

Zur Tradition der Pavane in Mozarts *Idomeneo*

Stefan Morent

Bei der Gestaltung der Orakelszene in Mozarts *Idomeneo* fließen Elemente verschiedener Gattungstraditionen zusammen: Bühnenmusik, Unterwelts- bzw. Ombraszene und liturgisches Rezitativ. Ihren musikalischen Ausdruck finden sie in der Instrumentierung mit Posaunen und in einem flexiblen Rezitationsmodell für den eigentlichen Orakelspruch, das sich an liturgischer Lesung und Psalmodie orientiert.

Bereits im Prozess des Komponierens schlägt Leopold Mozart in einem Brief seinem Sohn *tieffe Blas=instrumente zum accomp: der unterirrdischen Stimme* vor. Sie und ein *schauerndes crescendo* sollen das *Schröckliche* dieser Szene verdeutlichen.¹ Das Numinose, Entrückte des Orakels, das in Leopold Mozarts Rede vom Unterirdischen und dann in Mozarts Rollenangabe »La voce« zum Ausdruck kommt, wird musikalisch durch die Posaunen repräsentiert. Als Instrumente kirchlicher *colla-parte*-Praxis verweisen diese aber zugleich auf einen sakralen Kontext, den das Orakel als Götterspruch berührt. Mozart vertont denn auch den Text nicht individuell ausdeutend, sondern folgt dem Vorbild liturgischen Rezitierens. Der überindividuelle, endgültige Charakter des Götterwortes wird also in einer Form gestaltet, in der das musikalische Element die Oberhand behält, die Sprache sich zu fügen hat.

Dies hat die erstaunliche Konsequenz, dass Mozart im Laufe des Kompositionsprozesses vier verschiedene Versionen dieser Szene ausarbeiten konnte, bei denen der Text teilweise drastisch gekürzt und verschoben wurde, das musikalische Modell jedoch bis auf kleine Änderungen dasselbe blieb.² Besonders auffällig und entscheidend in diesem Kontext ist hierbei, dass Mozart in allen vier Versionen, trotz aller Umstellungen und Verkürzungen, den eigentümlichen, daktylischen Rhythmus unverändert beibehält.³ Die Persistenz dieses rhythmischen Modells zeigt an, dass es sich hier nicht um eine akzessorische Fügung, sondern um ein fest in der Gattungskonvention verankertes Element handelt: Es ist der feierliche Schreitrythmus der Pavane aus einer Länge und zwei Kürzen, der, über Jahrhunderte verbunden

1 Brief vom 29. 12. 1780 (Briefe III, S. 74f, Z. 40-50).

2 Hierzu ausführlich mit Notenbeispielen Manfred Hermann Schmid, Das Orakel in Mozarts *Idomeneo*, in: Mozart-Studien 10, Tutzing 2001, S. 103-138.

3 In der vierten Fassung (NMA 28a) ist dieser Rhythmus zunächst in den interpunktierenden Einwüfen der Posaunen und Hörner gegenwärtig.

mit dem Bereich des Majestätischen und der Todessphäre, sich auch in der Tradition des Orakelspruchs niederschlägt.

Die Stärke dieser Tradition wird gerade anhand der vier Fassungen der Orakelszene im *Idomeneo* greifbar, und sie wirkt weiter bei den drohenden Worten des Komturs («Di rider finirai pria dell'aurora») in der Kirchhofszene des *Don Giovanni*.⁴ Das unmittelbare Vorbild, über das Mozart diese Tradition rezipierte, dürfte in Glucks *Alceste* zu suchen sein, die die Mozarts seit 1768 kannten.⁵ In der französischen *Alcèste* löst bereits die Ankündigung des Oberpriesters, dass nun die göttliche Majestät über Leben und Tod richten wird, den Pavane-Rhythmus aus.



Abb. 1: Chr. W. Gluck: *Alcèste* 1776, I,4 (Singstimme, T. 95-98), nach GA I/7, S. 99.

Der eigentliche Orakelspruch wird dann von der Strenge des daktylischen Rhythmus wie von der Instrumentierung mit drei Posaunen vollständig bestimmt.

Abb. 2: Chr. W. Gluck: *Alceste* 1767, Orakelszene (T. 104-111), nach GA I/3a, S. 142 (ohne Streicher und Holzbläser).

⁴ Vgl. Reinhold Hammerstein, *Die Stimme aus der anderen Welt. Über die Darstellung des Numinosen in der Oper von Monteverdi bis Mozart*, Tutzing 1998, S. 160-167.

⁵ Brief vom 13. 2. 1768 (Briefe I, S. 258, Z. 131). Bereits Hector Berlioz weist auf den Vorbildcharakter der Orakelszene in Glucks *Alceste* für die Kirchhofszene im *Don Giovanni* hin; s. Hector Berlioz, *Critique musicale 1823-1863*, hg. von Yves Gérard, Bd. 2: 1835-1836, hg. von Marie-Hélène Coudroy-Saghai, Paris 1998, S. 329.

Die Vorstellung von Rezitation bewirkt hierbei, dass wie bei Mozart Text flexibel hinzugefügt oder gekürzt werden kann. Dementsprechend dehnt die französische *Alcèste* das typische Rhythmusmodell dem längeren Text gemäß aus.



Abb. 3: Chr. W. Gluck: *Alcèste*, Orakelszene (T. 107-115), nach GA I/7, S. 100.

Glucks *Alcèste* steht dabei selbst in einer längeren Tradition der französischen Oper seit Lully und Rameau, die sich wiederum bis zu den Anfängen der Operngeschichte zurückverfolgen lässt. So erscheint in Claudio Monteverdis *Orfeo* in der zentralen Szene des dritten Aktes, wenn Orfeo Caronte beschwört, ihn mit seiner Barke in das Reich der Toten zu überführen, zweimal eine instrumentale Sinfonia im Pavane-Rhythmus.⁶ Hier steht die Pavane für das Ehrfurcht gebietende Sakral-Numinose des Übergangs in das Schattenreich des Todes. Die aus der Tradition stammende semantische Besetzung der Pavane bewirkt ihr Auftreten hier in der Oper, wo Abschied, Übergang und Tod in Szene gesetzt werden.

Die Oper, in deren weiterer Geschichte die Inszenierung des Numinosen eine zentrale Rolle spielt, wird sich der Verbindung mit der Pavane erinnern. Wenn Göttersprüche und Orakel das Wohl und Wehe der Menschen verkünden oder das Schattenreich des Todes in seiner Majestät erscheint, gehört der Pavane-Rhythmus beinahe topisch zu den musikalischen Ausdrucksmitteln.⁷ Im *Orfeo* erklingt die erwähnte Sinfonia nochmals im fünften Akt, wenn Apoll vom Himmel steigt und das Schicksal Orfeos zum Guten wendet.

Um die Herausbildung dieser Konnotation verstehen zu können, empfiehlt sich ein Blick auf die Frühzeit der Pavane. Sie erscheint zuerst in Lauten-Tabulaturen und Tanzsammlungen des frühen 16. Jahrhunderts⁸ und scheint sich als höfischer Schreittanz schnell in ganz Europa verbreitet und großer

⁶ Zum ersten Mal erscheint der Pavane-Rhythmus am Ende des zweiten Aktes, nachdem die Messagera die Nachricht vom Tod Euridikes und ihres Hinabsteigens in die Unterwelt verkündet hat, und die Hirten mit Orfeo über dieses grausame Schicksal klagen.

⁷ Hierzu Reinhold Hammerstein 1998, S. 90-100.

⁸ Juan Ambrosio Dalza, *Intabulatura de lauto libro quarto* (Venedig 1508); Pierre Attaignant, *Dixhuit Basses dances* (Paris 1529); Luis de Milán, *Libro de musica de vihuela intitulado El maestro* (Valencia 1536); vgl. Alan Brown, Artikel Pavan, in: *NG²* vol. 19, London 2001, S. 249-252 und Lawrence Moe, Artikel Pavane, in: *MGG²*, Sachteil Bd. 7, Kassel u. a. 1997, Sp. 1538-1542.

Beliebtheit erfreut zu haben. Er dient der aristokratischen Repräsentation und dem Zeremoniell und gehört zum Typus der *basse danse*, was auf die im Vergleich zum Springtanz langsame, kontrollierte Bewegung mit nur leichter Hebung des Fußes hindeutet. Begleitet wurde er bei kleineren Gesellschaften und zur Übung von einem einzelnen Musiker mit Einhandflöte und Trommel, bei größeren Festlichkeiten ebenfalls von der *alta capella*.

Die Etymologie des Namens *Pavane* bleibt letztlich ungeklärt: Zum einen gibt es Hinweise auf eine Ableitung aus dem Namen der italienischen Stadt Padua bzw. aus dessen idiomatischer Form *Pava*, wie Michael Praetorius vermerkt.⁹ Zum anderen könnte sich die Bezeichnung von dem spanischen Wort *pavo* für Pfau herleiten und damit auf das stolze Schreiten des Tanzes verweisen.¹⁰ Bereits in den frühen Quellen besteht die Pavane mehrheitlich aus drei, jeweils wiederholten Abschnitten zu je acht Messuren im geraden Takt. Bei einer längeren Folge von Tänzen dient sie gleichzeitig als Eröffnungszereemonie, innerhalb derer sich die Tanzpaare präsentieren und der Tanzraum prozessionsartig abgeschritten wird. Die ständisch gegliederte Reihung der Tanzpaare gibt dem Tanz dabei zusätzlich den Charakter der Einweihung, aber auch der Ausrichtung in Bezug auf eine herrschaftliche Ordnung. Der Pavane folgt ein schneller, vitaler Springtanz im ungeraden Takt, der Saltarello, der später von der Galliarde abgelöst wird.¹¹

Auch wenn die Pavane im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts an Beliebtheit verlor, kam sie doch bis um 1600 nie ganz aus der Mode, wie Thoinot Arbeau in seiner *Orchésographie* von 1588 feststellt. Er betont, dass die Pavane bei Hochzeitszügen und feierlichen Prozessionen Verwendung finde¹², und durch ihre langsamen gravitätischen Bewegungen besonders gut von hochgestellten Persönlichkeiten in ihren schweren, zeremoniellen Roben getanzt werden könne.¹³ Die Ehrfurcht gebietende Atmosphäre des Tanzes

kommt dadurch zum Ausdruck, dass die Damen dabei ihren Blick ständig gesenkt halten und nur selten mit einer gewissen Scheu ihr Haupt erheben.¹⁴

Eine besondere Hochblüte erreicht die Pavane in stilisierter Form bei den englischen Virginalisten. Und hier findet sich bereits die Verbindung mit der Todes- und Trauerthematik mit Titeln wie *Pavana Doloroso*, *Pavan The Funerals*, *Melancholy Pavan* oder *Pavana Lachrymae* für Kompositionen von Peter Philips, Anthony Holborne, John Bull und William Byrd. Die mit dem Pavane-Rhythmus aufgrund seiner Abtaktigkeit, der fehlenden Punktierungen und der schweren Setzung der ersten Länge ursprünglich verbundenen Kontexte – Würde, Strenge, Zeremoniell – erfahren eine Weitung in verwandte Vorstellungsbereiche. Für das englische 16. Jahrhundert ist hier an die so bezeichnenden Neigung zu Melancholie und Weltschmerz zu denken, die ihren treffendsten Ausdruck in dem Lautenlied *Flow my tears* aus dem *Second Booke of Songs* (1600) von John Dowland fand, dem einzigen Lied Dowlands in Form einer Pavane, das mit seinen zwei aufeinander folgenden, absteigenden Quartan mit dem Halbtonschritt am Ende ($a^1-g^1-f^1-e^1$ und $c^2-h^1-a^1-gis^1$) bereits zu Beginn dem traurig-melancholischen Charakter des Textes Ausdruck verleiht.¹⁵

Obwohl weder die Verbindung von Pavane und fallender Quart zwingend ist, noch das Auftreten des daktylischen Rhythmus als solches immer auf die Pavane verweisen muss, erscheint die Kombination dieser Elemente in solcher Häufung, dass man von keinem Zufall sprechen kann, sondern von einer idiomatischen Prägung ausgehen muss. Offensichtlich war die Pavane besonders geeignet, dem durch die fallende Quart evozierten Trauertopos, dem Gefühl der Verlassenheit in dieser Welt und der Sehnsucht nach dem Übergang in eine andere den Rahmen eines erhabenen Scheidens zu verleihen, und sich damit vom Ausdruck wilder Verzweiflung abzusetzen. In diesem Sinne beschreibt auch Thomas Morley in seiner *Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke* (London 1597), wohl mit Rückgriff auf Arbeau, die Pavane als besonders gravitätisch, ernst, streng und würdevoll¹⁶

14 Arbeau, *Orchésographie*, S. 29: »Et les damoiselles avec une contenance humble, les yeulx baissez, regardans quelques fois les assistans avec une pudeur virginale«. Abbildung einer getanzten Pavane im Ballhaus der Wiener Hofburg um 1560 bei Reinhold Hammerstein, Tanz und Musik des Todes, Bern und München 1980, Abb. 134 mit S. 76.

15 Dowland selbst hat dieses Lied in einem Zyklus von sieben Pavanen mit dem Titel *Lachrymae or Seven Tears* (1604) für instrumentales fünfstimmiges Consort verarbeitet und damit den Anstoß zu zahlreichen *Lachrymae*-Bearbeitungen gegeben, in denen wie bei Byrds *Pavana Lachrymae* das absteigende Quartmotiv eine prominente Rolle spielt. Auch die bereits genannten, nicht unmittelbar mit Dowlands *Lachrymae* zusammenhängenden Pavanen, weisen den absteigenden Quartgang als charakteristisches Motto auf.

16 Thomas Morley, *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke*, London 1597 (Reprint Oxford 1937), S. 181: »The next in gravity and goodnes unto this is called a pavane, a kind of staide musicke, ordained for grave dauncing«.

9 Michael Praetorius, *Syntagma Musicum III*, Wolfenbüttel 1619 (Reprint 2001), S. 25 [23].

10 Diese Erklärung findet sich bei Johann Gottfried Walther, *Musikalisches Lexikon oder musikalische Bibliothek*, Leipzig 1732 (Reprint Kassel 1953), S. 466.

11 Curt Sachs, *Eine Weltgeschichte des Tanzes*, Berlin 1933, S. 240-241.

12 Thoinot Arbeau, *Orchésographie. Méthode et théorie en forme de discours et tablature pour apprendre à danser, battre le tambour*, Lengres 1596 (Reprint Genf 1972; erste Aufl. erschienen unter dem Titel *Orchésographie et traité en forme de dialogue par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre et pratiquer l'honnête exercice des dances*), S. 28: »Noz Joueurs d'instruments la sonnent quant on meyne espouser en face de sainte Eglise une fille de bonne maison, & quant ils conduisent les prebstres, le batonnier & les confreres de quelque notable confrairie«.

13 Arbeau, *Orchésographie*, S. 29: »Le Gentil-homme la peult danser ayant la cappe & le spee: Et vous aultres vestuz de voz longues robes, marchant honnestement avec une gravité posee ... Et quant à la pavane, elle sert aux Roys, Princes & Seigneurs graves, pour se monstren en quelque iour de festin solemnel, avec leurs grands manteaux & robes de parade«.

und Thomas Mace nennt sie 1676 im Rückblick »erhaben« und »voller Kunst und Tiefe«. ¹⁷

Diese Konnotation der Pavane findet sich in besonders erhellender Weise in einem Florentiner Kupferstich aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts ¹⁸ ins Bild gesetzt. Auf der Darstellung, die deutliche Züge der vanitas-Tradition zeigt, ¹⁹ ist ein junges Paar in der typischen Haltung des höfischen Schreitanzes zu sehen. Am rechten Bildrand begleitet ein Musiker mit Einhandflöte und Trommel den Tanz. Das besonders Auffallende an diesem Bild ist die Art und Weise, wie der Tod von links mit einer Totenbahre auf der Schulter in den höfischen Raum bzw. das Leben des Paares eintritt: Er überfällt die Tanzenden nicht mit Schrecken, sondern passt sich ganz der höfisch-würdevollen Aura der Situation an, indem er sich sozusagen in die Tanzbewegung einschwingt. Er ist nicht als verstörendes Grauen, sondern deutlich als begleitende Figur gekennzeichnet, was nicht zuletzt dadurch zum Ausdruck kommt, dass er die Schleppe der Dame hält, so wie es Arbeau als Aufgabe der Zofen beim Tanz der Damen beschreibt. ²⁰ Als Kontrastbild hierzu wäre Hans Burgkmairs berühmter Farbholzschnitt *Der Tod überfällt ein Liebespaar* von 1510 zu sehen, in dem der Tod das Paar wild auseinander reißt, den Jüngling zu Boden streckt und das flüchtende Mädchen gleichzeitig am Gewandzipfel zwischen den Zähnen festhält.

Ganz im Sinne des feierlich-ernsten Charakters der Pavane fasst der Antwerpener Musik-Drucker und Komponist Tilman Susato 1551 die berühmte Chanson *Mille regretz* von Josquin des Prés im dritten Teil seiner Tanzsammlung *Dansereye* in der Form einer regelmäßigen Pavane mit drei mal acht Mensuren. Ausschlaggebend für die Wahl der Pavane war sicherlich der bereits bei Josquin zu Beginn der Chanson vorgegebene daktylische Rhythmus sowie das fallende Quartmotiv $a^1-g^1-f^1-e^1$, das wiederum im Dienste der Ausdeutung des Textes steht: Er spricht vom Verlassen und Verlieren, von langsamer Entfernung und Todesnähe. Im strengen Formmodell der Pavane Susatos werden diese Momente auch ohne Worte aufgefangen und gleichzeitig verdichtet.

¹⁷ Thomas Mace, *Musick's Monument*, London 1676 (Reprint Paris 1966): »Pavins, are Lessons of 2, 3 or 4 Strains, very Grave, and Sober; Full of Art, and Profundity«. Vgl. auch Praetorius, *Syntagma Musicum III*, S. 26 [24]: »Es ist aber Pavane eine Art von bestendiger und gravitetischer Music«.

¹⁸ British Museum, ca. 1465-70; vgl. Arthur M. Hind, *An undescribed Florentine engraving of the fifteenth century*, in: *The British Museum Quarterly VIII*, Number 1, 1933, S. 3-4; Horst W. Janson, *A Memento Mori among early Italian prints*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 3*, 1939-40, S. 243-248.

¹⁹ Günter Bandmann, *Melancholie und Musik. Ikonographische Studien*, Köln 1960, S. 91f.

²⁰ Arbeau, *Orchésographie*, S. 29: »Et lors les Roynes, Princesses, & Dames les accompaignent les grands queües de leurs robes abaissees & trainans, quelques fois portees par damoiselles«.

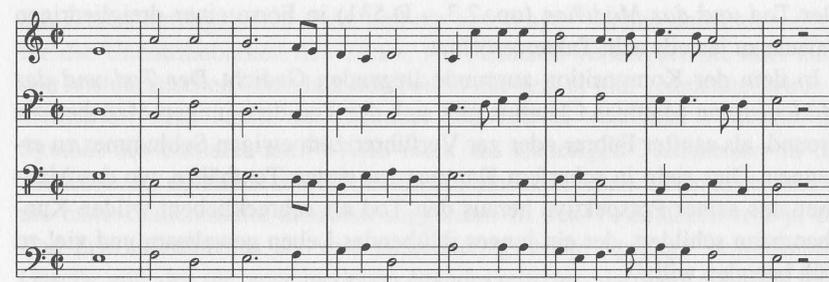


Abb. 4: Tilman Susato: Pavane *Mille regretz* (Mensur 1-8), aus: *Dansereye* (1551), nach: Tilman Susato. *Dansereye*, hrsg. von Franz J. Giesbert, Heft II, Mainz 1936, S. 42.

Abb. 5: Josquin de Prés: Chanson *Mille regretz* (Beginn), nach: *Werken van Josquin des Prés. Wereldlijke werken*, Teil I, hrsg. von A. Smijers, Amsterdam und Leipzig 1925, S. 63.

Dieses Verfahren lässt an Franz Schubert denken, der in seinem Streichquartett d-moll (D 810) den Variationensatz *Andante con moto* mit einer ebensolchen Verdichtung von einzelnen Elementen aus seiner Liedvertonung

Abb. 6: Franz Schubert: Streichquartett d-moll *Der Tod und das Mädchen* (2. Satz, T. 1-8)

Der Tod und das Mädchen (op. 7,3 – D 531) in Form einer dreigliedrigen Pavane zu jeweils acht Takten eröffnet.

In dem der Komposition zugrunde liegenden Gedicht *Der Tod und das Mädchen* von Matthias Claudius gibt sich der Tod dem jungen Mädchen als Freund, als sanfter Führer oder gar Verführer zum ewigen Schlummer zu erkennen. Dies steht in scharfem Kontrast zur ersten Texthälfte, wo das Mädchen aus seiner Perspektive heraus den Tod als schrecklichen, wilden Knochenmann schildert, der ein junges, blühendes Leben gewaltsam und viel zu früh beenden will:²¹

DER TOD UND DAS MÄDCHEN

Das Mädchen: Vorüber! Ach, vorüber!
Geh, wilder Knochenmann!
Ich bin noch jung, geh Liebe!
Und rühre mich nicht an.

Der Tod: Gib deine Hand, du schön und zart Gebild!
Bin Freund, und komme nicht, zu strafen.
Sei gutes Muts! ich bin nicht wild,
Sollst sanft in meinen Armen schlafen!

Schubert fasst in seiner Vertonung diese kontrastierende Anlage des Textes mit zwei entsprechend gegensätzlichen Vertonungsstilen (D 531, vgl. Franz Schubert. Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie IV: Lieder, Bd. 1, Teil a, vorgelegt von Walther Dürr, Kassel etc. 1970, S. 66/67): Zum einen die Rede des Mädchens (T. 8-19), die durch auf- und abspringende Intervalle, zahlreiche Pausen, punktierte Rhythmen, eine chromatisch aufsteigende Linie ($a^1-b^1-c^2-cis^2-d^2-es^2$) und die versetzten Achtelrepetitionen als Zeichen des Schauderns im Klavier gekennzeichnet ist, und damit das blanke Entsetzen, den gehetzten, rezitativischen, atemlosen Sprechduktus, aber auch die gewaltsam-aufdringliche Anmutung des Todes abbildet.²² Zum anderen die Antwort des Todes, die beinahe schon einer beschwörend-betörenden Verlockung gleichkommt (T. 22-37): Sie ist in 2×8 einander entsprechende Takte mit gleichmäßigem Rhythmus und einem monotonen Rezitationsmodell gegossen, die ruhige Bestimmtheit und unumstößliche Gewissheit vermitteln. Der strenge, daktylische Rhythmus, der in der Singstimme nur kleine Variierungen erfährt, in der Begleitung aber unerbittlich bis zum Ende

21 Zuerst erschienen im Göttinger Musen-Almanach 1775, dann in Asmus I/II, Hamburg 1775. Text nach Matthias Claudius. Werke. Asmus omnia sua secum portans oder Sämtliche Werke des Wandsbecker Boten, hg. von Urban Roedel, Stuttgart 1965, 6. Aufl., S. 100.

22 Dem entspricht auch die Tempoangabe »Etwas geschwinder« gegenüber dem »Mäßig« des Vorspiels.

des Liedes durchgehalten wird, und die tiefe Lage²³ stehen dabei zum einen für die Unentrinnbarkeit des Todes, zum anderen verkörpern sie aber auch den aristokratischen Charakter des Todes, mit dem er hier gezeichnet wird.

Schubert fasst damit mit Claudius den Tod in tröstender Funktion, als Symbol des Schlafes auf.²⁴ Also nicht als schaurigen Tanzmeister in der Tradition der spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Totentänze, wie es die erste Gedichthälfte zunächst suggeriert: In den Totentänzen tritt ja der Tod fast ausnahmslos als wild tanzender, groteske Sprünge vollführender Geselle auf, der die verschiedenen Standesvertreter, darunter eben als feste Figur auch das junge Mädchen, zum Kettenreigen oder zum Paartanz zwingt und mit seiner überdrehten Vitalität die Lebensfreude und –lust seiner Opfer nachhafft und pervertiert. In den begleitenden Versen verstärkt der Tod dort durch seine Rede – ganz im Gegensatz zu Claudius' Gedicht – noch den Schauer seiner Opfer. Angst und Schrecken erwachsen aus der Gewalttätigkeit und Unberechenbarkeit des Todes, die weder auf Alter noch Stand Rücksicht nehmen. Musikalisch und ikonographisch wird ihm hierbei die Sphäre der Höllenmusik, mit Blasinstrumenten als Vertreter der *fistula tartarea*,²⁵ der höllischen Pfeife, als Tanzgattung der Springtanz zugeordnet. Dieser so genannte Saltarello, der durch sprunghafte Bewegungen gekennzeichnet ist, wird typischerweise vom Ensemble der *alta capella*, dem Ensemble für die laute Spielmusik des 15. und 16. Jahrhunderts, bestehend aus Schalmey, Bombarde, Zugtrompete oder Posaune und Trommel, begleitet.²⁶

23 Man beachte das von Schubert als Alternative in der Singstimme vorgesehene tiefe d bei »schla-fen«.

24 Claudius scheint hier griechischen Todesvorstellungen zu folgen, wie sie ihm in der Interpretation durch Lessing und Herder vermittelt wurden. Im Vorwort zu Asmus I/II spricht Claudius vom friedlichen Tod in der Gestalt des »Freund Hein«; vgl. Christoph Wolff, Schubert's *Der Tod und das Mädchen*: analytical and explanatory notes on the song D 531 and the quartet D 810, in: Schubert Studies. Problems of style and chronology, hg. von Eva Badura-Skoda und Peter Branscombe, Cambridge 1982, S. 143-171, hier: S. 145-146. Auch im sonstigen Schaffen von Matthias Claudius tritt diese Auffassung des Todes als eines sanften Begleiters immer wieder zutage; vgl. die Überlegungen bei Albrecht Beutel, »Jenseit des Monds ist alles unvergänglich«. Das »Abendlied« von Matthias Claudius, in: Ders.: Protestantische Konkretionen. Studien zur Kirchengeschichte, Tübingen 1998, S. 192-225, hier: S. 215-218. Zur Vorstellung des Todes als sanfter Geleitfigur oder als Bruder des Schlafes in der abendländischen Kultur vgl. Walther Rehm, Der Todesgedanke in der deutschen Dichtung vom Mittelalter bis zur Romantik, Halle 1928 (Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 14), bes. S. 29/30, 99/100 und Werner Fuchs, Todesbilder in der modernen Gesellschaft, Frankfurt 1969, S. 86/87.

25 Der älteste lateinische Totentanztext (um 1350) gibt dem Tod die *fistula tartarea* in die Hand: »Fistula tartarea vos iungit in una chorea«; s. Hellmut Rosenfeld, Der mittelalterliche Totentanz. Entstehung – Entwicklung – Bedeutung, Köln 1974, S. 320-323.

26 Ein solches Ensemble im Kontext von Totentanz-Darstellungen zeigt der bekannte Knoblochzerdruck *Doten dantz mit figuren*, Straßburg 1485: Hier handelt es sich um ein vierstimmiges Ensemble mit zwei Schalmeyen. Die grotesken Verrenkungen sowohl der Musikanten wie auch der tanzenden Gerippe erinnern auch an die Tradition der Moriskentänze.

Schubert wechselt in der zweiten Liedhälfte dem Gedichttext folgend in eine würdevoll-gemessene Schreitbewegung. Wie wichtig ihm diese zur Zeichnung des Todes ist, zeigt sich daran, dass sie bereits als Einleitung (T. 1-7), wiederum als Achtakter, erklingt, gleichsam, um die Allgegenwart des Todes, der Anfang und Ende menschlichen Lebens bestimmt und umrahmt und nun dem Mädchen entgegentritt, zu vergegenwärtigen. Und in dem Augenblick, in dem das Mädchen von der Angst der Berührung durch den Tod spricht, setzt dieser typische Rhythmus aus einer Halben gefolgt von zwei Vierteln bereits in der Klavierbegleitung ein und erfasst dabei gleichzeitig auch die Melodie des Mädchens (T. 16-19). Als Nachspiel erscheint das Modell nochmals (T. 37-43), jetzt aber im Gegensatz zum Beginn von d-Moll nach D-Dur gewendet. Die Dursphäre, die bereits mit dem D-Dur-Akkord auf »schla-fen« eintritt und auch mit diesem das Lied beendet, verheißt dabei, wie generell bei Schubert, das utopisch Jenseitige, das Erlöste.

Schubert setzt aber noch zwei weitere musikalische Signale für die Sphäre von Tod, Vergänglichkeit, Leid und Trauer: Zum einen die absteigende Quart, zunächst $c^2-b^1-a^1-g^1$ (T. 16/17), dann $a^1-g^1-f^1-e^1$ (T. 18/19) und $f^1-e^1-d^1-cis^1$ (T. 20/21) mit dem Halbtonschritt am Ende, die mit ihrem threnodischen Gestus im Lied eine resignierende oder vielleicht bereits einwilligende Haltung des Mädchens zu den Worten »rühre mich nicht an« andeutet und auf die große musikalische Tradition der Lamento-Quart verweist.²⁷ Zum anderen das Rezitationsmodell des Todes, das liturgische Vortragspraktiken evoziert, und ganz konkret das Modell des zweiten Kirchentons, des plagalen Dorisch mit seinen typischen Begrenzungstönen *D* (Finalis), *F* (Rezitations-ton oder Tenor) und der Unterquart *A* aufgreift. Er wird seit dem Mittelalter mit dem Affektgehalt der Trauer verbunden, und es kann kein Zweifel daran bestehen, dass dem 18. und 19. Jahrhundert und ganz besonders Schubert durch seine intime Vertrautheit mit der Kirchenmusik diese Konnotation bekannt war.²⁸

Dass Schubert mit der Lamento-Quart und dem Rezitationsmodell des zweiten Kirchentons musikgeschichtlich vorgeprägte Elemente zur Darstellung von Trauer und Tod verwendet, die eine lange Tradition besitzen, ist offensichtlich. Aber auch für den charakteristischen Schreitrythmus aus einer Länge und zwei Kürzen verhält es sich so: Er stellt nicht etwa eine von

27 Hierzu Ellen Rosand, *The Descending Tetrachord: An Emblem of Lament*, in: *Musical Quarterly* 65, 1979, S. 346-359 und Karel Ph. Bernet Kempers, *Die chromatisch angefüllte Quarte als Leid- und Leitmotiv in Mozarts Don Giovanni*, in: *MJb* 1971/1972, S. 255-267.

28 Noch Franz Liszt kennt, wie seine Skizzenbücher zeigen, ganz selbstverständlich die traditionelle Verbindung des ersten Kirchentones mit der *gravitas* als dem festen Fundament; s. Anselm Hartmann, *Kunst und Kirche. Studien zum Messenschaftern von Franz Liszt*, Regensburg 1991, S. 131.

Schubert selbst entwickelte musikalische Chiffre dar²⁹, sondern folgt dem Vorbild der Pavane, worauf bereits Thrasybulos Georgiades hingewiesen hat.³⁰

Die Verwendung der Pavane bei Schubert erschöpft sich damit aber nicht in der bloßen Rhythmik eines Tanzmodells, sondern beinhaltet entscheidender noch und wie bei Mozart ein weiterreichendes semantisches Modell. Es ist kaum anzunehmen, dass Schubert oder Mozart eine historische Pavane gekannt haben könnten. Sie greifen aber mit dem Schreit-Rhythmus eine über die Jahrhunderte wirksame Tradition auf, die die Pavane mit der Trauer- und Todesthematik verbindet. Bei Schubert tritt der charakteristische daktylische Rhythmus beinahe obsessiv an prominenten Stellen seines Schaffens auf³¹, so z. B. im Mittelteil seines Liedes *Der Wanderer* von 1816 (D 489) auf einen Text von Georg Philipp Schmidt. Hier spricht nicht der Tod selbst, aber das lyrische Ich gibt seiner Verlassenheit in einer fremd erscheinenden Welt und letztlich seiner Todesahnung Ausdruck:

Die Sonne dünkt mich hier so kalt,
die Blüte welk, das Leben alt,
und was sie reden leerer Schall,
ich bin ein Fremdling überall.

Der Tod tritt nicht derart plakativ in Erscheinung wie in *Der Tod und das Mädchen*. Verbindend ist aber das Moment des langsamen Übergangs, des Hinübergleitens aus dem jetzigen Leben in ein anderes, das mit der Wander-Metapher verbunden erscheint und den Schreit-Rhythmus der Pavane provoziert.

Es kann durchaus sein, dass Schubert bei seiner bekannten Beethoven-Verehrung für dieses Schreitmotiv besonders durch den zweiten Satz von Beethovens 7. Sinfonie sensibilisiert wurde³², der ja durchgängig von der Kombination aus Daktylus und Spondeus bestimmt wird. Und auch hier hat die unerbittliche Beibehaltung dieses Ostinato-Motivs als Grundlage eines Variationensatzes zu zwar im Detail sehr unterschiedlichen, aber doch in diesem Punkte übereinstimmenden Deutungen geführt: Es ist die Vorstellung von Prozession, eines langsam näher kommenden und sich wieder entfernenden Zuges, also wieder einer Bewegung des Übergangs.³³ Die Atmosphäre des Weihe- und Würdevollen kommt ebenso in Schumanns Deutung der

29 In diesem Sinne interpretiert von Walther Dürr, *Musik und Sprache: Zu Deklamation und Semantik in Schuberts Kammermusik*, in: *Ders.: Zeichen-Setzung. Aufsätze zur musikalischen Poetik*, hg. von Werner Aderhold und Walburga Litschauer, Kassel 1992, S. 63-82, hier: S. 73ff.

30 Thrasybulos G. Georgiades, *Schubert. Musik und Lyrik*, Göttingen 1967, S. 21, 23, 329.

31 Hierzu ebda., S. 329 und Walther Dürr 1992, S. 73-75.

32 Vgl. ebda., S. 73.

33 Vgl. auch Wolfgang Osthoff, *Zum Vorstellungsgehalt des Allegretto in Beethovens 7. Symphonie*, in: *AfMw* 34, 1977, S. 159-179.

poetischen Idee dieses Satzes als eines Hochzeitszuges wie in Wagners Worten zum Ausdruck, der von dem »feierlich daherschreitenden Rythmus« und der »ernst« tönenden Weise spricht.³⁴ Wenn er außerdem ganz im Sinne seiner berühmten Charakterisierung der 7. Sinfonie als einer »Apotheose des Tanzes« einen durchgehenden »Reigen«³⁵ in diesem Satz verwirklicht sieht, so ist damit wieder die Idee des Schreittanzes angesprochen.

Im 19. und 20. Jahrhundert gab der Märchenstoff von *Dornröschen* in der Bearbeitung von Charles Perrault³⁶ den Vorwurf für zwei Pavane-Kompositionen, enthalten in den Balletten *La belle au bois dormant* (1889) von Pjotr Iljitsch Tschaikowsky und *Ma mère l'Oye* (1910, orchestriert 1911/12) von Maurice Ravel.³⁷ Beide Male erscheint die Pavane hier als historische Tanzform, die ihre lebendige Tradition längst verloren hat, als semantisches Modell aber weiterlebt. Beide Male ist es auch die Todesthematik, wieder nicht als schnelles, schreckliches Ende, sondern als ewiger, sanfter Schlummer der Prinzessin bis zur Erweckung zu einem neuen Leben durch den Kuss des Prinzen, verbunden mit der höfisch-aristokratischen Sphäre, die die Verbindung zur Pavane herstellt.

Andante molto maestoso

Abb. 7: P. I. Tschaikowsky: *La belle au bois dormant* (1889), »Apothéose« (T. 1-5: nur Bläser).

³⁴ Robert Schumann, Gesammelte Schriften über Musik und Musiker, 5. Aufl., hg. von Martin Kreisig, Bd. 1, Leipzig 1914, S. 122; Richard Wagner, Sämtliche Schriften und Dichtungen, 6. Aufl., Bd. 3, Leipzig [1883], S. 94/95.

³⁵ Wagner: Sämtliche Schriften, Bd. 3, S. 94.

³⁶ Charles Perrault, Histoires ou contes du temps passé, avec des moralités: Contes de ma mère l'Oye, Paris 1697.

³⁷ Michael Stegemann, Maurice Ravel, Reinbek 1996, S. 79-80.

Die Akzentuierungen in den beiden Kompositionen sind allerdings unterschiedlich: Der letzte Satz von Tschaikowskys Ballett setzt den Pavane-Rhythmus mit großer Orchesterbesetzung plakativ in Szene, die stark herausgehobenen Blasinstrumente, zunächst Blech-, dann Holzbläser, und die an historischen Vorbildern orientierte Melodik betonen vor allem den höfisch-festlichen Charakter der Szenerie und illustrieren den großen Ball zu Ehren der Hochzeit der Prinzessin mit dem Prinzen. Der Titel dieses letzten Satzes, *Apothéose*, freilich weist über diese vordergründige Bedeutung hinaus auf den mit der Dornröschen-Figur verbundenen Transzendenz-Bezug.

Ravel betont dagegen in seiner *Pavane de la Belle au bois dormant* die mädchenhafte Zartheit der jungen Prinzessin, die unberührt in ihrem hundertjährigen Schlaf bis zu ihrer Erweckung ruht. Die in der Schlafsymbolik sublimierte Todesthematik, mit all ihren erotischen Implikationen, führt bei Ravel zu einer Aufgliederung des starren Pavane-Rhythmus. Er steht mit seinen Punktierungen zusammen mit der Orchestrierung mit Soloflöte, Solohorn und gedämpften Streichern im Pizzicato für das filigrane, unschuldige Wesen der Prinzessin. Ein Moment, das Ravel auch in seiner *Pavane pour une infante défunte* aufgreift. Obwohl Ravel den Titel dieser als Auftragswerk für die Princesse de Polignac zunächst für Klavier (1899) entstandenen und später (1910) orchestrierten Pavane als reine Freude am Wortspiel, an der Alliteration zu erklären pflegte,³⁸ ist die Verbindung mit der Tradition der Pavane sicherlich kein Zufall. Verschiedene Punkte kommen hier zusammen: Das evozierte Bild einer Infantin am spanischen Hof, das auch auf die eingangs erwähnte Ursprungstradition der Pavane aus Spanien hindeutet; die Strenge und Würde des spanischen Hofzeremoniells, also wieder die höfische Sphäre, aber auch die längst in einer anderen Welt weilende, nur noch in blasser Erinnerung in die Gegenwart hereinragende kleine Prinzessin.

Lent

Abb. 8: M. Ravel: *Pavane de la Belle au bois dormant* (1910), T. 1-6 (nur Flöte 1 und 2).

³⁸ Roland-Manuel, Ravel, deutsch von Kurt Lamerdin, Potsdam 1951, S. 26; Arbie Orenstein, Maurice Ravel. Leben und Werk, aus dem Englischen von Dietrich Klose, Stuttgart 1978, S. 163.

Der bewusst einfach gehaltene, sehr reduzierte Satz der *Pavane de la Belle au bois dormant*, der sich auch im Untertitel *5 pièces infantines* spiegelt und mit der ursprünglichen Konzeption für ein von Kindern ausgeführtes Klavierstück zu vier Händen korrespondiert, unterstreicht die Atmosphäre des Einfachen und Zerbrechlichen noch. Die Tradition der Pavane ist aber in den regelmäßigen Achttaktern ganz deutlich präsent.

Den für Schubert postulierten Rückbezug auf die Pavane löst der amerikanische Komponist George Crumb schließlich in seinem Streichquartett *Black Angels* von 1970 kompositorisch ein. Das Werk entstand unter dem Eindruck des Vietnam-Krieges und schildert in seiner dreiteiligen Anlage den Weg der Seele von ihrer Einheit mit Gott über die Gottesferne im irdischen Tal der Tränen bis zu ihrer Erlösung.³⁹ Im Mittelteil zitiert Crumb unter dem Titel *Pavana Lachrymae* den Anfang von Schuberts Variationensatz aus dem Streichquartett *Der Tod und Mädchen*. Schuberts Satz und Lied, die Crumb zum Zeichen für das Durchschreiten des Totenreichs geworden sind, werden mit dem Bezug auf Dowland selbst als Erben der Pavane-Tradition gedeutet. Dabei erscheint die zeitliche Ferne des historischen Zitats durch die archaischen Quint-Oktav-Klänge als Konsequenz der Dreistimmigkeit und durch verfremdende Spieltechniken noch verschärft.

6. Pavana Lachrymae [Trio]
(der Tod und das Mädchen)

Grave, solemn: like a consort of viols
(a fragile echo of ancient music)

Electric Cello
Electric Violin II (hold like a viol)
Electric Viola (hold like a viol)

Tempo markings: $\text{♩} = 30$ (initial), $\text{♩} = 60$ (subito più), $\text{♩} = 50$ (lento)

Performance instructions: *pp*, *sul A sempre*, *sul G sempre*, *sul C sempre*, *(sempre ben tenuto)*

Abb. 9: George Crumb, Streichquartett *Black Angels* (1970): »Pavana Lachrymae«, nach der Partitur bei C. F. Peters, New York u. a. 1971 (ohne Einwüfe von Electric Violin I.)

39 Vgl. das Vorwort von George Crumb zur Edition der Partitur von *Black Angels* bei C. F. Peters, New York u. a. 1971.

Zu Mozart und damit zum Ausgangspunkt dieser Überlegungen zurück führt schließlich Hugo Wolfs Vertonung des Gedichts *Denk' es, o Seele!*, das den Abschluss von Eduard Mörikes Novelle *Mozart auf der Reise nach Prag* bildet. Das Gedicht erschien bereits 1852 unter dem Titel *Grabgedanken*; in der Novelle von 1855 wird es von Mörike als »Böhmisches Volkslied« ausgegeben:⁴⁰

DENK ES, O SEELE!

Ein Tännlein grünet wo,
Wer weiß, im Walde,
Ein Rosenstrauch, wer sagt,
In welchem Garten?
Sie sind erlesen schon,
Denk es, o Seele,
Auf deinem Grab zu wurzeln
Und zu wachsen.

Zwei schwarze Rößlein weiden
Auf der Wiese,
Sie kehren heim zur Stadt
In muntern Sprüngen.
Sie werden schrittweis gehn
Mit deiner Leiche;
Vielleicht, vielleicht noch eh
An ihren Hufen
Das Eisen los wird,
Das ich blitzen sehe!

Den darin ausgesprochenen *memento mori*-Gedanken akzentuiert Mörike mit einem zu Claudius analogen Bewegungs-Kontrast: Die vitalen, munteren Sprünge der Rösslein verwandeln sich in den gravitatischen Schritt des Leichenzugs, der Tod greift gleichsam in die Speichen des Lebensrades. In Wolfs Komposition von 1888 erscheint in diesem Moment, wenn der Tod in seiner Majestät ins Leben hineinragt (»Sie werden schrittweis gehn«), der Pavane-Rhythmus im Klavier.

40 Text nach Eduard Mörike, *Sämtliche Gedichte*, hg. von Herbert G. Göpfert, München und Zürich 1987, S. 96-97.

etwas zurückhaltend

Sie wer-den schrittweis gehn mit dei-ner Lei-che;

(schwer)

f *p*

Abb. 10: Hugo Wolf: *Denk' es, o Seele!* (1888), T. 42-46, nach GA 1, S. 138f.

Wie bei Schubert erfasst die neue Gangart auch die Singstimme, die den drängenden $\frac{6}{8}$ -Takt abrupt abbricht und – ebenfalls wie bei Schubert – in ein fallendes Tetrachord mit Halbton am Ende gekleidet wird. Der Tod stellt eine neue Zeitordnung her, die den Menschen bereits im Leben zum Wanderer macht und neu ausrichtet – bei Mörike auf Mozart projiziert, dessen Reise nach Prag für das bereits im Leben vom Tod umfangene Genie steht.