 (S. 97) und 103 (S. 131). Dieses auffallend häufige Auftreten unseres Rhythmus' in den Psalmen-Introduktionen mag als musikalische Gedankenverbindung zu König David als dem fiktiven Dichter des Textes fungiert haben, genauso auch als Tonsymbol für den Adressaten („My Lord“).

<sup>19</sup> *Europäisches Hof-Ceremoniel*, Leipzig 1723, Cap. 5, S. 263.

<sup>20</sup> *Beethovens ‚Missa solemnis‘ und die rhetorische Tradition*, in: *Ludwig van Beethoven*, hrsg. v. Ludwig Finscher, Darmstadt 1983, S. 52–97; hier: S. 54f.

und des Tridentinums<sup>21</sup>. Auf den Vorbildcharakter, den Palestrina für die katholische Kirchenmusik bis weit ins 19. Jahrhundert hinein besessen hat, braucht hier nicht näher eingegangen zu werden<sup>22</sup>; daß sich sein Kyrie-Ruf als Topos etabliert hat, möge die folgende Liste erweisen, die aus dem reichen Schatz an Kyrie-Vertonungen von Orlando di Lasso bis Carl Orff herausgegriffene Beispiele für die Verwendung des punktierten Rhythmus' in diesem Zusammenhang vorführt:

Orlando di Lasso: *Missae super Je ne menge point de porcq, Pylons pylons lorge, Frere Thibault, Ite rime dolenti*<sup>23</sup>, *Veni in hortum meum*<sup>24</sup>, *Amor ecce coeli, Deus in adiutorium*<sup>25</sup> sowie *Missa paschalis*<sup>26</sup>.

Hans Leo Haßler: *Missae III und VIII der Missae quaternis v., vi. et viii. vocibus*<sup>27</sup> sowie eine Kyrie-Litanei innerhalb der *Litaniae Lauretanae Beatae Mariae Virginis*<sup>28</sup>

Claudio Monteverdi: *Messa a 4*<sup>29</sup>

Horatius Benevoli: *Missae sine nomine*<sup>30</sup>, *victoria*<sup>31</sup>, *tiracorda*<sup>32</sup>, *si debes pro nobis quis contra nos*<sup>33</sup>, *in diluvio aquarum multarum*<sup>34</sup>, *angelus domini*<sup>35</sup>, *onde tolse amor*<sup>36</sup>, *ecce sacerdos magnus*<sup>37</sup>, *azzolina*<sup>38</sup>, *mattei*<sup>39</sup>, *pia*<sup>40</sup>, *raggio celeste*<sup>41</sup> sowie *servire deo regnare est*<sup>42</sup>.

Johann Sebastian Bach: *Messe h-moll*<sup>43</sup>.

<sup>21</sup> *Joannis Petri Aloysii Praenestini Missarum Liber Secundus*, Rom, 1567, hrsg. v. Franz Xaver Haberl (= *Pierluigi da Palestrina's Werke*, Bd. XI, Leipzig 1881), S. 128–155. Die Textverteilung des dreisilbigen „Kyrie“ auf drei Noten gemäß unserem Rhythmus tritt in der Haberl-Ausgabe jedoch erst im weiteren Verlauf des Satzes auf. Lewis Lockwood dagegen verteilt in seiner Ausgabe (New York 1975) vom ersten Takt an die Silben „Ky-ri-e“ auf drei entsprechend im Verhältnis 3 1 2 rhythmisierte Noten (S. 39). Knud Jeppesen hat auf die Verwandtschaft zur Motette *Domine [!] in virtute tua* hingewiesen – bei melodischer Identität der beiden Werkanfänge sind zwei der vier Stimmen analog 3 1 2 rhythmisiert (*Marcellus-Probleme*, in: *AML XVI–XVII (1944–45)*, S. 11–38; hier: S. 24f.

<sup>22</sup> Vgl. hierzu u. a. Helmut Huckle, *Palestrina als Autorität*, in: *Claudio Monteverdi e il suo tempo*, Cremona 1968, S. 253–255.

<sup>23</sup> *Sämtliche Werke. Neue Reihe*, Bd. III, hrsg. v. Siegfried Hermelink, Kassel 1963, S. 3 bzw. 51 bzw. 75 bzw. 133.

<sup>24</sup> *Ebda.*, Bd. V, Kassel 1965, S. 185.

<sup>25</sup> *Ebda.*, Bd. VIII, Kassel 1968, S. 93 bzw. S. 211

<sup>26</sup> *Ebda.*, Bd. IX, Kassel 1969, S. 131. Zwei der Lasso-Fundstellen stammen aus Messen um 1560, sind also noch vor Palestrinas *Marcellus-Messe* entstanden und waren möglicherweise in jener Musikalienauswahl mit inbegriffen, die zu dieser Zeit von München – Lassos Wirkungsstätte – nach Rom – Palestrinas Wirkungsstätte – gesandt wurden, worauf Otto Ursprung aufmerksam gemacht hat (*Jacobus de Kerle*, München 1913, S. 12ff.). Zur Etablierung des Topos' jedoch dürfte die auch von kirchlicher Seite intensiv propagierte Verbreitung der Palestrina-Komposition eher beigetragen haben.

<sup>27</sup> *Sämtliche Werke* Bd. IV, Wiesbaden 1961, S. 25 bzw. S. 89.

<sup>28</sup> *Ebda.*, Bd. X, Wiesbaden 1976, S. 22.

<sup>29</sup> *Tutte le Opere di Claudio Monteverdi*, Bd. XV, hrsg. v. Gian Francesco Malipiero, Wien 1967, S. 59.

<sup>30</sup> *Opera omnia*, Bd. I, 1, Trient 1966, S. 1

<sup>31</sup> *Ebda.*, I, 2, Trient 1966, S. 1

<sup>32</sup> *Ebda.*, II, 1, Trient 1967, S. 1

<sup>33</sup> *Ebda.*, II, 2, S. 1

<sup>34</sup> *Ebda.*, II, 3, S. 1

<sup>35</sup> *Ebda.*, IV, 1, S. 1

<sup>36</sup> *Ebda.*, IV, 2, S. 1

<sup>37</sup> *Ebda.*, IV, 3, S. 1

<sup>38</sup> *Ebda.*, V, 1, S. 1

<sup>39</sup> *Ebda.*, V, 2, S. 1

<sup>40</sup> *Ebda.*, V, 3, Trient 1971, S. 1

<sup>41</sup> *Ebda.*, V, 4, S. 1

<sup>42</sup> *Ebda.*, V, 5, S. 1

<sup>43</sup> *NBA*, II, 1, S. 3.

Joseph Haydn: *Missae brevis Sti. Joannis de Deo, in tempore belli*<sup>44</sup>, in *angustiis* sowie *Theresien*-<sup>45</sup> und *Schöpfungsmesse*<sup>46</sup>.

Ludwig van Beethoven: *Missa solemnis*<sup>47</sup>.

Carl Orff: Kyrie-Ruf in *De fine temporum commedia*<sup>48</sup>.

Nun wird sich der Leser vielleicht fragen, wieso Lully und andere Komponisten der Barockzeit für ihren Königstopos auf den älteren Kyrietopos zurückgegriffen haben. Auf die soziologische Dechiffrierung der musikalischen Identität der beiden Rhythmen zur Darstellung des himmlischen und irdischen Regententums wurde bereits hingewiesen. Die Grundlage hierfür findet sich in der sprachlichen Bedeutung des Wortes „kyrios“, das bekanntlich „Herr“ heißt. So ist es leicht nachvollziehbar, daß im vermutlich ältesten Kyrie-Tropus<sup>49</sup> beide Ebenen miteinander verbunden wurden. Insofern wäre eine Erklärung gefunden, wieso ein Kyrietopos der Renaissance in der Barockzeit in einem anderen harmonischen und melodischen Kontext eine zusätzliche Bedeutungsträgerschaft als Königstopos erhalten konnte. Aber kann ein Kyrie-Topos zum Todestopos werden?

Auch hier ist es notwendig, die Theologie, namentlich die Liturgiegeschichte zu bemühen und zu versuchen, mit ihrer Hilfe musikgeschichtlichen Erscheinungen näher zu kommen. Josef Andreas Jungmann hat darauf verwiesen, daß „ein allgemeines Gedächtnis der Verstorbenen ... seit der Wende des 5. Jahrhunderts in der Kyrielitanei vorhanden [war]“<sup>50</sup>. Mit der Bitte um Erbarmen wurde also der Toten gedacht und zugleich das eigene Sterben ins Bewußtsein des Gläubigen gerufen. Auch die Tropierungen der Kyrie-Melismen des Mittelalters, die seit der Renaissance-Messe jedoch wieder verschwanden, sahen derartiges vor, so z. B. „Per crucem redemptis a morte perenni, spes nostra, Christe, eleison“<sup>51</sup>. Gehalten haben sich solche Kyrie-Litaneien allerdings im Offizium, wo sie noch von den Reformen des Tridentiner Konzils verschont blieben, was entsprechenden Breviarien jener Zeit unschwer zu entnehmen ist. So finden wir z. B. in den *Breviaria romana* Antwerpen 1568 und 1569 wie auch Rom 1570 oder Venedig 1571 im Totenoffizium das Kyrie verbunden mit der Bitte „per mortem et sepultram tuam libera nos“ oder „ut animas nostras, fratrum, propinquorum, et benefactorum nostrorum ab aeterna damnatione eripias, te rogamus“. Im übrigen ist die Verbindung zwischen einem Bittruf wie dem „Kyrie eleison“ und dem Gedenken Verstorbener keineswegs nur in den westlichen Religionen anzutreffen; Jungmann bringt Belege hierfür aus orientalischen Liturgien<sup>52</sup>.

Die Verwendung des punktierten Rhythmus' mit explizitem Todeskonnotat wird erst im 17. Jahrhundert musikalisches Allgemeingut; einen früheren Einzelbeleg fand ich im

<sup>44</sup> *Werke*, Bd. XXIII, 2, München 1958, S. 1 bzw. S. 89.

<sup>45</sup> *Ebda.*, Bd. XXIII, 3, München 1965, S. 3 bzw. S. 140f.

<sup>46</sup> *Ebda.*, Bd. XXIII, 4, München 1967, S. 2.

<sup>47</sup> *Beethovens Werke*, Bd. IX, 203, S. 5, T. 51 und 55.

<sup>48</sup> *Carl Orff und sein Werk*, Bd. VIII, Tutzing 1983, S. 308f.

<sup>49</sup> Clemens Blume, *Poesie des Hochamtes im Mittelalter*, in: *Stimmen aus Maria-Laach*, Bd. LXXI (1906), S. 18–38; S. 30: „Te, Christe rex, / ... / eleison, Kyrie eleison. / ... / O bone rex, / ... / eleison, Kyrie eleison“

<sup>50</sup> *Missarum sollemnia* (2 Bde., Freiburg <sup>5</sup>1962), Bd. II, S. 296.

<sup>51</sup> *Tropen des Missale im Mittelalter*, hrsg. v. Clemens Blume und Henry Marriott Bannister (= *Analecta Hymnica Medii Aevi* XLVII, Leipzig 1905), S. 69; Jungmann, Bd. I, S. 444).

<sup>52</sup> *Missarum sollemnia*, Bd. I, S. 620.

Tenor der 1561 von Ambrosius Wilfflingseder veröffentlichten Motette *Miserere mei Deus qui dixisti nolo mortem* (Abb. 2)<sup>53</sup>:



Abbildung 2

Nichtsdestoweniger kannte man im 16. Jahrhundert den punktierten Rhythmus nicht nur als Kyrie-Topos, sondern durchaus schon als Gestaltungsmittel zur Textausdeutung von Negativa wie Geißel- oder Schwerthieben, Kampf, Streit oder Schrecken, wie Bernhard Meier festgestellt hat<sup>54</sup>. Von da war es dann nur noch ein kleiner Schritt, nicht zuletzt vor dem Hintergrund lange schon bestehender liturgischer Sachverhalte, die Kyrie-Formel spätestens in der Barockzeit im Kontext mit jenen einleitend erwähnten musikalisch-rhetorischen Figuren oder auch bestimmten Tonarten zur rhythmischen Komponente eines Todestopos werden zu lassen. Aber, so wird man jetzt vielleicht einwenden, war denn die rhythmische Figur damals nicht schon zum Bestandteil des Königstopos geworden? Wie kann sie dann gleichzeitig sinnstiftend auch als musikalischer Todestopos wirken?

So, wie es nachweislich Beziehungen zwischen Kyrietopos und Königstopos bzw. Kyrietopos und Todestopos gab, lassen sich auch Verknüpfungen zwischen dem Königs- und dem Todestopos herstellen, die kulturgeschichtlich belegbar sind. Vergewegen wir uns noch einmal die bereits angesprochene gesellschaftsgeschichtliche Komponente unseres Rhythmus' als Bestandteil des Decorums feudalaristokratischer Machtrepräsentation, die in der hybriden Gleichstellung göttlichen und irdischen Königstums gipfelte. Mit zu den aufwendigsten herrschaftlichen Selbstdarstellungen in dieser Zeit gehörten die Totenfeiern für verstorbene Regenten oder deren nahe Angehörige. Diese sollten eine propagandistische Wirkung entfalten, wie wir z. B. im frühen 18. Jahrhundert von Johann Christian Lünig erfahren können<sup>55</sup>:

„Große Herren sind zwar sterbliche Menschen, wie andere Menschen; weil sie aber GOTT selbst über andere in dieser Zeitlichkeit erhoben, und zu seinen Stadthaltern auf Erden gemacht, also daß sie von der Heil. Schrift in solchem Verstande gar Götter genennet werden, so haben sie freylich Ursache, sich durch allerhand euserliche Marquen vor anderen Menschen zu distinguiren, um sich dadurch bey ihren Untertanen in desto grösseren Respect und Ansehn zu setzen. Denn die meisten

<sup>53</sup> *Musica Teutsch / der Jugent zu gut gestelt*, Nürnberg 1561, unpaginiert und unfoliert; keine Kapitel- oder Büchereinteilung. Es ist sehr wohl möglich, daß dieses Notenexemplar in jenem zu seiner Zeit weit verbreiteten Lehrbuch mit Neuaufgaben 1569, 1572 und 1574 maßgeblich zur Etablierung des rhythmischen Todestopos zumindest im deutschsprachigen Raum beigetragen hat

<sup>54</sup> *Die Tonarten der klassischen Vokalphonie*, Utrecht 1974, S. 436 mit Beispielen u. a. von Lasso, Lechner und Senfl. Elke Lang-Becker beobachtete bei Claudio Monteverdis „musikalischen Kampfgemälden“ u. a. als Stilmittel „Punktierungen in aufsteigendem Dreiklang beim Höhepunkt des Kampfes“ (*Szenentypus und Musik in Rameaus tragédie lyrique*, München-Salzburg 1978, S. 86).

<sup>55</sup> *Theatrum ceremoniale historico-politicum oder Historisch- und Politischer Schau-Platz aller Ceremonien*, Leipzig 1719, S. 5.

Menschen, vornehmlich aber der Pöbel, sind von solcher Beschaffenheit, daß bey ihnen die sinnliche Empfind- und Einbindung mehr, als Witz und Verstand vermögen, und sie daher durch solche Ding, welche die Sinne kitzeln und in die Augen fallen, mehr, als durch die bündig und deutlichsten Motiven commoviret werden“.

Zu jenen Dingen, die bei diesen Anlässen „in die Augen fielen“, gehörten die großdimensionierten Trauergerüste, die seit jener aufwendigen Totenfeier in Brüssel 1516, die der spätere Kaiser Karl V. für seinen Großvater ausgerichtet hat, wesentlicher Bestandteil des Bestattungszeremoniells besonders im Habsburger-Reich waren, was eingehend von Michael Brix diskutiert wurde<sup>56</sup>. Es erwuchs wieder das Interesse an einem antikisierenden, triumphalen Bildprogramm; das *Castrum doloris* wurde zum Gegenstand repräsentativer Trauerarchitektur, das für die Macht und den Herrschaftsanspruch des oder der Verblichenen stand<sup>57</sup>. Das *Castrum doloris* gehörte zur Zeremonie der Aufbahrung und erfüllte damit die Funktion, „inmassen den Unterthanen hiedurch eine besondere Ehrfurcht und Ehrerbietung gegen ihren Landes-Herrn zuwege gebracht wird“, wie Julius Bernhard von Rohr „des Hrn. Hofrath Wolfens Gedancken von dem gesellschaftlichen Leben des Menschen“ paraphrasiert hatte<sup>58</sup>; Ideen übrigens, die sehr an diejenigen von Lünig erinnern. Von Lünig erfahren wir auch, daß die Aufbahrung hoher Adelliger oder des hohen Klerus mit allen Topoi der Verherrlichung und der Darstellung von Macht vor sich ging – im zweiten Teil des *Theatrum ceremoniale* bringt er eine genaue „Beschreibung des Absterbens und solennen Exequien, auch endlicher Abführung nach Passau, Ihrer Eminenz des Herrn Cardinals von Lemberg ... zu Regensburg, de Anno 1712“<sup>59</sup>:

„Diese Estrade war fünf Stufen erhöht, und mit schwarzem Tuch bekleidet, darauf ruhete das Bette, überzogen mit einer rothen Sammeten, Gold-bordirten, auch mit grossen goldenen Frantzen besetzten, und den oberen Teil der Estrade gantz ausreichenden Decke; Auf dieser Decke aber der entseelte Hochfürstliche Leib in völligem roth Scharlachenen Cardinal-Habit ... auf einem gleichfalls roth Sammeten Gold-bordirten Küssen ... Auf der Brust hieng ein Diamanten Creutz, ... und an der rechten ... [Hand] ... erschiene durch den aufgeschnittenen Handschuhe ein Smaragt-Ring; zur rechten Seite lag ein hohes silbern-doppeltes Creutz, zur lincken ein ... Bischoffs-Stab, zu den Füßen fanden sich zwey roth seidene dick von Gold gestückte Küssen ...“.

Auch Rohr, unser anderer Zeitzeuge, weiß von ähnlich prunkvollen Aufbahrungszeremonien zu berichten<sup>60</sup>, für deren *Castrum doloris* im Habsburgischen Wien sogar die Theaterarchitekten zu sorgen hatten. Doch nicht nur jene rot-goldenen Machtinsignien und die prunkvollen Trauergerüste gehörten zu dieser Inszenierung des Herrscherhauses; neben den Bildenden Künsten war die Dichtkunst mit ihren Traueroden ebenso gefordert wie auch die Musik „zum repräsentativen Gesamtkunstwerk um den Tod“<sup>61</sup> beizutragen

<sup>56</sup> *Trauergerüste für die Habsburger in Wien*, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* XXVI (1973), S. 208–265.

<sup>57</sup> Vgl. beispielsweise das Trauergerüst für Kaiserin Eleonora, das 1720 im Regensburger Dom errichtet wurde; Abbildung bei Karl Möseneder (Hrsg.), *Feste in Regensburg*, Regensburg 1986, S. 316.

<sup>58</sup> *Einleitung zur Ceremonielwissenschaft Der großen Herren Neue Auflage*, Berlin 1733, hrsg. u. komm. v. Monika Schlechte, Leipzig 1990, S. 2.

<sup>59</sup> *Theatrum ceremoniale historico-politicum oder Historisch- und Politischer Schau-Platz aller Ceremonien Anderer Theil*, Leipzig 1720, S. 702–705; hier: S. 702. Im folgenden werden die beiden Teile mit „I“ bzw. „II“ zitiert.

<sup>60</sup> § 18, S. 281f.

<sup>61</sup> Thomas Leibnitz, *Musik zur Trauer – Requiemvertonungen vor Mozart*, in: *Requiem. Wolfgang Amadeus Mozart 1791/1991. Ausstellung der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek*, Katalog, Graz 1991, S. 13–21; hier: S. 19.



hatte<sup>62</sup>. So lag es nahe, daß Komponisten wie Jean Gilles in einer um 1700 entstandenen *Messe des morts* auf jene punktierte rhythmische Figur zurückgegriffen haben, die zugleich durch die langsame Tempovorschrift (*lentement*) die altehrwürdigen Voraussetzungen von gravitas und dignitas für das Schreiten des Potentaten erfüllt<sup>63</sup> und dabei zugleich aufgrund des Kontextes die Ebenen von „König“ und „Tod“ musikalisch miteinander verbindet<sup>64</sup>. Die einst jublierenden Fanfaren und Skalen des Königstopos verstummten zwar, es blieb jedoch der punktierte Rhythmus im langsamen Tempo, der jetzt im Zusammenhang mit dem Funeralzeremoniell im musikalischen Kontext von Pausenfiguren, Katabasen oder Pathopoiie, genauso durch den (auch häufigen oder unverhofften) Gebrauch von Mollwendungen die musikalische Akzentverschiebung vom toten K ö n i g auf den t o t e n König vorgenommen hat. So verfuhr neben Gilles übrigens auch Heinrich Ignaz Franz Biber in seinem für Salzburg ungefähr zur selben Zeit entstandenen *Requiem à 15*<sup>65</sup>, und es ist erstaunlich, daß Jaksch unseren charakteristischen Rhythmus nicht in die musikalisch-rhetorische Bedeutungsträgerschaft einbezieht<sup>66</sup>. Todessymbolik hat für ihn einzig die zweimalige Aposiopesis, die den dreimaligen Requiem-Ruf voneinander abgrenzt. Biber stellte ebenso musikalische Beziehungen zu „Domine“ und „Kyrie“ her<sup>67</sup>, die Jaksch ebenfalls nicht erkannte<sup>68</sup>.

Es gibt noch ein weiteres musikalisches Attribut, in dem sich Königs- und Todestopik begegnen: das Instrumentenpaar Trompete und Pauke. Im allgemeinen werden diese beiden Instrumente nur mit der Assoziation „königlich“ verbunden; daß dies eine einseitige Sichtweise ist, merkte bereits Reinhold Hammerstein an<sup>69</sup> und berief sich dabei hinsichtlich der Pauke auf Bischof Eusebius von Caesarea und Joannes Chrysostomus. So finden wir in einem Kommentar Eusebius' zum 67. Psalm die Ansicht vertreten, daß das Instrument auf die Vergänglichkeit weise, da sein Fell von der Haut toter Tiere stamme<sup>70</sup>. Chrysostomus zieht die Textstelle „In tympano et psalterio psallant ei“ im Zusammen-

<sup>62</sup> Auch Norbert Bonin sprach zutreffend vom barocken Leichenbegängnis als „letztmöglicher Gelegenheit zur ‚Repräsentation‘ göttlicher und – in der Gedankenfolge des Gottesgnadentum bei Fürsten auch – weltlicher Macht und Herrlichkeit“ (*Sterben ist mein Gewinn* (Phil. 1,21). *Ein Beitrag zur evangelischen Funeralkomposition der deutschen Sepulkralkultur des Barock*, Kassel 1989, S. 396). Bonin zog jedoch aus dieser Feststellung keine Rückschlüsse auf musikalisch-rhetorische Bedeutungsträger

<sup>63</sup> Bereits Nicola Vicentino forderte von Kompositionen „sopra parole Latine dè esser grave, et non molto furiato, perche le Messe, & Psalmi essendo Ecclesiastici, è pur il dovere, che il proceder di quelle si à diferente, da quello delle Canzoni Francese, & da Madrigali, et da Villotte“ (*L'antica musica ridotta alla moderna pratica*, Rom 1555, Bl. 84<sup>v</sup>). Auch sollten Messen, Motetten und überhaupt „tutte le cose latine“ einen sehr langsamen Beginn haben („il suo principio dè havere del grave“), um diese Kompositionen von der weltlichen nationalsprachlichen Vokalmusik („compositioni volgari“) abzuheben (ebda., Bl. 78<sup>v</sup>).

<sup>64</sup> Jean Gilles, *Requiem (Messe des morts)*, hrsg. v. John Hajdu, Madison 1984, Orchestereinleitung T 1–34; Chor-Begleitung bis T 65; Abschluß des Introitus T 303–310.

<sup>65</sup> Ediert von Werner Jaksch im Anhang zu dessen Dissertation *H. I. F. Biber, Requiem à 15. Untersuchungen zur höfischen, liturgischen und musikalischen Topik einer barocken Totenmesse*, München-Salzburg 1977

<sup>66</sup> Ebda., S. 88.

<sup>67</sup> Vgl. T 8 des Introitus („Dominus“) mit der Rhythmisierung des Kyrie-Kopfmotivs. Die musikalische Verbindung zwischen Introitus und Kyrie ist also keineswegs erst eine Idee des späten 18. und 19. Jahrhunderts, wie das Adamski-Störmer suggeriert (Adamski-Störmer, Kap. 3.1 1.).

<sup>68</sup> Jaksch, S. 92 bzw. 102; er isoliert in seiner Interpretation die Rhythmik des als „Deklamationsformel“ bezeichneten Kyrierufs von der Betrachtung des punktierten Rhythmus bei der Textstelle „Iuste iudex“ im Abschnitt „Rex tremendae“

<sup>69</sup> *Diabolus in musica*, Bern 1974, S. 29.

<sup>70</sup> J. P. Migne (Hrsg.), *Patrologiae Graecae*, Bd. XXIII, Paris 1857, Sp. 710 D: „Tales certe erant Iudaicae synagogae, imperfectae scilicet ed adhuc iuenculae, nulla alia scientia praeditae, quam ut tympanis sive corporeis instrumentis uterentur, ex mortuorum animalium pelle confectis. Quare tympanistriae dicuntur, quod nihil aliud nossent, quam corporea legis praecepta“

hang mit einer endzeitlichen Interpretation des 149. Psalms „Cantate Domino canticum novum“ heran; aus demselben Grunde wie für Eusebius bedeutet für Chrysostomus das Instrument den Tod des Fleisches<sup>71</sup>. Daß die Pauken schon in älterer Zeit bei Beerdigungen mitspielten, erwähnt Michael Praetorius unter Berufung auf Alexander Aphrodisius: „Tympana etiam inter alia instrumenta olim in *funerum* deductione adhibebantur“<sup>72</sup>. Auf denselben Gewährsmann bezieht sich Polydorus Vergilius Urbinas, wenn er auf die Verwendung nicht nur der Pauken, sondern auch der Trompeten bei Trauerfeiern zu sprechen kommt: „Item cum tubis in funeribus tibiae quoque, ac tympana adhibebantur, et ea omnia, ut hominum mortuos lugentium, animi laguentes, ejusmodi sono excitati, minus dolorem sentirent, qui ijs oblectamentis facilè distrahi soleant“<sup>73</sup>. Auch der uns schon bekannte Rohr berichtet rund 200 Jahre später: „Wird die Leiche in die Hoch-Fürstliche Grufft eingesenckt, so werden bißweilen die Trompeten dabey geblasen, und die Paucken geschlagen ...“<sup>74</sup>. Dem „Einsencken“ ging der Trauerzug voraus, zu dessen Decorum nach Rohrs Beschreibung auch „allerhand Kriegs-Rüstungen“ gehören<sup>75</sup>. Dieser Zusammenhang von Tod, Krieg, Sieg und Regententum drückt sich auch in einer anschaulichen ikonographischen Quelle aus, dem Sarkophag für Kaiser Joseph I., der von vier mit Ritterhelmen versehenen Totenköpfen getragen wird<sup>76</sup>. Die Längsseiten zeigen Reliefdarstellungen von siegreichen Schlachten wie die Einnahme Barcelonas; unter den Längsseiten werden Trompeten und Pauken sichtbar, und den Sargdeckel ziert ein trompetespielender Engel. Auf eine sehr viel ältere ikonographische Quelle hat Hammerstein hingewiesen: Stefan Lochners *Weltgericht* um 1435, wo sich ein Teufel als Pauker betätigt und ein anderer in eine feuerspeiende Trompete stößt<sup>77</sup>. Was die Musik betrifft, sei nochmals auf Meier verwiesen, der im Zusammenhang mit seinen Untersuchungen zum Wort-Ton-Verhältnis in der Renaissance in Thomas Stoltzers *Laudate Dominum* ein Beispiel gefunden hat, wie der Schall von Pauken zur Textstelle „in tympano“ mit punktiertem Rhythmus ausgedeutet wurde<sup>78</sup>. Die Mosaiksteinchen von Pauke, Trompete, König, Krieg, Kyrie und Tod verbinden sich also auch hier wieder einmal zu einem einheitlichen Ganzen, dessen Spezifizierung vom musikalischen Kontext abhängt.

Wo aber tritt uns nun unmittelbar der punktierte Rhythmus als konstitutives Element musikalischer Todestopik gegenüber? Zum Requiem wurden bereits zwei Beispiele von Gilles und Biber angeführt. Ein noch älterer Beleg findet sich im Schuldrama *Amor admirabilis* von Philipp Jakob Seulin von 1649<sup>79</sup>, in dem der für die Barockliteratur zu einem Topos gewordene Aspekt der Vanitas mit dem moraldidaktisch erhobenen Zeige-

<sup>71</sup> Ebd., Bd. LV, Paris 1862, Sp. 494, Abs. 2; vgl. Hammerstein, S. 30.

<sup>72</sup> *Syntagma musicum* I (*Musicae artis Analecta*), Wittenberg 1614/15, S. 309.

<sup>73</sup> *De rerum inventoribus*, Basel 1563, S. 448.

<sup>74</sup> I, 324; §38. Vgl. auch Abb. 14 bei Bonin, *Sterben ist mein Gewinn*, mit dem Leichenzug Landgraf Moritz' von Hessen 1638 unter Begleitung von Trompetern und Paukern.

<sup>75</sup> I, 316; §23: „Bißweilen wird das gantze Königliche oder Chur-Fürstliche Wapen, so von Kupfer oder Silber getrieben, und rings herum mit allerhand Kriegs-Rüstungen gezieret ist, von unterschiedenen vornehmen Cavaliers, oder wohl gar von Cavalieren getragen, denen einige junge von Adel zu Hülffe gegeben werden“

<sup>76</sup> A-Wn, Graphische Sammlung Albertina, *Wiener Historische Blätter* II (1712); Abbildung bei Leibnitz, S. 26.

<sup>77</sup> Abbildung u. a. in Hammerstein, *Die Musik der Engel*, München 1962, Nr. 104.

<sup>78</sup> Meier, *Tonarten*, S. 436.

<sup>79</sup> Die Urheberschaft Seulins als Komponist ist umstritten; möglicherweise stammt die Musik von Johannes Paullinus; vgl. Gertraud Haberkamp, *Bischöfliche Zentralbibliothek Regensburg. Katalog der Musikhandschriften*, Bd. II, München 1989, S. xivf.

finger überdeutlich an den Schluß gestellt wurde – es heißt hier „Vanitas vanitatum et omnia vanitas“; die Musik setzt die Vergänglichkeit drastisch mit mehreren Todesymbolen um: dem rhythmischen Todestopos, einem Descensus, am Schluß sogar mit Aposiopesis und Apokope (Abb. 3)<sup>80</sup>:

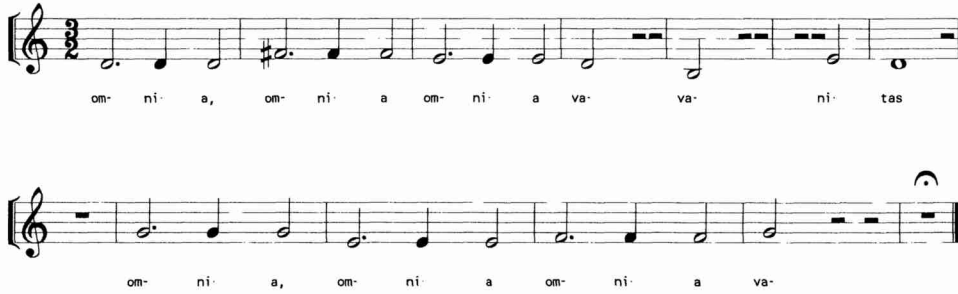


Abbildung 3

In diesem Zusammenhang sei auf die Beobachtung Sebastian Rosers von gemalten Vanitas-Motiven am Sockel des *Castrum doloris* für Kaiser Leopold I. (1705) hingewiesen<sup>81</sup>. Zu Kaiser Leopolds musischen Betätigungen gehörte bekanntlich die Komposition, und auch bei ihm finden wir eine charakteristische Anwendung des Todes-Topos' – zur Textstelle „moro, moro“ in seinem Oratorium *Il transito di S. Giuseppe* im Kontext mit Parrhesia, Pathopoiia, Katabasis und Tmesis (Abb. 4)<sup>82</sup>:



Abbildung 4

Die drei nächsten Beispiele stammen ebenfalls aus Oratorien dieser Epoche. In Antonio Draghis *Jephte* erklingt der Topos, um die Worte von Jephtas Tochter „Padre, addio, vado a morir“ zu unterstreichen<sup>83</sup>. Sie markieren den Gipfelpunkt eines Dialogs zwischen dem Vater und seinem Kind, das er aufgrund eines leichtsinnigen Schwures, den er geleistet hat, opfern muß. Auf den rhythmischen Todestopos exakt zum Wort „morir“ treffen wir

<sup>80</sup> Handschrift in D-Rp A.R.781-785 (54 unfoliierte Blätter).

<sup>81</sup> *Die Trauerfeierlichkeiten für Kaiser Leopold I 1705*, in: Karl Möseneder (Hrsg.), *Feste in Regensburg*, S. 275–279, hier: S. 275.

<sup>82</sup> Handschrift in D-Rp AN 37

<sup>83</sup> Faksimile nach A-Wn Mus. Hs. 18884 in: *The Italian Oratorio 1650–1800*, hrsg. v. Joyce L. Johnson und Howard E. Smither (= *It. Or.*), Bd. IX, New York 1987, Bl. 39<sup>v</sup>

hier im Kontext von Descensus oder Saltus duriusculus zu „vado“. In Antonio Caldaras Joaz führt der punktierte Rhythmus in der Begleitung einer Arie die Todesassoziation herbei: Er setzt exakt zu dem Zeitpunkt ein, als Athalia ihre Todes-Vision in Erfüllung gehen sieht<sup>84</sup>. Bononcini schließlich zog den Topos in seiner *Decollazione di S. Giovanni Battista* in der Orchestereinleitung zu Johannes' Prophezeiung von Herodes' nahem Ende heran, desgleichen zu den Worten „incontra la morte“ und in den Schlußtakten zu „suo mori“ im harmonischen Umfeld der signifikanten Tonarten *c*-moll und *f*-moll<sup>85</sup>.

Nicht nur im italienischen Oratorium, sondern auch in der Oper des 18. Jahrhunderts finden wir eine Fülle von Einsätzen der rhythmischen Figur. Georg Friedrich Händel beispielsweise benutzte sie in der Schlußszene seines *Tamerlano*<sup>86</sup>, Tommaso Trajetta verwendete sie kontinuierlich von seiner ersten Oper an, dem *Farnace*<sup>87</sup>, und Christoph Willibald Gluck zog ihn u. a. in der *Iphigénie en Aulide* heran, um das tödliche Opfer („sacrifice“) herauszuheben<sup>88</sup>.

Die Verwendung des punktierten Rhythmus' als Todessymbol war und ist keinesfalls auf Italien beschränkt. So handelt der dritte Akt von Jean Baptiste Lullys *Alceste* vom Tod der Protagonistin und von der Trauer der Hinterbliebenen. Schon das einleitende Moll-Ritornell zu Alcestes „Ah! Pourquoi nous séparez-vous?“ stimmt uns neben der Wahl von Tonart und Tempo auch rhythmisch in das tragische Geschehen ein<sup>89</sup>. Die fünfte Szene desselben Akts bringt dann die Beerdigungszeremonie, die Königin Admetos für seine verstorbene Gemahlin veranstalten läßt: „fast wie im richtigen Leben“ berühren sich hier auf dem Theater Königs- und Todestopos<sup>90</sup>, wie man auch umgekehrt die Bestattungssitten der Regenten mit ihren *Castra dolorum* und anderen „Kulissen“ als barockes Welttheater, in dem der Mensch nur ein Schauspiel aufführt, auffassen kann<sup>91</sup>. Signifikanterweise steht der Todesrhythmus in *c*-moll und moduliert im weiteren Verlauf nach *f*-moll, also in jene Tonart, die immer wieder für höchste Trauer auf der Opernbühne (und nicht nur dort) herhalten mußte<sup>92</sup>. In der Leichenklage „Que nos pleurs, que nos cris“ schließlich wird durch Molltonart, Tmesis und rhythmischen Topos das Todeskonnotat dieser Szene vertieft<sup>93</sup>. Taucht Admet schließlich im vierten Akt bei Pluto auf, läßt das einlei-

<sup>84</sup> Faksimile nach A-Wn Mus. Hs. 17129 in: *It. Or.*, Bd. XII, New York 1986, Bl. 191

<sup>85</sup> Faksimile nach A-Wn Mus. Hs. 17066 in: *It. Or.*, Bd. XI, New York 1986, Bl. 19 bzw. 95<sup>v</sup> bzw. 127<sup>v</sup>

<sup>86</sup> Faksimile nach GB-Lbl Ms. 20.c.11 in: *Italian Opera 1640–1770*, hrsg. v. Howard Mayer Brown, Bd. XXVII, New York 1979, Bl. 123ff

<sup>87</sup> Ausführliche Belege bei Jörg Riedlbauer, *Die Opern von Tommaso Trajetta*, Hildesheim 1994; hier nur als kursorischer Überblick Hinweise auf die Szenen *Farnace* I,xi (Rhythmisierung der Todesverkündung „Vivrai senza di me“), *Didone abbandonata* III,xx (Rhythmisierung der Textstelle „Dunque morir“), *Sofonisba* III,x (wenn die Titelheldin in selbstmörderischer Absicht ihr Gift schluckt), *Ifigenia in Tauride* I,vi (Rhythmisierung der Textstelle „misero“, die sich auf den Delinquenten Orest bezieht), *Antigona* II,vi (Creonte plant die Hinrichtung Emones) oder *Lucio Vero* III,vi (Rhythmisierung der Textstelle „ombra che pallida“).

<sup>88</sup> *Sämtliche Werke*, Bd. I, 5, hrsg. v. Marius Flothuis, Kassel 1987, I, T. 61

<sup>89</sup> Jean-Baptiste Lully, *Alceste*, hrsg. v. Henry Prunières, New York 1966, S. 174. Elke Lang-Becker erwähnt die punktierten Rhythmen in Lullys „Pompe funèbre d'Alceste“ ohne dabei die musikalische Todes-Topik zu erkennen (*Szenentypus und Musik*, S. 105).

<sup>90</sup> *Alceste*, S. 197

<sup>91</sup> Die Weltbühne mit Engeln und Heiligen als Zuschauer Gottes war vom Mittelalter bis weit ins 17. Jh. hinein ein beliebtes Bildthema gewesen – schließlich war die antike Vorstellung des Welttheaters in der Barockzeit sehr lebendig, wie ja auch der „pompa funebris“ in der damaligen Form auf antike Triumph-Darstellungen zurückgeht: Der Regent als Gott auf Erden hat wie dieser zu Lebzeiten die Herrschaft über Leben und Tod seiner Untertanen und geht, heroisch idealisiert und durch Ruhm verklärt, als Sieger über den Tod in die Ewigkeit ein.

<sup>92</sup> Vgl. oben die Feststellungen von Quantz, Daube oder Schubart.

<sup>93</sup> *Alceste*, S. 222.

tende Ritornell keinen Zweifel daran, daß der Spielort das Reich der Schatten ist, zu dem Charon seinen Bootszubringerdienst leistet<sup>94</sup>. Beispiele für Lullys Verwendung des Todes- topos in seinem Sakralwerk finden wir in den Motetten *Dies irae* und *Miserere*; in *Dies irae* schon als rhythmisches Motto in der einleitenden g-moll-Symphonie und später, im Abschnitt „Rex tremendae majestatis“, zu „salva me“ als eindringliche Emphasis zur Bitte um Errettung vor dem eigenen Tod<sup>95</sup>. Im *Miserere* markiert der Topos das Wort „holocaustis“<sup>96</sup>.

Als Beispiel für die Verwendung der Figur im Repertoire deutschsprachiger Komponisten des 18. Jahrhunderts sei auf einige Stellen im Schaffen Johann Sebastian Bachs, Wolfgang Amadeus Mozarts und Joseph Haydns hingewiesen. Sie alle kannten den punktierten Rhythmus genauso als Kyrie- wie als Königs- oder als Todestopos. So benutzt ihn Bach mit königlicher Assoziation, verbunden mit Fanfarenmelodik, u. a. in den Kantaten BWV 126 *Herr der Herren, starker Gott*<sup>97</sup>, BWV 31 *Fürst des Lebens*<sup>98</sup> oder in der Huldigungsmusik für August III. BWV 207a *Preiset des Augustus Glück*<sup>99</sup>. Königs- und Todestopos berühren sich im Schlußchor des *Osteroratoriums* BWV 249: Der an Christus den Herren expressis verbis gerichtete Lobgesang wendet sich zugleich an den von den Toten auferstandenen Herrn, an Christus, der den Tod überwunden hat<sup>100</sup>. Dem Todestopos begegnen wir bei Bach im Kontext mit Tmesis und Pathopoiia u. a. in der Kantate zum (bezeichnenderweise) Totensonntag *Wachet auf, ruft uns die Stimme* BWV 140, in der der Rhythmus in Verkettung mit der Figurierung des Choral-cantus-firmus anklingt, was dem Motto des liturgischen Tages gemäß das unerbittliche Schreiten des Menschen auf den Tod hin illustriert, von dem der gläubige Christ jedoch wiedererweckt wird<sup>101</sup>. Außerdem finden wir den Topos in der Kantate BWV 60 für das „letzte Lager“<sup>102</sup>, in der Orchestereinleitung der *Trauerode* BWV 198<sup>103</sup> oder in der *Matthäuspassion* zur Reflexion über die Schädelstätte Golgatha<sup>104</sup>.

Ein illustratives Beispiel von Joseph Haydn begegnet uns in der Vokalfassung der *Sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze*<sup>105</sup>. Schon die *Introduzione* führt musikalisch-rhetorisch in die endzeitliche Todesstimmung ein: in Moll, mit Saltus duriusculi und dem immer wieder exponierten punktierten Rhythmus, der im weiteren Verlauf des „Vater im Himmel, o sieh hernieder“ musikalisch dominiert<sup>106</sup>. Schon zuvor, bei „Vater,

<sup>94</sup> *Alceste*, S. 235

<sup>95</sup> *Les Motets*, Bd. II., hrsg. v. François Lesure, New York 1971, S. 211 bzw. S. 229. Lully hat auch formal diese Stelle hervorgehoben, indem er beide Chöre homophon und homorhythmisch vereinigte.

<sup>96</sup> Ebda., Bd. I, New York 1966, S. 58.

<sup>97</sup> *NBA*, Bd. I, 7, Kassel 1956, S. 171

<sup>98</sup> *NBA*, Bd. I, 9, Kassel 1985, S. 85.

<sup>99</sup> *NBA*, Bd. I, 37, Kassel 1961, S. 51

<sup>100</sup> *NBA*, Bd. II, 7, Kassel 1977, S. 74.

<sup>101</sup> *NBA*, Bd. I, 27, Kassel 1968, S. 151. In ähnlicher Verkettung trifft man auf den punktierten Rhythmus in Jean-Philippe Rameaus Oper *Castor et Pollux* vor dem Einsatz der Worte „Séjour de l'éternelle paix“ als Ausdruck des kontinuierlichen Schreitens aus dem irdischen in das ewige Leben (*Œuvres complètes*, Bd. VIII, hrsg. v. Auguste Chapuis, Paris 1983, S. 219ff.).

<sup>102</sup> *NBA*, Bd. I, 27, S. 19.

<sup>103</sup> *NBA*, Bd. I, 38, Kassel 1960, S. 181. Bonin hat in rein beschreibender Analyse auf die „ständig punktierten Notenwerte“ hingewiesen, ohne sie als Bedeutungsträger zu erkennen (Bonin, S. 376).

<sup>104</sup> *NBA*, Bd. II, 5, Kassel 1972, S. 241, Anfangs- und Schlußakte. Schon Arnold Schmitz hat im Zusammenhang mit dieser Arie auf die „überaus kühne Anwendung der Parrhesia“ hingewiesen (*Die Bildlichkeit in der wortgebundenen Musik Johann Sebastian Bachs*, London 1950, S. 78).

<sup>105</sup> *Werke*, Bd. XXVIII/2, München 1961

<sup>106</sup> Ebda., S. 1f. bzw. S. 8ff.

vergib ihnen, denn sie wissen nicht, was sie tun“, machte er sich bemerkbar, um eben dieses Tun, die todbringende Tat, durch die entsprechend rhythmisierten Textstellen „wissen nicht“ bzw. „was sie tun“ musikalisch umzusetzen<sup>107</sup>.

Mozart benutzt den punktierten Rhythmus als Königstopos u. a. beim Aufzug des Oberpriesters und im Huldigungschor in seiner Bühnenmusik zu *Thamos, König in Ägypten*<sup>108</sup>; auf seine Verwendung im *Requiem* zu „Rex, tremendae majestatis“ hatte seinerzeit bereits Ursula Kirkendale hingewiesen<sup>109</sup>. Den Todestopos hören wir im *Titus* während des ersten Finales zu „O nero tradimento, o giorno di dolor“<sup>110</sup>, in der Marternarie aus der *Entführung* bei „zuletzt befreit mich doch der Tod“<sup>111</sup> oder im *Figaro* zur sarkastischen, ja zynischen Verspottung des kleinen Cherubino durch den Titelhelden im ersten Finale: Der gräfliche Friseur amüsiert sich über Cherubins Abordnung zum Militär und malt musikalisch in aller Drastik aus, wie der Kriegsdienst für den Weichling wohl enden wird<sup>112</sup>. Auch im *Don Giovanni* erklingt er an verschiedenen Stellen der Oper<sup>113</sup>, worauf Horst Goerges aufmerksam gemacht hat<sup>114</sup>, dabei jedoch diesen Rhythmus nur innerhalb des *Don Giovanni* und einiger anderer Kompositionen aus dem benachbarten zeitlichen Umfeld betrachtet und dadurch gar nicht zum Ergebnis kommen kann, daß es sich bei dieser Figur um einen expliziten Topos mit musikgeschichtlicher Tradition handelt. So interpretiert er diese punktierten Stellen auch nur als ein „rhythmisches Symbol für das Pathos, mit dem die Todesidee in diesem Drama erscheint“<sup>115</sup>. Als in ihrer Stimmung verwandt mit dem *Don Giovanni* wird gerne die *Prager Sinfonie* KV 504 angeführt. Tatsächlich finden wir in ihrer langsamen Einleitung auch reichlich Todestopik; so dreschen nachgerade die Pauken vor einem dramatisch bewegten, von Pathopoiia und Parrhesia geprägten Synkopenklangfeld den signifikanten Rhythmus<sup>116</sup>. Ebenfalls aus Mozarts Instrumentalmusik stammen die Fundstellen des Topos' in den beiden Moll-Klavierkonzerten. Im Konzert in *d*-moll – bekanntlich eine der favorisierten Todes-Tonarten Mozarts bis hin zum *Requiem* – läßt sich die Figur gleich zu Beginn vernehmen<sup>117</sup>, im *c*-moll-Konzert am Schluß des Eingangssatzes, womit sich der Kreis dieser Einheit schließt, hörten wir doch zu Beginn schon *Saltus duriusculi* und *Pathopoiiae*<sup>118</sup>.

<sup>107</sup> Ebda., S. 7

<sup>108</sup> *NMA*, Bd. II, 6, 1, Kassel 1956, S. 3 bzw. S. 88. Zur musikalischen Rhetorik bei Mozart vgl. u. a. die grundlegenden Studien von Erich Schenk, bes. *Mozart* (Wien-München 1975) sowie Gunthard Born, *Mozarts Musiksprache* (München 1985).

<sup>109</sup> *NMA*, Bd. I, 1, 2, Kassel 1965, S. 83ff. Vgl. im selben Werk auch das entsprechend rhythmisierte „Kyrie“ (S. 49).

<sup>110</sup> *NMA*, Bd. II, 5, 20, Kassel 1970, S. 156, T. 128–133 und S. 159, T. 152f.

<sup>111</sup> *NMA*, Bd. II, 5, 12, Kassel 1982, S. 210, T. 183ff. oder S. 223f., T. 265ff. und T. 278ff.

<sup>112</sup> Der Todestopos zäsiert ab „gran mustacchi, stretto sacco“ (*NMA*, Bd. II, 5, 16, 1, Kassel 1973, S. 152, T. 46ff.) Figaros Ausführungen und leitet in einen Kriegsmarsch hinüber, zunächst noch *piano* (S. 154, T. 61ff.), schließlich im *forte* (S. 159, T. 101ff.). Auf die Funktion dieses Rhythmus' als schon in der Renaissance bekanntem Tonsymbol für Kampf oder Streit wurde bereits hingewiesen.

<sup>113</sup> Besonders markant im zweiten Akt während des Commendatore-Auftritts in Giovannis Speisezimmer, *NMA*, Bd. II, 5, 17, Kassel 1968, S. 425f.

<sup>114</sup> *Das Klangsymbol des Todes im dramatischen Werk Mozarts*, München 1937

<sup>115</sup> Ebda., S. 112; Wiederaufgriff des Gedankens S. 122, 124, 127, 135 und 140. Auch die punktierte Rhythmik in Glucks *Alceste* zum „Ruf des greisen Fährmanns Charon“ (S. 67) oder zur Tombeau-Szene im *Orfeo* (S. 58) wurde nur als solche formalanalytisch festgestellt und als „Ursache für die Wirkung des außermusikalischen Pathos“ gedeutet (ebda.), obwohl das dramaturgische Umfeld (Charon- bzw. Tombeau-Szene) ja unschwer ein Todeskonnotat erkennen läßt.

<sup>116</sup> *NMA*, Bd. IV, 11, 8, Kassel 1971, S. 64ff., T. 16ff.

<sup>117</sup> *NMA*, Bd. V, 15, 6, Kassel 1961, S. 5f.

<sup>118</sup> *NMA*, Bd. V, 15, 7, Kassel 1959, S. 123, T. 521ff.; vgl. Beginn S. 85, T. 1ff.

Nach dieser im Wortsinn radikalen Diskussion von Beispielen – nämlich von solchen, die zum musikalischen Wurzelwerk dieses Topos' gehören – sollen jetzt nur noch ein paar jener Zweige und Äste erklommen werden, die im 19. und 20. Jahrhundert aus diesem Stamm herausgewachsen sind. Wir sind uns selbstverständlich bewußt, daß mit wachsendem Subjektivismus im Lauf des 19. Jahrhunderts die musikalische Figurenlehre eine zunehmend geringere Rolle spielt, und daß insbesondere durch den Paradigmenwechsel zur Inspirationsästhetik im 19. Jahrhundert das Bedürfnis nach einem *S y s t e m* auf der Basis eines rationalen Kompositionsverfahrens – wie demjenigen der musikalischen Rhetorik – allmählich schwand. Dennoch wirkt diese Tradition besonders bei jenen Komponisten fort, denen die antiken griechischen und römischen Autoren von Aristoteles bis Cicero und Quintilian vertraut waren, die von ihnen oft als poetische Ideale verehrt wurden. Auf jeden Fall bis hin zu Gustav Mahler sind daher zumindest einzelne *A s p e k t e* musikalischer Rhetorik für die Analyse noch von Relevanz<sup>119</sup>; bei nachfolgenden Komponisten des 20. Jahrhunderts mag die Verwendung einer entsprechenden Figur im Einzelfall möglicherweise auch ohne Bewußtsein der musikalisch-rhetorischen Tradition vonstatten gegangen sein. Betrachten wir zunächst Heines Gedicht von den beiden Grenadieren, in dem die drei Aspekte Krieg, Tod und Landesherr angesprochen werden. Zwei französische Soldaten kommen aus der russischen Gefangenschaft auf dem Weg in ihre Heimat in ein deutsches Quartier und erfahren dort von der Gefangennahme ihres Kaisers. Beide möchten sterben; der eine hat die Vision, als Schildwache im Grabe den Kaiser zu schützen. Das Gedicht wurde in zeitlicher Nachbarschaft, aber örtlich entfernt und unabhängig voneinander, von zwei Komponisten vertont, Richard Wagner 1839 und Robert Schumann 1840. Doch die gemeinsame Rückbesinnung auf den traditionsreichen Todestopos verbindet die beiden Kompositionen<sup>120</sup>. Bei Schumann wurden noch weitere Todessymbole mit einbezogen, so Moll-Geschlecht, Tmesis, Katabasis und Saltus duriusculi im Baß. Wagner nutzt dafür den Topos kohärenter; der punktierte Rhythmus wird strukturbildend. Auch in Schubert-Liedern begegnet uns der Todestopos, so ganz unmittelbar in der Urfassung der *Todesmusik* D 758<sup>121</sup>, aber auch, wenn im *Leiermann* der *Winterreise* Freund Hein direkt in diesem Rhythmus im Kontext von Tmesis und Pathopoiia als „wunderlicher Alter“ angedredet<sup>122</sup> oder wenn im *Schwanengesang* der Doppelgänger unzweideutig als der Tod identifiziert wird<sup>123</sup>. Entsprechende musikalische Todessymbolik begegnet uns auch in Schuberts *d-moll-Streichquartett* D 810 mit dem Untertitel *Der Tod und das Mädchen*; so bestimmt unser Rhythmus die Baßführung zum dritten Thema des ersten Satzes<sup>124</sup> und dessen Coda<sup>125</sup>.

Seitens der Klaviermusik sei als Beispiel auf den Todestopos im *Marche funèbre* der *b-moll-Klaviersonate* von Frédéric Chopin verwiesen, der genauso die in der Romantik

<sup>119</sup> Vgl. zu diesem Ansatz Jörg Riedlbauer, *Aspekte musikalischer Rhetorik bei Gustav Mahler*, in: *Der jüdische Beitrag zur Musikgeschichte Böhmens und Mährens. Bericht des 2. sudeten-deutsch-tschechischen Musiksymposiums 28./29. September 1992 Regensburg*, Regensburg 1994, S. 85–91

<sup>120</sup> Vgl. Richard Wagner, *Les deux grenadiers*, in: *Sämtliche Werke*, Bd. XVII, Mainz 1976, S. 45ff. mit Robert Schumann, *Die beiden Grenadiere*, in: *Robert Schumann's Werke*, Bd. XIII, 14, Leipzig o. J., rep. Farnborough 1969, Bd. II, S. 122ff.

<sup>121</sup> *Neue Ausgabe sämtlicher Werke (= NSchA)*, Bd. IV, 5b, Kassel 1985, S. 241 Beachte auch die „schwarze“ Tonart ges-moll.

<sup>122</sup> *NSchA*, Bd. IV, 4a, Kassel 1979, S. 191.

<sup>123</sup> *NSchA*, Bd. IV, 14a, Kassel 1988, S. 161

<sup>124</sup> *NSchA*, Bd. VI, 5, Kassel 1989, S. 53, T 61ff. und Parallelstelle in der Reprise, S. 62, T 62ff.

<sup>125</sup> *Ebda.*, S. 68, T 326ff.

beliebte bildhafte Verwendung von „schwarzen“ Tonarten für Todesstimmungen illustriert<sup>126</sup>. Eine heutzutage weniger bekannte Fundstelle sind die *moderato assai* vorzutragenden *Pensieri dolenti* d-moll aus dem Zyklus *In memoriam* – zwei signifikante Titel also in entsprechender Tempo- und Tonartenwahl – von Johann Baptist Cramer, in denen der Todestopos gleichfalls zum konstituierenden Rhythmus wird<sup>127</sup>. Beide Stücke sind nicht ohne Vorbild: Schon Beethoven brachte als langsamen Satz seiner *Klaviersonate* op. 26 eine *Marcia funebre sulla morte d'un Eroe* in der „schwarzen“ Tonart as-moll<sup>128</sup> und knüpfte daran in der *Marcia funebre* seiner *Dritten Sinfonie* an<sup>129</sup>, wo neben dem Todestopos zu Beginn ab Takt 8 noch eine weitere rhythmische Formel auftaucht, die Fritz Noske auf barocke Trauermärsche zurückgeführt hat<sup>130</sup>. In seiner Untersuchung faßte er diese 32tel-Figur stets zusammen mit der punktierten Figur als untrennbare Einheit auf, d. h. er erkannte nicht, daß bereits die erste Hälfte jenes „exogenen Motivs“ für sich allein musikgeschichtliche Lebensfähigkeit als Topos bewiesen hat. Auch bei Wagner hätte er alleine für den punktierten Rhythmus sowohl als Königs- als auch als Todestopos genügend Stellen finden können, ganz gleich, ob es sich um die Fanfaren zu König Heinrich im *Lohengrin*<sup>131</sup> oder um eine markante Stelle im Trauermarsch der *Götterdämmerung* handelt<sup>132</sup>.

Wenn wir von Wagner sprechen, dürfen wir auch seinen Schwiegervater Franz Liszt nicht vergessen, der in der sinfonischen Dichtung *Heldenklage* seinen eigenen Worten nach „Katastrophen“, „Schreckensereignisse“ und „allgemeine Not“ zum Ausdruck bringen wollte, und er führt näher aus: „Auf jener zweischneidigen Schwelle, welche jedes blutige Ereignis zwischen Vergangenheit und Zukunft stellt, bleiben Angst, Trauer und Leichenzüge immer und überall dieselben. In jede Siegesfanfare mischt sich immer und überall eine trübe Begleitung von Sterbeseufzern und Angstrufen ..., gepreßtem Schluchzen und Scheidegrüßen. Man möchte sagen, dass der Mensch mit triumphalen Kostümen und Festkleidern sich bedecke, um den Trauerflor zu verbergen, der wie ein Epiderm dicht verwachsen ist mit seiner sterblichen Hülle“<sup>133</sup>. Nach 31 Takten Einleitung, in der unser Rhythmus immer wieder deutlich vernehmbar ist (verbunden mit anderen musikalischen Todessymbolen wie Tmesis oder Pathopoiia), setzt eine *Marcia funebre* ein<sup>134</sup>, die vom Todestopos rhythmisch bestimmt wird.

Als Beispiele für die Verwendung des Topos' in der italienischen Oper dieser Epoche sei zunächst auf Verdis *Macbeth* hingewiesen, wo im ersten Finale die Nachricht, daß der König einem Attentat zum Opfer gefallen sei, in der „schwarzen“ Tonart b-moll in entsprechender Rhythmisierung gebracht wird<sup>135</sup>. Im *Don Carlos* schwören sich in Nr. 6 des

<sup>126</sup> T 1ff. Vgl. daneben auch Chopins *Marche funèbre* op. 72 Nr. 2 posth. c-moll (!), T 1ff.

<sup>127</sup> T 1ff. Zitiert nach der Anthologie *Romantic piano playing* von Denes Agay, New York 1976, S. 40ff. (Die ursprüngliche „Volksausgabe“ seiner 84 Etüden, zu denen dieser Zyklus gehört, stand mir nicht zur Verfügung.)

<sup>128</sup> T 1ff. Vgl. zu diesem Satz auch die Ausführungen von Peter Andraschke in: *Beethoven. Interpretationen seiner Werke*, Laaber 1994, I, S. 213–218.

<sup>129</sup> T 1ff.

<sup>130</sup> *Das exogene Todesmotiv in den Musikdramen Richard Wagners*, in: *Mf* 31 (1978), S. 285–302.

<sup>131</sup> Beispielsweise im zweiten Akt, genau zur Regieanweisung „Die vier Trompeter des Königs schreiten heraus“ (Z. 31).

<sup>132</sup> *Sämtliche Werke*, Bd. XIII, 3, Mainz 1982, S. 167ff.

<sup>133</sup> *Werke*, Bd. I, 1, 8 (Repr. Wiesbaden 1966), S. 138 (Vorwort).

<sup>134</sup> Ebda., S. 142ff.

<sup>135</sup> „È morto assassinato il Rè“ Beim anschließenden Chor wird der Todestopos zum rhythmisch konstituierenden Element.



ersten Akts Posa und Carlos unter der ständigen Begleitung unseres Rhythmus' Treue bis zum Tod; die Musik bringt damit zugleich eine Vorschau auf die tödliche Wendung dieser alsbald brüchig werdenden Männerfreundschaft<sup>136</sup>. Im *Trovatore* schließlich gründet der Topos über mehr als 50 Takte hin eine wahrhaft schaurige Szene: Unter den fahlen Schlägen der Totenglocke erlebt der unsichtbare Chor „Mitleid mit einer armen Seele kurz vor der Abfahrt zu einer Reise ohne Wiederkehr“<sup>137</sup>, was Leonora in Angst und Schrecken versetzt. Sie reagiert unmittelbar, ebenfalls mit dem Topos, in *as*-moll (schwarz!) vor dunkler Klangfarbe<sup>138</sup>, und auch Manrico ist sich seines nahen Endes bewußt<sup>139</sup>. Giacomo Puccini benutzte den Todestopos in den nicht minder schwarzen Tonarten *ces*-moll und *es*-moll am Schluß der tragisch endenden *Tosca*<sup>140</sup>.

Mit Puccini haben wir die Schwelle zum 20. Jahrhundert überschritten, tun wir das Gleiche noch mit zwei deutschen Komponisten, Gustav Mahler und Richard Strauss. In Strauss' *Salome* besiegelt der Topos den Tod der Titelheldin in den Schlußtakt<sup>141</sup>, in der *Frau ohne Schatten* steht er zu Beginn, von wo aus er im Verlauf der Oper musikalisch als Erinnerungsmotiv für den Unterweltsfürsten Keikobad genutzt wird, dessen Gesetz für den Kaiser zunächst den sicheren Tod bedeutet<sup>142</sup>. Gustav Mahler beschwört im dritten Satz seiner *Ersten Sinfonie* eine durch eingelagerte Scherzando-Abschnitte ins Groteske verzerrte Kriegs- und Todesstimmung<sup>143</sup>. Der thematische Hauptgedanke in *d*-moll (bekanntlich schon eine der Todes-Tonarten Mozarts) weist unsere charakteristische punktierte Rhythmik auf; dumpfe Tam-Tam-Schläge, dunkle Klangfarbe und eine Häufung von Tmesis-Figuren tragen die Todes-Assoziation mit. Für den Krieg stehen die gleichmäßig und kontinuierlich durchgehaltenen Viertelschläge von Pauke und (später) Kontrabaß und Harfe<sup>144</sup>. So stellte man sich im 19. Jahrhundert den pyrrhischen Waffentanz der Antike vor, nämlich als unaufhörliches Schlagen schwarzer Minimae<sup>145</sup>, deren Übertragung zu Mahlers Zeit noch als Viertel praktiziert wurde. Seine *Zweite Sinfonie* hat Mahler als „Totenfeier“ titulierte<sup>146</sup>, was er schon ab dem fünften Takt eindeutig dem Hörer zu verstehen gibt; ebenso ist die Aposiopesis einen Takt vorher signifikant<sup>147</sup>. Auch die *Sechste Sinfonie* gehört in diesen Sinnzusammenhang: Nach Aussage von Mahlers Frau Alma bezeichnen die drei Hammerschläge im Finale drei Schicksalsschläge, von denen der dritte tödlich sein soll<sup>148</sup>. Das Hauptthema des ersten Satzes<sup>149</sup>, aber auch das rhythmische Umfeld beim letzten der Hammerschläge im Finale einschließlich des Schlußtaktes<sup>150</sup> bestätigen Almas Aussage.

<sup>136</sup> 1. Akt, Nr. 6.

<sup>137</sup> Ziffer 4: „Miserere d'un alma già vicina alla partenza che non ha ritorno“

<sup>138</sup> Ebda., Z. 5.

<sup>139</sup> Ebda., Z. 6.

<sup>140</sup> 3. Akt, Z. 41.

<sup>141</sup> Z. 362, T. 5ff. (schweres Blech, Pauke, Streicher).

<sup>142</sup> T. 1–3.

<sup>143</sup> Z. 3ff.; beachte die Spielvorschrift „mit Parodie“

<sup>144</sup> Ab 4. Takt vor Z. 4.

<sup>145</sup> Lang-Becker, *Szenentypus und Musik*, S. 87.

<sup>146</sup> *SW*, Bd. II, Wien 1970, Vorwort (unpaginiert).

<sup>147</sup> T. 4, 2. Achtelpause mit Fermate.

<sup>148</sup> *Symphony VI*, hrsg. v. Hans Ferdinand Redlich, London o. J. [1968], S. IV.

<sup>149</sup> Z. 1.

<sup>150</sup> 13 Takte nach Z. 166; vgl. auch 7 Takte vor Z. 165.

Von Mahler ist es nur ein kleiner Schritt hin zu Alban Berg, dessen sog. „Katastrophenrhythmus“, mit dem im *Violinkonzert* der Tod der Berg nahestehenden Manon Gropius beschworen wird, dem Todestopos entspricht<sup>151</sup>. Genauso verfährt der Komponist an exponierten Stellen seiner *Lulu*, so in den beiden Finali und in den drei Todesfällen<sup>152</sup>. Auf ein charakteristisches Beispiel für die Arbeit mit dem Todestopos im 20. Jahrhundert stoßen wir auch in den *Lamenti* von Carl Orff, bekanntlich drei freie Bearbeitungen von Werken Monteverdis. Einen bedeutsamen und für die musikalische Semantik signifikanten Eingriff nahm Orff im ersten Teil vor: Monteverdis „misera“<sup>153</sup> übersetzte Orff – ein nachweislich profunder Kenner griechischer und römischer Rhetorik – nicht wörtlich als „Elende“, sondern mit dem expliziten musikalisch-rhetorischen Konnotat „mächt'ger Tod“<sup>154</sup>. Ein Beispiel aus Rußland sei von Dimitri Schostakowitsch angeführt – die Schlußszene seiner *Katerina Izmailova* (1963): Die Protagonistin stürzt sich in selbstmörderischer Absicht in den See und zieht dabei gleich ihre Nebenbuhlerin mit in den Tod<sup>155</sup>. Schließen wir die Belegstellen mit dem Hinweis auf einen lebenden Komponisten. In seinem *Sinfonischen Fragment in memoriam Joseph Beuys* läßt Franz Hummel seine Trauermusik mit Aposiopesis und rhythmischem Todestopos ausklingen<sup>156</sup>.

Daß dieser Topos nicht nur in der Kunstmusik seine Assoziation auf den Hörer ausübte, sondern auch im schlichten Volkslied, zeigt sich in einer zwischen 1750 und 1850 aufgezeichneten Sammlung von Totenliedern aus dem mährisch-böhmischen Raum – eine wahre Fundgrube für den exponierten und gehäuften Einsatz der Figur<sup>157</sup>. Der Topos wurde also auch in einem Personenkreis verstanden, von dem man kaum annehmen kann, daß er größere musikalisch-rhetorische Vorkenntnisse besessen hat. Ein modernes musikpsychologisches Experiment, das Christel Frank am Mozarteum in Salzburg durchführte, bestätigt das: Den musikalisch nicht vorbelasteten Probanden wurde ein Schlagzeugstück vorgeführt, das von punktierter und Marzialrhythmik geprägt gewesen ist. Befragt nach der Beurteilung des Hörerlebnisses äußerte die Gruppe Assoziationen wie „Der Tod marschiert in freudiger Erregung mit“, „Truppenaufmarsch“, „Schlacht“ oder „Totentanz am Marterpfahl“<sup>158</sup>.

In seinem Aufsatz *Über Kontinuität in der Musikgeschichte* betont Reinhold Hammerstein zu Recht, daß die elementarste Voraussetzung musikgeschichtlicher Kontinuität in allgemein anthropologischen Gegebenheiten läge, vor aller geschichtlichen Ausformung der Musik, diese aber in geschichtlicher Zeit immer noch und immer wieder

<sup>151</sup> Ab „molto ritmico“, 2 Takte vor Z. 25.

<sup>152</sup> I, 1 (Tod des Medizinalrats); I, 2 (Selbstmord des Malers); Finale I (zugleich Vorahnung von Dr. Schöns Tod); II, 2 (Tod Dr. Schöns) und Finale II (zugleich Reminiszenz an Dr. Schöns Tod).

<sup>153</sup> *Tutte le opere di Claudio Monteverdi*, Bd. XI, hrsg. v. Gian Francesco Malipiero, Wien o. J., S. 166.

<sup>154</sup> Carl Orff, *Lamenti*, Mainz 1941, Z. 5.

<sup>155</sup> *Collected Works*, Bd. XXI, Moskau 1985, S. 252, Syst. 1, T 4 und Syst. 2, T 4; S. 253, Syst. 1, T 2, Syst. 2, T 1 und 3, jeweils in der Pauke und den col legno geschlagenen Bratschen.

<sup>156</sup> Franz Hummel, *Geschichte hinter uns. FONDS. Sinfonisches Fragment in memoriam Joseph Beuys*, Riedenburg 1992, T 298–302 (Topos in Holzbläsern und großer Trommel nach der Textstelle „Hauche meine Seele in den kalten Stein“) bzw. T 350, 352 und 354 (Aposiopesis) nach dem Wort „Ewigkeit“ (354 zugleich Schlußtakt).

<sup>157</sup> Rudolf Hadwich (Hrsg.), *Totenlieder und Grabreden aus Nordmähren und dem übrigen sudetendeutschen Gebiete*, Reichenberg 1926, z. B. S. 29, 47, 51 oder 91

<sup>158</sup> *Musikrhythmen als möglicher Synchronisator für biologische Rhythmen?*, in: Gerhart Harrer (Hrsg.), *Grundlagen der Musiktherapie und Musikpsychologie*, Stuttgart 1982, S. 85–104, hier: S. 100.

virulent seien<sup>159</sup>. Die Fundstellen eines musikalischen Todestopos über Epochen und Landesgrenzen hinweg, deren Zahl noch beträchtlich hätte vermehrt werden können, mögen als weitere Gesprächsgrundlage hierzu dienen.

## Duo und Dialog

### Zu einem Struktur- und Stilproblem der Kammermusik\*

von Hans Eppstein, Danderyd (Schweden)

Sonaten für ein Melodieinstrument (Violine, Cello, Flöte, etc.) und Klavier entbehren einer gemeinsamen Gruppenbenennung, die der für andere Besetzungen (Trio, Quartett usw.) üblichen entspräche. Man spricht statt dessen im allgemeinen von dem jeweiligen Spezialtypus und bezeichnet ihn als „Violin-“, „Flötensonate“ usw., ohne zu bedenken, daß eine solche verbale Akzentuierung eines der beiden Zusammenspielpartner dem spezifischen Grundcharakter des Werkes als Duo widerspricht. Dieser Mangel einer adäquaten Gruppenbenennung ist indessen keineswegs nur eine Frage der Nomenklatur; in Wirklichkeit ist er ein semantisches Negativum mit weitreichenden Konsequenzen für alle Stellungnahmen zu dieser Besetzungsgruppe. Man ist sich bewußt, daß „almost all features of the sonata are also found in other types of instrumental music, i. e., the symphony, chamber music (quartet, trio, quintet, etc.), and, with some modifications, the concerto“<sup>1</sup>, und alle diese „types“ werden als selbständige Gruppen betrachtet und bezeichnet; die Duosonate – die hier gewählte Benennung für Sonaten für ein Melodieinstrument und Klavier – ist schlechthin eine „Sonate“ und wird meistens zusammen mit der Sonate für Soloinstrument behandelt<sup>2</sup>. Markant tritt dies in Williams S. Newmans dreibändiger Arbeit *The sonata ...*<sup>3</sup> mit dem Untertitel *A history of the sonata idea* in Erscheinung. Dieses Standardwerk behandelt grundsätzlich und konsequent solche (und nur solche) Kompositionen, die ihr Urheber als Sonate benannt hat. Für das Barockzeitalter bedeutet dies vor allem Sonaten a due und a tre sowie solche in vielstimmigen Besetzungen; Sonaten für Soloinstrument kommen in dieser Epoche nur ausnahmsweise vor. In der Musik der zweiten Hälfte des 18. sowie des 19. Jahrhunderts spielt dagegen die Solosonate (hauptsächlich für Klavier) eine zentrale Rolle, und der einzige wichtige daneben

<sup>159</sup> Siegfried Gmeinwieser, David Hiley, Jörg Riedlbauer (Hrsg.), *Musicologica Humana*, Florenz 1994, S. 13–41

\* Der Aufsatz ist die leicht überarbeitete deutsche Fassung einer ursprünglich auf Schwedisch geschriebenen Studie, die in Band 54 (1972) von *Svensk tidskrift för musikforskning* erschienen ist. Die Redaktion hat die Neuveröffentlichung freundlicherweise genehmigt, wofür ihr auch an dieser Stelle gedankt sei.

<sup>1</sup> Artikel *Sonata*, in: Willi Apel, *Harvard Dictionary of Music*, 2nd ed., Cambridge, Mass. 1969.

<sup>2</sup> Der in Anm. 1 zitierte Forscher ist sich nicht einmal im klaren darüber, ob die Duosonate zur Kammermusik zu rechnen ist oder nicht: „The violin (cello) sonata ... is sometimes not considered chamber music on account of the markedly solo character of the parts“ (*Harvard Dictionary*, Artikel *Chamber music*).

<sup>3</sup> *The Sonata in the Baroque Era, The Sonata in the Classic Era, The Sonata since Beethoven*, Chapel Hill 1959, 1963, 1969.