

Gnadenrufe aus dem Totentanz: Sinnfindung in der Vergänglichkeit

Am 12. Mai 1938 kam der französische Dichter Paul Claudel nach Basel, um der Premiere des dramatischen Oratoriums *Jeanne d'Arc au bûcher* [Johanna auf dem Scheiterhaufen] beizuwohnen, für die er das Libretto und der Schweizer Komponist Arthur Honegger die Musik geschrieben hatte. Einen Teil seiner freien Zeit verbrachte Claudel in Basels Museen. Dort sah er die Bruchstücke der alten Fresken des *Baseler Totentanzes* sowie die Holzschnitt-Serie, die Hans Holbein nach den zu seinen Lebzeiten noch nicht zerstörten Freilichtbildern gefertigt hatte. Zutiefst berührt sowohl vom Thema als auch von der Art der Darstellung schickte er Honegger schon wenige Tage später einen Vorschlag für ein Oratorium, zu dem ihn die Holzschnitte Holbeins inspiriert hatten.

Die Idee für das vielschichtige Werk und der Text, auf dessen Basis der Komponist schließlich seine Musik schrieb, stammen hier also von einem Dritten. Während man also davon ausgehen kann, dass Claudel die Form des geplanten Werkes wesentlich beeinflusste, ist die Frage, in welchem Ausmaß auch Details der musikalischen Verwirklichung oder gar die musikalisch vermittelte Aussage auf ihn zurückgehen, nicht so einfach zu beantworten. Handelt es sich bei Claudels erfindungsreicher Collage aus Bibeltexten oder -paraphrasen und eigenen Zusätzen um eine von Honeggers Musik gänzlich unabhängige poetische Umsetzung der Bildserie? Und reagierte Honegger vielleicht in erster Linie auf die Worte – statt auf die Bilder selbst?

Bei genauer Untersuchung merkt man, dass vielmehr das Umgekehrte zutrifft: Claudel schrieb einen Text, der in allen Details auf eine musikalische Verwirklichung hin angelegt war, ja sogar den Samen zu einzelnen Details der musikalischen Umsetzung schon in sich trug. Der Dichter hatte z. T. sehr genaue Vorstellungen für die klangliche Umsetzung, die er entweder direkt in seine Manuskripte aufnahm oder dem Komponisten beim ersten Vorlesen mündlich unterbreitete. Um nur ein Beispiel zu nennen, von dem Honegger später seinem Verleger Salabert erzählte: Claudel begann seine Lesung des ersten Textentwurfes zu *La danse des morts* mit der Erklärung: „Das Werk beginnt mit einem monumentalen Donnern; nicht einem einfachen Theater-

Donnerschlag, sondern einem musikalisch erzeugten Donnerrollen, das lange anhält, dessen Klang poltert und dröhnt, kommt und geht, hin und zurück springt, wie man es in großen Frühlingsgewittern hört.“ Von einem musikunabhängigen Dichtwerk kann also nicht die Rede sein; die Worte entstanden von vornherein als Grundlage für eine musikalische Komposition. Honegger hatte schon bei der Entstehung des Johanna-Oratoriums betont, dass er Claudel als seinen “co-compositeur” betrachte. Auch in *La danse des morts* ist der musikalische Einfluss des Dichters deutlich spürbar – insbesondere immer dann, wenn es um Programmatisches geht.

Im Folgenden soll untersucht werden, welche Botschaft die Holzschnittserie, die Claudel und Honegger inspirierte, vorgeblich und tatsächlich zum Ausdruck bringt, in welcher Weise die hinzugezogene literarische Quelle – die Bibel – dazu beiträgt, den Entwurf des dichterischen Mittlers zu formen, und welche Deutungen von Bild *und* Text Honeggers Musik in den Vordergrund rücken.

Zur Geschichte des Totentanzes

Darstellungen, in denen Menschen verschiedenen Alters und Standes ihrem Schicksal in Form eines Skeletts begegnen, haben ihren Ursprung im Frankreich des 14. Jahrhunderts. Die angebliche *raison d'être* dieser Bildwerke war der Versuch, dem moralischen Verfall entgegenzuwirken, der in Folge der großen Pest um sich gegriffen hatte und sich insbesondere in einer Geringschätzung des Einzellebens niederschlug. Die Pest, der innerhalb einiger schrecklicher Monate des Jahres 1348 schätzungsweise ein Drittel der Bevölkerung Europas zum Opfer fiel und die in späteren Ausbrüchen viele weitere Menschen tötete, löste nicht zuletzt eine oft makabre Beschäftigung mit der menschlichen Sterblichkeit aus, die alle Lebenserfahrungen durchdrang. Die plötzlich vielerorts abgebildeten, grinsenden, anzüglich lockenden oder übermütig hüpfenden Skelette, die die Lebenden zum Tanz bitten, waren gleichzeitig Angstventil und Mahnung, dass jenseits des Grabes eine Abrechnung wartet. Soweit die Darstellungen künstlerischen Anspruch erhoben, mögen sie zudem den Schrecken vor dem überall lauenden Tod durch die formale Überhöhung und thematische Behandlung ästhetisiert haben. So konnten Betrachter vielleicht einen gewissen Trost darin finden, dass der Gevatter Tod so offensichtlich Spaß an Spiel, Tanz und Festlichkeit zu haben schien, auch wenn sie hofften, nicht allzu bald in seiner Choreografie mitwirken zu müssen.

Die Gattung des bildlichen Totentanzes besteht aus zwei Strängen. Im einen ist es der Tod als allegorische Person, der einen Lebenden auffordert, mit ihm zu tanzen; im anderen sieht man Tote, die sich in irrer Lustigkeit gebärden – Knochenmänner oder Leichname, d.h. entweder reine Skelette, die oft ihre Totenschädel abnehmen und wieder aufsetzen, oder jüngst Verstorbene mit noch kadaverartig verbindendem Gewebe. Kunsthistoriker weisen darauf hin, dass die Toten der zweiten Variante häufig ganz normale, ‘lebendig’ aussehende Hände und Füße zeigen und auch der Rest des Körpers den Eindruck macht, als trügen lebende Menschen eine Art Skelett-Kostüm. Tatsächlich vermutet man, dass es in der Totengräbergilde üblich war, derartige Pantomimen aufzuführen. Dabei imitierten die Darsteller den geheimnisvollen Tanz, den, wie es die Märchen vieler Länder erzählen, die Toten auf den Friedhöfen vollführen, wenn sie um Mitternacht aus ihren Gräbern steigen.

Im frühen 15. Jahrhundert entstanden einige monumentale Totentanz-Bildzyklen vor allem an Friedhofsmauern und in den Eingangshallen von Kirchen und Klöstern. Besonders berühmt war der um 1440 entstandene Baseler Totentanz, dessen fast lebensgroße Figuren eine 60 Meter lange Friedhofsmauer schmückten. Die Fresken, die Holbein und, vermittelt durch ihn, auch Claudel und Honegger inspirierten, gehören allerdings keiner der beiden genannten Traditionen an, sondern repräsentieren einen dritten Ansatz. Jede Szene zeigt hier einen lebenden Menschen, den sein individueller Tod charmant, humorvoll oder auch unerbittlich zum Mitkommen auffordert: eine in vieler Hinsicht faszinierende Variante.

Auf das Wort “Tanz” sollte kurz eingegangen werden. Der allegorische Tod, der seine Klienten zum Abstieg in sein Reich bittet, umfasst sie oft zu einem paarweisen Schreiten, wie es in Hoftänzen der Renaissance üblich war. Die übermütigen Gespenster dagegen treiben zwar allerlei Schabernack, machen jedoch die Musik – oder den Höllenlärm – lieber selbst, als dass sie sich im Takt dazu bewegten. Dennoch ist die Vorstellung vom “Tanz” gerechtfertigt. Die Abfertigung von Menschen verschiedenster Herkunft, die im Angesicht des Todes alle gleich sind, wurde als eine Art ‘Rundtanz des Lebens’ interpretiert. Zudem spielt der Titel mit dem sprichwörtlichen Ausdruck der “Aufforderung zum Tanz”, die der Tod eines Tages aussprechen werde. Diese Metapher bedurfte zu ihrem Verständnis keiner Darstellung eigentlichen Tanzens. Historiker weisen darauf hin, dass im Frankreich des späten 14. und frühen 15. Jahrhundert der Totentanz so bekannt war, dass eine Bemerkung, jemand “tanze den Totentanz”, als umgangssprachliche Nachricht von dessen bevorstehendem Ableben verstanden wurde.

Weder in Frankreich noch in Deutschland, der Schweiz, Italien und Spanien, wohin sich das Genre bald ausbreitete, bildete die Wandmalerei das einzige Medium. Es gab Malerei auf Holz, Stein oder Leinwand, Glasfenster, Skulpturen, Stickereien, Wandteppiche, Stiche, Radierungen und Holzschnitte sowie Gedichte, Prosawerke und Dramen. Auch kam die Produktion dieser Darstellungen mit dem Zurückweichen der Pest nicht völlig zum Stillstand. Noch lange nach deren Höhepunkt frischten Goethes Ballade vom *Totentanz* und Walter Scotts "The Dance of Death" die Faszination auf, die von den makabren Mitternachtslustbarkeiten ausging, und im 19. Jahrhundert schufen Komponisten wie Liszt und Saint-Saëns musikalische Versionen. Unter den Künstlern, die sich im 20. Jahrhundert dem Thema gewidmet haben, sind Ernst Barlach, Otto Dix, HAP Grieshaber, Alfred Hrdlicka, Horst Janssen und Edvard Munch im Bereich der bildenden Kunst, Charles Baudelaire, Bertolt Brecht, Friedrich Dürrenmatt, Anatole France, Thomas Mann, Rainer Maria Rilke und August Strindberg im Bereich der Literatur, sowie Ingmar Bergmann, dessen Totentanzszene in dem Film "Das siebte Siegel" aus dem Jahr 1956 den Kern der realen mittelalterlichen Tanaufführungen genau getroffen haben dürfte. In ihrer Deutung des alten Themas unterscheiden sich diese modernen Varianten allerdings erheblich. Um nur zwei Beispiele zu nennen: Während Strindberg in seinen zwei gleichnamigen Dramen den Totentanz in der modernen Eehölle inkarniert zu sehen glaubt, reflektiert der fromme Dichter Anatole France über die mittelalterlichen Darstellungen selbst und verleiht seiner festen Überzeugung Ausdruck, die Menschen haben diese heiligen und erhebenden Bilder ohne Angst betrachtet, in dem Wissen, dass am Ende der Tod selbst sterben und sie ewig leben würden.

Poetische und dramatisierte Formen des Totentanzes existierten bereits zur Zeit der allerersten bildlichen Darstellungen, möglicherweise sogar früher; sie haben Claudels Text zweifellos beeinflusst und sollen deshalb hier kurz erwähnt werden. In Frankreich kennt man ein um 1300 entstandenes kurzes lateinisches Gedicht, das nach seinem Refrain als *Vado mori* betitelt wird. Im Anschluss an einen Prolog über die Unausweichlichkeit des Todes besteht der Hauptteil aus Distichen, die von verschiedenen Personen gesprochen und jeweils von den Worten "vado mori" [ich werde sterben] eingrahmt werden. Wie im bildnerischen Totentanz treten Menschen aller Stände auf, in absteigender gesellschaftlicher Ordnung vom Prinzen zum Bettler, einschließlich etlicher Repräsentanten des kirchlichen Lebens. Der Tod selbst allerdings bleibt hier stumm; die flehenden Worte der Verdammten erhalten keinerlei Antwort.

Neben dieser poetischen Form sind Dramatisierungen belegt, so ein 1393 in der Kirche von Caudebec in der Normandie aufgeführtes Schauspiel, ein Spiel der Bürger von Brügge unter freiem Himmel (1449), ein 1453 im Anschluss an die Messe in der Kirche von St. Jean l'Évangéliste in Besançon gesehener szenischer Totentanz, das 1462 veranstaltete *Corpus Christi*-Spiel von Aix-en-Provence sowie verschiedene Varianten des *Jedermann* in deutscher, holländischer, französischer und englischer Sprache, in denen der Tod als ein Richter auftritt, der die oberflächliche Lebensweise der von ihm ausgewählten Personen verurteilt.

Eine wieder andere Kategorie des Totentanzes entwickelte sich als Bestandteil von Predigten. Nicht nur mochte ein Priester plötzlich einen Totenschädel unter seiner Soutane hervorziehen, um seinen Argumenten und Ermahnungen mehr Nachdruck zu verleihen. Mittelalterliche Quellen berichten auch davon, dass ein Buße predigender Mönch seine erschütterten Hörer in eine Art Drama verwickelte, indem er Mitglieder verschiedener Stände bei ihrem Namen aufrief, sie einzeln zu einer Stelle führte, die wie eine Totenbahre, ein Sarg oder ein offenes Grab aussah, und jedem so die Unausweichlichkeit des Sterbens fast körperlich erfahrbar machte. Der spontane Dialog, der entstand, wenn die so Erschreckten ihr Schicksal beklagten und ihre Sünden bereuten, verstärkte noch den dramatischen Effekt.

Schließlich sollen in diesem Kontext noch die Requisiten erwähnt werden, die im Umfeld des Totentanzgenres als Erinnerung an die Sterblichkeit alles Irdischen in bildliche Darstellungen Eingang fanden. Ein solches *Memento mori* konnte die Form eines Totenschädels, Knochens oder sogar vollständigen Skeletts haben oder aber auch als Sanduhr an die verrinnende Zeit erinnern. (Dalís berühmte geschmolzene Uhren haben einen vergleichbaren Symbolwert.) Integriert in ein Stillleben oder die heimelige Szene in einer Bürgerstube dienten diese Mahner zugleich als heidnischer Abwehrzauber gegen den Tod und als ein Ausdrucksmittel für die (extern drohende oder internalisierte) Moralinstanz.

Die Baseler Fresken

Keine bildliche Darstellung des Totentanzes wurde so berühmt wie der Freskenzyklus in Basel. Er wurde in Bern und Luzern, im Elsass, in Italien und in Österreich nachgeahmt und auch in der Literatur und den anderen Künsten vielfach thematisiert (vgl. in der Musik Frank Martins Ballettmusik *Ein Totentanz in Basel*). Für längere Zeit beherbergte die alte Humanisten-

stadt sogar zwei dieser Zyklen. Der etwas frühere, so genannte *Kleinbaseler Totentanz* schmückte eine Wand im Kloster der Augustinerinnen im Vorort Klingenthal. Die Bürger von Basel hatten erstmals 1480, als die Nonnen von ihren geistigen Herren, den Dominikanern, zum Verlassen ihres Hauses gezwungen wurden, Gelegenheit, diese Wandmalereien zu sehen. Das zweite Werk, als *Großbaseler Totentanz* bekannt, entstand als Kopie des ersten in Bild und Text auf der Friedhofsmauer der Dominikaner selbst. In beiden Fällen gilt kein einzelner Künstler als Schöpfer der Bilder, und insbesondere der spätere Zyklus kann am besten als ein jahrhundertlang im Entstehen befindliches Gemeinschaftswerk beschrieben werden. Viele der Szenen in Großbasel wurden wiederholt "restauriert" und durchliefen zahlreiche Änderungen sogar der Details. Darin spiegeln sich die Wandlungen des Stils, der ästhetischen Haltung und der gesellschaftlichen Empfindsamkeit. Doch das eigentliche Kunstwerk litt an der so entstandenen Uneinheitlichkeit.

Dem *Kleinbaseler Totentanz* erging es in anderer Weise nicht besser. Nachdem die Nonnen ausgezogen waren, diente ihr Kloster als Kornspeicher, dann als Salzlager. Rücksichtslos wurden zur Belüftung Fenster durch die bemalten Wände gebrochen, und nur etwa die Hälfte der Fresken überlebte überhaupt bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts, als das ehemalige Kloster schließlich abgerissen wurde. Die großbaseler Kopie dagegen galt als ein von den Bürgern geschätztes Wahrzeichen der Stadt. Als die Stadtväter dennoch beschlossen, es müsse den Erfordernissen des modernen Verkehrs geopfert werden, war der Protest so groß, dass die Arbeiten heimlich bei Nacht vorgenommen werden mussten. Entsetzte Anwohner sammelten Fragmente des brutal zerschlagenen Kunstwerkes und bewahrten sie liebevoll in ihren Häusern auf. Heute sind diese Fragmente in der Barfüßerkirche, in der das Historische Museum untergebracht ist, zu sehen.

Den besten Eindruck davon, wie der *Baseler Totentanz* in den verschiedenen Stadien seiner fortlaufenden Metamorphose ausgesehen haben mag, erhält man heute durch die Kupferstich- und Holzschnittkopien. Die folgende Beschreibung der Fresken, die als Hintergrund für die Diskussion der in interessanter Weise abweichenden holbeinschen Holzschnittserie dienen soll, gründet auf einem 1868 von Felix Schneider in Basel publizierten Nachdruck der erstmals 1621 veröffentlichten Stiche von Johann Jacob und Matthäus Merian. Die Ausgabe besteht aus 42 Abbildungen, jeweils mit einem Gedicht begleitet. Abgesehen von den beiden ersten und der letzten handelt es sich dabei um Szenen, die in den Titeln stets mit "Der Tod und ..." eingefangen werden. Unter den Menschen, die der Tod zum "Tanz" auffordert, sind zu je einem Viertel vornehme Herrschaften (Kaiser, Kaiserin, König, Königin,

Herzog, Herzogin, Graf, Ritter, Edelmann und Edelfrau), Vertreter der Berufsstände (Advokat, Richter, Henker, Arzt, Stadtrat, Kaufmann, Bote, Maler, Koch und Bauer), durch ihre Religion Bestimmte (Papst, Kardinal, Bischof, Abt, Äbtissin, Domherr, Eremit, Jude, Heide und Heidin) und anders Gekennzeichnete (junger Mann, Mädchen, Minnesänger, Narr, Wucherer, Hausierer, Krüppel, Blinder sowie des Malers Frau und Kind). Diese Szenen werden eingerahmt von den Gegenspielern "Tod" (Nr. 2) und "Leben" (Nr. 42).

Den Szenen und ihrem Rahmen geht eine Art bildnerischer Ouvertüre voran: die Darstellung einer Predigt, die auch die eventuell noch Zweifelnden unter den Betrachtern belehren dürfte, zu welchem Zweck ihnen diese Gleichstellung aller scheinbar Ungleichen im Angesicht des Todes vor Augen geführt wird. Die Gemeinde des Predigers besteht aus allerlei recht unbehaglich aussehenden Menschen. Während die Darstellung also nahelegt, dass es die Sterblichkeit ist, die die abgebildeten Hörer beunruhigt, bezieht sich das begleitende Gedicht allerdings auf das Schicksal derer, die bereits "im Staube schlafen", und auf das ihnen drohende Jüngste Gericht.

Die Stiche erlauben eine wichtige Beobachtung: Während in anderen Totentanzzyklen nur die zum Tanz aufgeforderten Personen wechseln, trifft dasselbe hier auch auf die Einladenden zu. Der *Baseler Totentanz* kannte demnach keinen allegorischen, unabhängig von der Situation immer gleichen Hauptdarsteller, der als "der Tod" oder "la mort" immer dasselbe Geschlecht hat; vielmehr begegnen den Lebenden verschiedene Leichname, die ihnen häufig in einigen (körperlichen oder moralischen) Zügen ähneln. Wir sehen lang fließendes Haar in "Der Tod zur Kaiserin", eine sich aus dem offenen Leib windende Schlange in "Der Tod zum Kardinal," Hängebrüste in "Der Tod zur Königin," eine Narrenkappe und ein Hemd mit spitz zulaufenden Ärmeln in "Der Tod zum Narren" etc. Auch sind diese Leichname in ihrer Verwesung noch wenig fortgeschritten: Sie haben noch rudimentäre Muskeln und eine intakte Haut. Schließlich drücken die toten Gegenbilder ihre Einladung erstaunlich oft durch Musik aus: Der Herzogin nähert sich ein Laute spielender Leichnam, das Skelett, das den Arzt am Arm packt, bläst die Flöte, den Minnesänger lockt Violentklang und die Heidin ein Leichnam mit Dudelsack.

Wie es für die Totentanztradition typisch ist, folgt die Anordnung der gesellschaftlichen Hierarchie in absteigender Richtung. Interessanterweise erscheinen weltliche und kirchliche Würdenträger vor dem Tod nicht nur durch ihre bunte Reihenfolge gleich, sondern auch durch ihre sehr gemischte moralische Vorbildlichkeit. Weder fallen die Diener und Dienerinnen des

Glaubens durch Heiligkeit auf, noch sind die Laster den Weltlichen vorbehalten. Dem Papst werden seine Ablässe ebenso vorgeworfen wie dem Kaiser seine verspätete Reue; der König erscheint als eine neutrale Verkörperung von Macht, dem Kardinal wird poetisch seine Ehrsamkeit bestätigt. Eine Haltung, die den bevorstehenden Tod gelassen akzeptiert, ist unter den Laien genauso häufig wie unter den Klerikern. Dabei muss der Betrachter die Reaktionen nicht allein aus den bildlichen Darstellungen schließen, denn jede Abbildung wird von einem zweiteiligen, aus 4 + 4 kurzen Zeilen bestehenden Gedicht begleitet. In der ersten Hälfte spricht der Vertreter des Totenreiches, in der zweiten die zum baldigen Sterben bestimmte Person.

Schaut man nach Kenntnis des gesamten Zyklus auf den Anfang zurück, so versteht man, dass die zweite Abbildung, „Der Tod“, eine Vorausschau auf die verschiedenen individuell auftretenden Toten ist, die letzte aber, „Adam und Eva: Spiegel der ganzen Welt“, eine Art Retrospektive auf alle Menschen, die hier ihrem Tod begegnen mussten. Die Urahnen und Stellvertreter der Menschheit erscheinen außerordentlich wohlgenährt und muskulös, als betontes Gegenbild zu den beiden skelettartigen Leichnamen, die den Reigen mit ihrem Musizieren einleiten. Diese halten kleine Flöten vor ihren Mund, einer schlägt zudem die Trommel. Das Häuschen, vor dem sie stehen, ist dargestellt als eine Mischung aus Hundehütte und bethlehemitischem Stall. Der vordere Giebel zeigt eine skizzierte Szene mit Anbetenden, größtenteils auf den Knien, die einen schwebenden Engel umringen. Aus dem Inneren der Hütte sieht man eine Meute zum Teil grinsender Leichname nach draußen auf die beiden Musiker blicken. Ein einzelner Knochen und ein Totenschädel, die neben der Hütte auf dem Erdboden liegen, dienen als Bestätigung, dass es sich bei diesen ansonsten sehr unternehmungslustig wirkenden Wesen tatsächlich um Tote handelt.

So oder sehr ähnlich haben also die originalen Fresken des *Baseler Totentanzes* ausgesehen, die Holbein kannte und von denen Claudel und Honegger nur noch Fragmente sehen konnten.

Hans Holbeins Holzschnittserie

Obwohl er also nicht, wie manchmal behauptet wird, der Urheber des *Baseler Totentanzes* war, ist Hans Holbein der Jüngere (1497-1543) zweifellos der größte Meister dieses Genres. Die Holzschnittserie war das letzte Werk, das er in Basel vollendete, wo er seine frühen Berufsjahre verbracht hatte. Er zog dann nach London um, fand dort einen neuen thematischen

Schwerpunkt und wurde als Porträtist am Hofe Henry VIII. berühmt. Der frühere Inhalt holte ihn allerdings ein, als er selbst an der Pest starb.

Holbein schuf seinen *Totentanz* (vollständiger Titel: *Simulachres et Historiées Faces de la Mort*) im Jahre 1526, musste jedoch mit der Buchveröffentlichung bis 1538 warten. Im Vorwort der Originalausgabe erklärt Prior Jean de Vauzèle die beiden Hauptbegriffe des Titels: Es handelt sich um konkrete, körperlich suggestive Bilder (*simulachres*) der eigentlich abstrakten, körperlosen Idee vom Tod; die Begegnungen, die in den Szenen facettenhaft abgebildet sind (*historiées faces*), sollten als lediglich beispielhaft angesehen werden für die unzähligen Arten, in denen der Tod ins menschliche Leben treten kann.

Jede der Szenen ist begleitet von einem oder zwei lateinischen Bibelzitatzen, die auf der Buchseite oberhalb des Bildes erscheinen und vom Künstler selbst zur Zeit des Entwurfs ausgesucht wurden, sowie einem später hinzugefügten französischen Vierzeiler. Eindrucksvoller noch als diese Epigramme sind die verschiedenen Aufsätze in französischer Prosa, die die bildliche Erzählung umrahmen. Zwei sind den Szenen vorangestellt: der schon erwähnte, einführende Brief eines Priors an eine Äbtissin, der die religiöse Notwendigkeit des Nachdenkens über den Tod betont und Kunstwerke begrüßt, die solches Nachdenken fördern, sowie eine Predigt über das Leben nach dem Tode und die rechte Sorge für die Seele im Leben. Im Anschluss an die bildlichen Szenen folgen acht Meditationen, die sich dem Tod in Form verschiedener Metaphern nähern: als Stolperstein, als gehörntes Tier, als bewaffneter Sergeant, als Erntender, als Blitzschlag, als geradeaus führendes Tor, als Durchlass auf schwierigem Weg, als dunkle Höhle oder Grube. Den dritten und letzten Teil der Prosatexte bilden drei Abschnitte mit weiteren Einsichten zum Thema: „Verschiedene Tode guter und böser Menschen des Alten Testaments“, „Bedenkenswerte Aussagen und Sprüche heidnischer Philosophen und Redner, dass der Mensch den Tod nicht fürchten solle“ und „Über die Notwendigkeit des Todes, der nichts dauern lässt.“

Die Titel der holbeinschen Holzschnitte legen eine etwa symmetrische Gliederung nahe. Es gibt:

- zwei Vignetten zum Leben vor dem Eintritt des Todes
 - eine Szene, die den Auftritt des Todes erklärt
 - eine Darstellung des Todes mit seinem ersten Opfer
 - ein generisches Porträt der Toten („Gebein aller Menschen“)
 - 34 Szenen des Genres „Der Tod und seine Klienten“
 - eine Szene zu dem Moment, da der Todes wieder abtritt
- eine Vignette, die die Würde des Todes dokumentiert

Die allerersten Bilder zeigen das Eintreten des Todes in die Welt, wie es im Buch Genesis erzählt wird. Diese Szenen von der Schöpfung der Welt und der Versuchung durch die Schlange lassen sich zwar als durchaus wichtig im Zusammenhang mit der Aufgabe des Todes rechtfertigen, sind aber in einem Zyklus dieser Gattung äußerst ungewöhnlich. Der Verweis auf die von Gott geschaffene Welt, die erst durch den Sündenfall des Menschen überhaupt für den Tod zugänglich wurde, fehlte in den satirischen Darstellungen. Er unterstreicht einen Blickwinkel, den fromme Christen in Kommentaren zu einem Seuchentod, der die Gerechten und Ungerechten gleichermaßen traf, allzu oft vermissten: die Behauptung, der Tod sei das Ergebnis menschlichen Fehltritts und deshalb im Grunde von den Opfern selbst verursacht. Gleichermäßen ungewöhnlich ist der Schluss des Zyklus mit dem Bild "Das Wappenschild des Todes". Diese Darstellung scheint darauf abzuzielen, die Würde dessen zu bestätigen, den die Menschheit sonst verflucht, schmäht oder karikiert. Indem Holbein dem allegorischen Tod eine eigene Vignette widmet, lässt er ihm nicht nur das letzte Wort, sondern betont auch, dass der Tod nicht etwa nachträglich abgeschafft wird in dem Augenblick, da Menschen das ewige Leben erlangen, sondern dass er vielmehr eine der Schlüsselfiguren in dem Drama ist, das den Menschen überhaupt erst erlaubt, jenes Stadium zu erreichen.

Viele Betrachter ignorieren die Rahmenvignetten. Sie sind auch tatsächlich weniger eindrucksvoll, da ihnen die satirische Komponente fehlt, die die Gattung so attraktiv macht. Doch liefern die religiös mahnenden Bilder den wesentlichen Hinweis auf das, was Holbeins *Totentanz* von anderen Exemplaren des Genres unterscheidet. Claudel fühlte sich offensichtlich von eben dieser Facette angesprochen.

Der Mittelteil mit seinen 36 Szenen schließlich enthält den eigentlichen Totentanz. Die Folge entpuppt sich als bunte Mischung aus 3 Zwölfergruppen. Die erste Gruppe besteht aus sechs Paaren der weltlichen Hierarchie: Kaiser–Kaiserin, König–Königin, Herzog–Herzogin, Graf–Gräfin, Edelmann–Edelfrau, und der Ritter–der Reiche. Die zweite Gruppe umfasst Menschen, die eine himmlische Berufung vorgeben oder erfahren haben, aber dennoch oft menschlichen Schwächen unterliegen. Angeführt werden sie bezeichnenderweise von dem, der vermeintlich die Wahl hatte, ein Leben ohne Sünde und Tod zu leben: von Adam. Den Schluss der geistigen Hierarchie, die mit Papst, Kardinal, Bischof, Abt, Äbtissin, Domherr, Pfarrherr, Prediger, Mönch und Nonne alle Ränge durchläuft, bildet ein Wesen, das – parallel zu Adam – noch ganz Potential ist: das Kind. Die dritte Zwölfergruppe schließlich ist der Menge der weltlichen Betrachter am nächsten. Sie

beginnt mit einer Vignette, die mit "Gebein aller Menschen" überschrieben ist und eine Versammlung vieler Toter zeigt, die vermutlich einmal sehr individuell waren, nun aber nicht mehr zu unterscheiden sind – auch hier der moralische Anspruch. Danach durchläuft sie die Reihen der Berufstätigen bis hin zu den einfachen Menschen: Richter, Fürsprecher, Ratsherr, Arzt, Astrologe, Kaufmann, Schiffer, Ackermann, Krämer, altes Weib und alter Mann.

Holbeins Tod ist nicht die multiple Persönlichkeit der Fresken, die jedem Lebenden einen individuellen Leichnam zuordneten, sondern ein einziges Individuum, die Manifestation einer abstrakten, wenn auch personifizierten Idee. Obwohl er – und für den deutsch denkenden Holbein ist *der Tod* eindeutig *er* – stets als dasselbe Skelett auftritt, übernimmt er doch psychologisch unterschiedene Rollen. In einigen Szenen erscheint er als grimmiger Mörder, in anderen als mitleidiger Helfer; oft sieht man ihn die noch Lebenden als mitfühlender Freund zu ihrem letzten Schritt geleiten.

Gilles Corrozet, der Dichter der französischen Verse, die zusammen mit den Holzschnitten abgedruckt wurden, geht in dieser Hinsicht einen Schritt über Holbein hinaus: Er behandelt den Tod überhaupt nicht als Person, sondern ausschließlich als eine Idee. Die Verse, die früheren Stichen nach den Baseler Fresken unterlegt waren, suggerierten stets die direkte Rede und waren voll derb-volkstümlichen Humors. Im Gegensatz dazu kommentiert Corrozet nur und erscheint in seinem aus Bibelversen paraphrasierten Strophen eher moralisierend. Er geht also nicht eigentlich auf Holbein ein, dessen Tod sehr anthropomorph und wie zu allerlei Scherzen aufgelegt wirkt.

Noch ein Detail verdient Beachtung: Holbein bereichert die zentrale Szenenfolge durch kleine Motive. Zwei davon scheinen Honegger besonders begeistert zu haben. Die Menschen, die der Tod nacheinander zu sich bittet, wären gewarnt gewesen, hätten sie nur auf die Sanduhren geachtet, die in 24 der 36 Vignetten halb versteckt zu sehen sind. Zudem bedient sich der Tod mehrfach der Musik. Schon in der "Vertreibung aus dem Paradies" zupft er das Instrument der Sünde, eine Art Gitarre; in anderen Szenen lockt oder droht er musikalisch (vgl. dazu Abb. 27-34 auf der folgenden Doppelseite). Vor dem alten Mann und dem alten Weib sieht man ihn ein Hackbrett bzw. Bauch-Xylophon spielen, Instrumente, deren Klang man lautmalerisch als dem Klacken alter Knochen nachempfunden deuten kann. In der Szene mit der Edelfrau schlägt der Tod wie ein Hofpage mit voller Emphase eine kleine Trommel. Der Herzogin, die er in ihrem Bett vorfindet, spielt er auf einer Art Geige oder Fidel vor, als wolle er ihre melancholische Stimmung vor der letzten Reise noch ein wenig aufhellen. Als er die Nonne holen kommt, sehen wir den Tod als Verführer mit einer Laute, die er allerdings nicht selbst

ABBILDUNG 20-23: Hans Holbein, *Totentanz*

Der alte Mann (Nr. 33)



Das alte Weib (Nr. 25)



Die Edelfrau (Nr. 35)



Die Herzogin (Nr. 36)



ABBILDUNG 24-27: Hans Holbein, *Totentanz*

Die Nonne (Nr. 24)



Der Prediger (Nr. 22)



Der Krämer (Nr. 37)



Gebein aller Menschen (Nr. 5)



spielt, sondern einem elegant gekleideten Mann übergeben hat, der – sollte man meinen – in der Kammer einer Braut Christi fehl am Platze ist und sie mit seinem Minnesänger-Instrument denn auch anscheinend dem Tod in die Arme treibt. Dem Prediger hilft der Tod, eine Glocke zu läuten, während der Krämer, von einem Skelett lebhaft am Ärmel gepackt, ein riesiges Blasinstrument (eine Tromba marina) hört. Schließlich ist da noch die Meute der Toten, die in “Gebein aller Menschen” Soldaten zu imitieren scheint, die sich voller Übermut einem Musikmachen mit größtmöglicher Lautstärke hingeben. Unter ihren Instrumenten erkennt man vielerlei Schlagwerk sowie volkstümliche Blechblasinstrumente.

Die spirituelle Dimension in Claudel/Honeggers *Danse des morts*

Unter dem Eindruck des holbeinschen Totentanzes schrieb Claudel an Honegger: “Was mich frappierte, war weniger die düstere und angeblich makabre Art der Eingriffe des mageren Kameraden in das Leben seiner sukzessiven Kunden, als vielmehr die fröhliche, mitreißende und musikalische Stimmung ... Was für ein Kontrast zwischen diesem gelenkigen Harlekin und der schwerfälligen Kreatur, der er als Ritter dient!”

Claudels Text ist eine Collage vor allem aus Versen der Bücher Ezechiel und Hiob. Der Gesamtplan basiert auf drei Varianten des *Memento mori*:

Souviens-toi, homme, que tu es poussière
 Denk daran, Mensch, dass du nur Staub bist
 Souviens-toi, homme, que tu es esprit
 Denk daran, Mensch, dass du vom Geist bist
 Souviens-toi, homme, que tu es pierre
 Denk daran, Mensch, dass du ein Fels bist

(Hier und im Folgenden zitiere ich aus der deutschen Textfassung von Hans Reinhart, die nicht immer streng wörtlich ist, sondern sich in der Silbenverteilung der Musik anpasst.)

Der erste und dritte der Motto-Sätze stammen aus der Bibel, der zweite dagegen aus Claudels eigener Feder. Doch wie Claudels private Kommentare erhellen, interpretierte er auch die übernommenen Bibelverse in ganz eigener Weise. In einem Brief an einen Freund schrieb er: “Denk daran, Mensch, dass du nur Staub bist – ein Staub, den mein Atem in die vier Himmelsrichtungen geblasen hat, den er aber ebenso wieder zusammenzufügen vermag.” Nun bezieht sich sowohl der entsprechende Vers aus Genesis 3:19 “Denn Staub bist du, zum Staub musst du zurück” als auch die verwandte Stelle in

Hiob 19:9 auf den Kreislauf von Staub zu menschlichem Körper und zurück zu verwesender Materie. Claudels Ausführung dagegen spielt offenbar auf eine andere Abfolge an: die vom lebenden Menschen zu vertrockneten Knochen und zurück – so Gott will – zu wiederbelebten Skeletten, denen ein letzter (oder neuer?) Tanz erlaubt ist.

Die Erklärung, Gottes Atem sei fähig, den Staub wieder zusammenzufügen, zu dem die Menschen nach ihrem Tod geworden sind, scheint mir ausschlaggebend für das Verständnis von Claudels faszinierender Collage im Eröffnungsdialog. Hier berichtet der Sprecher in den Worten des Propheten Ezechiel von den Ereignissen, die in der modernen Einheitsübersetzung der Bibel unter der Überschrift “Die Vision von der Auferweckung Israels” zusammengefasst sind. Die Worte des Propheten werden unterbrochen vom Chor, der Verse aus verschiedensten Büchern der Bibel singt, vor allem aus Genesis sowie aus “Hiobs Klage” und “Hiobs Hoffnung und Vertrauen”. Claudel verbindet die beiden Texte in einer Weise, die nahelegt, Hiob habe gehofft, Gott mit menschlichen Sinnen und insofern “im Fleische” schauen zu dürfen. Ohne Bezug auf die holbeinschen Bilder einerseits und Claudels Bemerkungen andererseits könnte diese Collage im übertragenen Sinne verstanden werden: als ginge es um eine Auferstehung – und zwar im Körper, wenn auch zum ewigen Leben hin und insofern entrückt allen irdischen Begierden (und nicht zuletzt auch allen Tanz- und Lärmgelüsten). In ähnlichem Sinne fügt Claudel dem aus Choralversionen von Schütz, Händel, Telemann, Johann Michael Bach, und anderen Komponisten berühmten Satz eine neue zweite Zeile hinzu, so dass es nun heißt:

Ich glaub, dass mein Erlöser lebt
und dass ich aufs neu werd erstehen in lebendigem Leib.
Geschehen wird es, dass in meinem Fleisch den Retter ich erschau.

(Im Gegensatz dazu heißt es in Hiob 19:25-26: “Doch ich, ich weiß: mein Erlöser lebt, als letzter erhebt er sich über dem Staub. Ohne meine Haut, die so zerfetzte, und ohne mein Fleisch werde ich Gott schauen.)

Wenn der Sprecher einwirft, “So spricht Gott, der Herr, zu diesen Gebeinen: Siehe, ich bringe Lebensodem in euch, damit ihr wieder lebendig werdet” (Ez 37:5), so erwartet das Publikum tanzende Skelette und interpretiert insofern die neue “Lebendigkeit” viel profaner, als es der Prophet wohl gemeint hat – und genau dies ist ganz offensichtlich Claudels Absicht.

In Bezug auf den dritten Motto-Satz verraten Claudels Kommentare sogar noch deutlicher, wie er die biblischen Verse in Hinblick auf Holbeins Kunstwerk umdeutet. “Denk daran, Mensch, dass du ein Fels bist. Und auf

diesem Fels erbaue ich meine Kirche” zitiert er zunächst aus dem Neuen Testament, um dann fortzufahren: “Dieser Kerl ganz allein, der da eine Kirche ist! Und das Schluchzen der Verzweiflung wird ein Ausruf der Verwunderung.” Der zitierte Satz ist eine Collage, in der der Beginn des *memento mori* mit Jesu Prophezeiung in Matthäus kombiniert ist, nach der die Zukunft des Christentums in der Kirche liegen wird, die durch den Jünger Simon Petrus gegründet werden soll. Der “Kerl”, den Claudel erwähnt, ist natürlich Petrus/Pierre = der Felsen. Allerdings ist das Oratoriumspublikum durch die erzählte Geschichte gar nicht darauf vorbereitet, die dramatischen Ereignisse im Tal der trockenen Gebeine mit Christus und seinen Zeitgenossen in Verbindung zu bringen. Die Zeit des “Totentanzes” ist abwechselnd die des 14.-20. Jahrhunderts, während der die Menschen mit Hilfe künstlerischer Darstellungen versuchen, mit tödlichen Epidemien fertig zu werden, und die der alttestamentlichen Propheten, deren Worte immer wieder zitiert und paraphrasiert werden. Petrus der Fels tritt in dieses Szenario also recht unvermutet ein.

Oder vielleicht doch nicht? Der dritte Motto-Satz folgt auf einen Oratoriumsabschnitt mit der Überschrift “Hoffnung im Kreuz”. Darin deutet sich bereits ein Zusammenhang an zwischen einer Auferstehung der trockenen Gebeine zu einem Tanz wiederbelebter Skelette – einer Geschichte aus Volkssagen, die der Dichter hier geschickt mit Bibelversen durchzieht, so dass sich die Grenzen verwischen – und der christlich erhofften Auferstehung am Ende der Zeit. Der Abschnitt beginnt mit einer freien Paraphrase verschiedener Zeilen aus den Evangelien, die die Wunden des Gekreuzigten erwähnen, durchwoben mit Versen aus den Psalmen oder dem Buch Jesaja, die den Frommen in Bezug auf die Öffnung der Himmelstore, die Liebe Gottes und das unendliche väterliche Mitleid beruhigen. Doch kaum hat der Hörer den unerwarteten Übergang von alttestamentlichen Visionen und Klagen zu neutestamentlichen Hoffnungsbotschaften akzeptiert, da gibt Claudel plötzlich dem Wort “Kreuz” eine zweite Bedeutung. Indem er zwei Verse des Ezechiel-Kapitels, auf dem die Haupterzählung des Oratoriums beruht, umformuliert, bringt er den Betrachter vom Kreuz auf Golgatha noch einmal zurück zum Volk Israel, das eines Tages auferstehen soll, zunächst aber aus seinen zwei zerstrittenen Hälften, “Juda” im Süden und dem unter Josefs Nachkommen vereinten “Israel” im Norden, wieder eins werden muss. Im Text von Claudel/Reinhart klingt das so:

Nimm von der Hürd ein Holz und schreibe darauf: Judas! Und
alsdann nimm zur Hand noch eins und schreibe darauf: Ephraim!
sie vereinen sich zum Kreuz, und ich heft mich daran: denn ich
kam nicht in die Welt, zu lösen, zu trennen, was da ist. Ich erfülle!

Dies ist eine geschickte Umdeutung auf Christus hin. Im alttestamentlichen Wortlaut heißt es dagegen:

Du, Menschsohn, nimm dir ein Holz, und schreib darauf: Juda und die mit ihm verbündeten Israeliten. Dann nimm dir ein anderes Holz, und schreib darauf: Josef (Holz Efraims) und das ganze mit ihm verbündete Haus Israel. Dann füge beide zu einem einzigen Holz zusammen, so dass sie eins werden in deiner Hand. (Ez 37:16-17).

Honegger, der während seines ganzen, fast ausschließlich in Paris verbrachten Lebens ein Schweizer Protestant blieb, erwies sich als idealer Komponist für den Text des frommen, aber sehr eigenständig denkenden Katholiken Claudel. Wie ein Freund über Honegger sagte, ist dessen Musik in ihrem Wesen stets religiös, nicht in erster Linie wegen der Wahl des Textes oder Themas, sondern in der affektiven Qualität der musikalischen Sprache selbst. Auch seine Biografie scheint dies zu bestätigen: *La danse des morts* war das letzte eigene Werk, dessen Aufführung er vor seinem verfrühten Tod erlebte.

Der Dialog mit Gott (I und V)

Ebenso begeistert von der Aufgabe wie Claudel, begann Honegger schon im Juli 1938 zu komponieren; im November war die Partitur fertig. Sein Gönner, der Dirigent und Musikmäzen Paul Sacher, versprach eine Aufführung im darauffolgenden Frühjahr. Tatsächlich fand die Uraufführung – als Oratorium und in der französischsprachigen Urfassung – dann erst am 2. März 1940 in Basel statt; drei Monate später, am 2. Juni 1940, erfolgte im Stadttheater Zürich die szenische Erstaufführung mit deutschem Libretto, ebenfalls unter der Leitung von Paul Sacher.

La danse des morts gliedert sich in 7 Sätze; dem Eröffnungssatz geht ein unbetitelttes Vorspiel voraus. Der 1. Satz ist mit dem 5. durch einen fortlaufenden Bibeltext (Ez 37:1-14) verbunden. In diesen Versen beschreibt der Prophet seine Vision vom Tal der vertrockneten Gebeine Israels, die der Herr aufruft, wieder aufzustehen. Claudels Gegenüberstellung der Vision mit anderen Bibelstellen und Honeggers musikalische Deutung dieser Collage erweisen sich als entscheidend für das Verständnis des ganzen Musikwerkes sowie seines Bezugs zu Holbeins Holzschnitten. Ich möchte daher diese beiden Abschnitte im Detail beschreiben.

Die ersten 19 Takte sind zugleich Ouvertüre und Hauptthema. Da die erste Satzbezeichnung, "I. Dialog", erst über dem Beginn des vom Sprecher rezitierten Bibeltextes in Takt 20 steht, der zudem nach einer Generalpause als Neubeginn wirkt, liegt es zunächst nahe, die vorangehende Instrumentalmusik als eine Art Orchestervorspiel aufzufassen. Allerdings kehrt das in diesen Takten aufgestellte Material am Ende des ersten Satzes wieder und wird zudem im Verlauf des Werkes noch mehrmals aufgegriffen. Das spricht wiederum dafür, die Passage als integralen Bestandteil des Eröffnungssatzes zu begreifen. Unter dieser Voraussetzung stellt sich der Bau des 1. Satzes inhaltlich so dar: Donner – erster Dialog – Chor-Reflexion – Prozession – Wiederkehr des Donners – Wiederaufnahme der Prozession.

Die Komposition beginnt nach den Vorstellungen Claudels mit einem ausgedehnten Donnergrollen. Honegger, hier ganz Realist, lässt dem Getöse einen (musikalischen) Blitzschlag vorausgehen, von dem in der Vorgabe des Dichters nicht die Rede war. Einem aufwärts zuckenden *unisono* im höchsten Register folgen 18 Takte lauter aber verwischter Klänge in allen tiefen Instrumenten. Angesichts des Themas werden die meisten Hörer dieses Grollen kaum als die Ausdruck eines naturalistischen Gewitters interpretieren, sondern gleich an den Donner denken, mit dem der Gott des Alten Testaments seinen Wunsch kundtat, in direkten Kontakt mit den Menschen zu treten. Ein solcher Donner braucht natürlich, genau genommen, keinen Auslöser in Form eines Blitzes. Musikalisch allerdings ist der Gegensatz sehr effektiv.

BEISPIEL 31: Honegger, *La danse des morts*, Gottes Stimme aus dem Donner

The musical score for 'Gottes Stimme aus dem Donner' from 'La danse des morts' by Honegger is presented in a multi-staff format. The top staff is the vocal line, marked with a first ending bracket and a dynamic of *ff*. Below it are staves for various instruments: Flöten, Oboen, Klarinetten, Violinen, Hörner, Violoncelli, Bässe, Fagotte, Pauke, Posaunen, Violoncelli, Bässe, Fagotte, Klavier, Orgel (+ Oktave), Bässe, Posaunen + gr. Trommel. The score shows the first 19 measures, characterized by dense, complex textures and dynamic markings.

Blitz und Donner zusammen nutzen das ganze, um Blechbläser, Orgel und Schlagzeug verstärkte Kammerorchester. Der Eindruck des Donners ist überwältigend, zumal die nur minimalen melodischen Bewegungen durch die Überlagerung von bis zu fünf kaum unterschiedenen Figuren ominös verschleiert werden (vgl. z.B. im 1. Takt des Donners das gehaltene *b* im Orgelpedal, die Achtel-Tonwiederholung auf demselben *b* in Posaune und großer Trommel, die Sechzehntel-Tonwiederholung mit anschließendem Tremolo in der einen Hälfte der Kontrabässe, den aufsteigenden Ganztonschritt *b-c* im Orgelpedal und die ansteigende Chromatik *b-h-c* in Fagotten, Klavier und der zweiten Hälfte der Kontrabässe.) Die in Takt 9 einsetzende Entwicklung spielt sich vor allem im Bereich der Intensität ab: Während die Konturen in allen Instrumenten ähnlich bleiben, nehmen die motivische Dichte und die Lautstärke sechs Takte hindurch allmählich zu, bevor sie im Verlauf der verbleibenden fünf Takte wieder abnehmen.

Nun erst beginnt der "Dialog" zwischen dem Propheten als Sprachrohr Gottes und dem Chor als Vertreter der Menschheit. Nach dem Verklingen des Donners und der erwähnten Generalpause beginnt der Sprecher, im Wortlaut der Verse aus dem Buch Ezechiel die Vision von den verstreuten Gebeinen zu beschreiben. Er rezitiert zunächst ganz ohne musikalische Begleitung, später über langgehaltenen Tönen, die in wechselnden Kombinationen von Klavier, Pauke, Tam-tam und tiefen Streichern erklingen. Auch der Chor singt hier in verschiedenen homophonen Texturen, aber stets *a cappella*. Indem er Fragmente aus den Büchern Genesis und Hiob einwirft, ergibt sich folgende Collage:

- Sprecher: Die Hand des Herrn kam über mich, und der Herr führte mich im Geiste hinaus und ließ mich nieder inmitten der Ebene, und diese war voller Gebeine.
- Chor: Denk daran, Mensch, dass du nur Staub bist, und dass du wieder zurück zum Staub kehrst.
- Sprecher: Er führte mich an ihnen vorüber im Umkreis, und siehe, es lagen ihrer sehr viele über die Ebene hin, und sie waren ganz dürr.
- Chor: Gott sprach: dass die Wasser unter dem Himmel sich sammeln am selben Ort, und dass Dürre erscheine! Und so geschah es auch.
- Sprecher: Da sprach er zu mir: Menschensohn, können wohl diese Gebeine wieder lebendig werden?
- Chor: Meine Antwort war: O Herr, mein Gott, du weißt es wohl.
- Sprecher: Nun sprach er zu mir: Weissage über diese Gebeine und sprich zu ihnen: ihr dürren Gebeine, höret das Wort des Herrn!

Dieses erste Segment mit seiner Interpolation von Versen, die aus ganz verschiedenem Zusammenhang stammen, erzeugt eine erstaunliche Aussage: Während der Prophet in seiner Vision von einem historisch spezifischen Volk spricht, dessen Geschick er beweint und mit seinen Mahnungen zum Besseren zu wenden hofft, scheinen die Fragmente aus der Schöpfungsgeschichte, die der Chor einwirft, die Gebeine nicht als Überreste eines bereits eingetretenen Todes aufzufassen, sondern als Zustand der Menschen, bevor Gott ihnen seinen Atem einhaucht. Der Sprecher, den wir bisher als Verkörperung des Propheten gehört haben, wird so unvermittelt zum Mund Gottes, der die Schöpfung ins Leben ruft. Honegger setzt diese Worte wie außerhalb jeder Zeitdimension: in Takte, die an der umgebenden metrischen Ordnung nicht teilhaben, sondern über lange gehaltenen, leeren Oktaven frei schweben. Diese musikalische 'Unbegrenztheit' verstärkt den Eindruck einer übermenschlichen Anwesenheit und vermittelt sich sogar Hörern, denen die Herkunft der Texte nicht bewusst wird.

Claudels Idee, den "Totentanz" mit dem Zustand der Welt am Schöpfungstage in Verbindung zu bringen, ist sicher inspiriert davon, wie Holbein seine Szenen "vom Tod und seinen Klienten" einrahmt. In der Holzschnittserie ebenso wie im Buch Genesis wird das unschuldige Leben im Paradies kontrastiert mit dem Sündenfall und dem anschließenden Eintritt des Todes ins menschliche Leben. Holbein mag, wie gesagt, mit dieser Gegenüberstellung beabsichtigt haben, Betrachter, die von der Angst vor einem überall lauenden Tod gepeinigt werden, sanft daran zu erinnern, dass der Feind des Lebens durch ein Fehlverhalten des Urahnen in die Welt gekommen ist. Claudel spinnt diesen Aspekt fort und lässt die Menschen, die Ezechiels Vision und Prophezeiung hören, Gottes Willen so interpretieren, als beabsichtige er, sie in einem erneuten Schöpfungsakt wieder zu erschaffen und ihnen so einen neuen Anfang zu ermöglichen.

Das anschließende Chor-Zitat aus Hiob setzt sich als 4- bis 7-stimmiger Choral von allem bisher Gehörten ab. Der Satz erinnert an den vieler Bach-Choräle, und die Harmonisierung unterscheidet sich so deutlich von Honeggers üblicher Tonsprache, dass man den Eindruck gewinnt, ein Zitat zu hören (Bsp. 32).

Dieser Choral ist nach dem Donner das erste musikalische Motiv, das im Verlauf des Oratoriums wiederholt eine Rolle spielt. Gleichzeitig ist der Choral Teil des Dialogs zwischen dem als Gottes Sprachrohr fungierenden Sprecher und der Menschheit; der Sprecher schaltet sich nach jeder zweiten Verszeile ein.

BEISPIEL 32: Der Choral in Honeggers *Danse des morts*

③

Ich glaub, dass mein Er - lö - ser lebt und dass ich
aufs neu werd erstehen in lebendigem Leib.

Ge - sche-hen wird es, dass in meinem Fleisch den
Ret - ter ich er - schau.

Dieser Austausch ist ebenfalls hintergründig, wenn auch aus einem anderen Grunde als zuvor. Der viel geprüfte und gepeinigte Prophet Hiob beschließt seine Klage darüber, dass Gott ihn ohne eigenes Verschulden straft, mit einer Beteuerung seines Glaubens an Gottes Rechtschaffenheit, die er als wesentliches Attribut der grundsätzlichen Güte Gottes begreift. Hiobs Worte drücken seine Überzeugung aus, dass ihm eines Tages vor Gott Gerechtigkeit widerfahren, seine moralische und geistige Kraft wiederhergestellt werden wird. In einer Replik, die biblisch aus einem ganz anderen Zusammenhang stammt, aber seltsam passend erscheint, spricht die Stimme Ezechiels von der körperlichen Wiederherstellung der Gebeine in der Wüste zu dem Zweck, dass sie ihren Herrn kennen mögen:

- Chor: Ich glaub, dass mein Erlöser lebt und dass ich aufs neu werd
erstehen in lebendigem Leib.
- Sprecher: So spricht Gott der Herr zu diesen Gebeinen: siehe, ich bringe
Lebensodem in euch, damit ihr wieder lebendig werdet!
- Chor: Geschehen wird es, dass in meinem Fleisch den Retter ich
erschau.
- Sprecher: Ich schaffe Sehnen an euch und lasse Fleisch an euch wachsen;
ich überziehe euch mit Haut und lege Odem in euch, dass ihr
wieder lebendig werdet, und ihr werdet erkennen, dass ich der
Herr bin.

In der folgenden, nachdenklichen Passage macht sich der Chor vorübergehend vom Sprecher unabhängig und bildet über rudimentärer Begleitung

eine imitatorische Struktur, die so klingt, als werde ein Gedanke hin und her geworfen und dabei von allen Seiten betrachtet. Auf 2 Takte vierstimmiger Fugato-Einsätze folgen 2 Takte in strengem 2-stimmigen Kanon der Frauen gegen die Männerstimmen, bevor die ersten 2 Takte transponiert wiederkehren. Der Text verbindet eine freie Paraphrase auf Ez 37:3 mit Anklängen an Psalm 102:11: “Denkst du, Herr, werden diese Knochen leben? / Vater, ich verwelkte, fahl, gleich den Gräsern, o mein Gott! / Oh mein Herr! Werden diese Knochen leben?” In der kontrastierenden Mittelphrase führt Honegger einen Klang ein, der später symbolisch für die Prozession und den Tanz der “wieder zusammengefügte Gebeine” wird: ein hölzern klingendes, sich stattlich gebärdendes “links–rechts, links–rechts”, das hier in abwechselnden *pizzicati* der Violoncelli und Bässe ertönt.

Der eigentliche Dialog wird fortgesetzt, indem der Sprecher sich daran erinnert, was passierte, als die Prophezeiung tatsächlich wahr wurde, die Knochen wieder zu Skeletten zusammengesetzt waren und zu laufen begannen. Während der Sprecher zuzusehen vorgibt, wie aus den verstreuten Gebeinen atmende Menschen werden, schlägt die Stimme, die (so müssen wir als Hörer annehmen) aus diesen wieder Erweckten selbst spricht, eine andere Deutung für diesen Prozess vor. In den Worten des gequälten Hiob scheinen die neu-alten Menschen zu meinen, dass ihnen nach allerlei unverdientem Elend nun endlich Gerechtigkeit widerfährt. Indem sie erneut auf die Genesis zurückgreifen, stellen sie noch einmal die Verbindung her zwischen ihrer Auferweckung und dem ursprünglichen Schöpfungsakt. Im Gegensatz zum Sprecher haben sie keinen Begriff davon, dass sie einmal vernichtet wurden – und womöglich aus gutem Grunde. Alles, was sie spüren, ist Lebensfreude, die sie ohne bedrückende Erinnerungen an vergangene Sünden genießen.

- Sprecher: Da weissagte ich, und als ich weissagte, siehe, da entstand ein Rauschen. Und die Gebeine rückten eines ans andere.
- Chor: In meinem eignen Leib erkenne ich den Herrn, den Retter der Welt.
- Sprecher: Und als ich hinschaute, siehe, da bekamen sie Sehnen, und es wuchs Fleisch an ihnen, und sie wurden mit Haut überzogen; Odem aber war noch nicht in ihnen.
- Chor: Und die Erde war tot und öde, und es lag Finsternis auf ihrem Antlitz; darüber war Gottes Geist gebreitet.
- Sprecher: Da sprach er zu mir: Menschensohn, weissage über den Geist, weissage und sprich zum Geiste: So spricht Gott, der Herr: Geist, komme von den vier Winden und hauche diese Erschlagenen an, dass sie wieder lebendig werden!

Die Musik dieses Abschnitts ist faszinierend; sie verleiht der erstaunlichen Unschuld der sich neu fühlenden Wesen Ausdruck und zugleich der Tolpatschigkeit, mit der die alten Knochen sich wieder bewegen. Honegger hat hierfür ein Lied komponiert, das aus zwei 10taktigen Strophen und nachfolgender Coda besteht. In der instrumentalen ersten Hälfte präsentieren die Fagotte eine mokante *staccato*-Melodie; der trockene Klang gibt in gelungener Weise die ruckartigen Bewegungen lange nicht benutzter Gelenke wieder. In der Begleitung erklingt dazu die *pizzicato*-Figur, die ich oben als "hölzern klingendes 'links-rechts, links-rechts' " bezeichnet habe. Zudem betonen die Bratschen jeden Taktschwerpunkt mit Schleifern, was sich anhört, als glitten Gelenke geräuschvoll in die ihnen zugeordneten Gelenkpfannen. In der zweiten Hälfte der Strophe übernehmen gestopfte Blechbläser die Melodie der Fagotte, während der Chor, *unisono* mit Oktavverdopplung in der Oboe, Hiobs Worte wiederholt, dass er hoffe, "im Fleische" Gott zu schauen. In der zweiten Strophe intensiviert sich der Eifer der Skelette: Die Melodie (jetzt in einem Kanon der Posaune mit den Oboen und Violinen) und die marsch-ähnliche Begleitung der Prozession weisen nun zweimal pro Takt Schleifer auf – all die losen Knochen finden offenbar schnell einen passenden Platz – und sind zudem durch die große Trommel und eine Ratsche verstärkt. Ezechiel mag die Skelette als "in ihrem Fleisch" atmende Menschen gesehen haben, doch die Musik erinnert uns daran, dass es sich um gerade erst wiederbelebte, nur minimal mit Haut bedeckte Knochen handelt.

An dieser Stelle kommt Honegger auf den Donner zurück, der dieser Vision des Propheten am Beginn der Komposition vorausging. Doch welche Wandlung hat dieser Donner jetzt durchgemacht! Die kaum spürbaren Modifikationen der melodischen Konturen sind dabei belanglos im Vergleich zu der entscheidenden Farbveränderung: Die ganze Passage (deren Töne fast genau denen in T. 1-14 entsprechen) erklingt hier drei Oktaven höher als zuvor. Die hohen Holzbläser und die Flageolett spielenden Streicher entfalten die einstmals dunkel grollenden Figuren über einem langgedehnten Beckenklang. Diesmal gibt es keine Posaunen, keine Orgel; keine der symbolischen Klangfarben, die Gottes Gegenwart anzeigen. Allerdings, wie wir sogleich vom Sprecher belehrt werden, ist dies auch nicht der Augenblick, da Gott dem Menschen auf dessen Grund und Boden begegnet. Die gewandelte Form des göttlichen Donners zeigt vielmehr an, wie der Geist zu den Skeletten herabsteigt und als Atem in sie eindringt:

Sprecher: Da kam Odem in sie und sie wurden lebendig und stellten sich auf die Füße.

In der Musik wird diesmal das *crescendo*, das zum Höhepunkt des ursprünglichen Donners geführt hatte, nicht durch ein ebenso allmähliches *diminuendo* ausgeglichen. Stattdessen setzt es sich fort, während sich das Tempo beschleunigt. Die beiden einander verstärkenden Ausdrucksmittel bringen uns mit unwiderstehlichem Schwung zu dem Satz, der das vor unserem inneren Auge entstehende Bild vervollständigt. Aus den Mündern des laut rufenden, rhythmisch skandierenden Sprechers und des akzentuiert schreienden Chores hören wir in machtvoller Steigerung: "Und es war ein unermesslich großes Heer."

Dieses Heer wiederbelebter Knochen nimmt seine Prozession wieder auf: wir hören die dritte, transponierte Strophe der oben beschriebenen Musik, wobei der Marschrhythmus jetzt im vollen Orchester (einschließlich Pauken, großer Trommel und Becken) erklingt. Ratsche und Militärtrommel wechseln sich mit vorschlagähnlichen Wirbeln ab, als ginge das Einpassen der Knochen in die Gelenkpfannen immer zügiger voran. Diese Skelette scheinen sich tatsächlich auf einen Tanz vorzubereiten!

So endet der 1. Satz. Nach den dramatisch eingeschobenen Komponenten des pikanten Totentanzes (2. Satz), der lyrischen Klage der menschlichen Stimme (3. Satz) und dem Ausdruck der Hoffnungslosigkeit beim Anblick des Landes der Finsternis (4. Satz) wird das Gespräch zwischen Gottes Propheten und den Wiederbelebten im 5. Satz wieder aufgenommen. Aus einem anderen Blickwinkel betrachtet kann dieser Satz als Beginn der zweiten Oratoriumshälfte gelten, zumal er ein Motiv einführt, das im darauffolgenden, "Hoffnung im Kreuz" genannten 6. Satz eine wichtige Rolle spielt.

Der 5. Satz, "Gottes Antwort", umfasst zwei lange Zitate des göttlichen Donners, der Gottes Gegenwart unter den Menschen bezeugt. Das erste, das den noch unbegleiteten Eröffnungsworten des Sprechers nicht vorangeht, sondern auf sie folgt, ist klanglich identisch mit dem Original im 1. Satz, wenn auch leicht verkürzt. Dagegen erklingt die den Satz beschließende Passage ganz leise. Sie besteht nur aus dem, was einmal der 6taktig verklingende Schluss war, und wirkt daher wie ein fernes Echo. Die Streicher und, noch bezeichnender für die musikalische Darstellung Gottes, die Orgel haben sich bereits zurückgezogen. Die Worte aus dem Buch Ezechiel – und besonders das von Claudel eingeschleuste "Ich bin" Gottes – beleuchten erneut die symbolische Bedeutung, die Dichter und Komponist dem Donner zuweisen.

Dann sprach Gott zu mir: Menschensohn, diese Gebeine sind das ganze Haus Israel. Siehe, sie sprechen: "Verdorrt sind unsere Gebeine, und dahin ist unsre Hoffnung! Wir sind verloren!" Darum weissage und sprich zu ihnen: so spricht Gott der Herr: ich bin.

Im Mittelteil des Satzes hören wir den Sprecher zum erstenmal in diesem Oratorium als Gegenstimme zur Musik rezitieren. Die Textur dieser Musik ist einfach gehalten. Sie wird von einer chromatisch sich windenden Streicher-Figur beherrscht, die zunehmend hektisch klingt, da das Tempo im Verlauf der 32 Takte erheblich zunimmt. Es ist verlockend, diese Passage als musikalisches Bild des brodelnden Wassers zu hören, aus dem Gott – wie aus dem Donner und dem Dornbusch – zum Menschen spricht. Aus diesem Brodeln steigt eine kleine melodische Figur auf. Nach dem ersten zaghaften Erscheinen in den zurückhaltenden Klangfarben von Kontrabass und Klaviertritt tritt sie mit Einsätzen im Horn und später in der gestopften Trompete in den Vordergrund.

BEISPIEL 33: Honeggers Motiv des göttlichen Versprechens

Klavier,
Violoncello,
Kontrabass *pizzicato*



In dieser Konstellation leitet sich die symbolische Bedeutung des Instrumentalmotivs von dem Text ab, der gleichzeitig gehört wird, den Worten, die Gott nach dem Zeugnis des Ezechiel sprach:

Siehe, nun öffne ich eure Gräber und lasse euch aus euren Gräbern steigen und bringe euch heim ins Land Israel. Da werdet ihr erkennen, dass ich der Herr bin, wenn ich eure Gräber auf tue und euch, mein Volk, aus euren Gräbern steigen lasse. Mit meinem Odem werde ich euch erwecken, auf dass ihr wieder lebendig werdet, und ich will euch wieder in euer Land versetzen, damit ihr erkennet, dass ich der Herr bin. Ich habe es geredet, und ich werde es tun, spricht der Herr.

Diese Worte enthalten ein Versprechen zeitloser Hoffnung: Ich will eure Gräber auf tun. Die Hoffnung gilt dem Volk Israel (sofern es sein Leben ändert), den Toten und deren Zukunft als "neues Israel" sowie schließlich – in einer Gleichsetzung des "neuen Israel" mit der Kirche und der gesamten Christenheit – allen Gläubigen. Ich habe die melodische Figur "Motiv des göttlichen Versprechens" getauft.

Das Frohlocken der Toten (II)

Der zweite Satz des Oratoriums ist der eigentliche "Totentanz". Er nimmt in der Partitur mehr als die Hälfte der Seiten ein. Der Höreindruck ist natürlich ein anderer, da die langsamen Sätze mit ihrem Gewicht die Balance beeinflussen; doch auch von der Spieldauer her entfällt immerhin ein gutes Viertel auf den Totentanz. Inhaltlich bezieht sich dieser Satz deutlich auf die 36 zentralen Vignetten in Holbeins Holzschnittserie, die ich unter der inoffiziellen Überschrift "der Tod und seine Klienten" zusammengefasst habe. Musikalisch erwächst die Musik fast unmerklich aus dem Vorausgehenden: Sie erscheint als die Verwirklichung einer Rückkehr ins Leben, der die Prozession des "unermesslich großen Heeres" entgegenmarschiert war. Der Eindruck einer nahtlosen Fortsetzung des Dialogs entsteht nicht nur durch die *attacca*-Verbindung der Sätze, sondern auch durch die harmonische Rückkehr zum Tonzentrum *es*, durch die Bassfigur, die das etwas pompöse "links-rechts, links-rechts" weiterführt (wenn auch jetzt mit mehr Raum für Variationen und in einem etwas schnelleren Tempo), und durch die metrische Beziehung. Nur die Partitur verrät uns, dass hier ein neuer Satz beginnt; musikalisch und dramatisch klingt der "Totentanz" als krönendes Ereignis, auf das die Vision Ezechiels von den verstreuten Gebeinen und das Versprechen Gottes, dass er diese wiederbeleben werde, vorbereitet haben.

Nach einem einleitenden *unisono* der vom Klavier unterstützten Holzbläser, das an den Blitzschlag zu Beginn des Oratoriums erinnert, besteht der Satz aus drei großen Teilen, die durch eine Coda abgerundet werden. Teil A und C beruhen jeweils auf einer 12fachen Wiederholung. Die Zahl 12 erhebt die Darstellung vom rein Weltlichen auf die Ebene des Symbolischen durch ihren traditionellen Bezug zu Vollendung und Perfektion – von den 12 Aposteln zu den 12 Monaten im Jahr, den 12 Doppelstunden des Tages, den 12 Halbtönen in der chromatischen Tonleiter etc.. Tatsächlich existieren die beiden Verstehenshorizonte, der christliche und der säkulare, im Volksbrauch gängige, nebeneinander, wie es in Holbeins Bildern der Fall ist. Auch dort können ja, wie gezeigt wurde, die 36 zentralen Vignetten als 3 Gruppen von je 12 aufgefasst werden, wobei allerdings das Spiel mit diesen Zahlen ebenso subtil bleibt, wie es in der Musik erscheint, (deren Hörer ja normalerweise auch nicht die Anzahl der Wiederholungen einer Figur zählen).

Das Material des Totentanzes besteht aus einer Fülle verschiedener Komponenten. Bei dreien handelt es sich um Instrumental-Motive, die charakteristischen Klangfarben zugeordnet sind. Das erste bildet sich nur allmählich aus Fragmenten, die zunächst unverbunden erklingen – als wollte

Honegger hier musikalisch den Prozess wiederholen, in dem aus "trockenen Gebeinen" menschliche Körper zusammengesetzt werden, die dann schließlich tanzbereit sind. In seiner 'Farbe' und Gestik, insbesondere in seinen vorschlagähnlichen Schleifern, erinnert dieses Motiv an die Prozessionsmusik und damit an die 'Genesis' der Wesen, die wir uns inzwischen als leichtherzig frohlockend vorstellen müssen. Der Stamm dieses Motivs wird in der 12fachen Wiederholung im Teil C wiederkehren. Die beiden weiteren Motive, den Hörnern bzw. Trompeten zugeordnet, tragen vor allem zur Atmosphäre bei, ohne für sich einen bestimmten symbolischen Gehalt zu beanspruchen.

Das Herz der "Totentanz"-Textur ist der 12fach wiederholte *Memento mori*-Satz "Denk daran, Mensch, dass du vom Geist bist." Für diese Phrase, die wie ein *Passacaglia*-Thema als stetig wiederholter Hintergrund eingesetzt ist und abwechselnd von einigen aus dem großen gemischten Chor ausgesonderten Bässen und Alten vorgetragen wird, hat Claudel das "Denk daran, Mensch" des verbalen *Memento mori* mit verschiedenen biblischen Versen (Gen 3:19, Bergpredigt in Mt 6:25, Hohes Lied 8:6) verknüpft. Reinhart übersetzt:

Denk daran, Mensch, dass du vom Geist bist und dein Fleisch
mehr wert ist wie dein Gewand. Denn der Geist ist mehr als das
Fleisch und mehr das Aug als dein Antlitz und die Liebe mehr wie
der Tod.

Die Collage ist in mancherlei Hinsicht noch viel erstaunlicher, als es auf den ersten Blick den Anschein haben mag. Der *Memento-mori*-Text wird in scheinbar monotoner, wenn auch nach dem Sprachgestus rhythmisierter Tonwiederholung rezitiert. Durch diese Monotonie fühlen sich die Hörer so weit eingelullt, dass sie auf die Worte nicht allzu genau achten. So bemerken sie vermutlich zunächst gar nicht, dass dies keineswegs die oft gehörte Ermahnung ist, der Mensch sei Staub und müsse wieder zu Staub werden. Im Gegenteil: Claudel und Honegger ermuntern die tanzenden Toten sozusagen hinter dem Schleier der konventionellen Formel, sich daran zu erinnern, dass sie *Geist* sind, nicht nur und nicht einmal in erster Linie ein Produkt der unweigerlich verwesenden Materie, wie es ihr erst kürzlich aufgegebener Zustand als trockene Gebeine nahelegt. Ihr Wunsch, wieder Fleisch und Haut zu bekommen, den wir noch vor Minuten ganz verständlich fanden, sollte verblassen – so mahnt sie die Stimme – gegenüber dem Streben, ihre geistige Anlage zu verwirklichen.

BEISPIEL 34: Das sich überlagernde Material im Tanz der Skelette

Auswahlchor: Memento mori

Souviens-toi, homme, que tu es esprit, et la chair est plus que les vêtements, et l'esprit est

plus que la chair et l'œil est plus que le visage, et l'amour est plus que la mort.

Motiv 1 (Piccolo, Flöte, Oboe)

Motiv 2 (Hörner)

Motiv 3 (Trompeten)

(1) Dan - - sons

(2) Sur le pont de la tombe on y dans' y dans' y danse, sur le pont du tombeau tout le monde y danse en rond.

en rond
etc.
y danse

(3) Dan-sons la carmagnole, vive le son, vive le son, dan-sons la carmagnole, vive le son du clairon du clairon.

(4) En - trez dans la dan - se, voy - ez comme on dan - se. Sau-tez, dan-sez, qui vous embrassez voudrez.

Wessen Stimme spricht hier? Wohl kaum die der fröhlichen Skelette, wie Harry Halbreich versehentlich schließt. Nein, die Skelette haben ein ganz anderes Anliegen. Etwa in der Hälfte des fünften *Souviens-toi, homme* beginnen die Bässe des Chores dem monotonen Rezitationston ein ansteckendes, wiederholtes “Tanzet, tanzet” entgegenzusetzen. Die Tenöre lassen sich nicht zweimal bitten und setzen zwei Takte später mit dem bekannten Volkslied “Sur le pont d’Avignon” ein, wobei sie den Text als “Sur le pont du tombeau” der Situation anpassen. Das *cis–dis* der Tanzaufforderung in den Bässen und das Fis-Dur der Erläuterung, dass dieser Tanz auf der “Brücke des Grabes” stattfinden soll [deutsche Fassung: Wohl am Rand unsres Grabes tanzt im Reigen, tanzt im Reigen] verträgt sich noch einigermaßen mit dem anhaltenden *es* (= *dis*) des *Memento mori*, obwohl dessen 6/8-Takt vom 2/4-Takt des Avignon-Liedes bedroht wird. Doch die Stimmen, die mit dem *Souviens-toi, homme* eine so viel ernsthaftere Botschaft vermitteln wollen, fühlen sich hörbar bedrängt und heben wie in Reaktion auf diese Konkurrenz ihre Rezitation um einen Halbton an. Dieser Schritt entfernt sie allerdings harmonisch nicht nur von den frechen Tänzern, sondern gleichzeitig auch von der Instrumentalbegleitung, und verschärft so die Dissonanz zum Komischen hin.

Ermutigt durch das zunehmende Chaos fallen nun auch die Soprane und Alte ein. Nachdem sie sich ganz kurz dem “en rond” angeschlossen haben, mit dem die Tenöre das “Sur le pont”-Lied codaartig beschließen, sondern sie sich ab und steuern ein anderes Volkslied bei: “Dansons la carmagnole” [deutsche Fassung: “Tanzet die Carmagnole, jauchzet und singt, die Trompete, sie klingt]. In wachsender Begeisterung – oder ist es Verzweiflung? – klingt der nächste Einsatz des *Memento mori* noch einen Halbton höher. Glücklicherweise schließen sich die fröhlichen Chorsänger diesmal der Rückung an und setzen ihr scheinbares Durcheinandersingen in F-Dur fort. Gleichzeitig trennen sich jetzt allerdings Soprane und Alte, so dass Raum für weiteres volkstümliches Material entsteht: Wir hören aus dem jedem Franzosen wohl bekannten Lied “Nous n’irons plus aux bois” den Refrain “Entrez dans la danse, voyez comme on danse. Sautez, dansez, embrassez qui vous voudrez” [“Tretet an zum Tanze, seht wie alle tanzen. Springet, tanzet und umfangt, wen ihr erhascht”].

Diese Volkslieder bieten sich einerseits wegen ihres Bezugs zum Tanzen an, tragen jedoch zugleich allerlei Nebenbedeutungen in das Werk hinein. Zum ersten kontrastiert die Sprache der Volkslieder mit dem feierlichen Text des “Denk daran, Mensch”. Diese Überlagerung der ernstesten Grundaussage mit dem Heiter- Populären entspricht der Tatsache, dass ja auch Holbeins

Totentanz-Vignetten auf unterschiedliche Weise aufgefasst werden können: als Schnapsschüsse, die die Akteure in einem Augenblick unfreiwilligen Humors erwischen, oder aber als eine Aufforderung, inne zu halten, sich mitten im fröhlichen Tollen der Vergänglichkeit des fleischlichen Lebens bewusst zu werden und geistige Ziele ins Auge zu fassen. Die beiden Volkslieder, von denen wir längere Textabschnitte hören, haben jeweils einen geschichtlichen und kulturellen Hintergrund, der auf diese Weise ins Szenario des "Totentanzes" hineinspielt. "Sur le pont d'Avignon" geht auf die Ära des päpstlichen Exils in Südfrankreich zurück. In dieser Zeit diente die alte Brücke von Avignon, die von einer kleinen Kapelle geschmückt war, als Schauplatz für allerlei gemeindliche und gesellschaftliche Anlässe und wurde dabei zum Begegnungsort für elegante Adlige und kirchliche Ehrengäste. Die Mitglieder beider Gruppen und jeglichen Ranges wurden einander gleich (so redete das einfache Volk sich ein) in dem Augenblick, da sie begannen, die populären Rundtänze zu tanzen – so gleich wie die verschiedenen Klienten des Todes in Holbeins Holzschnitten. "Dansons la carmagnole" dagegen ist ein Triumphgesang aus der Zeit der französischen Revolution. Wie die Menschen, die beim späteren Singen und Tanzen der Carmagnole die Exekutionen mit der Guillotine und andere schreckliche Begleiterscheinungen der Revolution 'vergaßen', so schieben im Oratorium auch die tanzenden Skelette die Vorbedingung ihrer Ausgelassenheit von sich weg. Zuletzt fällt auf, dass Claudel in den Liedern je ein Wort verändert hat. "Sur le pont" überrascht mit der unerwarteten Zuordnung der Brücke zum Grab. Mit diesem Bild verlässt der Dichter den historischen Kontext, in dem das Lied seinen Ursprung hat, und spielt auf den "Tanz auf den Gräbern" an, den nach volkstümlichen Legenden die ruhelosen Toten, wahrscheinlicher noch die Totengräber in Skelettkostümen tanzten, um ein Ventil für ihre berufsbedingte Bedrückung zu finden. In "Dansons la carmagnole" hat Claudel das ursprüngliche "vive le son du canon" (lang lebe der Kanonenklang) durch "vive le son du clairon" (lang lebe der Trompetenklang) ersetzt, als wolle er anstelle der zerstörerischen Macht der Waffe die zuversichtliche Haltung – Frieden statt Krieg – betonen.

So viel zu den Volksliedern, die dem *Memento mori* überlagert sind und es oft erfolgreich übertönen. Doch ist dies noch immer nicht alles, was da gleichzeitig zu hören ist. Um das musikalische Bild vollständig zu beschreiben, muss ich ein wenig zurücksetzen. Bald nach dem Beginn des sechsten "Denk daran, Mensch" versucht der Sprecher, über das allgemeine Tohuwabohu hinweg die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen. Er gibt die feierliche Rezitation seiner prophetischen Vision auf zugunsten des dreisten Tones

eines Jahrmarktausrufers und kündigt das Auftreten einiger Persönlichkeiten aus Holbeins *Totentanz* an: “Der Papst! Der Bischof! Der König!” ruft er; und wenig später: “Der Ritter! Der Denker!” (Letzterer kommt in Holbeins Reihe der Berufsstände allerdings gar nicht vor). “Die Herren! Die Damen! Die Jungfrauen! Alle Welt! Herrschaften, herein, herein!”

Derweil wird “alle Welt” immer aufgeregter, die Lautstärke nimmt ständig zu und die Tanzenden werfen einander von Stimme zu Stimme nur noch Bruchstücke der drei Volkslieder zu. Das Orchester, das bis hierher seine transparente Textur gewahrt hat, wird jetzt durch immer mehr Schlagwerk verstärkt; auffällig ist besonders das Geräusch einer Ratsche. Mit der zehnten Wiederholung des *Memento mori* heben die nun bereits in *forte* psalmodierenden Sänger die Tonhöhe noch einmal um einen Halbton an; die beiden letzten Wiederholungen schließlich werden nicht mehr gesungen, sondern unter exakter rhythmischer Verstärkung der kleinen Trommel gerufen.

Hiermit endet der erste der drei Teile des Satzes; er nimmt fast exakt zwei Drittel des “Totentanzes” ein. Auch diese Proportion ist in Hinblick auf die inspirierende Bildquelle bedeutungsvoll: Honegger gibt also dem verbalen *Memento mori*, dem psalmodierten “Denk daran, Mensch”, genau denselben Anteil am musikalischen Totentanz, wie Holbein innerhalb seiner Vignetten vom “Tod mit seinen Klienten” dem Stundenglas – dem bildlichen *Memento mori*.

Der zweite Teil des Totentanz-Satzes bringt Weiterentwicklungen der Volkslied-Fragmente und der Instrumentalmotive, wobei eine homophone Version des “Sur le pont de la tombe” in *fortissimo pesante* besonders hervorsteht. Der Abschnitt fungiert ansonsten vor allem als vorübergehende Entspannung vor dem nächsten großen Höhepunkt im dritten Teil des Satzes. Dessen 24 Takte weisen eine frappierende Überlagerung von vier verschiedenen Materialien auf:

- (1) In einem *fortissimo* gespielten *unisono* der Flöten, Oboen, Klarinetten und ersten Violinen, begleitet von Ratsche, Becken sowie kleiner und großer Trommel, hören wir, wie schon angekündigt, 12 Wiederholungen des ersten Instrumentalmotivs, das uns erneut daran erinnert, dass die vor uns tanzenden Skelette noch vor kurzem nichts anderes waren als verstreute Gebeine.
- (2) Der Chor (der nun nicht länger durch die Abspaltung kleiner Gruppen für das *Memento mori* reduziert ist) präsentiert “Dansons la carmagnole” als vierstimmigen Kanon.
- (3) Die tiefen Holz- und Blechbläser, die tiefen Streicher sowie das Klavier stellen dem immer noch herrschenden 6/8-Takt einen fast

vulgär klingenden Walzerrhythmus entgegen – ein schwerfälliges “Humb-da-da, humb-da-da”.

- (4) Die Orgel und die Solotrompete überbieten diese bereits chaotische Textur mit einem Zitat des *Dies irae* in sehr langsamem Tempo. Mit seinem Text [Tag des Zorns...] und seiner Anspielung auf die Requiem-Messe, innerhalb derer es normalerweise erklingt, ruft das Zitat eine Dimension in Erinnerung, die seit dem Verstummen der *Memento mori*-Stimmen ganz gefehlt hat: das Gefühl von Feierlichkeit, ja Betroffenheit.

Alle vier Schichten brechen gleichzeitig ab; für einen Augenblick klingen nur Ratsche und kleine Trommel weiter. In die Spannung dieses spürbaren Vakuums hinein zuckt der kurze ‘Blitz’, den wir am Beginn des Satzes zuletzt hörten. Nach einem plötzlichen, dramatischen Abfall der Lautstärke zum *piano* nimmt der Chor sein psalmodierendes *Souviens-toi, homme, que tu es esprit* noch einmal wieder auf. Diese 13. Wiederholung, die durch die Pauken verstärkt wird, entwickelt sich zu einem machtvollen *crescendo*, das den Satz unter Begleitung eines bis zum Bersten anschwellenden Beckentremolos höchst dramatisch abrundet.

Klagen und Schluchzer (III, IV)

Die beiden auf den Totentanz folgenden, langsameren Sätze bilden ein Gegengewicht sowohl zum Drama der prophetischen Vision im 1. und 5. Satz als auch zum scherzoartigen Totentanz. Das “Lamento” ist nach Art der *Da capo*-Arien in Bachs Oratorien entworfen. Eine einzelne Gesangsstimme (ein Bariton, der bisher noch nicht beteiligt war und so einen ganz neuen Aspekt ins Spiel bringt), begleitet in kammermusikalischer Besetzung, präsentiert eine schlichte Form, die man sich schematisch als A, B, B', A', C + Coda (oder: Rahmensegment – zweiteiliges Mittelsegment – Rahmensegment – Schlussegment + Coda) vorstellen kann. Im Gegensatz zu allen anderen Vokalsolisten in diesem Werk ist der Sänger allerdings nicht durch sein Stimmfach identifiziert, sondern durch das, was er repräsentiert: “Voix d’homme” —“Stimme des Menschen”. Als solcher drückt er aus, wie der Menschheit zumute ist im Angesicht des allgegenwärtigen Todes, über den die Tanzenden des vorangehenden Satzes mit Leichtigkeit hinweggehen wollten. Claudel kleidet dies in eine Collage aus Zitaten und Paraphrasen von Versen aus dem Buch Hiob. In Reinharts deutscher Version lautet der Text des Lamentos:

O gedenke mein, Schöpfer, da ich doch eitel Erde bin und mich aufs neue in Erde umwandle! Und ihr, habet Mitleid mit mir, ihr zumal die ihr euch Freunde genannt, weil die Hand des Herrn, des Vaters, mich anrührte. Verdorrt sind die Knochen, gleich wie dürres Holz. Und morsch im Munde starren mir allein grinsend noch die Zähne. Was ist der Mensch, dass du ihn so hoch erhebst und dass du, Gott, lebend ihm dein Herz schenkst? Am frühen Tag suchst du ihn heim, und alsbald beginnt für ihn die Prüfungszeit. Wie lange Frist vergeht, dass ich entbehre deine Huld und dass du mir nicht Zeit lässt, zu verschlingen meinen Speichel. Dem Winde gleich vergeht mein Leben und mein Dasein ist vor dir gleich einem Nichts. Erdgeborener Mensch, du lebst nicht lang. O Gott, du siehst, welch Elend und Leiden ihn ganz erfüllt. Der Blume gleich wächst er auf und alsogleich er vergehet. Er flieht wie der Schatten. Nimmer ist vergönnt ihm, an gleicher Statt zu ruhen. Und wahrlich, ein Wesen in Sünd geboren hältst du für würdig deiner Größe Macht und deines Blicks? Wie besteht es wohl vor dir und deinem Thron? Was ist es nur, das ich gefehlt? Wessen Werk hat Wert, der geboren von einer Säerin, die keine ist? Du selbst, du selbst, der allein du zählst seiner Monde Zahl und festgesetzt seines Lebens Ziel, das er nicht überschreiten kann. Zieh dich zurück von ihm, dass Rast ihm sei gegönnt, und dass endlich ihm der Tag erscheine, wie dem Knechte, der Tag, der Tag, tief ersehnt. Denn ich weiß, dass mein Erlöser lebt und dass ich aufs neu werd erst gehen von der Erde und wiederum erwachen, umhüllt mit einem neuen Gewand, und dass in meinem Fleisch Gott ich werde schauen, der mein Retter ist.

Honeggers Musik für das Lamento ist von einzigartiger Schönheit. Sie beginnt mit einem einzelnen *es* im Horn. Dadurch schafft der Komponist zugleich eine Beziehung zur Tonart des vorangegangenen Satzes und eine neue Klangfarbe: dem Horn spricht man menschliche Wärme zu. In die Einsamkeit dieses Tones treten die Violinen mit der harmonisch scheinbar querständigen, da auf E-Dur weisenden Terz *gis–h*. Diesem ungewöhnlichen Beginn entspricht der Schluss des Satzes, wo das Horn noch einmal sein einsames *es* der *gis–h*-Terz der Violinen gegenüberstellt. Tatsächlich ist diese Überlagerung miteinander unvereinbarer harmonischer Aussagen nicht einmal ganz neu, denn schon die Coda des “Totentanzes” endet auf einem Akkord, der zwar von *es* bzw. *dis* beherrscht wird, aber auch ein vielfaches *h* und *e* enthält, also ebenfalls *es* und E-Dur miteinander konfrontiert.

Die sehr bewusst hergestellte, auch gut hörbare Beziehung zwischen den Sätzen lässt sich sogar im Text nachweisen: Die "Stimme des Menschen" wendet sich an Gott mit einer Bitte, die (jedenfalls im französischen Original) eine Abwandlung des *Memento-mori*-Wortlautes ist; vgl. das chorische "Souviens-toi, homme, que tu es poussière", das als früheste Reaktion auf die prophetische Vision im 1. Satz erklingt, und das "Souviens-toi, homme, que tu es esprit", das den Mahntext im "Totentanz" des 2. Satzes bildet, mit dem "Souviens-toi de moi, Seigneur" des flehenden Menschen hier im 3. Satz.

Die 24 Takte des Abschnitts A entfalten sich über dem Hintergrund eines Viertelnoten-Pulses, den die *tutti*-Violinisten ausführen, indem sie abwechselnd immer eine chromatische Stufe abwärts steigen, bis sie nach 24 Takten die Oktave durchschritten haben. So entsteht ein Abbild ruhiger Unausweichlichkeit – ein Eindruck, der sowohl durch die rhythmische Regelmäßigkeit geschaffen wird als auch durch das vorhersehbare Ende des Abschnitts bei Vollendung der 12-Ton-Skala. Vor diesem Hintergrund erheben sich nun zwei Solostimmen: die des Menschen und die einer Solovioline. Die Arien-Textur mit *violino obbligato* erinnert an Bachs "Erbarme Dich," "Aus Liebe will mein Heiland sterben" und andere Lamento-Arien.

Im aus $7 + 5 = 12$ Takten bestehenden Mittelteil übernimmt das klagende Englischhorn den *obbligato*-Part und verbreitet in 16tel-Noten Ungeduld darüber, dass Gott das irdische Leben zu kurz bemisst, als dass dem Menschen auch nur Zeit bliebe, "seinen Speichel zu schlucken". Ein Kontrast, der durch die homophon spielenden Blechbläser charakterisiert wird, veranlasst den Menschen zu gestehen, wie unwürdig er vor Gott ist. Darauf erklingt erneut die Holzbläserfigur, diesmal transponiert, in den Flöten und Oboen.

Die Reprise des A-Teiles beginnt bezeichnenderweise auf dem Wort "Elend". Die frühere Soloviolinstimme ertönt jetzt im Gesamt aller 1. Geigen. Dadurch entsteht der Eindruck, dass, wer hier klagt, nicht mehr als Einzelner spricht, sondern für eine Gruppe. Derweil klingt die Gesangslinie frei variiert. Gleichzeitig spürt man eine gesteigerte Ausdrucksintensität, indem der Gelassenheit, die durch das regelmäßige Pulsieren der chromatisch absteigenden Terzen entsteht, ein 4stimmiges *unisono* in Klavier, Violoncelli und Kontrabässen entgegengestellt wird. Dessen ungewöhnliche Synkopen (betonte Auftakte gefolgt von unbetonten Taktschwerpunkten) stellen die bisher mit dieser Musik verbundene Ruhe in Frage. Wenn die Exposition des Satzes vor allem ausdrückt, dass alle, die eigentlich Staub sind, sich in ihr Los schicken sollten, so ist die variierte Reprise demgegenüber voller Auflehnung gegen die Unmöglichkeit, in einer so hoffnungslosen Lage Gottes Anforderungen zu genügen. Vielmehr scheint sie die verzweifelte Bitte des

Menschen auszudrücken, Gott möge ihn wenigstens eine kleine Weile in Ruhe lassen. Denn – so versichert der Mensch, indem er die schon im “Dialog” des ersten Satzes als Choral gefassten Worte aufgreift – er glaubt ja, dass sein Erlöser lebt, vertraut grundsätzlich auf die Auferstehung. Anscheinend stimmt die ganze Schöpfung in dieses wiedergefundene Vertrauen ein: Die 3. und 4. Zeile des Chorals werden von allen Holzbläsern und den gestopften Blechbläsern übernommen, während der Bariton frei variiert.

In der Coda hören wir noch einmal die Solovioline – nicht als non-verbale Gegenstimme des Baritons, sondern stellvertretend für die menschliche Stimme. Der fast abstrakt wirkende Ausdruck des Schmerzes gewährt Hörern eine kleine Ruhepause, bevor ihre Gefühle durch die verzweifelten Ausbrüche des anschließenden Satzes voll in Anspruch genommen werden.

Die Schluchzer, denen der 4. Satz seinen Titel verdankt, drücken in unmittelbarer Weise aus, wie verloren Menschen sich fühlen angesichts der Einsicht, dass sie dem Tod zu jeder Zeit hilflos ausgeliefert sind. Der emotionale Rahmen des kurzen Satzes wird bereits durch den ungewöhnlichen 7/4-Takt abgesteckt. Alle Orchesterinstrumente vollführen gemeinsam einen 3½-oktavigen Aufstieg in *molto stringendo* und *crescendo* – d.h. mit starker Zunahme an Tempo und Lautstärke. Sie bedienen sich dazu einer Variante der sogenannten “arabischen” Tonleiter, die mit ihren abwechselnden Halb- und Anderthalbtonschritten besonders emotional wirkt. Auf dem Höhepunkt des Aufwärtslaufes explodiert die Musik in das untröstlich klingende Schluchzen des Chores. Die Verzweiflung ist musikalisch als 2taktiges *ostinato* gefasst; dabei unterstützt das Orchester die zweistimmige Parallele der Frauenstimmen, die ähnlich wie in mittelalterlichen Organum-Kompositionen in reinen Quinten mit einzelnen dazwischengeschobenen Quartan singen. Der Effekt der *ff*-Ausbrüche ihres wortlosen “A—! a! a! a! a—↗!” ist herzerreißend; Claudel hatte Honegger “einen heftigen Verzweiflungsschrei, dann abgerissene Seufzer und ein letztes Aufschluchzen durch die abgeschnürte Kehle” nahegelegt. Ein *unisono* der Männerstimmen gesellt sich einen Takt später mit einem lateinisch gesungenen Bibelvers hinzu. Der Text, der wiederum zwei Sätze des Oratoriums (diesmal “Lamento” und “Schluchzer”) verbindet, greift Hiobs Wunsch auf, Gott möge ihn ein wenig schonen, bevor er sich dem letzten Schrecken stellen muss:

Antequam vadam et non revertor ad terram tenebrosam et opertam mortis caligine ubi nullus ordo sed sempiternus horror inhabitat. [Bevor ich fortgehe ohne Wiederkehr ins Land des Dunkels und des Todesschattens, wo keine Ordnung herrscht, sondern der ewige Schrecken wohnt. (Vgl. Hiob 10:21-22)]

Nach 6 Takten des *ostinato* wird die gesamte Phrase einen Halbton tiefer mit vertauschten Stimmen wiederholt; die Männerstimmen übernehmen jetzt das Schluchzen, während die Frauen die trostlose Aussicht auf den Ort, wohin alle Menschheit unterwegs ist, beklagen. Die Coda schließlich konfrontiert ein emphatisches 8stimmiges Schluchzen des gemischten Chores mit dem ersten Takt des (nun von Bläsern verstärkten) Orchester-*ostinato*, bevor die Hälfte der Instrumente im *unisono* eine Vergrößerungsform des “Antequam vadam” aufgreift. Am Ende verklingt die Klage. Übrig bleibt ein sehr leiser cis-moll-Akkord, der durch ein zusätzliches *dis* (= *es*) gefärbt ist – als wollte Honegger uns an den größeren Zusammenhang dieses Satzes mit dem Totentanz erinnern.

Hoffnung und Bestätigung (VI, VII)

Genau wie der erste Teil des Dialogs zwischen dem im Namen Gottes sprechenden Propheten und der als Gebeine angesprochenen Menschheit in den äußerst komplexen “Totentanz” mündet, folgt auch auf “Gottes Antwort” ein langer und vielschichtiger musikalischer Satz, “Hoffnung im Kreuz” überschrieben. Und genau wie eines der bildkräftigsten Motive des Dialogs, der Marschrhythmus der wieder zusammengefügt Gebeine zusammen mit den Geräuschen der noch nicht ganz eingerenkten Gelenke zur Begleitfigur der 12fachen Wiederholung im Tanz diente, wird das in “Gottes Antwort” neu eingeführte Motiv des göttlichen Versprechens zur Grundlage der 17teiligen Variationsform im Satz der Hoffnung.

Mit diesem Satz beginnt die Wendung von der Bilderwelt des Alten Bundes zu der des Neuen Testaments, die dann in der “Bestätigung” des letzten Satzes vollendet wird. Zum erstenmal in diesem Oratorium zitiert und paraphrasiert der Dichter hier direkt aus den Evangelien. Dadurch verbindet er eine dramatische Handlung, die bisher von altisraelitischen Figuren beherrscht wurde, mit der Geschichte von Jesus und seiner Kreuzigung. Dabei wird, wie schon erwähnt, das Bild des Kreuzes kurz auf die alttestamentliche Metapher des vereinigten Israel zurückbezogen, bevor es ganz in die Zukunft weist.

Honegger entwirft diesen Satz in vier ungleichen Teilen. Dem monumentalen ersten Abschnitt, einem 70 Takte langen, rondoartig angelegten *Stabat mater*, entsprechen die drei weiteren in Bezug auf Länge und geistiges Gewicht: einer innigen Anrufung mit Choral folgt zunächst eine Variationsform und schließlich die Wiederkehr des aus den ersten Sätzen bekannten

göttlichen Donners (22 + 31 + 17 = 70 Takte). Das *Stabat mater* – das Gespräch der Frauen am Fuß des Kreuzes von Golgatha – fungiert musikalisch als zweiter lyrischer Satz des komplexen Oratoriums, obwohl das Tempo nicht ganz langsam, sondern mäßig bewegt ist. Insofern hat dieser Abschnitt eine innere Beziehung zum “Lamento”, dessen religiöse Botschaft er sehr überzeugend ergänzt: Die früher geäußerten schmerzlichen Worte über die Verächtlichkeit und Verlassenheit des Menschengeschlechtes werden wie nachträglich aufgehoben in der ehrfürchtigen Dankbarkeit für die im Kreuzestod ausgedrückte göttliche Liebe zum Menschen.

Den Refrain im großangelegten Rondo bildet eine melodiose Phrase in den mit Dämpfern spielenden hohen Streichern. Wie die Lage und die Stimmung in dieser Szene ist auch die Tonsprache ‘hoch gespannt’: zu Beginn, Mitte und Ende jeder Refrainzeile hören wir eine Gegenüberstellung querständiger Dreiklänge – a-moll reibt sich mit Gis-Dur. Vor diesem Hintergrund beginnt die 1. Violine einen Dialog mit dem chromatisch singenden Solo-Sopran. Die Worte der Sängerin beschäftigen sich fast ausschließlich mit den Wundmalen Jesu und stellen einen bewegenden Versuch dar, die Wahrheit der Kreuzigung zu begreifen. Die Strophen, die durch den immer neu variierten Refrain getrennt sind, unterscheiden sich deutlich, sowohl in ihrer Wortaussage als auch in musikalischem Stil, Textur und Klangfarbe. Alle aber vermitteln Hoffnung. So tröstet in der 1. Strophe ein mütterlicher Alt, begleitet von Klarinetten, Fagotten und Celli, mit einer Antwort, die nicht der Sopranstimme, sondern dem Gekreuzigten zu gelten scheint: “Mein Sohn, ganz gab ich dir mein Herz und ich warte, dass du deines mir gibst”; in der 2. Strophe bittet der Chor, der als Teil einer über fünf Oktaven vervielfältigten Orchester-Homophonie erklingt, mit Worten aus Psalm 24, “Tut euch auf, Tore ewigen Glanzes!”. In der 3. Strophe spricht noch einmal der mütterliche Alt, dem in der 4. Strophe dann der Bariton mit Worten Jesu antwortet (“Folgt mir freudig nach, denn ich bin mild, geduldig mein Herz”, Mt 11:29). Schließlich vereinen sich Sopran und Alt zu einem Duett, bei dem die beiden Gesangslinien als vertikale Spiegelung voneinander entworfen sind, als wollte die Musik auf diese bildliche Weise den Wunsch nach einer Einswerdung Jesu mit der Menschheit bekräftigen.

Der zweite Abschnitt des Satzes “Hoffnung im Kreuz” besteht aus einer zweifachen Anrufung, die vom Bariton in 4fachem Kontrapunkt mit Blechbläsern und Fagotten vorgetragen wird und die metaphorisch ‘kreuz-artige’ Wiedervereinigung des entzweiten Volkes Israel betrifft. Der Chor und das volle Orchester unterstützen die *ff*-Ausrufe “Juda” und “Efraim”. Wenn Claudels Text eine Beziehung zwischen dem Kreuz von Golgatha und dem

durch gekreuzte Stäbe symbolisierten vereinten Gottesvolk herstellt, schafft Honeggers Musik eine ähnliche Verbindung, indem er der Stimme, die der Hoffnung Ausdruck verleiht, eine Instrumentalversion des Chorals "Ich weiß, dass mein Erlöser lebt" zur Seite gibt.

Die 17teilige Variationsform im 3. Abschnitt des Satzes basiert auf dem Motiv des göttlichen Versprechens. Der Text stellt eine Fortsetzung der früheren Versicherung dar, derzufolge Gott die Wiedervereinigung seines Volkes herbeiführen wird. Die Musik beginnt leise; nur ein Teil des Chores singt, spärlich und recht dissonant begleitet von gestopften Holzbläsern. Im Verlauf der Variationen rückt das Motiv in sieben unregelmäßigen Schritten aufwärts, am Ende jeder Stufe mit einem enthusiastisch ausbrechenden "Amen!" bestätigt, wobei die Sänger zunehmend kräftiger klingen und das Orchester immer voller wird. Die letzten drei Variationen, auf der Oktave des Ausgangstones angelangt, bilden den Höhepunkt: das Orchester schwelgt mit Paukenschlägen sowie weitausschweifenden Läufen und *Glissandi* in verbreitertem Tempo, während die Chorsopranen ihre Zuversicht in Gottes Versprechen durch immer schneller aufeinander folgende Ausrufe von "Amen! Amen!" bekräftigen.

Die machtvolle Erfahrung menschlicher Freude über die göttliche Zusage führt zum letzten Ausbruch des Donners, den man unweigerlich als eine Art nonverbaler Bestätigung des Vertrages von Gottes Seite aus hört. Instrumentierung, Form und melodische Details sind hier beinahe identisch mit dem, was wir im Donner zu Beginn des Oratoriums hörten. Eine bedeutsame Abweichung erfährt diese göttliche Verlautbarung jedoch durch die gleichzeitige Äußerung des Chores, der in einem *unisono*-Zitat aus der lateinischen Bibel den letzten Vers aus Ezechiel 37 beiträgt und damit das Kapitel zuende führt, das dem Haupthandlungsfaden des Oratoriums zugrunde liegt. Der Text, "Et scient gentes quia Ego Dominus Sanctificator Israel cum fuerit Santificatio mea in medio eorum in perpetuum" [Wenn mein Heiligtum für alle Zeit in ihrer Mitte ist, dann werden die Völker erkennen, dass ich der Herr bin, der Israel heiligt], gibt den von Verzweiflungsrufen erschöpften Menschen nun endlich Grund zur Hoffnung.

Der letzte Satz, "Affirmation", ist mit nur 16 Takten der bei weitem kürzeste. Dennoch stellt er eine meisterhafte Verbindung dar zwischen Zusammenfassung und Abrundung einerseits und unerwartet neuem Ausblick andererseits. Seine dreiteilige Form mit Coda umschließt Erinnerungen an die Mottophrasen aus dem 1. und 2. Satz, an die Spiegelsymmetrie, mit der die beiden Frauen unter dem Kreuz im 6. Satz die Einheit mit dem Göttlichen beschworen, an das verzweifelte Schluchzen aus dem 4. Satz und an den im

1., 3. und 6. Satz gehörten Choral über die Tröstung, die der auferstandene Erlöser bringt. Der homophon vom Chor gesungene und gerufene Text ist eine Erweiterung aus der dritten Version des *Memento mori*:

Denk daran, Mensch, du bist ein Fels. Und auf diesen Fels erbau
ich meine Kirche.
Und die Pforten der Hölle, sie weichen ihrer Stärke!
A, a, a, a, a—a.

In den Rahmenteilern greift der Chor die rhythmische Figur auf, die in “Denk daran, Mensch, dass du nur Staub bist” und “Denk daran, Mensch, dass du vom Geist bist” erklingen war, überrascht die Hörer aber mit einem plötzlichen Oktavsprung zu “Mensch” und einem Schrei in unbestimmter Tonhöhe für das Wort “Fels”, wobei beide Worte von *tutti*-Schlägen unterstrichen werden. Während die Aussicht, eine Kirche zu bilden, zunächst als lyrische Reflexion vorgestellt wird, ertönt sie bei ihrer Wiederkehr eingebettet in ein Holzbläser- und Orgel-Zitat von “Ich weiß, dass mein Erlöser lebt”. Dieser Erlöser erscheint hier zugleich als die Erfüllung der Hoffnung, die schon Hiob beseelte, und als der, dessen Stimme mit dem Matthäus-Vers ankündigt, eine Kirche bauen zu wollen. Der kurze mittlere Abschnitt vereint die für alle *Memento mori*-Sätze dieses Oratoriums typische Tonwiederholung, die hier in den Alt- und Tenorstimmen des Chores zu hören ist, mit der vertikalen Spiegelung in den Sopran- und Bass-Stimmen. In der Kombination dieser Mittel verbindet Honegger die Zusage, dass die Kraft der Hölle überwunden werden kann, mit dem Streben des Menschen nach Einheit mit Gott.

Die viertaktige Coda des Oratoriums ist zutiefst bewegend. Über einem leise klingenden langen Streicherakkord singt der Solosopran – die Verkörperung der weiblichen Gottsucherin unter dem Kreuz von Golgatha – eine Vokalise auf “a—”, die man am besten als eine verinnerlichte Form des früheren Schluchzens des Chores beschreiben kann. Wie der 6. Satz mit seiner lyrisch vermittelten Hoffnung ein Gegenstück zur Klage des 3. Satzes bildet, so wird das untröstliche Weinen des 4. Satzes hier in einen Ausdruck ehrfürchtiger Freude verwandelt, und *La danse des morts* endet in stiller Erhabenheit.

Gott und Mensch in Honeggers Klangfarbensymbolik

Wer der Beschreibung des Werkes bis hierher gefolgt ist, kann leicht den Eindruck gewinnen, dass die Deutung des bildnerischen Totentanzes in dieser Komposition sich mindestens zur Hälfte dem Textdichter verdankt. In einem letzten Abschnitt möchte ich nun einige der Aspekte beleuchten, in denen die Musik – insbesondere durch ihre ‘Farben’ – als unabhängige Interpretin wirkt. Diese Dimension ist vielschichtig; ich werde mich auf die Effekte symbolisch eingesetzter Instrumental- und Vokalfarben beschränken, die auch Hörern zugänglich sind: die Posaune, die Orgel und die Solovioline sowie die 24 verschiedenen Schattierungen, mit denen der Komponist die menschliche Stimme einsetzt.

Aus den tief tönenden Instrumenten, die den charakteristischen Donner hervorrufen, hebt sich aufgrund subtiler Konturgestaltung und Klangfärbung die Posaune hervor. Die Donner-Passagen sind bezeichnenderweise die einzigen in der Komposition, die der Posaune eine solche Vorrangstellung einräumen. Das übernatürliche Grollen, mit dem Claudel die Hörer auf Ezechiels Vision vom Tal der trockenen Gebeine vorbereiten wollte und das Honegger durch mehrfache Wiederaufnahme zu einem Symbol für Gottes Bereitschaft zu direktem Dialog mit den Menschen macht, erhält durch die Assoziation, die ein Publikum mit der Posaune verbindet, eine zusätzliche Bedeutung. In der kirchenmusikalischen Tradition erklingen Posaunen immer dann in prominenter Stellung, wenn ein Mensch gerichtet, d.h. als moralisch anständig oder unzulänglich befunden wird. Diese Konvention ist zweifellos inspiriert von den Engeln des jüngsten Gerichts, deren *Schofar* seit Luther in Bibelübersetzungen als Posaune wiedergegeben wird. Auch in Requiemkompositionen haben Posaunen einen festen Platz; die kürzlich verstorbenen Christen sehen nun dem Jüngsten Gericht entgegen (vgl. die prominenten Posaunenpassagen in Mozarts *Requiem*, Berlioz’ *Grande messe des morts* etc.). Von der Kirchenmusik ging die Bedeutung der Posaune als klangliches Emblem für den göttlichen Urteilsspruch auch auf die Oper über. So gibt es auffällige Posaunenpassagen in der Orakelszene aus Glucks *Alceste*, in der Opferszene aus Mozarts *Idomeneo*, anlässlich der Verurteilung Don Giovannis durch den zum Abendessen erscheinenden steinernen Gast und in vielen anderen Werken.

Honegger könnte also verschiedene Assoziationen im Sinn gehabt haben. Vielleicht wollte er seinen Hörern in Erinnerung rufen, dass der Totentanz als bildnerische Tradition einen Zweck erfüllt, der den des Requiems als eines religiösen Rituals ergänzt. In beiden Gattungen fühlen sich die

trauernden Überlebenden gemahnt, dass auch sie selbst jederzeit sterben können, und suchen nach Trost – im einen Fall, indem sie sich demütig in Gottes Hand geben, im anderen, indem sie ihre Angst mit makabrem Humor zu überwinden suchen. Vielleicht reagiert Honegger aber auch unmittelbar auf die Beobachtung, dass Holbein den konventionellen Vignetten des Totentanzes nicht nur Hinweise auf Schöpfung und Sündenfall voranschickt, sondern eine Darstellung des Jüngsten Gerichts folgen lässt. Betrachter der Holzschnitte mögen zwar versucht sein, sich ganz auf die süffisanten und unterhaltsamen Szenen vom “Tod und seinen Klienten” zu konzentrieren, doch ich halte es für wahrscheinlich, dass dem frommen Künstler selbst das Ziel, auf den alles Aus-dem-Leben-Tanzen hinführt, wesentlich mehr am Herzen lag, als wir es gern zugeben möchten. Honeggers Wahl der Posaune für die vorherrschende Klangfarbe im mehrfachen Donnerrollen ergänzt und erweitert also das, was Claudel andeutet, wenn sein Text von Golgatha und der “Hoffnung im Kreuz” zum alttestamentlichen Bild von der Auferstehung Israels zurückblendet.

Eine andere symbolisch wirkende Instrumentalfarbe ist die der Orgel. Honegger setzt dieses Instrument so bewusst ein, dass er uns geradezu herausfordert, über die Bedeutung der Klangfarbe neu nachzudenken. Drei der vier “Donnerrollen” ruhen auf mächtigen Orgeltönen; in drei weiteren Passagen der Komposition spielt die Orgel ebenfalls eine dominierende Rolle. Im 2. Satz, dem eigentlichen “Totentanz”, übertönt sie, verstärkt durch die Trompete, mit einem feierlich-langsamem *Dies irae* das Pandämonium, das durch die Überlagerung der warnenden göttlichen Stimme mit dem Lärm der übermütigen Skelette entstanden ist. In dem der “Hoffnung im Kreuz” gewidmeten Satz unterstreicht ein einziger Orgelakkord das Wort “Gott” (“sie werden sein mein Volk und ich ihr Gott!”). Schließlich hören wir die Orgel noch kurz vor Schluss, als sie zusammen mit den Holzbläsern ein letztes Mal die Titelzeile des Chorals “Ich weiß, dass mein Erlöser lebt” zitiert. Auch dieses Instrument steht also eindeutig für Gott und hat mit dem Hinweis auf den “Tag des Zorns” und den “Erlöser” ebenfalls eine eschatologische Bedeutung.

Eine dritte Klangfarbe, die für das Publikum leicht zu hören ist, ist die der Solovioline. Ihr *obbligato*-Part im “Lamento” legt den Vergleich mit barocken Oratorienarien nahe. Was mir zu denken gibt – sowohl in Honeggers *Danse des morts* als auch in den Vorläufern, nach denen das Lamento modelliert sein mag – ist, dass die Violine mit der menschlichen Stimme stets in ein wirkliches Duett verstrickt ist. Insofern könnte man sie als musikalische Verkörperung einer unsichtbaren Gegenwart hören, die Trost und

Beistand bietet. Während der Bariton als “Stimme des Menschen” betet, Gott möge sich seiner bzw. der Menschheit trotz aller Unwürdigkeit erinnern, ist er bereits umwoben von den mitfühlenden Klängen einer geschwisterlichen Stimme und so tatsächlich – auf der Ebene der musikalischen Textur – nicht allein. In der Reprise der Passage setzt Honegger den Part, den zunächst die Solovioline spielte, wie erwähnt für die gesamte Sektion der 1. Geigen. Dies mag Hörern den Eindruck vermitteln, dass die göttliche Gegenwart nun weniger persönlich ist. Dazu passt, dass die Stimme des Menschen skeptisch fragt: “Und wahrlich, ein Wesen in Sünd geboren hältst du für würdig deiner Größe Macht und deines Blicks?” Im dritten Fall der Duett-Verbindung einer Solostimme mit der Violine entsteht wieder ein anderer Eindruck. Im Refrain des *Stabat mater* wird die Stimme der frommen Frau unter dem Kreuz von einer Kette langsam bewegter 6stimmiger Akkorde in den 2. Geigen und Bratschen begleitet. Über diesem Klangkissen erhebt sich in großer Ausdruckskraft die Stimme der ersten Violine. Es entsteht der Eindruck einer unkörperlichen, himmlischen Stimme, die der trauernden Frau antwortet, bevor sie noch ihre schmerzlichen Gedanken ganz in Worte gefasst hat. Daher erscheint es richtig, dass weder der menschlich Nächste (der Solo-Alt) noch die Stimme Jesu (der Solo-Bariton) auf ihre leidenschaftlichen Äußerungen eingehen. Während ihr Verständnis in der Erschütterung über die Wunden des Gekreuzigten verbleibt, ist ihr Herz nicht allein.

Viel mehr noch ließe sich sagen über die instrumentalen Klangfarben und ihre symbolische Sprache. Doch ebenso erstaunlich wie diese sind die 24 “Klangsituationen”, in die Honegger die menschliche Stimme stellt. Ich habe die folgende Aufstellung nach ‘zunehmender Musikalität’ – also von der unbegleiteten Sprechstimme zum volltönigen Chorsatz mit unabhängig geführten Stimmen – geordnet.

- 1 Solostimme sprechend, unbegleitet oder über lang gehaltenen Akkorden ohne Zeitmaß (I: Ezechiels Vision)
- 2 Solostimme sprechend, metrisch unabhängig von einer gleichzeitig sich entwickelnden Orchestertextur (V, Mittelteil: Der Prophet vermittelt die Erwartungen und Versprechen Gottes)
- 3 Solostimme rhythmisch sprechend, verstärkt vom Chor in *martellato*-Tonwiederholung (I: Der Prophet ist voller Ehrfurcht angesichts Gottes Wiederbelebung der trockenen Gebeine)
- 4 Solostimme schreiend (II: der Sprecher als Jahrmarktwerber im Totentanz-Happening)
- 5 Solostimme wortlos singend (VII: Vokalise als direkter Ausdruck innerer Empfindungen)

- 6 Solostimme normal singend, vor wechselnder Begleitung (VI: Menschen im Ringen um Verständnis für die Qualen des Lebens)
- 7 Solostimme im Duett mit Solo-Violine (III, VI: menschliche Einsamkeit und Verletzlichkeit, getröstet durch Gottes wortlose Gegenwart)
- 8 Solostimme als Kontrapunkt zum Orchesterchoral (VI: menschliche Deutung der Anweisungen des alttestamentlichen Gottes im Hinblick auf das Kreuz Christi)
- 9 Duett zweier Stimmen in vertikaler Spiegelung (VI: das Sehnen nach Einheit mit Gott)
- 10 Chor sprechend, monoton (I: Beschreibung der Erde vor der Schöpfung menschlichen Lebens)
- 11 Chor *unisono*, unbegleitet (I: das ursprüngliche *Memento mori*, "... du bist nur Staub")
- 12 Chor *unisono*, rhythmisiert monoton (II: das *Memento mori* im Totentanz, "... vom Geist")
- 13 Chor *unisono*, sparsam begleitet mit kraftvollen Orchester schlägen (VII: das *Memento mori* als Anmahnung zukünftiger Aufgaben, "... du bist ein Fels")
- 14 Chor *unisono*, melodisch, mit Orchesterbegleitung (I: die Stimme des Volkes)
- 15 Chor *unisono*, melodisch in 3stimmiger Instrumental-Textur (VI: Anrufung des Himmels)
- 16 Chor homophon summend (VI: wortlos vor dem Gekreuzigten)
- 17 Chor homophon, unbegleitet singend (I: die Stimme der Gläubigen)
- 18 Chor homophon mit vertikaler Spiegelung (VII: die Gläubigen nehmen der Hölle ihre Macht)
- 19 Chor homophon, vielfach wiederholt (II, "en rond, en rond": die Gier nach irdischen Gütern)
- 20 Chor homophon, als begleitetes Lied (II "Sur le pont de la tombe": menschliche Sorglosigkeit)
- 21 Chor kontrapunktisch (IV: Schluchzer in Quinten gegen die Furcht vor dem Land des Dunkels)
- 22 Chor in 2- bis 4stimmigem Kanon über Haltenoten (I: Unsicherheit und Zweifel)
- 23 Chor 2- bis 4stimmig in 2-4 verschiedenen Tonarten, Taktarten und Texten über nicht angepasster Begleitung (II: das Pandämonium des Totentanzes)
- 24 Chor in 4stimmigem Kanon über Orchester mit verschiedenen Musikgattungen wie Prozession, Walzer und *Dies irae* (II: der Tiefpunkt menschlichen Verlusts der geistigen Perspektive).

Will man aus dieser vielfarbigen Verwendung der menschlichen Stimme in *La danse des morts* Schlüsse ziehen, so kann man feststellen, dass Honegger die einzeln *sprechende* Stimme einsetzt, wenn jemand im Auftrag eines anderen redet (dies betrifft vor allem den Propheten Gottes, aber auch seine Karikatur als Jahrmarktwerber); die solistisch *singende* Stimme dagegen steht bei ihm für die Gefühle des individuellen Menschen. Auch der *unisono* eingesetzte Chor zeigt diese Gegenüberstellung vom unpersönlich beobachtenden *Sprechen* zum persönlicheren *Singen*. Allerdings bleibt das Singen monoton, solange es eine dem Menschen kaum zugängliche Weisheit ausdrückt ("dass du vom Geist bist"). Es wird aber umso melodischer, je mehr das Volk einen Bezug zur gemeinsamen Aussage hat ("dass du nur Staub bist") und praktisch aktiv werden kann ("auf dir werde ich meine Kirche bauen"). Die Ordnung in mehrstimmiger Homophonie ist geistig, wenn sie *a cappella* klingt, kippt aber bei derber Begleitung leicht ins allzu Menschliche um. In mehrstimmigen Sätzen mit kontrapunktischen oder imitativen Stimmen zeigt sich die Verunsicherung des Menschen. Diese findet ihren Höhepunkt im vielschichtigen Chaos, in dem der Totentanz gipfelt.

Ein zweiter interpretatorischer Aspekt konzentriert sich in der Frage, was die Beobachtungen der drei prominent eingesetzten Instrumente und der 24 Situationen, in denen die menschliche Stimme erklingt, in Bezug auf die bildnerische Vorlage aussagen. Alle drei Instrumente stehen für Aspekte der Beziehung Gottes zum Menschen: die Posaune zeigt ihn als richtendes, die Orgel als Ehrfurcht gebietendes und die Solovioline als tröstendes Gegenüber. Es gibt also guten Grund anzunehmen, dass der Komponist der sterblichen Menschheit Gott selbst gegenüberstellt und nicht den allegorischen Tod, der in Holbeins und vielen anderen bildlichen Darstellungen des Themas so eindeutig die Hauptperson schien. Bei Honegger begegnet der Mensch dem Ewigen in seiner transzendenten, auf die Zukunft hin überhöhenden statt in seiner das Ende des irdischen Lebens betonenden Gestalt. Eine entsprechende Feinkorrektur unternimmt Honegger auch auf der Seite des zweiten Protagonisten des Totentanzes: des Menschen. Die Skala derer, die sich hier dem Ewigen ausgeliefert sehen, umfasst nicht in erster Linie Unterschiede in Vornehmheit, Bildung, Stand, Geschlecht und Alter. Stattdessen treffen wir unter den Menschen solche, die als unpersönliche Stimme des Gewissens oder der göttlichen Inspiration auftreten, sich als Suchende an Gott oder Jesus wenden oder als Tröstende von ihm sprechen, sowie andere, die von irdischen Gefühlen des Zweifels und der Hoffnungslosigkeit singen oder sich sogar in größter Gottesferne durch Frechheit und Oberflächlichkeit auszeichnen.

Zuletzt könnte man noch kurz über die Zahlen nachdenken. Bei beiden frommen Künstlern spielt die ZWÖLF der göttlichen Vollkommenheit eine bedeutende Rolle. Während Holbeins skelettartiger Sensenmann drei Dutzend Klienten bittet, ihm zu folgen, entwirft Honegger durch seine Einsatzformen der menschlichen Stimmen nur zwei Dutzend Arten des Menschseins, von denen eine Gruppe in geistiger Ausrichtung über sich selbst hinaus wächst, die andere in irdischer Verstrickung verharrt. Sterben müssen sie alle, doch ist im Oratorium mit dieser Aussage kein resignierendes "Also ist alles eins!" mehr verbunden. Denn das wahre Gegenüber, so vermittelt Honeggers Musik, ist nicht der Tod, sondern Gott selbst.

