Aspekte des Totentanzes in «Der Tod und die Jungfrau» von Rudolf Kelterborn

von Gisela Sandner

Ach Jungfraw, ewer roter Mund
wird bleich jetzund zu dieser Stund:
Ihr sprungen gern mit jungen Knaben,
mit mir müsst ihr ein Vortanz haben.

Im zweiten Madrigal des Zyklus *Schlag an mit deiner Sichel. Madrigale zu einem imaginären Totentanz* (1981–82), das den Titel «Der Tod und die Jungfrau» trägt, verwendete Rudolf Kelterborn diese Verse, mit denen im Basler Totentanz der Tod die Jungfrau anspricht. Sie verbinden dieses Madrigal direkt mit der bekannten Totentanzdarstellung aus Basel und bringen eine Verknüpfung von entstehungsgeschichtlichen und persönlichen Aspekten des Werkes zum Ausdruck. Für den im Auftrag des Südwestfunks entstandenen Zyklus von sieben Madrigalen war neben der Besetzung zunächst der Themenkreis «Tod» vorgegeben. Eine Ausrichtung dieser Vorgabe auf den Totentanz schien für Rudolf Kelterborn nahezuliegen, da er zum einen als gebürtiger Basler mit den literarisch-ikonographischen Ausformungen des Großbasler Totentanzfreskos, zum anderen mit den daran anknüpfenden musikalischen Auseinandersetzungen vertraut war.[1] Für den gesamten Zyklus griff Kelterborn auf weitere Texte zurück: Neben dem Basler Totentanz zitiert er das Alte und das Neue Testament, Petrarca, den Magister von Biberach und den japanischen Dichterphilosophen Matsuo Basho.

In «Der Tod und die Jungfrau» verstärkte der Komponist die Unausweichlichkeit des drohenden Lebensendes, indem er allein die Forderung des Todes umsetzte, die Antwort des Mädchens hingegen wegließ. Die Verse werden als Gliederungselemente der Musik genutzt, wobei eine Fermate den textvertonenden Teil nach dem ersten Verspaar in zwei gleich große Abschnitte teilt. Die eingeschobene Anrede «Ach Jungfraw» vor Beginn des zweiten Verspaares bildet die einzige Abweichung von der Vorlage.

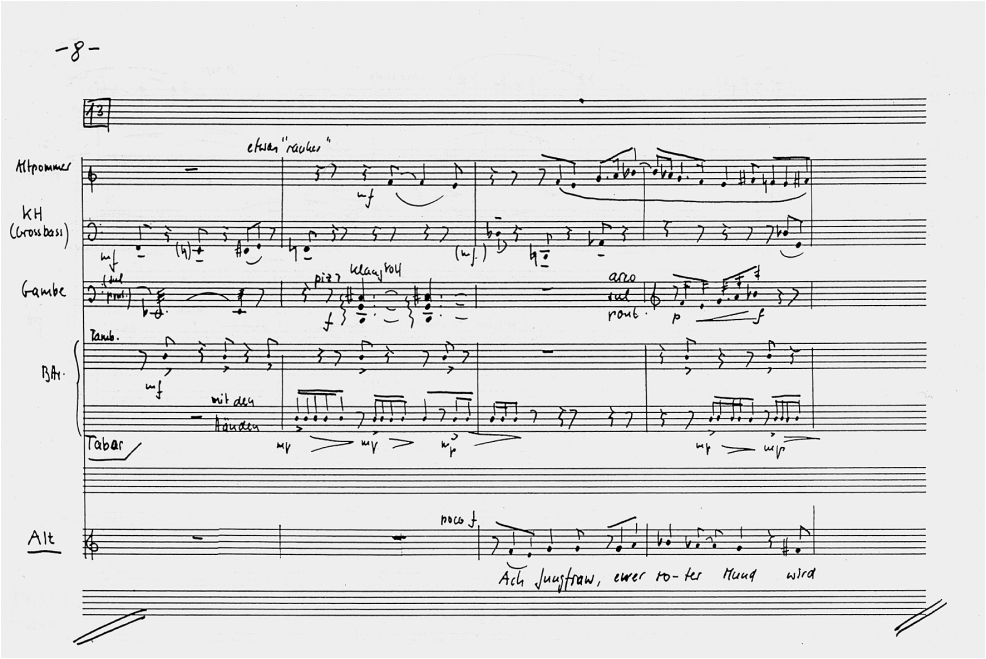

Abbildung 1: Rudolf Kelterborn, *Schlag an mit deiner Sichel. Madrigale zu einem imaginären Totentanz* (1981–82). Fotokopie der Partiturreinschrift, S. 8 (Ausschnitt, T. 13–16) (Sammlung Rudolf Kelterborn).

Wie die Benennung als Madrigal verweist auch die Besetzung mit Renaissanceinstrumenten auf jene Epoche, in der die Blütezeit der monumentalen Totentänze zu Ende ging. Kelterborn verband seine eigene, atonale Tonsprache mit musikalischen Techniken der Renaissance, beispielsweise indem er die Gesangslinie in kurze soggettoartige Motive faßte, deren Ambitus zumeist dem Tritonus entspricht.[2] Dieser Tritonus-Ambitus ist Kelterborns Umdeutung des in der mittelalterlichen Melodiebildung grundlegenden Tetrachords im Ambitus einer Quarte. Auch ist der Einsatz der Singstimme in Takt 15 so konzipiert, daß dort die für das klassische Madrigal des 16. Jahrhunderts typische Fünfstimmigkeit erreicht wird *(Abbildung 1)*.[3] Gambe und Alt-Pommer treten in diesem Teil als lineare, gesanglich gedachte und mit der Singstimme gleichberechtigte Stimmen auf, indem sie wiederholt charakteristische Elemente der Gesangslinie wie Beginn oder Schluß eines Soggettos oder dessen rhythmische Figuren aufnehmen und imitieren. Doch wird nie ein Motiv als Ganzes imitiert, sondern, wie beispielsweise in den Takten 14ff., der auftaktige Einsatz und der Tonhöhenverlauf nachgezeichnet.[4] Das Krummhorn hingegen hat mit seinen kurzen Einzeltönen stabilisierende Continuo-Funktion.

Ein weiterer Bezug zur Epoche der Totentänze findet sich in der

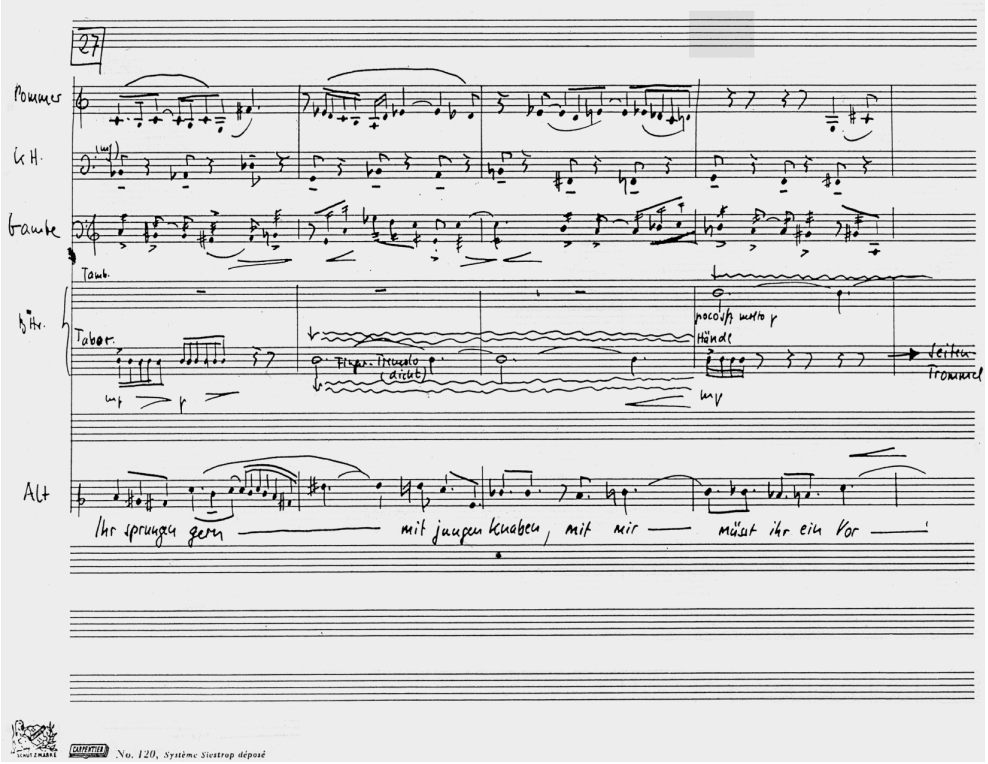

Abbildung 2: Rudolf Kelterborn, *Schlag an mit deiner Sichel. Madrigale zu einem imaginären Totentanz* (1981–82). Fotokopie der Partiturreinschrift, S. 9 (Ausschnitt, T. 27–30) (Sammlung Rudolf Kelterborn).

Aufteilung in einen langsameren Teil im 4/4-Takt (T. 1–10) und einen schnelleren im 9/8-Takt (T. 11–32). Diese Gliederung erinnert an die kontrastierenden Vor- und Nachtanzpaare der Tanzmusik des ausgehenden Mittelalters und der Renaissance. Der langsame, rein instrumentale Teil zu Beginn hat einleitende Funktion; in einer fünftaktigen Coda werden Tempo, Takt und Gestus dieses Anfangs wieder aufgenommen. Durch diese Reminiszenz formt Kelterborn einen Rahmen um den schnelleren Teil, und so schimmert durch die Zweiteiligkeit der großformalen Anlage des Madrigals eine Dreiteiligkeit durch. Der schnellere Tanzteil im 9/8-Takt ist dann eigentlicher Hauptteil, was die dortige Vertonung des Textes begründet, aber eine Abweichung von der mittelalterlichen Ikonographie darstellt, da die auf den Totentanzfresken dargestellten Bewegungen eher auf langsame Schreittänze schließen lassen.

In diesem schnelleren und im Dreiertakt schwingenden Teil ist der Tanzcharakter stark ausgeprägt. Das Krummhorn stabilisiert in Baßfunktion den Dreiertakt und erhält den Bewegungsfluß aufrecht. Aber auch die soggettoartigen Motive der Singstimme bringen tänzerische

Bewegungsimpulse ein. Besonders ausgeprägt sind sie bei den melismatisch vertonten Worten «bleich» (T. 17), «Stund» (T. 19) und «gern» (T. 27) *(Abbildung 2)*. Die Handtrommeln, in mittelalterlicher Tanzmusik vielfach verwendet, wenden sich mit ihrem über vier Achtel reichenden rhythmischen Modell (vgl. *Abbildung 1*, T. 14ff.) gegen die Taktordnung – ihr Motiv verschiebt sich gegen den Takt – und stören so den Ablauf. Gegen Ende des ersten Abschnitts gliedern sie sich jedoch wieder in die Taktordnung ein und unterstützen dadurch die Steigerung zum ersten Höhepunkt am Ende dieses Abschnitts.

Ab Takt 28 weicht die Singstimme von den Bewegungsimpulsen des Metrums ab und wechselt in eine binäre Teilung: Aus der punktierten Viertel werden zwei punktierte Achtel. Somit laufen die ternären Achtel der Instrumente gegen die binären punktierten Achtel des Gesangs. Die Stimme des Altus wendet sich gegen die herkömmliche Dreiteilung der punktierten Viertel – eine Merkwürdigkeit, die musikalisch illustriert, daß dieser Tanz nicht Ausdruck des Lebens, sondern des Todes ist, denn die Abweichung der Singstimme von der ternären in die binäre Teilung ist im Zusammenhang mit der christlichen Zahlensymbolik zu sehen: Die Zahl drei ist Zahl der göttlichen Vollkommenheit und Dreifaltigkeit, die Zahl zwei hingegen Zahl der Trennung, der Abspaltung und des Gegensatzes. Die binäre Teilung beginnt bei dem Vers, der die Verfehlung der Jungfrau anspricht: «Ihr sprungen gern mit jungen Knaben» *(Abbildung 2)*. Die Interpretation dieser Handlung als Abwendung und Trennung von Gott deutet der Komponist über die Zahlensymbolik im Rhythmus an. Durch die binäre Teilung gerade in der Singstimme und nicht in den Instrumenten wird den Worten «mit mir müsst ihr ein Vortanz haben» zugleich mehr Nachdruck gegeben.

Bei der Wahl des Instrumentariums für das Madrigal orientierte sich Kelterborn an Darstellungen von Instrumenten auf monumentalen Totentanzfresken und -bildern des Mittelalters. Die dort abgebildeten Instrumente verweisen auf mehrere Hintergrundmotive, vornehmlich auf die Vorstellungen von himmlischer und höllischer Musik. Blasinstrumente und Handtrommeln, wie sie in diesem Madrigal verwendet werden, wurden im Mittelalter der Ebene des Teufels zugeordnet und aus diesem Grund im Totentanz mit dem Tod verknüpft.[5]

Abschließend noch ein Blick auf die Gesamtanlage von *Schlag an mit deiner Sichel*. «Der Tod und die Jungfrau» folgt dem Tableau des ersten Madrigals, das sehr wirkungsvoll die Ankündigung des Gerichts im Bild der Ernte in Szene setzt, und bildet mit dem folgenden «Lamento 1» eine Einheit. Ebenso wie diese beiden Nummern bilden auch die Nummern V, «Bis daß keiner mehr übrig blieb», und VI, «Lamento 2», eine Einheit. Doch während in «Der Tod und die Jungfrau» der Tod an eine einzelne Person herantritt und ein Einzelschicksal beklagt wird, beschreibt Nummer V das Sterben vieler Menschen; auch die Klage im «Lamento 2» ist demzufolge

die Klage vieler Menschen, des ganzen Volkes Israel. Im Mittelpunkt sowie am Schluß des Zyklus steht jeweils eine betrachtende Nummer. Während der Text der Nummer IV des Magisters von Biberach verwirrt und vom Vertrauen in den Sinn des Lebens verlassen scheint, ist der Text von Matsuo Basho am Ende hoffnungsvoll. Hier löst sich die Umsetzung Kelterborns von der engen bildnerischen Thematik des mittelalterlichen Totentanzes und öffnet sich zur breiteren Reflexion. Musikalisch emanzipiert sich das Werk vom Madrigal und der Tanzmusik der Renaissance durch die Aufhebung dieser Elemente in Kelterborns zeitgemäßer kompositorischer Sprache. Der Totentanz wird «imaginär», wie es im Untertitel zum Ausdruck kommt – das Thema des Todes und der Todesangst erscheint nicht mehr abbildend, sondern allein in Musik reflektiert.

[1] Das Großbasler Totentanzfresko aus dem 15. Jahrhundert wurde 1805 abgebrochen, ist jedoch in Fragmenten und Abbildungen dokumentiert. Hierzu und zu den musikalischen Auseinandersetzungen mit dieser Bilderfolge vgl. Ulrich Mosch, «Der Basler Totentanz in modernem Gewand», in: *«Entre Denges et Denezy …» Dokumente zur Schweizer Musikgeschichte 1900–2000*, hrsg. von dems., Mainz etc.: Schott 2000, S. 212–23.

[2] Rahmenintervalle über den Tritonus hinaus kommen meist durch Sprünge zu Beginn oder Ende eines Motivs zustande, doch wird der so aufgespannte Tonraum innerhalb des Motivs nicht ausgefüllt.

[3] Die beiden Schlaginstrumente werden bei dieser Zählung als ein Instrument aufgefaßt, da ihre rhythmischen Modelle komplementär angelegt sind und sich Tambourin und Tabor klanglich nicht so sehr unterscheiden, als daß man sie als kontrastierend empfinden würde.

[4] Die Alt-Pommer nimmt in Takt 14 den charakteristischen Beginn des Soggettos «Ach Jungfraw …» bereits vorweg.

[5] Eingesetzte Blasinstrumente: Blockflöte, Alt-Pommer, Großbaß-Krummhorn; eingesetzte Handtrommeln: Orientalisches Tambourin, Tabor und Seitentrommel. Zur Motivik vgl. Reinhold Hammerstein, *Tanz und Musik des Todes. Die mittelalterlichen Totentänze und ihr Nachleben*, Bern und München: Francke 1980, S. 51–55. Zum ikonographischen Zusammenhang Teufel–Tod vgl. ders., «Die Musik im mittelalterlichen Totentanz», in: *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Bonn 1970*, hrsg. von Carl Dahlhaus et al., Kassel etc.: Bärenreiter 1971, S. 417–23.