

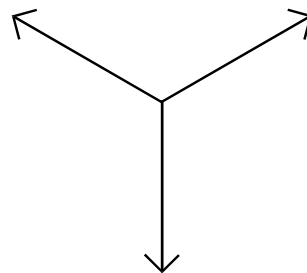
Mathis der Maler: Rechtfertigung im Gleichnis

Drei Biografien mit analoger Konfliktkonstellation

In den fünfeinhalb Jahren zwischen der Machtergreifung Hitlers am 30. Januar 1933 und Hindemiths Emigration, die mit der Übersiedlung in die Schweiz im September 1938 begann, sah sich der Komponist einem zunehmenden Gewissenskonflikt ausgesetzt. Da die Organe der nationalsozialistisch regulierten Kunstausübung erwarteten, dass er Beweise seiner Konformität wenn nicht gar Kollaboration lieferte, mussten sie seine konsequente Weigerung, offizielle Funktionen in der Organisation *Kraft durch Freude* zu übernehmen, an Propagandakonzerten des *Kampfbundes* mitzuwirken oder gar seine Tonsprache der propagierten Vorstellung von "wahrem Deutschtum" anzupassen, als Affront deuten. Doch auch das Ansinnen seiner Musikerkollegen, im In- und Ausland politisch aktiv zu werden und die Aufmerksamkeit, die ihm als dem renommiertesten Vertreter der neuen deutschen Musik gewiss war, dazu zu nutzen, auf die verheerenden Menschenrechtsverletzungen in der Heimat hinzuweisen, belastete Hindemith über die Maßen. Seinem Naturell gemäß versuchte er länger, als alle Berater es für angemessen hielten, an Entspannung und eine baldige Wiederherstellung der Normalität zu glauben, was ihn in seinem innersten Wunsch – zu komponieren, zu musizieren und musikpädagogisch zu wirken – zu rechtfertigen schien.

ABBILDUNG 5: Der zentrale Konflikt im Leben Hindemiths

Aufforderung zu
Engagement
für die Nazis
(Propaganda-
Werke)



Aufforderung zu
Engagement
gegen die Nazis
(Information
des Auslands)

Bedürfnis, der eigenen
inneren Stimme zu folgen
(unpolitische Kompositionen)

Das Hauptwerk dieser Jahre, die Oper *Mathis der Maler*, spiegelt den zentralen Gewissenskonflikt wider, indem es das Augenmerk mittels historischer Projektion auf eine vor allem spirituell verstandene Parallelität lenkt. In dem Maler Matthias Grünewald sah Hindemith einen Künstler, der unter den Umständen seiner Zeit einem vergleichbaren Gewissenskonflikt ausgesetzt war; in der zentralen Figur von Grünewalds größtem Kunstwerk, dem hl. Antonius des *Isenheimer Altars*, fand er diesen Konflikt noch einmal auf dritter Ebene ausgetragen. Indem Hindemith den Protagonisten seiner Oper in einer Art höllischer Vision die Versuchungen des frühchristlichen Wüstenheiligen erleben und die nachträgliche Beurteilung seiner Handlungen und Entscheidungen erfahren lässt, verleiht er in bewegender und zeitlos gültiger Form seiner Hoffnung Ausdruck, dass auch seine eigenes Verhalten vor einer höheren Instanz als richtig befunden werden möge.

Die Titelfigur Mathis ist ein Maler, den die Kunstgeschichte heute als Matthias Grünewald bezeichnet und der vor allem als Schöpfer des großartigen *Isenheimer Altares* und weiterer Werke religiöser Kunst weiterlebt. Die ersten biografischen Skizzen über "Meister Mathis" erschienen bereits 1675 und 1679, als der Kunsthistoriker Joachim von Sandrart den Lesern der *Teutschen Academie der Edlen Bau-, Bild-, und Mahlerey-Künste* den großen, damals jedoch schon "fast vergessenen" Künstler in einer Weise beschrieb, die etwa ein Vierteljahrtausend, bis in die ersten Jahre des 20. Jahrhunderts hinein, Bestand behalten sollte. Im Zusammenhang mit der seit etwa 1905 um sich greifenden neuen Grünewald-Begeisterung fühlten sich einige Kunsthistoriker durch Unstimmigkeiten in Sandrarts Texten veranlasst, alle frühen Informationen in Frage zu stellen. Die so entstandene Leere führte in den Zwanziger und Dreißiger Jahren zur sogenannten 'Rekonstruktion des historischen Grünewald'. Erst in den Siebziger und Achtziger Jahren wurde Sandrart in unerwartetem Umfang rehabilitiert, als Studien von Hans Jürgen Rieckenberg, Wolf Lücking¹ und anderen nachweisen konnten, dass der frühe Biograf zwar das Todesjahr des Malers Mathis falsch datiert hatte, dass sich jedoch fast all anderen Angaben nach Prüfung durch neueste historisch-archivarische Methoden als erstaunlich korrekt und, hatte man einmal die Lücken gefüllt, auch als konsequent erwiesen.

¹Vgl. Hans Jürgen Rieckenberg, "Zum Namen und zur Biographie des Malers Matthias Grünewald", in *Festschrift für Hermann Heimpel* Bd. 1 (Göttingen: Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 36/1, 1971); *Noch einmal Grünewald* (Limburg: Archiv für Sippenforschung Bd. 50, 1973) und *Matthias Grünewald* (Herrsching: Pawlak Verlag, 1976); außerdem Wolf Lücking, *Mathis: Nachforschungen über Grünewald* (Berlin: Frölich & Kaufmann, 1983).

Heute finden wir uns daher in einer verwirrenden Situation: Einerseits drängt uns der Respekt für eine genaue Wiedergabe historischer Fakten, den neuesten Erkenntnissen – die nicht mehr, wie die der Dreißiger Jahre, auf kreativer Spekulation beruhen – Glauben zu schenken; andererseits sind die Angaben in vielen Museumskatalogen seit der Mitte des 20. Jahrhunderts nicht korrigiert worden; viele Bücher, die vor der Veröffentlichung der neueren Erkenntnisse verfasst wurden, sind nach wie vor im Handel und wegen ihrer künstlerischen Einsichten auch unverzichtbar; und vor allem hatte Hindemith, als er 1934-35 über den Maler des *Isenheimer Altars* nachdachte, keine Veranlassung, an der damals brandneuen Geschichte über den ‘wahren Grünewald’ zu zweifeln. Als enger Freund des angesehenen Kunsthistorikers Wilhelm Fraenger, dessen Grünewald-Studien wesentlich zu einem besseren Verständnis von Grünewalds Stil beitrugen, beobachtete der Komponist fasziniert, wie das neue Bild des bewunderten Malers Gestalt annahm. So gilt es also für uns, die allem Anschein nach zuverlässigen Erkenntnisse aus den späteren Studien vorübergehend einzuklammern, während wir uns auf die Titelfigur der Oper einlassen: den ‘Maler Mathis’, wie ihn die Dreißiger Jahre zu sehen lernten.

Schon Sandrart wusste, dass der Maler mit dem damals sehr geläufigen Namen Mathis aus der Gegend um Aschaffenburg stammte, dass er einen Großteil seines Lebens in Mainz wirkte, ein “zurückgezogenes, melancholisches” Leben führte und unglücklich (“übel”) verheiratet war. Neuere Forschungen bestätigen diese Angaben. Wie man heute glaubt, wurde Grünewald frühestens 1480, vermutlich jedoch 1482 oder sogar erst 1483 in oder nahe Aschaffenburg geboren. Wann immer er ein Werk signierte – was nicht häufig vorkam – zeichnete er ein charakteristisches Monogramm mit G in M. Das N, das sich in einigen Signaturen neben dem ‘G in M’ findet, wird heute auf zweierlei Weise gedeutet. Rieckenberg hält es für die Initialen eines mit N beginnenden Geburtsortes nahe Aschaffenburg²; Lücking glaubt, dass es sich um das Kürzel eines zusammen mit dem Meister an dem jeweiligen Kunstwerk arbeitenden Malerkollegen handelt – und dass dieser Malerkollege eben jener N[e]ithardt war, der die Kunsthistoriker der Dreißiger Jahre auf seine Fährte lockte.³

Um 1511 wurde Grünewald aktenkundig als “des Churfürsten von Mentz Moler”, also als Hofmaler Uriels von Gemmingen; ihm sollte erst 1514 der berühmte Albrecht von Brandenburg folgen, den Hindemith in

²H. J. Rieckenberg, “Matthias Grünewald: Name und Leben neu betrachtet”, in *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg* Bd. 11, 1974, S. 47-120.

³Vgl. dazu Wolf Lücking, *Mathis: Nachforschungen über Grünewald*, S. 98.

seiner Oper als Mathis' Gegenspieler einsetzt. Beginnend mit den Arbeiten für den erzbischöflichen Hof zu Mainz verschwindet übrigens der Zusatz "von Aschaffenburg" aus allen Verweisen auf den Maler, der jetzt nur noch "Meister Mathis" oder "der Maler Mathis" (Mathis Maler / Mathes moeller, etc.) genannt wird.⁴ Am 15. Dezember 1512 schwor Mathis – diesmal mit Bezug auf seinen Auftrag in Isenheim schon als "Mathys Grune von Isenach bildesnitzer" bezeichnet – den Bürgereid in Frankfurt; zwei Tage darauf kaufte er ein Haus in der Kannengießergasse nahe der Kathedrale.⁵ Mathys Grune wurde hierbei registriert als verheiratet mit "der kürzlich getauften Anna". Diese Anna war, wie man heute weiß, eine junge Frau jüdischer Herkunft, die im August 1512 kurz vor ihrer Heirat mit dem Maler zum Christentum konvertierte. Anna Grünewald war offenbar in der Frankfurter Gesellschaft gut eingeführt, wurde jedoch 1523 wegen einer Erkrankung, die alternativ als Geistesstörung, Wahnsinn oder Besessenheit bezeichnet ist, in eine Anstalt eingewiesen, wo sie ihren Mann um etliche Jahre überlebte.

In den Jahren 1512-15 schuf Grünewald in Isenheim die Malereien für die Altarflügel in der Klosterkirche der Antoniter. Dabei assistierte ihm der oben schon erwähnte Mann, der in den Chroniken der Kathedrale von Mainz als "Mathis von Würzburg" geführt, später jedoch zuweilen ebenfalls als "Meister Mathis" tituliert wird. Der Familienname des Mannes war Nithart oder Neithardt; aus unbekanntem Grund verwendete er zudem oft den Alias Gothardt. Der identische Vorname und die Kombination der Initialen führte zu der irrtümlichen, aber folgenreichen Identifikation von Mathis Grünewald mit Mathis Neithardt alias Gothardt, den die Kunsthistoriker um 1930 wegen der Signatur "G in M + N" kurzerhand in "Mathis Gothardt Neithardt" umtauferten, obgleich die *gleichzeitige* Verwendung von Familiennamen und Alias nirgends nachgewiesen ist. Nithart war offenbar nicht nur Grünewalds Mitarbeiter, sondern diente ihm zudem als Modell für den hl. Sebastian im *Isenheimer Altar*. Diese Vermutung entstand zunächst aufgrund eines mit "M.N." signierten Selbstbildnisses des jungen Mathis Nithart, das sich im Besitz des Art Institute of Chicago findet und tatsächlich eine verblüffende Ähnlichkeit mit dem Sebastian von Isenheim zeigt. Darüber hinaus ist es Hans Blume gelungen, mit Hilfe von Röntgenfotografie zu zeigen, dass der

⁴Wie Rieckenberg nachweist, gab Mathis selbst seinen Namen den Gebräuchen der Zeit gemäß in vielerlei Varianten an: Mathis Grune, Mathias Grun bilsnitzer, Mathis grein, Mathis greine bilsnitzer, mathis grun, Mathys grun, bildhauer, M Grün und Mathis Gruen, Bildhauer. (H. J. Rieckenberg, "Zum Namen und zur Biographie...", S. 59ff.)

⁵Rieckenberg, "Zum Namen und zur Biographie...", S. 113.

heute sichtbare Sebastian eine Übermalung eines anderen Selbstbildnisses des Mathis Nithart darstellt, dem Grünewald dann in einem zweiten Schritt ausdrucksvollere Züge verlieh.⁶

Grünewald scheint seine Arbeit am *Isenheimer Altar* in einiger Eile abgeschlossen zu haben, nachdem 1514 sein bisheriger Gönner in Mainz, der Erzbischof Uriel von Gemmingen, gestorben war. Falls er darauf hoffte, nun bei dessen Nachfolger in ein regelmäßiges Dienstverhältnis einzutreten, so musste er enttäuscht feststellen, dass der neue Kardinal, Albrecht von Brandenburg, seinen Mitarbeiter Mathis Nithart zum Hofmaler ernannte. Nithart verließ diesen Posten 1525, angeblich um sich im Bauernkrieg zu engagieren. Zwar gab Albrecht von Brandenburg Grünewald zahlreiche Aufträge,⁷ doch war es für die finanzielle Absicherung des Künstlers verheerend, keine Festanstellung zu haben. Der Mann, der im Verlauf der nächsten acht Jahre viele seiner größten Werke schuf, arbeitete als frei schaffender Künstler und wurde armselig und oft sehr verspätet entlohnt.

Als Grünewald 1527 in den Dienst einer Adelsfamilie im Odenwald eintrat, kam er in Begleitung "eines Kindleins". Nur fünf Jahre später, im Frühherbst 1532, starb der Maler, einem Eintrag zufolge "zusammen mit seinem Kind." Da kein Dokument existiert, demzufolge er und seine Frau Anna Eltern geworden waren, bleibt ungeklärt, ob es sich bei diesem Kind um ein eigenes oder ein adoptiertes handelt. (In seiner Oper löst Hindemith dieses Rätsel, indem er Mathis die verwaiste kleine Tochter des gefallenen Bauernführers Schwalb anvertraut.)

Was nun wusste der Komponist um 1934-35 über den historischen Grünewald? 1938 sollte der Kunsthistoriker Walter Karl Zülch sein revolutionäres Werk, *Der historische Grünewald*,⁸ veröffentlichen, in dem er argumentierte, dass Mathis Gothardt-Neithardt der wahre Name des Malers war, den die Kunstgeschichte aufgrund der frühen Biografie von Sandrart bislang Mathis Grünewald genannt hatte. Dieser zweite Mathis hatte es tatsächlich verstanden, Ämter und Aufmerksamkeit zu erringen; so war

⁶Blumes Erkenntnisse sind zusammengefasst in Lücking, *Mathis: Nachforschungen über Grünewald*, S. 113.

⁷Kardinal Albrecht von Brandenburg (1490-1545) hatte in Frankfurt an der Oder und in Italien studiert und wurde mit nur 24 Jahren bereits Erzbischof von Mainz. Er fühlte sich als Renaissanceprinz auf deutschem Boden, imitierte die aufwändige Hofhaltung des römischen Klerus, hielt sich Mätressen sowie drei Residenzen, die er mit großen Kunstwerken dekorierte. Seine Lebenshaltungskosten waren so hoch, dass selbst die Ablasszahlungen, die er in Deutschland einführte, nicht genügten, um seine stets leere Schatulle zu füllen.

⁸Walter Karl Zülch, *Der historische Grünewald – Mathis Gothardt-Neithardt* (München: Bruckmann, 1938).

bekannt, dass er 1528 in Halle verstorben war. Dieses Datum wurde zum Sterbejahr des Malers des *Isenheimer Altars*, und das, obwohl dieser noch 1529 – siehe die zarte Datierung oberhalb der Signatur – ein Selbstbildnis gezeichnet hatte, dessen Ähnlichkeit mit dem Eremiten Paulus auf einer der Innentafeln des Altars unverkennbar ist.

ABBILDUNG 6: Grünewalds spätes Selbstbildnis und der Paulus von Isenheim



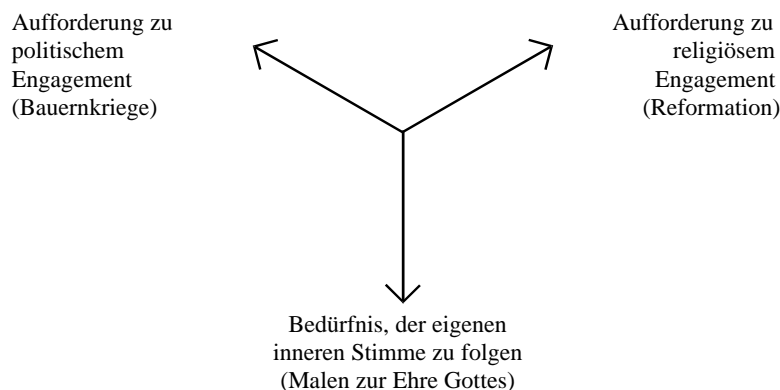
Zwar kannte Hindemith Zülchs Buch zur Zeit der Komposition nicht, doch erfuhr er durch seinen Freund Fraenger frühzeitig von den Gedanken, die dieser 1936 veröffentlichen sollte.⁹ Fraenger interessierte sich vor allem für die Persönlichkeit des Künstlers, wie sie sich in den Gesichtszügen der von ihm gemalten Personen enthüllte. Doch obwohl Fraenger die zeitgenössische Hypothese bzgl. des 'wahren Namens' übernahm, betreffen seine Beobachtungen ausnahmslos Werke, die der heute wieder als Grünewald anerkannte Maler selbst malte, und sind so von ungeschmälerter Bedeutung für Hindemiths Anlage des Charakters seiner Titelfigur. Fraenger vermutete, dass der Maler ein asketisches Leben geführt und schon mit Mitte 40 seine Kräfte erschöpft hatte – wenn auch vielleicht durch geistige

⁹Wilhelm Fraenger, *Matthias Grünewald in seinen Werken: ein physiognomischer Versuch* (Berlin: Rembrandt-Verlag, 1936).

mehr noch als durch physische Verausgabung.¹⁰ Diese Deutung erscheint besonders wichtig im Lichte von Hindemiths Entscheidung, seinen Mathis in einer vorübergehenden Vision das Lebensgefühl und die religiösen Beklemmungen des Asketen Antonius annehmen zu lassen. Wie Fraengers "historischer Grünewald" ist Hindemiths Mathis ein Mann, der die Versuchungen der Welt meidet und ausschließlich seinem Werk lebt, das er als unmittelbaren Gottesdienst auffasst.

In seiner Oper verbindet Hindemith die Erkenntnisse Fraengers zum Charakter des Mathis mit den äußerlichen Attributen, auf die die zeitgenössischen Kunsthistoriker in ihren Studien zum 'zweiten Mathis' gestoßen waren: ein Engagement im Bauernkrieg und die (durch eine in Nitharts Nachlass gefundene Lutherbibel nahegelegte) Zugehörigkeit zur damals in Mainz sehr aktiven lutherischen Gemeinde. Hindemith zeigt Mathis in den Fängen eines Konfliktes, der seinem eigenen glich: Die gesellschaftliche Klasse, der der Maler als künstlerischer Diener oder gar frei Schaffender angehörte, legte seine Solidarität mit dem Schicksal aller Ausgebeuteten nahe, für deren Besserstellung die Bauern zu kämpfen vorgaben. Gleichzeitig hätten seine Überzeugungen als Lutheraner verlangt, dass er Stellung bezog gegen die Bücherverbrennungen, die Albert von Brandenburg verordnete oder zumindest zuließ, um nicht der Gunst seiner Oberen verlustig zu gehen. Beide Haltungen hätten ihn in Konflikt gebracht mit der Kirche, der er direkt oder indirekt all seine Aufträge verdankte. Vor allem aber hätten sie eine Abwendung von dem bedeutet, was ihm allein wichtig war: der Hingabe an seine Kunst als Tribut an Gott.

ABBILDUNG 7: Der zentrale Konflikt im Leben des Mathis



¹⁰W. Fraenger, *Matthias Grünewald in seinen Werken*, S. 14ff.

Antonius, der Schutzheilige des Ordens, für den Mathis in Isenheim die Altarflügel bemalte, ist einer der sogenannten "Wüstenheiligen". Auch er erlebte eine Version des Gewissenskonfliktes, der in Hindemiths Oper den Maler des frühen 16. mit dem Komponisten des 20. Jahrhunderts verband. Nachdem der um 251 geborene Ägypter aus wohlhabendem Hause im Alter von 20 Jahren nach einer religiösen Erweckung auf sein Erbe verzichtet und sich der Askese und dem Leben für Gott verschrieben hatte, musste er später erleben, dass die Legitimität seiner einsamen Gottsuche ausgerechnet von Gläubigen in Frage gestellt wurde.

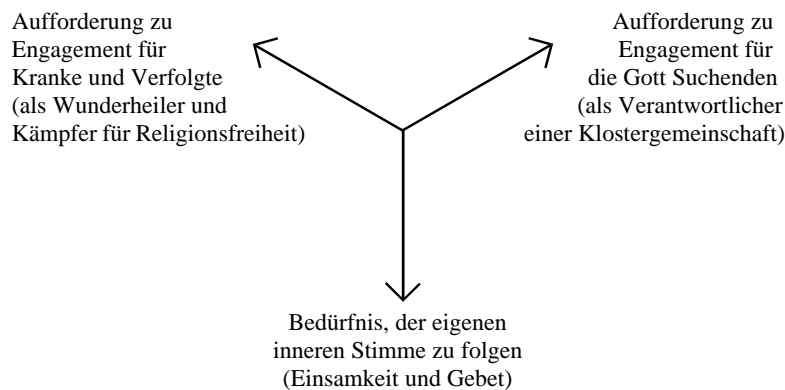
In Antonius' zweiter Lebenshälfte versammelten sich Jünger um ihn. Dies geschah nicht nur gegen seinen Willen, sondern lief seinem ausdrücklichen Wunsch nach Abgeschlossenheit zuwider. Er, der über zwanzig Jahre lang mit keinem Menschen gesprochen und in dieser Zeit bedrückende Versuchungen erlitten hatte, wurde in die Rolle eines Seelenführers gedrängt. Der Versuch, sein Bedürfnis nach Stille und Einsamkeit zu verbinden mit der plötzlichen Verantwortung für junge Männer, die es nicht erwarten konnten, seinem Weg zu folgen, wurde für ihn zu einem ständigen Balanceakt. Ein weiterer, mit vergleichbarem Nachdruck an ihn herangetragener Anspruch erwuchs aus seiner Gabe als Heiler. Man verehrte ihn sowohl, weil seine Gegenwart und seine Gebete im Verbund mit seiner Kenntnis von Kräutern und Früchten ihre Wirkung auf physische Leiden selten verfehlten, als auch im übertragenen Sinne als 'Heiler' der Übel seiner Zeit, der seinen zunehmenden Einfluss geltend machte, um die Obrigkeiten zur Eindämmung der Christenverfolgungen zu überreden, während er gleichzeitig die Märtyrer spirituell stützte und tröstete. Seine wiederholten Reisen an den Hof von Alexandria einerseits und sein immer wieder erforderliches Engagement für die wachsende Mönchsgemeinschaft andererseits stellten Unterbrechungen seines Einsiedlerlebens dar, die er nicht nur bedauerte, sondern auch fürchtete, da er sie als Gefahr empfand für seine mühsam erworbene Gelassenheit und Seelenreinheit.

Die genaue Kenntnis dieses frühen Eremiten verdanken wir einem außergewöhnlichen Umstand. Athanasius, zu dieser Zeit Patriarch von Alexandria, war ein Bewunderer des Anachoreten. Als er wenige Monate, nachdem Antonius am 17. Januar 356 im Alter von 105 Jahren auf dem Berg Kolzim in der Nähe des Roten Meeres gestorben war, gestürzt wurde, floh er auf der Suche nach Schutz vor den unmittelbar einsetzenden Verfolgungen in die Wüste und bat die Asketen, die sich als Jünger des großen Vaters Antonius verstanden, ihr Leben teilen zu dürfen. Hier verfasste er auf der Grundlage der Biografie des Antonius einen *Vita Antonii* betitelten Leitfaden für einsame Gottsuchende, dessen lateinische Über-

setzung durch Evagrius eine entscheidende Rolle z.B. bei der Bekehrung des hl. Augustinus spielen sollte (vgl. *Bekenntnisse* VIII, 6-7). Wie schnell sich diese Hagiografie verbreitete, lässt sich aus der Tatsache ersehen, dass sie bereits im 376, also nur zwanzig Jahre nach Antonius' Tod, bis nach Trier verbreitet war.¹¹

Die etwas spätere, auf der Fassung des Evagrius basierende zweite lateinische Übersetzung durch den hl. Hieronymus beeinflusste die ganze weitere Entwicklung der hagiografischen Literatur. Darüber hinaus konnte Hieronymus die Chronik des Athanasius ergänzen aufgrund seiner Kenntnis aus der von ihm verfassten Biografie eines anderen, älteren Eremiten mit dem latinisierten Namen Paulus, der ebenfalls ein Leben asketischer Christusnachfolge in der ägyptischen Wüste geführt hatte. Der *Vita Sancti Pauli* zufolge hörte Antonius im Alter von 90 Jahren erstmals von dem etwas älteren, von seinen Landsleuten aus der Ferne verehrten Paulus. Eine himmlische Stimme forderte ihn auf, diesen Eremiten, der dem Tod nahe sei, aufzusuchen. Antonius fand den alten Asketen, blieb bis zu dessen Tod bei ihm und begrub seinen Leichnam, der Legende nach mit Hilfe zweier zahmer Löwen. Die Details dieser Episode waren Athanasius offenbar nicht bekannt. Besonders wichtig bei dieser Begegnung sind die Gespräche, die die beiden alten Gottsucher geführt haben sollen. Wie Hieronymus von den Vertrauten des Paulus erfahren haben will, breitete Antonius vor ihm seinen jahrzehntelangen Gewissenskonflikt aus:

ABBILDUNG 8: Der zentrale Konflikt im Leben des Antonius



¹¹Zur frühen Rezeptionsgeschichte der *Vita Antonii* in Deutschland vgl. Heinrich Günter, *Legendenstudien* (Köln: J. P. Bachem, 1906), S. 83/84, Fußnote 1.

Vermutlich als Einziger der drei Männer in analoger Konfliktsituation erfuhr Antonius eine Antwort auf seine bange Frage, ob er richtig und gottgefällig gehandelt habe, als er sich wiederholt für das Eremitenleben, d.h. zugunsten seiner inneren Stimme für einsames Gebet und gegen ein nach außen gerichtetes Engagement entschied. Der alte Eremit Paulus versicherte ihm, Gott habe ihn weder zum Abt noch zum Aktivisten berufen. Seine wiederholte Entscheidung zugunsten des zurückgezogen asketischen Lebens sei daher keinesfalls Ausdruck einer egoistischen Haltung, sondern im Gegenteil genau das ihm von Gott Bestimmte. Zur Bestätigung habe Gott gleich am ersten Tag ihrer Begegnung die Essensration, die er ihm, Paulus, jeden Tag durch einen Raben bringen ließ, verdoppelt.

Indem Hindemith den Titelhelden seiner Oper vorübergehend die Rolle des Wüstenheiligen annehmen lässt, den Grünwald in seinem berühmten Altarbild so eindrucksvoll gemalt hat, ermöglicht er eine Szene, in der dem Maler eine Rechtfertigung zuteil wird, wie Antonius sie durch den Einsiedler Paulus erfahren durfte. Der Komponist selbst mag zeitlebens auf eine vergleichbare Gewissensentlastung gewartet haben. Wie Hindemith Mathis' Charakter beurteilte, lässt sich aus den Worten ablesen, mit denen er ihn dem Publikum der Uraufführung vorstellte:

Vom Musiker und Bühnendichter wird man kein Werk verlangen, das den wissenschaftlichen Anforderungen eines Kunsthistorikers genügt, ihm ist aber zweifellos zuzubilligen, was einem Maler geschichtlicher Personen und Geschehnisse von jeher erlaubt war: zu zeigen, was ihn die Historie lehrte und welchen Sinn er in ihrem Ablauf erkennt. [...] Ein Mann, dessen [...] Kunst noch heute mit unheimlicher Eindringlichkeit und Wärme zu uns spricht, [...] erlebt mit der ganzen Empfänglichkeit einer solchen Natur am Beginn des 16. Jahrhunderts den Einbruch einer neuen Zeit mit ihrem unvermeidlichen Umsturz der bisher geltenden Anschauungen. Obwohl er die folgenschweren Kunstleistungen der angehenden Renaissance voll erkennt, entscheidet er sich in seiner Arbeit doch zu äußerster Entfaltung des Überlieferten, ähnlich wie zwei Jahrhunderte später sich J.S. Bach im Strome des musikalischen Fortschritts als ein Bewahrer erweist. Er gerät in die damals gewaltig arbeitenden Maschinerien des Staates und der Kirche, hält mit seiner Kraft dem Drucke dieser Mächte wohl stand, in seinen Bildern berichtet er jedoch deutlich genug, wie die wildbewegten Zeitläufe mit all ihrem Elend, ihren Krankheiten und Kriegen ihn erschüttert haben.

Wie tief müssen die von ihm durchwanderten Abgründe des Wankelmuts und der Verzweiflung gewesen sein, wenn er, der an der Schwelle der Neuzeit dem mittelalterlichen Glaubensgefühl

noch einmal wie in einer allerletzten unbegreiflich entwickelten Blüte innerlichsten Ausdruck gegeben hatte, sich der lutherischen Reformation zuwendet und offenbar schließlich der künstlerischen Tätigkeit entsagt. [...] Dies ergreifende Ende nach so viel Ausbrüchen künstlerischer Kraft, voller Bescheidung, fern der Heimat und der Kunst, vielleicht ist es die stumme Resignation vor der Nichtigkeit irdischen Werkes, vielleicht der Untergang eines von Verzweiflung Geschlagenen, vielleicht auch wandelt hier auf höherer ruhigerer Bahn ein Mann zu Grabe, der den Ausgleich zwischen den Wonnen und Greueln seiner Seele endlich gefunden hat.

So möge denn dieser aus Historie und Phantasie geborene Mathis im Reigen seiner Gegenspieler die Bühne betreten. Sie alle außer dem Mädchen Regina haben ihre historischen Vorbilder: Der so oft von Cranach und Dürer dargestellte Kardinal, ein Mann von hohen Fähigkeiten aber schwankendem Charakter, vom Schicksal im Alter von 25 Jahren an den Platz des obersten deutschen Kirchenfürsten gestellt, wo ein Stärkerer den nächsten hundert Jahren mitteleuropäischer Geschichte einen anderen Lauf hätte aufzwingen können; der Rebell Schwalb, den man als Verfasser von gereimten Flugblättern aus der Bauernkriegszeit findet; der wendige Capito, dessen politische Ränke selbst den wankelmütigen Kardinal eines Tages abstießen; der Domdechant Pommersfelden, vom Kardinal wegen seines Starrsinns verhaftet und in Ungnade versetzt; und Ursula Riedinger, deren Grabmal noch heute in der Aschaffener Stiftskirche zu sehen ist. Was sie reden, scheint mir die Gesinnung und Meinung von Menschen wiederzugeben, die ich aus meiner Heimat kenne; und auch was sie singen ist nicht durchweg freie Erfindung: Alte Volkslieder, Streitgesänge aus der Reformationszeit und der gregorianische Choral bilden den nährenden Boden für die Mathis-Musik, die zum mindesten einen schwachen Widerschein des Lichtes verbreiten soll, unter dessen wärmendem Strahle sie aufblühen konnte: Vom belebenden Geiste eines der größten Künstler, die wir je besaßen.¹²

Wie in der vorangegangenen Gegenüberstellung gezeigt, besteht eine spirituelle Affinität zwischen dem Eremiten Antonius, dem Maler Mathis, wie Hindemith ihn unter dem Einfluss der kunsthistorischen Forschung der Dreißiger Jahre sah, und dem Komponisten selbst. Diese Affinität findet in der Oper durch die Gesamtheit aus Libretto, Dramaturgie, Bühnenbild und Musik ihren Ausdruck.

¹²Hindemith in *Textheft zur Uraufführung im Stadttheater Zürich am 28. Mai 1938*, S. 3-5.

Kunsthistorische Bemerkungen zum *Isenheimer Altar*

Der Antoniterorden wurde 1095 als Laienbruderschaft gegründet. Sein Stifter, ein französischer Adliger, stattete hiermit seinen Dank dafür ab, dass sein Sohn mit Hilfe der wundertätigen Reliquien des hl. Antonius vom “*ignis sacer*” oder “*Antoniusfeuer*” geheilt worden war. Die Verehrung der Antoniter für ihren Schutzheiligen gründete auf Athanasius’ *Vita Antonii*. Da sie glaubten, dass ein einsamer Asket, der inmitten wilder Tiere mit nichts als frugaler Nahrung und stetem Gebet 105 Jahre alt werden konnte, Menschen und Tiere vor Krankheiten und bösen Einflüssen schützen würde, verschrieben sie sich bald ganz der Krankenpflege. Der Orden lebte hauptsächlich von Stiftungen und Spenden. In der Mitte des 15. Jahrhunderts galt das Kloster von Isenheim – eines von insgesamt über vierzig Antoniterklöstern auf deutschem Boden – als einer der wichtigsten Kunstmäzene am Oberrhein. Zwei Äbte, der Savoyarde Jean d’Orliac (1460-90) und der Sizilianer Guido Guersi (1490-1516), planten und finanzierten eine große Anzahl bedeutender Kunstwerke, unter ihnen den Schongauer Altar und den *Isenheimer Altar* mit Skulpturen von Niklaus von Hagenau und Tafelbildern von Matthias Grünewald. Das Vertrauen auf spirituelle Heilung und damit die Bedeutung des Ordens ging jedoch mit der Entwicklung der medizinischen Diagnostik im 18. Jahrhundert, insbesondere seit der Entdeckung des Zusammenhangs zwischen pilzbefallenem Getreide und dem “*Antoniusfeuer*”, stark zurück; die letzten 33 in Deutschland verbliebenen Häuser wurden 1777 in den Malteserorden inkorporiert.

Der Altar, der schon in den unruhigsten Jahren des Dreißigjährigen Krieges zum ersten Mal in Einzelteile zerlegt und in Sicherheit gebracht worden war, wurde 1794 endgültig aus der kleinen Klosterkirche, in der er nicht ausreichend zu schützen war, entfernt. Seit 1852 wird er im Museum Unterlinden in Colmar ausgestellt – leider ohne sein originales Gesprenge, den aufwändig geschnitzten und vergoldeten Aufbau, der als verloren gilt. Was erhalten ist – die Skulpturen und die diese ursprünglich abdeckenden Flügeltafeln – zählt zu den größten Schätzen der nordischen Renaissance.

Auf die Mönchskommunität, noch mehr aber auf die Kranken, die im Kloster Heilung suchten, müssen die überlebensgroßen, ausdrucksstarken Figuren des Altars überwältigend gewirkt haben, besonders da im 16. Jahrhundert nur Adlige und Kirchenfürsten im Alltag bildliche Darstellungen zu sehen bekamen. Die Mönche “behandelten” die Kranken denn auch vornehmlich, indem sie sie tagelang dem erschütternden Eindruck des riesenhaften, leidenden Christus aussetzten. Erst wenn dies keine Besserung bewirkte, begannen sie auch mit Kräuteranwendungen.

Der *Isenheimer Altar* ist ein Retabel mit zwei Paaren beidseitig bemalter, hintereinander mit Scharnieren an den Skulpturenkasten montierter Flügel, einer die kleinen Schnitzfiguren in der Predella abdeckenden Quer- tafel sowie zwei neben dem Skulpturenkasten an der Kirchenhinterwand angebrachten sogenannten Standtafeln. Gläubige in der Klosterkirche von Isenheim erlebten drei unterschiedliche Szenarien:

- Wenn alle beweglichen Flügel geschlossen waren, dominierte die erschütternde Darstellung der Kreuzigungsszene, von den beiden Standtafeln umrahmt und in der Predella von der "Grablegung Christi" unterstrichen. Auf den Standtafeln sah man die gegen das Antoniusfeuer und die Pest angerufenen Heiligen Antonius und Sebastian. Antonius als Ordenspatron ist in einer reichen blauen Robe gemalt; Übergewand und Kopfbedeckung sind rot und ebenfalls edel, der Stab mit dem Antoniuskreuz und das Podest, auf dem er steht, weisen ihn als Abt aus. Allerdings erscheint im Hintergrund eine Teufelin mit großen nackten Brüsten, die ihm durch die zum Teil eingeschlagenen Butzenscheiben ihren üblen Atem entgegenbläst, wohl als Erinnerung an die Versuchungen durch allerlei personifizierte Sünden, denen Antonius während seiner zwanzigjährigen Verweigerung menschlichen Kontaktes in der Wüste der Legende nach ausgesetzt war.
- Wird das äußerste Flügelpaar geöffnet, so sind die beiden Schutzpatrone auf den festen Bildern verdeckt. In der Mitte der neuen Schauseite erscheint nun das Doppelbild von Engelskonzert und Geburt Christi. Ihm geht – für den Betrachter links – die Verkündigungsszene voraus; rechts schließt eine Auferstehungsszene die Menschwerdung des göttlichen Logos ab, während in der Predella nach wie vor die Grablegung bzw. Beweinung Christi zu sehen ist.
- Erst wenn auch das zweite Flügelpaar geöffnet ist und somit das erste verdeckt, enthüllt sich dem Besucher der Schrein mit den Skulpturen des Niklaus von Hagenau. Die Innenseite des zweiten Flügelpaares zeigt zwei Szenen aus dem Leben des hl. Antonius: vom Betrachter aus außen rechts die Versuchung, links die Begegnung mit dem Eremiten Paulus.

Unter den Darstellungen auf den beweglichen Tafeln sind fünf, deren Elemente durch zentrale christliche Glaubensinhalte definiert sind: Verkündigung, Geburt, Kreuzigung, Grablegung und Auferstehung. In den übrigen drei – dem Engelskonzert und den beiden Szenen aus dem Leben des hl. Antonius – konnte Grünewald seiner eigenen inneren Vision folgen. Diesen fällt denn auch in Hindemiths Oper eine entscheidende Rolle zu.

Die zentrale Szene, die bei geöffneten äußeren Flügeln zu sehen ist, besteht aus zwei ganz unterschiedlichen Hälften. Rechts hält eine vornehm gekleidete Maria das Jesuskind auf ihrem Schoß, das nackt ist bis auf die als Windeln dienenden Lappen, die bezeichnenderweise identisch sind mit dem Lendentuch des Gekreuzigten in der Außenansicht. Während Marias unmittelbare Umgebung Requisiten ihrer Armut enthält (einen hölzernen Zuber und einen schlichten Keramiktopf), zeugt die weitere Umgebung von Überfluss. Hinter ihr blühen Rosen, Symbole der *rosa mystica*, von der Jesus Sirach 24:14 spricht. Ein Feigenbaum ragt auf, Symbol Marias, da er der einzige Baum ist, von dem man damals annahm, dass er ohne Besamung Früchte hervorbringt. Im Hintergrund vermittelt das Kloster Rupertsberg der Hildegard von Bingen den Eindruck von Entrücktheit und Gott geweihtem Leben. Die Wolken über den aufstrebenden Bergen sind von kräftigen goldenen Strahlen durchbohrt, die direkt vom im Himmel sichtbaren Gottvater ausgehen. Die Scheibe, auf der Gott thront, ist voller Engel. Diese bilden eine Art Brücke zum linken Teil des großen Bildes, obgleich die Engel des *Empyreum* wesenhaft und theologisch unterschieden sind von denen, die Kammermusik spielen und zur Feier der Geburt Christi singen.

Die linke Bildhälfte ist erfüllt von überirdischer Pracht. Das Gebäude, in und vor dem die Engel ihr Konzert spielen, hebt sich gegen einen dunklen Hintergrund ab. Es ist prunkvoll ausgestattet mit Marmor, Gold und reichen Schnitzereien von stilisierter Vegetation. Nach allen Seiten hin offen, quillt es fast über mit allerlei geheimnisvollen Wesen, die nicht von dieser Welt sind. Durch die vom Zuschauer aus gesehen vorderen und rechten Bögen stellt der Maler eine Verbindung zwischen den Musikern und der von ihnen gefeierten Szene in der rechten Bildhälfte her. Nahe des seitlichen Bogens sieht man eine hochschwängere weibliche Figur anbetend knien. Ihr Kopf trägt eine Flammenkrone, ihr Oberkörper ist von einer Aura rotgelben Lichtes umgeben. Diese Gloriole entsteht jedoch nicht, wie das Licht um Mutter und Kind auf der rechten Seite, durch von Gott ausgehende Strahlen, sondern aus dem Inneren der Figur. Grünwald scheint hier der historischen Maria eine Art ewige Himmelskönigin gegenüberzustellen, die der irdischen Gottesmutter huldigt.

Kunsthistoriker weisen darauf hin, dass die Architektur des Gebäudes, in dem die Engel musizieren, der des salomonischen Tempels zu entsprechen scheint. Man kann darin aber auch ein übergroßes Tabernakel erkennen, die stilisierte Version der jüdischen Stiftshütte. Beide Vorbilder haben zugleich symbolischen Charakter, insofern sie als eine Art prophetischer Präfiguration des Leibes Christi gelten – und sind damit ein Pendant zur Präfiguration Marias.

ABBILDUNG 9: Das Engelskonzert im *Isenheimer Altar*



Unter den Wesen, die das Gebäude bevölkern, fallen besonders die drei Streicher-Engel ins Auge. Der größte mit seiner Gambe ist im Vordergrund herausgehoben; die beiden anderen sitzen Violen spielend nahe der weiten Seitenöffnung. Diese himmlischen Musikanten unterscheiden sich äußerlich wie innerlich: Der vordere, blond und hell gekleidet, blickt freudig auf Mutter und Kind; der mittlere, mit roten Haaren und roter Tunika, ist ganz in sein Instrument vertieft; der hinterste schließlich, ein grünschwarzes gefiedertes Wesen mit langen, nach oben geschwungenen Flügeln, schaut in eine Richtung, die – wäre da nicht der Schleier – ihm den direkten Blickkontakt mit Gottvater ermöglichen würde.

Die Anwesenheit dieser auf Violen und Gambe musizierenden Engel kann nicht einfach als Teil der Geburtsszene erklärt werden, da, wie Reinhold Hammersteins ausführliche Studie zu Darstellungen von Engelsmusik in Literatur und Kunst nachweist, die Bibel keinen Zweifel daran lässt, dass die um die Krippe von Bethlehem versammelten Engel *singen*.¹³ Die drei Kammermusik präsentierenden Engel erfüllen eine Funktion, die über das Hosanna anlässlich der Menschwerdung hinausgeht. In Hildegard von Bingens Visionen und Liedern werden Engel beschrieben als “aus Farbe und Musik bestehend”, als “klingendes Licht”. Die Musik ist ihre eigentliche Sprache, eine Ansicht, die Christen bis ins Mittelalter hinein veranlasste zu glauben, Musik hätte ihren Ursprung unmittelbar in Gott. Insofern verwundert es nicht, dass die Musik in der Krankenheilung des Mittelalters eine wesentliche Rolle spielte. In den der Heilkunst gewidmeten Klöstern (wie dem Hildegards, das Grönwald ja in seine Darstellung der Christgeburt integriert), wurden verschiedene Leiden “behandelt”, indem den Kranken Musik auf bestimmten, für den Zweck geeignet erscheinenden Instrumenten vorgespielt wurde. Da es Ziel der Heilkunst war, die gestörte Einheit von Körper und Seele wieder herzustellen, wurde die Musik als ein entscheidender Aspekt der Therapie angesehen; als “*musica humana*” im Sinne des Boethius stellte sie die Harmonie innerhalb des aus dem Gleichgewicht geratenen Menschen wieder her.¹⁴ Schon Pythagoras hatte von “Heilung durch Musik” gesprochen und damit eine Art kathartischer Läuterung gemeint.

¹³Reinhold Hammerstein, *Die Musik der Engel: Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters* (Bern/München: Francke Verlag, 1962). Vgl. besonders S. 229: “Die Engel bei der Christgeburt sind nach der Autorität der Schrift eindeutig Sänger, und sie bleiben es auch, als die Instrumentenengel längst in andere Bildthemen eingedrungen sind.”

¹⁴Boethius unterschied bekanntlich die *musica humana* von der *musica mundana*, der Harmonie im Kosmos, und der *musica instrumentalis*, dem praktischen Musizieren.

Die zweite Tafel, die Grünewald weitgehend nach eigener Eingebung gestaltete, ist "Die Versuchung des hl. Antonius". Sie zeigt eine große Zahl monströser Wesen, die den frommen Mann zu Boden geworfen haben und ihn nun auf mancherlei Weise attackieren, während im Hintergrund seine armselige Hütte in einem Kampf zerstört wird, den kleine Teufel vom Dach aus mit aus dem Himmel herunter schwebenden Lichtgestalten führen. Der hl. Antonius liegt in seinem blauen Mantel hilflos auf dem Rücken; seine Kopfbedeckung hat er bereits eingebüßt. Zu den Monstern gehört ein groteskes Wesen mit riesigen, weit geöffneten Kiefern und gelben, fledermausähnlichen Flügeln, das seine Klauen in den linken Arm des Eremiten krallt, ein Tier mit Vogelkopf, das ihn mit einem erhobenen Stock bedroht, ein Biest mit Geweih und großen Vorderzähnen, das ihn in der Mitte des Bildes mit einer Keule bedroht, und ein ganzes Rudel weiterer triefäugiger oder geifernder, katzenköpfiger oder krötenförmiger Geschöpfe, die alles tun, um dem verstörten Gottsucher Angst einzuflößen. Die Krieger auf dem zerfallenden Dach der Hütte erscheinen als dunkle Gestalten mit Flügeln; sie repräsentieren also vermutlich Grünewalds Vorstellung von gefallenem Engeln. Die Lichtgestalt, die aus der Luft unmittelbar mit ihnen kämpft, hält statt eines Schwertes das Kreuz Christi in der Hand. Franziska Sarwey glaubt, dass es sich hier um den Erzengel Michael handelt, der die unter Luzifers Einfluss gefallenem Geistwesen zum Umkehren bewegen will.¹⁵

In der unteren linken Ecke der Tafel liegt ein entstellter Mann mit entsetzlich geschwellenem, mit Ausschlag überzogenen Körper – einer der Kranken, die das Kloster aufsuchten, um Hilfe zu erflehen gegen das gefürchtete Antoniusfeuer. Wohl weil nur das Gebet und Gottes Gnade ein solches Leiden überwinden kann, berührt seine rechte Hand den Ledereinband eines Buches; dies könnte die Heilige Schrift sein. Das Stück Papier in der rechten unteren Ecke zeigt ein Zitat aus Athanasius' *Vita Antonii*: "Ubi eras, Ihesu bone, ubi eras, quare non affuisti ut sanares vulnera mea." (Wo warst du, guter Jesus, wo warst du, warum bist du nicht herbeigeilt, um meine Wunden zu heilen?) Als der hl. Antonius diese Worte sprach, hatte er der Hagiografie zufolge den ihn in seiner Einsamkeit attackierenden Dämonen erfolgreich widerstanden. Eintausend Jahre später in der Klosterkirche eines der Krankenheilung verschriebenen Ordens gelesen, können dieselben Worte auch die Verzweiflung der Patienten zum Ausdruck bringen – war man doch vom dämonischen Ursprung aller Krankheiten und Seuchen überzeugt.

¹⁵See Franziska Sarwey, *Grünewald-Studien: Zur Realsymbolik des Isenheimer Altars* (Stuttgart: Urachhaus, 1983), S. 63.

ABBILDUNG 10: Die Versuchung des hl. Antonius im *Isenheimer Altar*

Auf den gegenüberliegenden Flügel derselben Innenansicht des Altars malte Grünewald die Begegnung des hl. Antonius mit dem alten Eremiten Paulus. Die Landschaft zeigt allerdings nicht die ägyptische Wüste, sondern eine idealisierte Natur mit einer Höhle als natürlichem Schutzraum und einem Wasserlauf vor hohen Bergen. Die beiden Männer sitzen einander gegenüber, eine Hirschkuh zu ihren Füßen und in der Luft über ihnen der Rabe, der (auf Gottes Geheiß, wie Paulus dem Bericht zufolge erklärt) eine doppelte Ration Brot im Schnabel trägt. Antonius lehnt leicht auf seinem Wanderstab. Er scheint seine entscheidende Frage schon gestellt zu haben und lauscht nun mit großer Aufmerksamkeit der Antwort, die Paulus und auch sein eigenes Herz ihm geben sollen: Zwar sind seine Augen geöffnet, doch sein Blick scheint nach innen gekehrt. Paulus hat seinen Kopf erhoben, seine Augen sind wach, seine Gesten lebhaft und trotz seines angeblich sehr fortgeschrittenen Alters ganz entspannt. Die ruhigen, fromm blickenden Tiere symbolisieren die Geisteshaltung der beiden Männer: Hirschkuhe stehen in der ikonografischen Tradition für die Reinheit der Seele, die 'nach Christus dürstet'.

Die Einzelheiten der Szene machen Aussagen über die Unterschiede zwischen den beiden Männern. Zwar haben beide fast ihr ganzes Leben als Einsiedler in der Wüste verbracht, doch könnte ihre Kleidung kaum verschiedener sein. Antonius ist in das Gewand eines Abtes gehüllt, während Paulus von seinem Hemd aus geflochtenem Hanf kaum bedeckt wird. Neben Antonius steht ein verwitterter Baum, der, wie alles auf dieser Seite des Bildes, ganz mit Moos überwachsen ist. Paulus' Kopf dagegen erhebt sich vor dem Hintergrund einer hoch gewachsenen, gesunden Palme – dem ikonografischen Symbol für etwas ewig Lebendiges, das nur vorübergehend auf Erden wächst. Der Schlüssel für diesen Gegensatz liegt in der zentralen Frage des Antonius: Er hat sich, wenn auch gegen seinen eigentlichen Willen, zeitweise sozialpolitisch engagiert – als Leiter einer Mönchsgemeinschaft und als Verteidiger von Verfolgten – und damit sein meditatives Gebet unterbrochen, wohingegen Paulus laut Hieronymus neunzig Jahre lang mit keiner Menschenseele gesprochen hat. Somit sitzen sich also hier die Vertreter von Amt (Kirche) und Charisma (Asket) gegenüber. Grünewalds Darstellung legt nahe, dass das 'reiche Kleid der Kirche' in Verwesung begriffen ist, während die einsame Gottsuche des ärmlich gewandeten Einsiedlers zum ewigen Leben führt. Damit dürfte Grünewald auf die zu seiner Zeit akuten Auseinandersetzungen zwischen Reformern und Papst anspielen; die von Luther gepredigte Erneuerung der vom Sittenverfall bedrohten Kirche bedarf der Rückkehr zu einem Leben aus dem Evangelium.

ABBILDUNG 11: Die Begegnung des hl. Antonius mit dem hl. Paulus



Die Aussage dieser Tafel betrifft also nicht nur den hl. Antonius, sondern die grundsätzliche Frage nach der Berechtigung eines an der inneren Stimme orientierten Lebensentwurfes, der nach außen gerichtetes Engagement – selbst *für* das Gute und *gegen* das Böse – ablehnt. Die Bildwelt der Tafel unterstützt die Entscheidung für ein einsam dem innenbestimmten Weg geweihtes Leben als Gott gefällig und deutet zugleich an, welche Gefahren diejenigen erwarten, die sich zu Kompromissen überreden lassen.

Wie verschiedene Kommentatoren bemerken, hat Grünewald in dem Eremiten-und-Abt Antonius den Präzeptor der Antoniter von Isenheim Guido Guersi porträtiert. Der Kopf des Paulus dagegen scheint ein Selbstbildnis zu sein, insofern der Maler sich noch Jahre später, in der Zeichnung aus dem Jahr 1529, ganz ähnlich sah (s.o. Abb. 6). Die Wahl der beiden Vorbilder ist sehr aussagekräftig: Der reich gekleidete Mann steht für den institutionalisierten Glauben, während der Mann im vermutlich selbst gefertigten Flechtkleid einen Lebensentwurf verkörpert, der ganz der Armut und dem Gebet verschrieben ist. Die Begegnung ist also auch hinsichtlich der Porträt-Vorbilder nicht die zweier Einsiedler, sondern, überspitzt in Grünewalds Darstellung, die des *kirchlichen Kunstmäzens* mit dem *Asketen*. Nach allem, was wir über die Äbte der Zeit wissen, konnte der historische Grünewald mit Recht annehmen, dass er selbst ein weitaus enthaltsameres Leben führte als der Präzeptor, in dessen Auftrag er malte.

In seiner Oper überträgt Hindemith die Rolle der nicht übermäßig entsagungsvollen Amtskirche auf den Kardinal und Kurfürsten von Mainz, Albrecht von Brandenburg, der als zweite Hauptfigur neben dem Maler Mathis auftritt.

Die Integration der drei nicht-biblischen Altartafeln ins Libretto

Die drei Bilder im *Isenheimer Altar*, die Grünewald in besonderem Maße nach eigener Vision gestalten konnte, bestimmen in Hindemiths Oper das sechste der insgesamt sieben "Bilder" (Aufzüge, Akte). In der ersten Szene begegnen wir Mathis in Begleitung eines Mädchens¹⁶ auf der Flucht durch den Odenwald. Der Maler, der seiner Kunst vorübergehend

¹⁶Für Opernbesucher ist es schwierig, Reginas Alter richtig einzuschätzen: Die Gesangspartie ist so anspruchsvoll, dass sie immer von einer erwachsenen Frau gesungen wird. Nach dem Verhalten des Mädchens im ersten Bild der Oper sollte man sich jedoch eher ein älteres Kind vorstellen. Keinesfalls handelt es sich um eine Nebenbuhlerin der Ursula Riedinger in deren Werbung um Mathis' Liebe; Ursula selbst redet Regina in Bild VII als "mein Kind" an.

entsagt hat, um am Bauernaufstand teilzunehmen, ist erschüttert von der Brutalität auf beiden Seiten des Kampfes. Regina, die Tochter des Bauernführers Schwalb, hat soeben den Tod ihres Vaters mit ansehen müssen und ist körperlich wie psychisch am Ende ihrer Kräfte. Mathis hat sie an Kindes Statt zu sich genommen und versucht, sie zu trösten. Sie jedoch ist hin und her gerissen zwischen angsterfüllter Unruhe und dem Wunsch, sich mit dem toten Vater zu vereinen und bei ihm Ruhe zu finden.

Mathis reagiert auf Reginas Zustand mit rührenden und ein wenig hilflosen Versuchen, ihr Sicherheit zu vermitteln. Sowie er sie überredet hat, auf seinem ausgebreiteten Mantel auszuruhen, bemüht er sich, ihre Gedanken von den furchtbaren Erlebnissen abzulenken, indem er ihr ein liebliches Bild vor Augen führt, ohne zu erwähnen, dass es sich um sein Engelskonzert handelt. „Alte Märchen woben uns fromme Bilder, die ein Widerschein des Höheren sind“ versichert er ihr. „Und frömmere noch reden zu uns die Töne, wenn Musik, in Einfachheit hier geboren, die Spur himmlischer Herkunft trägt.“ Nachdem so das Thema eingeführt ist, evoziert er drei musizierende Engel. In einer ersten Passage sind seine Worte sehr konkret: Er beschreibt die Mimik, Gestik und innere Haltung der drei Streicherengel aus seiner Altartafel:

Sieh, wie eine Schar von Engeln ewige Bahnen in irdischen Wegen abwandelt. Wie spürt man jeden versenkt in sein mildes Amt. Der eine geigt mit wundersam gesperrtem Arm, den Bogen wägt er zart, damit nicht eines wenigen Schattens Rauheit den linden Lauf trübe. Ein anderer streicht gehobnen Blicks aus Saiten seine Freude. Verhaftet scheint der dritte dem fernen Geläute seiner Seele und achtet leicht des Spiels. Wie bereit er ist, zugleich zu hören und zu dienen.

In einer zweiten Passage spricht Mathis eher metaphorisch über das Musizieren dieser Engel:

Ihr Kleid selbst musiziert mit ihnen. In schillernden Federn schwirrt der Töne Gegenspiel. Ein leichter Panzer unirdischen Metalls erglüht, berührt vom Wogen des Klanges wie vom Beben bewegten Herzens. Und im Zusammenklang viel bunter Lichtkreise wird aus kaum gehörtem Lied auf wunderbare Art sichtbares Formenleben.

In seiner dritten Passage schließlich spricht Mathis davon, dass ein Augenblick kommt, wo es schwierig wird zu unterscheiden, ob Musik zu Gebet wird oder eine ursprünglich als Gebet entstandene Regung sich als Musik manifestiert:

Wie diese ihr klingendes Werk verrichten, so beten andre. Mit weichen Füßen treten sie auf die weicheren Stufen der Töne. Und du weißt nicht: musizieren, die Gebete dichten oder hörst du der Musikanten Beten. Ist so Musik Gebet geworden, hört lauschend zu Natur. Ein Rest des Schimmers solcher Sphären mög unser dunkles Tun verklären.

Die verzückte Regina beantwortet jeden Abschnitt dieser bezaubernden Beschreibung mit einer Strophe des Chorals "Es sangen drei Engel ein süßen Gesang." Das Lied ist historisch; es handelt sich um ein deutsches Volkslied aus dem 13. Jahrhundert, das schon Johann Nepomuk David, Max Reger, Gustav Mahler und andere vertont haben, wenn auch mit unterschiedlichem Text. Hindemith verwendet diese Strophen:

Es sangen drei Engel ein süßen Gesang,
der weit in den hohen Himmel erklang.

Es eint sich mit ihnen der himmlische Chor,
sie singen Gott und den Heiligen vor.

Die Welt ist erfüllt von göttlichem Schall,
im Herzen der Menschen ein Widerhall.

Im darauf folgenden zweiten Auftritt des 6. Bildes der Oper erlebt das Publikum die Versuchung des heiligen Antonius, projiziert in eine Angstvision des Mathis. Die Szene besteht aus einer sehr kurzen Einleitungspassage, die Mathis allein zeigt; ihr folgen zwei umfangreiche Abschnitte, die durch einen Kulissenwechsel und den Hinzutritt neuer Personen unterschieden sind. Mathis' monologische Bemerkung ganz zu Anfang fasst seinen Seelenzustand zusammen: Der Mann, der das eben beschriebene Bild mit den musizierenden Engeln malte, glaubt nach der erschreckenden Erfahrung des Gemetzels im Bauernkrieg am Rand eines Abgrunds zu stehen. "Unfruchtbar" fühlt er sich, nicht mehr fähig zu ähnlicher Kunstschöpfung. Was einst sein "Besitz" war – sein Talent und sein fester Glaube –, scheint von ihm genommen, und er fragt sich, welches Fehlverhalten seinerseits dazu geführt haben mag. Interessanterweise könnte ebenso gut Antonius diese Worte gesprochen haben, als er sich in der Rolle eines Abtes wider Willen von seinem eigentlichen Weg und der für sein Gebet nötigen Stille entfremdet fand.

In einer kurzen Verwandlung schlüpft der Maler sodann in die Rolle des von Versuchungen und dämonischen Tieren geplagten Eremiten; in Hindemiths Partitur heißt es hier: "Mathis liegt in der Gestalt des heiligen Antonius am Boden".

Im ersten Abschnitt sieht sich der am Boden liegende Maler/Eremit sieben allegorischen Versuchern ausgesetzt. Einige umgarnen ihn mit Vorschlägen, wie er sein weltliches Los verbessern kann, wenn er nur seine allzu hehren Überzeugungen aufgibt: “Üppigkeit” (die Gräfin, der als Frau eines Feudalherrn die Rachsucht der Bauern galt und deren Leben Mathis nur mit Mühe verteidigt hat) und “der Kaufmann” (Domdechant Pommersfelden, der als konservativer Berater des Kardinals dessen Hang zu Luxus und politischen Schachzügen einzugrenzen suchte) empfehlen, Mathis solle es darauf anlegen, Reichtümer anzuhäufen, dann könne er sich jeden Genuss sowie Macht und Einfluss leisten. Mitgefühl sei ein Luxus, der letztlich niemandem helfe; wahrer Geist wohne nur in dem, der andere beherrscht. Wäre er reich, würden alle Menschen ihm zu Diensten sein. Er solle im Augenblick leben und die Sinnenlust voll auskosten. Die liebende und aufopferungsbereite Ursula, die Transformationen von einer Bettlerin über eine Hure zur Märtyrerin durchmacht und den Gequälten in jeder Personifizierung anders provoziert, fordert ihn zu immer neuen Erklärungen seiner Lebensgrundsätze heraus. Wieder andere martern ihn, indem sie seinen Selbstzweifeln zusätzliche Nahrung bieten: Ein überheblicher “Gelehrter” (Capito, der Ratgeber des Kardinals ohne Überzeugung oder Gewissen) legt nahe, seine Gedanken seien krank; Bauernführer Schwalb als sarkastischer “Kriegsherr” schmäht ihn, sein Körper sei zu alt, um nützlich zu sein, und er solle froh sein, geduldet zu werden. Unter den vielen Attacken voller Hohn und Spott wird Mathis/Antonius erstmals mutlos. Verzweifelt ruft er aus: “Wer rettet mich? Wie furchtsam auch mein Arm sich anlehnt, noch tiefer falle ich.”

Der zweite Abschnitt der Szene rückt das Bühnengeschehen noch näher an die zugrunde liegende künstlerische Vision des Titelhelden heran. In Hindemiths Partitur heißt es hier ausdrücklich:

Das [Bühnen-]Bild verwandelt sich langsam in die auf der Versuchungstafel des Isenheimer Altars dargestellte Landschaft.

Und wenige Zeilen später:

In der Mitte spielt sich ab, was auf Mathis’ Tafel dargestellt ist:
Dämonen quälen Antonium.

Die körperlichen Angriffe dieser (von Schauspielern oder Tänzern verkörperten) “Dämonen” werden vom Chor unterstützt durch Worte, die mit Bezug auf die inneren Dämonen beginnen (“Dein ärgster Feind sitzt in dir selbst. [...] Wir plagen dich mit deines eignen Abgrunds Bildern”), dann aber bald in eine sehr unmittelbare Bildbeschreibung übergehen:

Wie schlägt der gefiederte Bruder herzhaft zu. Gebricht's am Pferde, kann man auch auf Kröten reiten. Die vielen irren Augen durchstechen dich. Stracks reißt man dir den Mantel fort, die Strähnen rauft man dir aus. Man tritt dich, hört nicht dein Geschrei. Ein Kranker wälzt aussätzig sich heran. Ein Tier beißt dir die Hand. Ringsum stürzt ein das Haus. Wenn auch das Gute für dich streitet, kein Sieg wird ihm. Mit uns im Bund ist die Natur. Was groß ist, ist heut schrecklich groß, das Bunte grässlich bunt. Was tief ist, führt zum Höllengrunde. Wald, Berg und Himmel brüllen geil im Aufruhr. Gib auf den Widerstand, vernichtet steh! Uns gehörs du, wir sind dir höllisch nah.

Mathis/Antonius antwortet mit dem lateinischen Satz, der in der Versuchungstafel dem aufgequollenen Kranken zugeschrieben scheint. Doch wird sein Verzweiflungsschrei übertönt von den polyphon gleichzeitig singenden Versuchern, die ihm ein letztes Mal das entgegen schleudern, was sie für Verlockungen halten.

Der erste Abschnitt mit seinen sieben Versuchern beruht auf einer Bildinterpretation, die die größeren Monster als Verkörperung der sieben Todsünden begreift. Hindemith vernachlässigt dabei die visuellen Details dieser Wesen zugunsten dessen, was sie moralisch repräsentieren. Zu diesem Zweck gibt er jeder der für das Publikum nach wie vor gut erkennbaren Personen ein charakterisierendes Attribut. Hier wird der in der Position des frühchristlichen Einsiedlers am Boden liegende Protagonist also gequält *als ein Maler des frühen 16. Jahrhunderts* (und antwortet auch als dieser). Wenn die Dämonen im zweiten großen Abschnitt der Szene zu den Worten des Chors beginnen, ihn körperlich zu attackieren, bleibt er selbst zunächst stumm, doch durch die größere Nähe des Bühnengeschehens zum Altarbild erreicht die Identifizierung des Malers Mathis mit dem Eremiten Antonius ein neues Stadium. Als schließlich alle feindlichen Kräfte vereint auf ihn einwirken und er im letzten Ensemble verzweifelt mit dem lateinischen *Vita-Antonii*-Zitat aufschreit, spricht er *als heiliger Antonius* – als der historische Einsiedler und zugleich als der im Altar von Isenheim Dargestellte – *nicht* als Mathis.

Wie der dritte und letzte Auftritt des sechsten Bildes der Oper zeigt, sind die äußerlichen Aspekte der Versuchungen das, als was sie letztlich auch eingeführt werden: bedrohliche Halluzinationen. Was aber bleibt, sind Mathis' Selbstzweifel. Diese inneren Dämonen sind, wie der erste Satz dieser Szene es ausspricht, "höllentiefe Qual". In den eigenen Augen von zweifelhaftem menschlichen oder moralischen Wert zu sein, lässt ihn wünschen, er möge "im Pfuhle untergehen".

Der Kardinal, dem hier die Rolle des älteren Eremiten Paulus zufällt, hilft dem innerlich Geschlagenen vom Boden auf, wo er nach den Angriffen der Versucher und Monster erschöpft liegen geblieben ist. Dann erklärt er ihm in einem bewegenden Monolog, auf welchem grundsätzlichen Irrtum seine Selbstzweifel beruhen.

In der Hut deiner Arbeit lebstest du. Geborgen warst du, Meisterschaft trug dich, der Väter Kenntnis. Du warst, da du tiefer schaust als andre, den Kreis bald abgeschritten, der dir nach Überlieferung und Standesbrauch gesteckt war. [...] Stürme durchtosten unsre heilige Kirche, dich rissen sie fast aus dem Boden. Du flohst zur Armut. Zweifel quälten dich. In Elend und Krankheit haustest du. Stärker bekämpften sich in dir Wankelmut und Treue. Wo nur für Kampf und Blut Platz ist, gedeiht nicht die Kunst. Der Zeit Gebrechen mahnten dich, du fühltest dich mitschuldig und warfst dich selbst in den Streit.

Du bist zum Bilden übermenschlich begabt. Undankbar warst du, untreu, als du dreist göttliche Gabe verleugnetest. Dem Volke entzogst du dich, als du zu ihm gingst, deiner Sendung entsagtest. Kehre zurück zu beidem: Alles, was du schaffst, sei Opfer dem Herrn, so wird in jedem Werke er wirksam sein. [...] Was du gesucht, gelitten, deinem Wirken gebe es den Segen der Unsterblichkeit. Geh hin und bilde.

Wieder ist die Bühnenhandlung zugleich in der Welt des Antonius und des Mathis angesiedelt. Der Partitur zufolge soll der weise Ratgeber dem Publikum als "Paulus (Kardinal Albrecht) in geflochtenem Schilfkleid" vor Augen treten, und auch der Beratene ist nach wie vor als "Antonius" ausgewiesen und in dessen Kleidern zu sehen. Gleichzeitig ist jedoch von der Kunst die Rede, vom Bilden und vom Schöpfertum; all dies bezieht sich zweifelsfrei auf den Maler des *Isenheimer Altars*.

Am Ende dieses ganz der szenischen Umsetzung der drei Grünwald-Tafeln gewidmeten Opernaktens vereinigen sich die beiden Protagonisten zu einem Duett, dessen Aussage sich zwar nicht mehr auf die historische Begegnung der beiden ägyptischen Eremiten bezieht, aber doch symbolisch zu verstehen ist. Nach ihrer Erkenntnis besteht die Wirklichkeit aus zwei Kreisen. Der eine beschreibt die Bedingungen, die ein Mensch je spezifisch durch die Gegebenheiten der Geburt vorfindet: Zeit und Ort, gesellschaftliche und historische Umstände, Begabungen und Beschränkungen durch Erbanlage und Umwelteinfluss. Der andere Kreis betrifft "die Kraft, die uns aufrecht erhält", die geistige und moralische Orientierung. Ziel muss es sein, das gemeinsame Zentrum beider Kreise zu finden.

Die musikdramatische Darstellung des Konflikts

Der Titel der Oper, *Mathis der Maler*, scheint zunächst nahezu legen, dass es in dieser Handlung nur *eine* zentrale Person gibt. Das ist insofern richtig, als Schicksal und Gewissenskonflikt des Malers tatsächlich das vordringliche Thema des Werkes sind. Die Entwicklung dieses Themas jedoch erfolgt in einer eindrucksvollen Gegenüberstellung. Kennt man den Verlauf eines klassischen Dramas als Folge von Exposition–Peripetie–Katastrophe, so entdeckt man hier eine doppelte Exposition (Bild I + II), eine doppelte Peripetie (Bild III + IV), eine doppelte Katastrophe (Bild V + VI) und, als einzige nicht parallel gesetzte Strukturkomponente, einen Abschluss (Bild VII). Die geistige Bedeutung dieser Dualität und ihrer letztendlichen Überwindung ist ein wesentliches Merkmal der dramatischen Darstellung. Dabei fällt auf, dass sich die beiden Expositionen mit 4 + 5 Auftritten, die beiden Peripetie-Bilder mit 4 + 5 Auftritten und die Summe aus doppelter Katastrophe und Lösung mit 3 + 3 + 3 Auftritten zu drei Großabschnitten von je 9 Szenen zusammenfassen lassen, dass aber nicht nur Mathis' Drama (Bild I + IV + VI) ein numerisch 'vollkommenes' Gesamt von 12 Szenen erreicht, sondern auch das des Kardinals Albrecht (Bild II + III + V).

Bei Albrecht von Brandenburg handelt es sich natürlich nicht um eine beliebige theatralische Kontrastfigur. Vielmehr ist er als hochrangiger Geistlicher – Erzbischof und Kardinal – ein typischer Vertreter der zeitgenössischen Kirche, der die Sorge um sein Seelenheil nahtlos mit seinen Machtansprüchen zu verbinden weiß. Sein Bekenntnis zu Christus geht einher mit Karriere, Ruhm, Macht und Besitz und steht so in deutlichem spirituellen Kontrast zu dem einsam suchenden Eremiten, zu dem Grünewald in seinen Antoniustafeln eine Affinität zeigt.

Exposition

Die erste Exposition stellt Mathis vor, und zwar bezeichnenderweise vor allem aus seiner eigenen Perspektive. Schon in seinem ersten Monolog legt er alle wichtigen Facetten seines Wesens dar: seinen Charakter, seine Lebenseinstellung, seine Selbstzweifel sowie das, was er selbst als seine vordringliche Aufgabe ansieht. Im Gegensatz dazu lernt das Publikum den zweiten Protagonisten, dessen Einführung das zweite Bild gewidmet ist, zunächst ausschließlich durch die Einschätzungen der von ihm Abhängigen kennen. Sogar als er schließlich selbst auftritt, bleibt seine Rede weitgehend indirekt; er vermeidet es, offensichtliche Probleme zur Kenntnis zu nehmen, und behandelt sie stattdessen, wenn er sie nicht ganz ignoriert, mit einer Mischung aus Ironie und Verdrängung. Während Mathis überzeugt durch

seine Ehrlichkeit sich und anderen gegenüber, seine äußere wie innerliche Verletzbarkeit und sein ernsthaftes Bemühen, alle Lebensentscheidungen vor seinem Gewissen rechtfertigen zu können, vermittelt der Kardinal den Eindruck, er glaube sich durch seine weltliche und kirchliche Vorrangstellung von jeglicher Notwendigkeit der Rechtfertigung entbunden. Stattdessen verwickelt er seine Gegner in Wortgefechte, denen durch das Hofprotokoll stets enge Rahmen gesteckt sind. Es ist sicher kein Zufall, dass er den Zuschauern nicht ein einziges Mal in der Oper allein gegenübersteht, während Mathis' einsame Selbstgespräche das Libretto strukturieren: So sehen wir ihn für einen Großteil des ersten Auftritts, im fünften Auftritt des vierten Bildes sowie im letzten Bild der Oper – also zu Anfang, nahe der Mitte und am Schluss des Werkes.

In der Eröffnungsszene steht Mathis malend im Hof des Antoniterklosters. Seine Stimmung wechselt zwischen ungetrübter Freude über den schönen Tag verbunden mit der Befriedigung, die er in seiner Arbeit findet, und den nagenden Zweifeln, ob ein solches Leben der Beschaulichkeit und Kunstausübung in Zeiten großer gesellschaftlicher Umwälzungen überhaupt vertretbar ist – den Zweifeln also, die zentrales Thema der Oper sind. Musikalisch besteht die Szene aus zwei etwa gleich langen Hälften, die zunächst miteinander zu kontrastieren scheinen, jedoch etliche subtile Querverbindungen aufweisen. Die erste Hälfte (bis Ziffer 5) ist ein langsamer Satz, dominiert von einem melodischen Thema und seinem Kontrapunkt, die sich über einem Orgelpunkt auf *fis* entfalten.¹⁷

NOTENBEISPIEL 25: Mathis, heiter (I/1 #A)

große Flöte

Vla/Vc, dann Mathis:

Son - - ni-ges Land, mil - - - - des Drän-gen

Dieses Hauptthema wird unterbrochen durch eine Äußerung der Begeisterung (“Ist das nicht Frühling: die Ahnungen des ewigen Keimens”) und die entscheidende Zeile des Selbstzweifels, die dadurch ein besonders Gewicht erhält, dass sie im zweiten Auftritt des Bildes durch einen von außen hinzutretenden Zweifler, Schwalb, in Wort und Musik zitiert wird.

¹⁷Für den Orgelpunkt vgl. T. 1-6, 6-9; 23-26, 57-60 (von Partiturziffer [I #2] bzw. [I #5]).

NOTENBEISPIEL 26: Mathis' Selbstzweifel (I/1 #4)

Hast du er-füllt, was Gott dir auf-trug? Ist, dass du schaffst und bil - - dest, genug?

Bist nicht nur eig-nen Nut-zens voll?

Die zweite Hälfte der Szene (Ziffer 6-9) unterscheidet sich in Tempo, Textur und musikalischer Organisation. Drei bewegte und reich variierte Strophen eines unbegleitet in zweistimmiger Kontrapunktik erklingenden Mönchsgesangs werden jeweils unterbrochen durch Mathis, der – im ersten, langsameren Tempo – erneut seiner Nachdenklichkeit Ausdruck verleiht.

NOTENBEISPIEL 27: Der Gesang der Mönche

Rec-tor po-tens, ve-rax De - us, qui tem-pe-ras re-rum vi - ces.

Qui tem-pe-ras re - - rum vi - ces.

Mathis' Reflexionen sind gestützt durch langgezogene Akkorde über *fis* und begleitet vom wiederholten Doppelanschlag eines Glöckchens.

Ganz anders vollzieht sich zu Beginn des zweiten Bildes die Einführung von Kardinal Albrecht. Bezeichnenderweise ist das erste, was das Publikum von ihm erfährt, seine Abwesenheit. Sie ist symptomatisch nicht nur für die vielen Reisen, die ihn als einen der mächtigsten Fürsten im Reich häufig von denen fernhalten, für deren geistiges Wohl er unmittelbar verantwortlich ist, sondern auch für seine auffällige innere Distanz. So lernen wir ihn über die Urteile seines Umfeldes kennen. Obwohl seine beiden Ratgeber hinsichtlich ihrer religiösen Überzeugungen zu gegensätzlichen Lagern gehören (Domdechant Pommersfelden glaubt an die anhaltende Macht der römischen Kirche, während Capito mit den Lutheranern sympathisiert, zumindest solange dies seine Karriere nicht in Gefahr bringt), sind beide gleichermaßen überzeugt, dass ihr Erzbischof sie unterstützt und ihren jeweiligen Einfluss schätzt; sie zeigen ihn also als einen geschickten Diplomaten. Die humanistischen Studenten – zur Zeit der Renaissance die intellektuell progressivsten Elemente der Bevölkerung – vertrauen dagegen darauf, dass der Kardinal letztlich zu allen religiösen Gruppen Abstand

halten und als Humanist den freien Geist der Weisheit des Altertums fördern werde. Die Tatsache, dass der erste Auftritt des zweiten Bildes, der mit einem Streitgespräch der drei Gruppen beginnt und in einer Schlägerei endet, in der Empfangshalle des erzbischöflichen Palastes stattfindet – wo alle versammelt sind, angeblich um ihren heimkehrenden geistlichen Führer zu ehren – zeigt das ganze Ausmaß der Scheinheiligkeit an diesem Hofe.

Kardinal Albrechts Auftritt in der zweiten Szene bestätigt viele der schon entstandenen Eindrücke, fügt aber zudem neue hinzu. Er begrüßt seine nur mühsam aus ihren Schlägereien gelösten Untertanen mit vollendeter Ironie, preist sich glücklich, in eine Stadt zurückgekehrt zu sein, in der Frieden und Eintracht herrschen, und kündigt ein besonderes Reise-geschenk an: die Gebeine des hl. Martin. Die Reaktionen seiner Bürger beweisen, wie wenig er ihre Gedanken kennt: Die Lutheraner werfen der katholischen Kirche Betrug vor, insofern in verschiedenen Städten bereits mindestens drei ganze Skelette dieses Heiligen verehrt werden, während die Papisten argwöhnen, dass Albrecht mit der Verehrung eines Heiligen, der Luthers Vornamen teilt, seine Sympathie für den Reformator zeigen will. Der Kardinal nimmt keinerlei Notiz von der Unruhe der Bürger, die er wie immer mit zweideutigen Versprechen gegeneinander auszuspielen und mit blendenden Zeremonien in Schach zu halten gedenkt. In welcher Weise er seinen aufwändigen Lebensstil bestreitet, wird erkennbar, als er, von seinen Beratern über die Leere seiner Schatullen unterrichtet, eine Reihe zunehmend unethischer Lösungen vorschlägt.

Musikalisch beginnt Bild II genau wie die Oper selbst (aber anders als jedes spätere Bild) auf dem Grundton *g*. Die Parallele zum Beginn reicht aber sogar noch weiter: Wie das Vorspiel des Werkes wendet sich auch die Orchestereinleitung zum zweiten Bild sehr bald nach *des*, dem tonalen Gegenpol von *g*. Hindemith unterstreicht so harmonisch den Eindruck der doppelten Exposition – der parallelen Einführung der beiden Protagonisten und der beiden Konfliktbereiche, der Aufstände der Bauern gegen die Feudalherren und der Lutheraner gegen die korrupte Amtskirche.

Auch zu Beginn des zweiten Bildes betont die Musik die unterschiedlichen Haltungen der Akteure. Die Papisten (Bässe), die ihre Empörung über die häretischen neuen Lehren zum Ausdruck bringen, beginnen und enden in Unisono, teilen sich dazwischen jedoch zu zweistimmig homophonem Satz und sogar einem kurzen imitativen Abschnitt, wobei sie sehr taktfest und selbstsicher erscheinen. Die Lutheraner (Tenöre) singen in parallelen Quinten und Quartan, was ihren Aussagen einen Anstrich künstlicher Askese verleiht. Ihr Sorge gilt weit mehr der Feindschaft ihrer Gegner als einem bestimmten spirituellen Anliegen; entsprechend schwach

ist auch ihre musikalische Präsenz; ihr charakteristisches Emblem erklingt nur zweimal, während das der Papisten nacheinander in verschiedenen Stimmen aufgegriffen wird. Die humanistischen Studenten (Sopran, Alte und Tenöre in Unisono) äußern weder eine wirkliche Meinung noch eine eigene melodische Geste; vielmehr attackieren sie die anderen Gruppen in einzelnen fünftaktigen Phrasen. Die musikalische Symbolik ist hier besonders eloquent: Ihre alles dominierende Unzufriedenheit, gepaart mit einem auffälligen Mangel an 'thematischem Entwurf', schlägt sich in ihrer musikalischen Darstellung durch Phrasen in betont unkonventionellem Format nieder.

Ein neuer Abschnitt wird von den Frauen eröffnet. In Anbetracht der Tatsache, dass sie in ihren Worten nicht die Ansichten der verschiedenen Gruppen, sondern das Verhalten der Männer überhaupt kommentieren, erscheint es besonders amüsant, dass Hindemith ihr Motiv als einziges im weiteren Verlauf von allen Gruppen aufgreifen lässt.

NOTENBEISPIEL 28: "Mit Kamm und Bürste hat man euch mühsam zurecht gemacht" (II/1 #11)



In dem Maße, wie das Motiv, das die abschätzig Haltung der Frauen zum Ausdruck bringt, die Szene der allgemeinen Unzufriedenheit usurpiert, wird klar, dass auch Hindemith diese Männer nicht wirklich ernst nimmt. Indem er ihre Auseinandersetzung als oberflächlich kennzeichnet und den Anteil des Gewissens und der religiösen Ernsthaftigkeit herunterspielt, unterstreicht er den inneren Abstand zwischen den beiden Expositionen seiner Oper. Nicht nur differieren die beiden Hauptdarsteller in ihrem moralischen Verhalten; auch ihre jeweiligen Konfliktgegner zeigen ein ganz verschiedenes ethisches Kaliber.

Im ersten Bild wird der Konfliktgegner im zweiten Auftritt eingeführt. Der Bauernführer mit seiner Tochter Regina sucht im Kloster der Antoniter Schutz vor den ihn verfolgenden Landsknechten. Schwalb erscheint in seinem Ansinnen genauso ehrlich wie Mathis; sein soziales Gewissen und sein daraus resultierendes politisches Engagement zeigen dieselbe Ernsthaftigkeit wie Mathis' Selbstzweifel. Schwalb konfrontiert Mathis auf drei Weisen. Im ersten Szenenabschnitt wird Mathis Zeuge von Verwundung,

Erschöpfung und Verfolgung, also dem ungeheuren persönlichen Einsatz, den jedes sozialpolitische Engagement verlangt. Während Schwalb bewusstlos ist, versucht Mathis, dessen kleine Tochter ein wenig von ihrer Angst abzulenken, und schafft damit die Basis für die spätere väterliche Beziehung zu ihr. Kaum ist Schwalb wieder zu sich gekommen, äußert er seine beißende Kritik an Mathis vermeintlich selbstversponnenem Kunstschaffen. Sein Angriff kulminiert im Zitat der entscheidenden Zeile aus Mathis' Selbstgespräch im ersten Auftritt: "Hast du erfüllt, was Gott dir auftrug ...?"

Musikalisch besteht der Auftritt aus drei in sich geschlossenen Formen. Die erste (vgl. [I #B]: "Schnell. Ganze Takte") kann als ein Rondo gehört werden. Den Refrain bildet das mächtige Tutti-Motiv mit seinem mixolydischen Aufstieg von *f*, das den entschlossen vorwärts drängenden Schwalb zu symbolisieren scheint, im übertragenen Sinne aber auch dessen Aufforderung, Mathis selbst solle sich konkret und aktiv engagieren. Zwischen den Refrains erklingen verschiedene Couplets. Wo diese Schwalbs Gedanken als Secco-Rezitativ oder Mathis' tröstende Worte präsentieren, unterscheiden sie sich von Schwalbs charakteristischer Eile durch betontes Rubato. Im längeren zentralen Couplet spricht Regina von ihrer Angst.

In der zweiten geschlossenen Struktur (vgl. [I #C]) vertont Hindemith Mathis' Unterhaltung mit Regina. Es handelt sich um eine dreiteilige Liedform, in deren Mittelteil ein Volkslied erklingt. Unterbrochen von Mathis' kurzen Ermunterungen singt Regina zweieinhalb Strophen von "Es wollt ein Maidlein waschen gehn" über Streicher-Pizzicati, die klanglich eine Begleitung auf der Laute andeuten und so den volkstümlichen Eindruck verstärken.

NOTENBEISPIEL 29: Reginas Reiterliedchen (I/2 #18)

Es wollt ein Maid-lein waschen gehn bei ei - nem küh-len Brun - nen,

ein weißes Hemdlein hat sie an, wohl in der hellen Sonne.

Die dritte musikalische Kleinform dieser Szene beinhaltet Schwalbs an Mathis gerichtete Kritik und Ermahnung. Die Gegenüberstellung entwickelt sich von Schwalbs Hohn ("Nein, ist das möglich! Man malt, das

gibt es noch!“) über eine moderater gestimmte Aussage, in der der Bauernführer die Aussichten seines sozialpolitischen Kampfes erörtert. Obwohl es sich offenbar nicht um ein direktes Zitat aus dem 16. Jahrhundert handelt, hat Hindemith die Melodie doch so gestaltet, dass sie ein zeitgenössisches revolutionäres Lied nahelegt – ein Eindruck, der durch den für Marschmusik typischen wiederholten Rhythmus und die begleitende Militärtrommel unterstrichen wird. Das Tempo beschleunigt sich, als Schwalb zum Thema der gesellschaftlich nutzlosen Malerei zurückkehrt und schließlich in dem schon erwähnten umfangreichen Zitat aus Mathis Selbstanklage mündet. Erst als Mathis sich mit den Zielen der Bauern identifiziert, entsteht ein Motiv, das Schwalb übernehmen kann und das in der Folge zur Basis eines versöhnlichen Duetts wird.

Die beiden verbleibenden Auftritte des ersten Bildes bilden sowohl dramatisch als auch musikalisch eine größere Einheit: “Im gleichen Zeitmaß”, in dem Schwalbs Verfolger, der Offizier Sylvester, sich ankündigt, taucht er wenig später auf. Hindemith kleidet beide Szenen in dasselbe Material, und seine Entscheidung, hier kein neues Thema zu entwickeln, trägt wesentlich zum Eindruck von Spannung und Eile bei.

In Bild II, der Exposition des zweiten Protagonisten, folgt seiner Vorstellung *in absentiam* ein zweiteiliger zweiter Auftritt. Die erste, nur mäßig bewegte Hälfte ist reinen Formalitäten gewidmet; die schnellere zweite bringt die Begrüßungsrede des Kardinals. Auf dramatischer Ebene enthalten beide Abschnitte unaufrichtige Beteuerungen guten Willens und gemurmelte Unzufriedenheit; in der Musik fallen hier wie dort die fast durchgängigen Punktierungen der Begleitung auf. Insbesondere die alle Förmlichkeiten begleitenden, doppelt punktierten Noten erinnern an dasselbe Stilmittel in Werken des prunkvollen Barock; Franz Wöhlke sieht auch die in der Einleitung erklingende Streicherfigur als eine Anspielung auf die Eröffnung eines typisch händelschen Concerto grosso – auf den Prototyp von höfischem Zeremoniell und Pomp.¹⁸

Im dritten Auftritt begrüßt Kardinal Albrecht zunächst die Tochter des begüterten Anführers der Mainzer lutherischen Gemeinde, Ursula Riedinger, für die er großen Respekt hegt, und später den von ihm ebenfalls hoch geschätzten Maler Mathis. Die Szene dient somit indirekt zur Einführung der zarten Beziehung zwischen Mathis und Ursula, doch ist diese der Begegnung beider mit dem Kardinal untergeordnet. Musikalisch fällt vor

¹⁸Franz Wöhlke, “Mathis der Maler” von Paul Hindemith (Berlin-Lichterfelde: R. Lienau, 1965), S. 30.

allein eine dekorative Klarinettenfigur auf, die erstmals erklingt, als der Kardinal (bei [IIC]) den Künstler begrüßt, und erneut, als er wenig später Riedinger beiseite nimmt (nach [II #35]). Hinsichtlich ihres Taktschemas und ihrer graziösen Gestelztheit suggeriert die Figur ein Menuett – einen höfischen Tanz, der somit eine weitere Metapher für die innere Haltung des zweiten Protagonisten liefert.

NOTENBEISPIEL 30: Form und Grazie am erzbischöflichen Hof



Der von diesen analogen Passagen umschlossene Abschnitt enthält ein Gesangsquartett, in dem die diversen Absichten gegeneinander erklingen: Mathis verleiht seiner Zuneigung zu Ursula verhaltenen Ausdruck, diese fühlt sich überwältigt; Albrecht findet Wege, Ursula seine Verehrung zu erweisen, und Riedinger nimmt die freundlichen Gefühle des Kardinals für seine Tochter zum Anlass, der Kirche eine großzügige Spende anzubieten, in der Hoffnung, damit die erzbischöfliche Unterstützung für die lutherischen Ziele zu erkaufen. Während die vier Stimmen einander zwar ab und zu imitieren, ist der Satz insgesamt von motettenartiger Komplexität – ein angemessenes Bild für die im Grunde unvereinbaren Interessen, die hier im Spiel sind.

Nachdem der vierte Auftritt des zweiten Bildes sich als eine kurze, nur durch ein einziges Motiv charakterisierte Unterbrechung dargestellt hat, bringt der fünfte Auftritt den Ausbruch des Konfliktes, der in der Anklage gipfelt, Mathis habe dem Bauernführer Schwalb zur Flucht verholfen. Die Drohungen und anklagenden Reden des Offiziers Sylvester sind in ein Motiv gekleidet, das die Szene wie ein Refrain durchzieht. Im ersten der drei diese Refrains verbindenden Couplets fleht Mathis den Kardinal an, den Bauern die Freiheit zu schenken; im zweiten gesteht Albrecht seinen Gewissenskonflikt zwischen kirchlicher Loyalität und Sympathie für die Sache der Bauern. Das dritte und längste Couplet beginnt mit Mathis' leidenschaftlichem Plädoyer für das berechnete Anliegen der Unterdrückten, dem der Kardinal entgegenstellt, Mathis habe sich nur für seine Kunst zu interessieren. Es folgt eine zweite, kleinere Rondoform, deren Refrain ein in fünfstimmigem Unisono gesungenes Motiv mit fünf unterschiedlichen Textzeilen ist: die musikalische Illustration vollständigen Missverständnisses, zu der alle gleichermaßen beitragen (vgl. ab [II #62]).

Wie Hindemith mittels der musikalischen Formen sinnfällig macht, handelt es sich bei den in dieser Szene diskutierten Themen um Interessengegensätze, die immer wieder aufbrechen, aber nie aufgelöst werden. Als wollte die Musik die stete Wiederkehr der Konflikte noch eigens betonen, endet die Szene mit einer Reprise des größeren und des kleineren Refrains.

Der zweite Akt der Oper schließt mit einer kontemplativen Coda, die auf mehreren Ebenen einen spürbaren Kontrast schafft. Unter der Tempo- bezeichnung "Ruhig bewegt" machen die verschiedenen zweischlägigen Metren einem Dreivierteltakt Platz, der volle Orchesterklang tritt zugunsten einer transparenten Kammermusikbesetzung in den Hintergrund, und eine neue, besinnliche Stimmung zeigt keinerlei musikalische Beziehung zu den vorangegangenen Szenen. Mit nur dreißig Takten fällt diese Coda zwar nicht aufgrund ihrer Ausdehnung ins Gewicht, doch ist die Tatsache beachtenswert, dass sie einen in sich geschlossenen, von allem Vorangehenden unabhängigen Abschnitt bildet, den bezeichnenderweise das erste Bild an entsprechender Stelle nicht aufweist. So entsteht bei Hörern der Eindruck, dass diese Coda nicht ein, sondern zwei musikdramatische Akte abrundet und damit musikalisch die übergreifende Einheit von Bild I + II bestätigt.

Peripetie

Im dritten und vierten Bild kommen die in den Expositionsakten angelegten Konflikte zum dramatischen Ausbruch. Dabei ist die Reihenfolge vertauscht: Der Schlag, den der zweite Protagonist den Lutheranern durch die Verbrennung ihrer Bücher zufügt, geht der mit Mathis' Schicksal verflochtenen Niederlage der Bauern und dem Tod Schwalbs voraus. (Auch historisch geschahen ja die für 1521 überlieferten ersten Repressionen gegenüber den von Luther Reformierten kurz vor den in die Jahre 1522-25 fallenden entscheidenden Schlachten der Bauern gegen die Söldnerheere der Adligen, die sogenannten Landsknechte.)

Wie schon in der doppelten Exposition angedeutet, betreffen beide Konflikte letztlich beide Protagonisten. Ausmaß und Art ihrer Beteiligung bestätigen ihre sehr unterschiedlichen Dispositionen hinsichtlich Ehrlichkeit und Bereitschaft zu engagiertem Einsatz. So tritt Albrecht in keiner der entscheidenden Szenen auch nur ein einziges Mal persönlich auf. Zwar erwartet man von einem Erzbischof natürlich keine Teilnahme an einem bewaffneten Kampf, doch der Übergriff auf Riedinger und die lutherische Gemeinde seiner Stadt stellt einen Wortbruch dar, zu dem der Urheber sich zumindest mit einer Erklärung selbst stellen müsste. Die indirekte und

heimliche Ausführung des Befehls verstärkt die Enttäuschung über den Charakter des Kardinals. Mathis dagegen nimmt nicht nur physisch am Kampf der Bauern für mehr Freiheit und Gerechtigkeit teil, sondern beweist sein aktives Mitfühlen auch angesichts der Tragödie der Lutheraner, wenn auch vor allem aufgrund seiner Beziehung zu Ursula.

Musikalisch ist das dritte Bild in der Subdominantregion verankert. Es beginnt und endet mit starkem Bezug zu *es*, einem Tonfeld, das auch im Verlauf der Handlung an entscheidenden Punkten immer wieder erreicht und nur vorübergehend durch seinen Stellvertreter *c* ersetzt wird. Die erste Szene ist nacheinander von zwei prägnanten Motiven und einem rhythmischen Emblem bestimmt. Eine erste, 57 Takte in lebhaftem Zweihalbetakt dominierende Figur begleitet die verzweifelten Versuche der Lutheraner, die bedrohten Bücher zu verstecken; das zweite Motiv in etwas langsamem Tempo beherrscht 61 Takte ganz und weitere 23 in fragmentierter Form, wobei es sowohl den Chor als auch die beiden Solostimmen und alle Orchesterinstrumente einbezieht. Im dritten Abschnitt, der um einen von Capito verlesenen Brief Luthers zur Abschaffung des klerikalen Zölibats kreist, legt ein fast ununterbrochenes Achtel-Pulsieren in den Begleitstimmen nahe, welche beflügelnde Wirkung ein solcher Schritt auf die von der Amtskirche enttäuschten Gläubigen haben würde. Der musikalisch nahtlos an den ersten anschließende zweite Auftritt greift dessen Tempo, Takt und dominierendes Motiv wieder auf, bevor die Lutheraner einander in einer kurzen Coda Mut zum Durchhalten machen. Der *a cappella* erklingende Höhepunkt scheint bestätigen zu wollen, dass ihr Glaube auch ohne äußere Unterstützung unbeirrbar ist.

Der dritte Auftritt erweist sich aufgrund von Länge und Komplexität als Brennpunkt dieses Bildes. Der erste Abschnitt ist Ursula vorbehalten, die in fast traditioneller Weise Rezitativ und Arie singt. Das Rezitativ, in dem sie leicht enttäuscht davon spricht, dass ihre persönlichen Gefühle im politischen Plan der lutherischen Gemeinde nicht zählen, entwickelt zwar ein prominentes Motiv, schwebt aber ohne jeden tonalen Anker über einer Begleitung aus aufsteigenden Läufen wechselnder Orchesterstimmen. Umgekehrt lässt ihre voller Wärme an Mathis gerichtete Arie zwar eine motivische Präzisierung vermissen, wird dafür aber durch lang gehaltene Bassnoten fest grundiert. Aus jedem Rahmen fällt der Abschnitt vor allem durch eine metrische Besonderheit: Als Ursula (bei [III #34]) Mathis' Abwesenheit vom Hof "hundertfach lang" nennt, notiert Hindemith die Musik im Dreiganzetakt, schafft also eine große Spannung innerhalb eines fast ungliedert erscheinenden Zeitraumes.

Der zweite Abschnitt desselben Aufzugs ist als rudimentäre Sonatensatzform komponiert.¹⁹ Das von Ursula vorgetragene Hauptthema wird von Mathis und auch im Orchester imitiert und fortgesponnen; das von Mathis eingeführte Seitenthema wandert ähnlich durch die Stimmen und erreicht auch Ursula. Mathis' Entscheidung, als ein Mann in der Mitte des Lebens seiner Liebe zu der jungen Ursula zu entsagen, nimmt in der Durchführung feste Gestalt an, während die von Ursula und ihrem Hauptthema initiierte Reprise sowohl der zögernden Einwilligung in den Verzicht als auch der erneuten Empfindung enger Verbundenheit Ausdruck verleiht. Das abschließende Duett scheint dafür entschädigen zu wollen, dass Mathis' Seitenthema nicht rekapituliert wird; psychologisch könnte dies auch als Weigerung verstanden werden, ausführlich über die auch für ihn sehr schmerzliche Trennung zu sprechen. Nach einem überleitenden Abschnitt, in dem Mathis verzweifelt gesteht, dass er angesichts des Unrechts an seinen Landsleuten nicht mehr malen kann, schließt der Auftritt mit einem eindrucksvollen Wechselspiel aus drei Strophen eines Chorals und der wehmütigen Liebeserklärung des Malers an Ursula.

Das vierte Bild der Oper, das der Peripetie in Mathis' dramatischem Strang vorbehalten ist, beginnt mit Szenen, in denen die Musik vor allem untermalende Funktion hat. Eine den Text deutlich vertiefende musikalische Aussage hört das Publikum erst wieder im 3. Auftritt, in dem Mathis' wehmütiger Abschied von Hoffnungen und Illusionen mit einem Klanggemälde der Schlacht zwischen den Bauern und dem Söldnerheer kontrastiert wird. Hindemiths Behandlung dieser 'Abschiedsmusik' ist einzigartig. Zuerst tragen die Bauern ihre Klagen in einem weitgehend homorhythmischen, dreistimmigen Satz mit eigener Begleitung vor; dann präsentieren die vier Solisten der Szene – Regina, die Gräfin, Schwalb und Mathis – eine motettenartige Gegenüberstellung unterschiedlicher Texte in vierstimmig kontrapunktischer Textur; und schließlich vereinigen sich alle, begleitet von einem wieder anderen Grundrhythmus im Orchester, zum großen Ensemblesatz mit einer Kombination beider Begleitmuster.

Nach einer vierten Szene voll Kampfgetöse ist der fünfte Auftritt ganz Mathis' Reflexionen und Selbstvorwürfen vorbehalten. Der Mann, der ihn von der Notwendigkeit einer Teilnahme am Kampf überzeugt hat, ist tot; er selbst ist nur durch den Einspruch der Gräfin, die er zuvor gegen die

¹⁹Die ganze Form beginnt bei [III #C] und erstreckt sich über 160 Takte. Einige Details sind: Hauptthema ab [III #C +4], Seitenthema ab [III #38], Durchführung ab [III #40]), Reprise ab [III #42 +9]. Der Grundton dieser Sonatensatzform ist *es*.

rachsüchtigen Bauern verteidigt hatte, dem Schwert des Offiziers Sylvester entgangen. Jetzt zieht er Bilanz – und die fällt entmutigend aus. Die Musik ist durchzogen von einem kurzen Motiv, das als spürbarer Ausdruck seines inneren Konflikts gehört wird.

Es ist das erste Mal seit Beginn der Oper, dass der Titelheld allein auf der Bühne steht; bezeichnenderweise geschieht dies in dem Augenblick, als er sich auf seinen Gewissenskonflikt zwischen künstlerischer Versenkung und politischer Aktion zurückgeworfen sieht. In dieser Beziehung bildet der Auftritt zusammen mit dem allerersten der Oper eine Klammer um die ersten vier Bilder. Beide Selbstgespräche sind zudem gleichermaßen mit Tremoli unterlegt.

Katastrophe, Befreiung und Abschied

Das fünfte Bild entspricht in eindrucksvoller Weise dem bereits ausführlich analysierten sechsten, mit der durch Geschichten von “frommen Bildern” getrösteten Regina, der Versuchung des Mathis/Antonius und seinem zugleich erlösenden und zurechtweisenden Gespräch mit Albrecht/Paulus. Auch im dramatisch parallelen Akt geht es um eine auswegslose Situation, eine Versuchung und eine Erlösung.

Der erste Auftritt zeigt Kardinal Albrecht im Gespräch mit seinem Rat Capito, der ihm empfiehlt zu heiraten. (Vgl. dazu: der erste Auftritt des sechsten Bildes zeigt Mathis im Gespräch mit der seiner väterlichen Fürsorge anvertrauten Regina, die im Fieber versucht, vor ihrer traumatischen Erinnerung an den gewaltsamen Tod des Vaters davonzulaufen.) In beiden Fällen steht der Protagonist jemandem gegenüber, der eine Flucht für die Lösung des Problems hält. Jenseits dieser auffälligen Entsprechungen sind jedoch sowohl das Problem als auch die von jedem Protagonisten gesuchte Lösung von ganz verschiedener Art.

Die Rückkehr an den erzbischöflichen Hof mit seinen unablässigen Intrigen geht, musikalisch konsequent, einher mit der Rückkehr zur Rondoform als Emblem einer sich im Kreis bewegenden Unterhaltung. Ein zweiktaktiges Refrainmotiv strukturiert die ganze Szene. Das durch Tempo-, Takt- und Texturwechsel charakterlich herausragende dritte Couplet präsentiert im ersten von zwei Abschnitten Albrechts Argumentation, seine Heirat könne “zur Unordnung, die schon vorhanden, die Zerstörung” hinzufügen – der Abschnitt ist in metrisch ‘unordentlichen’ 11/4-Takten komponiert – und im zweiten Capitos enthusiastische Umdeutung, die von aufmüpfigen Pizzicato begleitet wird. Am Ende der Szene ist nichts entschieden; der Rundgesang der Meinungen könnte gleich wieder von vorn beginnen.

Der zweite Auftritt, das eindeutige Zentrum des Bildes, besteht musikalisch aus fünf kleineren Formen ganz unterschiedlicher Längen, Tempi und Charakteristika. Die ersten 16 Takte fungieren als eine Art Einleitung, in der Kardinal Albert seinem ungläubigen Erstaunen darüber Ausdruck verleiht, dass es Ursula ist, die er heiraten soll: die Frau, die er sehr schätzt, aber auch liebend mit Mathis verbunden weiß. Die lebhaft streicherliche Figur, in die die Singstimme zunächst sicher eingebettet ist, beginnt mit viel Schwung, verliert jedoch bald an Kraft, bis sie den Gesang schließlich unbegleitet sich selbst überlässt – wie in symbolischer Vorausahnung dessen, was aus Ursulas mutigem Angebot wird.

Der zweite Abschnitt („Langsam“), in dem die Streicher den Holzbläsern Platz machen, greift die Punktierungsfiguren auf, die in früheren Szenen das pompöse Lebensgefühl am erzbischöflichen Hof charakterisiert haben. Auf dieser formellen Basis tauschen Ursula und Albrecht erste vorsichtige Fragen aus, um zu ergründen, wo der oder die andere steht – was Neigung ist und was nur Pflicht. Nach einer kurzen Überleitung kehrt der dritte Abschnitt („Ziemlich lebhaft“) mit neuer Melodik zum höfischen Punktierungsrhythmus zurück. Die Form, wieder einmal ein kleines Rondo, entspricht dem durch Albrecht vorgegebenen äußeren Rahmen; die Leidenschaftlichkeit, mit der Ursulas Begeisterung für Luthers Lehren diese Musik innerlich füllt, droht allerdings, das doch sehr konservative Gerüst zum Einstürzen zu bringen. Nachdem Ursula in einer Kette kleiner melodischer Gesten gestanden hat, dass sie sich wie ein Instrument in einem über ihren Kopf beschlossenen Plan fühlt, antwortet der Kardinal zunächst in vertrauter Begleitung seiner zeremoniellen Punktierungen; er verliert jedoch seine Gelassenheit und den dieser Gelassenheit entsprechenden musikalischen Halt, als er ausspricht, wie sehr er sich bedrängt fühlt.

Dieser Vorwurf, und der damit verbundene Schock für Ursula, bereitet die nächste in sich stehende Passage vor und führt schließlich zum letzten, gewichtigsten Abschnitt des Auftritts. Hier erlebt man, wie Ursulas Redegewandtheit in demselben Maße wächst wie ihr Unbehagen. In einer großen A B A-Form mit Coda dienen ihre Vorwürfe, der Kardinal habe seine Umgebung durch sein vorgetäushtes Interesse an Luthers Ideen betrogen, als Rahmen für ihren Hinweis auf seine entscheidende Rolle bei der Wiederbelebung des Glaubens. In der Coda bittet sie ihn auf den Knien, sein moralisch schwaches und opportunistisches Verhalten zu ändern.

Wenn der zweite Auftritt des Bildes also eine Art Versuchung für den Kardinal darstellt, den Zölibat und seinen Gehorsam der Kirche gegenüber aufzukündigen, so erlebt er im dritten Auftritt die innere Befreiung durch

seine Überwindung dieser Versuchung. Hier reichen die punktierten Rhythmen des bischöflichen Protokolls nicht mehr aus; vielmehr kleidet er seine gefasste Zurückweisung des Heiratsangebotes in die Form einer Sarabande, des verhaltensten unter den barocken Hoftänzen. Während er seine Weigerung mit dem Versprechen verbindet, für seinen wiederholten Abfall von christlicher Demut zu sühnen, während die enttäuschten Lutheraner einander ruhig versichern, es werde andere politische Wege zur Festigung ihres Glaubens geben, und während Ursula ihr Leben ganz der Sache der Reformation verschreibt, entwickelt sich die kleine Tanzform ständig weiter; ihr feierliches Motiv durchzieht die ganze Szene mit seiner charakteristischen Synkope auf dem zweiten Taktschlag. In der Coda, die mit einem eigenen Motiv wieder ganz für sich steht, segnet der Kardinal seine 'Versucherin' Ursula auf dem von ihr gewählten Weg.

Das letzte, siebte Bild der Oper beginnt mit einem Auftritt, der dramaturgisch an die Zeit vor Mathis' Versuchung und Befreiung anknüpft. Ursula, die liebevoll über die zu Tode erschöpft in Mathis' Atelier schlafende Regina wacht, beschreibt einen Scheidepunkt. Explizit spricht sie von Reginas Schwanken zwischen Leben und Tod, implizit bezieht sie sich jedoch zugleich auf Mathis' Konflikt zwischen seinem Leben als Maler am Hofe eines Erzbischofs und seinem Wunsch, alle Bindungen an die äußere Welt aufzugeben. Hindemith bringt die Ambivalenz dieser Aussage zusätzlich durch Harmonie und Textur zum Ausdruck. Ursulas Einsatz imitiert ein unbegleitetes Unisono in Violinen, Hörnern und Posaunen; die Linie mündet in einen Akkord, dessen melodisch wesentliches *des* sich unvereinbar mit dem wichtigsten Basston *d* reibt. Die tonale Unbestimmtheit setzt sich durch den ganzen ersten Abschnitt fort, der als monodisch von Streichern begleitetes Duett zwischen Ursulas Gesang und einer A-Klarinette komponiert ist. Wenn Ursula von den Pflichten spricht, die man erfindet, um den Leben einen Sinn zu geben, kehrt die Musik zur doppelten Zweideutigkeit des Anfangs zurück. Die Imitation wird diesmal von Ursula angeführt und von Klarinette und Horn beantwortet; die sich reibenden Töne sind hier ein melodisches *es* über einem *e* im Bass.

Die kleine A B A-Form erweist sich ihrerseits als vorderer Flügel einer größeren dreiteiligen Form; der nur rudimentär verwirklichte Gegenflügel kehrt inhaltlich zu Ursulas Gedanken über Reginas Schweben zwischen Schlaf und Tod zurück. Im von diesen Flügeln umrahmten Mittelsegment erfahren wir durch Ursula von Mathis' Erschöpfung. Seit er aus dem Bauernkrieg (und, wie das Publikum weiß, von der anschließenden inneren Qual) zurückgekehrt ist, hat der Maler ununterbrochen gearbeitet. Er hat, sagt sie,

Tafelbilder von unermesslicher Aussagekraft und Schönheit geschaffen, sich dabei jedoch bis zum Zusammenbruch überfordert.

In einer kurzen Überleitung fragt die wieder erwachte Regina, warum Mathis nicht beim Malen ist, um dann in einem kleinen Rondo²⁰ ihren Eindruck von seine neuesten Bildern zu beschreiben. Besonders berührt sie eine erst kürzlich gemalte Kreuzigungsszene, in der sie die toten Augen ihres Vaters wiederzuerkennen meint. Das eindrucksvollste Detail dieses Rondos ist eine durchgängige Ostinatofigur. Schlicht aber beharrlich legt sie die bedrückende Frage nahe, wessen Zeit hier ausläuft. In einem abschließenden Segment erklingt der Rhythmus von Reginas Verzweiflung in Abwechslung mit stilleren Passagen, in denen Ursula versucht, das Mädchen zu beruhigen, indem sie sie an das Leiden Jesu erinnert.

Der dritte Abschnitt des Auftritts vervollständigt den Bezug auf das „Engelkonzert“ des *Isenheimer Altars*, der erklungen war, als Regina zuletzt auf der Bühne war – im ersten Auftritt des sechsten Bildes. Während das Orchester noch einmal den Choral „Es sungen drei Engel“ intoniert, nimmt Regina in der dazutretenden zweiten Stimme Abschied von Mathis. In der ersten Choralstrophe, die einstimmig in drei Posaunen erklingt, scheint sie noch in dieser Welt zu sein; als ein Unisono aus doppelt besetzten Klarinetten, Fagotten und Hörnern die zweite Strophe beginnt, wobei die Instrumente nacheinander wie in äußerster Schwäche abbrechen, sieht sie sich und Mathis schon im Himmel. In der von der Oboe angespielten dritten Strophe übernimmt Regina schließlich selbst die Chormelodie mit dem titelgebenden Text „Es sungen drei Engel ein süßen Gesang, der weit in den hohen Himmel erklang“.

Reginas letzte Worte an Mathis, der für sie jetzt mit ihrem Vater verschmilzt, erklingen in einer kurzen Coda. Die stützenden, lang gehaltenen Streichertöne verstummen schließlich, und sie stirbt auf dem unbegleitet wiederholten Ton *b*. Nach einer kurzen Pause wird dieser Ton in leisen Akkorden aufgegriffen; dann leitet die Solovioline sanft in das Orchesterzwischenenspiel über, das die Bühnenhandlung zugunsten eines schweigenden Gedenkens an den Tod des Mädchens unterbricht.

Dieses Zwischenspiel trägt die Überschrift „Sehr langsam“; die Feierlichkeit seiner Gesten und der punktierte Rhythmus machen es eindeutig als Trauermarsch kenntlich. (In seiner weitgehend aus Orchesterpassagen

²⁰Reginas Rondo umfasst 170 Takte, beginnend in „Lebhaft“ 7 Takte nach [VIIB]; vgl. Refrain: T. 83-92, Couplet 1: T. 93-103, Refrain: T. 104-111, Couplet 2: T. 112-140, Refrain: T. 141-149; Abschluss: T. 150-252.

der Oper zusammengestellten Mathis-Sinfonie verwendet Hindemith dieses Zwischenspiel als langsamen Satz und gibt ihm, mit Verweis auf die Predella im *Isenheimer Altar*, den Titel "Grablegung". In der Musik werden hier also zugleich das Bauernmädchen der Opernhandlung und Christus zu Grabe getragen.) Die Struktur der Orchesterpassage ist dreiteilig; im Anschluss an die verkürzte Wiederholung des Anfangsabschnitts vollzieht die Musik eine gewaltige Steigerung zu einem durch eine Fermate verlängerten Tutti-Höhepunkt auf der mehroktavigen Quinte *fis-cis*. Der darauf folgende Schlussabschnitt beginnt noch einmal ganz leise. Hindemith markiert seine Partitur hier mit präzisen Bühnenanweisungen:

Es wird hell. Im frischen Morgenlichte sieht man denselben Raum. Die Tafeln und alle Malgeräte sind entfernt, auch das Ruhelager ist nicht mehr da. Auf einem Tisch liegen zum Einpacken bereit die Habseligkeiten Mathis': Bücher, einige Kleider, Gläser, Tiegel, Messwerkzeuge, Pinsel, Farben, Schmuckstücke. Mathis steht unbeweglich allein. Die Türe öffnet sich, Albrecht kommt mit offenen Armen auf Mathis zu.

Im Lichte der gerade gehörten Musik nimmt dieser 'neue Tag' vielfache metaphorische Bedeutungsnuancen an, für Mathis' Leben, aber auch für die Interpretation dieser "Grablegung".

Der zweite Auftritt des siebten Bildes zeigt Mathis also in einer letzten Begegnung mit Kardinal Albrecht. Die Musik besteht aus zweieinhalb 'Strophen' eines Dialogs im rezitativischen Stil. In der ersten Strophe versucht Albrecht noch, moralischen Druck auf Mathis auszuüben, damit dieser seinen Hof nicht verlässt; in der zweiten bietet er sein eigenes Haus als Unterkunft für den Maler an, und in der dritten gesteht er endlich ein, dass ihm nichts zu tun bleibt, als dem in die selbstgewählte Einsamkeit scheidenden Künstler nicht im Weg zu stehen. Mathis Antworten in den ersten beiden Strophen greifen zunächst den *recitativo accompagnato*-Stil auf, bevor sie jeweils in ein kurzes Arioso münden.

Albrechts dritte Anrede, die keine Antwort mehr verlangt und daher diese 'Strophe' unvollständig belässt, wird erst vervollständigt in Mathis' letztem Selbstgespräch. Die Musik der letzten Opernszene besteht aus zwei Hälften, die beide ausführlich aus dem Zwischenspiel nach Reginas Tod zitieren. Die ersten fünfzehn Takte (während derer Mathis vom "letzten Stück des Weges" spricht, die Metaphern von "Herbst" und fallenden Blättern beschwört und schließlich von der Reisetruhe auf den Sarg kommt, den es bald zu füllen gilt) greifen den ersten Abschnitt des Trauermarsches auf. Mathis' spätere Worte, in denen er die Hoffnung äußert, einiges von

dem, was ihm am Herzen liegt, möge nach seinem Tode weiterleben, erklingen zu jenem Abschnitt vom Ende des Zwischenspiels, den die Partitur zuvor als "Morgen eines neuen Tages" ausgewiesen hatte.

Der dritte Auftritt dieses letzten Bildes – und mit ihm die Oper – endet auf *cis*, dem tonalen Gegenpol des *g*, von dem das Werk seinen Ausgang genommen hatte und dem sich (in seiner enharmonischen Alternativform als *des*) auch schon die Vorspiele des ersten und zweiten Bildes jeweils zugewandt hatten.

Die ausführliche Analyse hat zu zeigen versucht, inwiefern die Oper als musikdramatische Darstellung des Gewissenskonfliktes gelesen werden kann, der Hindemith mit dem Maler Mathis und dem Eremiten Antonius verbindet. Als Ergänzung zu den im sechsten Akt sehr konkret umgesetzten drei Bildern aus dem *Isenheimer Altar* spielen im letzten Bild drei weitere Grünewald-Tafeln eine wenn auch eher indirekte Rolle. Im ersten Auftritt spricht Regina von Mathis' neuer *Kreuzigung*. Dies macht den Betrachter empfänglich für die Anspielung auf ein fünftes Tafelbild in der Oper. Im Libretto lauten Hindemiths Regieanweisung nach Reginas Tod: "Das Licht verlöscht. Zwischenspiel. Nach einer Weile wird es hell." Wie schon kurz erwähnt, verwendet Hindemith die Musik dieses Zwischenspiels in seiner aus der Opernmusik exzerpierten Sinfonie als zweiten Satz unter dem Titel "Grablegung", verweist also damit auf die Predellatafel, die ein Besucher der Kirche in Isenheim sowohl unter der Kreuzigung als auch unter der Geburtsszene mit Engelskonzert sehen würde. Hindemiths Musik verschmilzt somit den tatsächlichen Tod des erschöpften jungen Mädchens, den erinnerten Tod ihres im Bauernaufstand getöteten Vaters und den im Gemälde dargestellten Tod des gemarterten Christus zu einer einzigen Erfahrung, der die dunkle Nacht der Grablegung, dann jedoch auch der neue Tag der Auferstehung folgt.

Der siebte Auftritt der Oper *Mathis der Maler* entfaltet seine volle Bedeutung erst angesichts dieses zusätzlichen Aspekts. Hindemith schafft gegen Ende seines Werkes eine Verbindung der drei nicht-biblischen Bildtafeln des *Isenheimer Altars* mit den drei Darstellungen, die die zentralen Ereignisse der christlichen Heilsgeschichte wiedergeben. Implizit erzeugt er dadurch eine Beziehung nicht nur zwischen seinem Protagonisten Mathis und dem Eremiten Antonius, sondern darüber hinaus zwischen der Qual und Befreiung des Malers einerseits und dem Leidens- und Erlösungsweg Christi andererseits. Hier enthält eine Bemerkung des in der Versuchungsszene von Schwalb verkörperten Kriegsherrn Bedeutung: "Du willst nicht sehen, dass Untergang Auferstehung ist".

Historische Musikzitate und ihre Funktion im zentralen Konflikt

“Alte Volkslieder, Streitgesänge aus der Reformationszeit und der gregorianische Choral bilden den nährenden Boden für die Mathis-Musik, die zum mindesten einen schwachen Widerschein des Lichtes verbreiten soll, unter dessen wärmendem Strahle sie aufblühen konnte” ließ Hindemith ins Programmheft der Uraufführung drucken. Ins musikalische Material der Oper integriert erklingen fünf nachweisbare historische Zitate. In allen Fällen handelt es sich um Melodien, die zur Lebenszeit des Malers Grünewald entstanden oder erstmals gedruckt worden sind und als weithin bekannt vorausgesetzt werden dürfen, die also von Personen ähnlich den in der Oper Dargestellten durchaus hätten gesungen werden können. Dabei lässt sich unterscheiden zwischen Zitaten, die hauptsächlich dem Lokal- oder Zeitkolorit dienen, und solchen, die den Gewissenskonflikt des Protagonisten deuten helfen. Die fünf Komponenten werden ergänzt durch ein ausführliches, zum Lokal- und Zeitkolorit beitragendes Wortzitat sowie ein das innere Thema vertiefendes Klangsymbol. Insgesamt enthält die Partitur in Musik und Text somit sieben Einfügungen vorgegebener Materialien. Interessanterweise präsentieren sich diese bei genauem Hinsehen in einer Gruppierung, die der der sieben Bilder (Akte) der Oper entspricht: in drei Paaren, ergänzt durch ein nicht parallelisiertes Element.

Ein erstes Paar besteht aus Zitaten, die im einen Fall nur die Melodie aufgreifen, im anderen nur einen Wortlaut ohne musikalische Aspekte. Die jeweiligen Quellen betreffen die beiden Seiten der zeitgenössischen Kirche: einerseits die damals allein regierende Amtskirche mit ihren Zeremonien nicht zuletzt zur Reliquienverehrung, andererseits Martin Luther mit seinem Engagement für ein wieder glaubwürdiges Amtsverständnis der Gemeindegemeinden. In der großen Versuchung des Mathis/Antonius im sechsten Bild singt Ursula (in ihrer dritten Verkörperung als Märtyrerin) eine Zeile, deren Melodie die erste Hälfte der Sequenz des Fronleichnamfestes paraphrasiert. Franz Wöhlke regt an, dass Hindemith dieses Zitat möglicherweise nicht nur wegen seiner religiösen Implikationen gewählt hat, sondern vor allem, um diesen Moment der Opernhandlung zu datieren. Das Fronleichnamfest wird ja schon lange immer am Donnerstag nach Trinitatis gefeiert, also achteinhalb Wochen nach Ostern. Im Jahr 1525 wurden genau an diesem Datum, nämlich am 2. Juni, die aufständischen Bauern in der Schlacht von Königshofen geschlagen – der Schlacht, die der Komponist im vierten Bild auf die Bühne bringt (siehe das Wort “Königshofen” zu Beginn der Regieanweisung).

Der ursprüngliche Text der Fronleichnamssequenz, entworfen als didaktisches Gedicht über das Fest der Eucharistie, wird Thomas von Aquin zugeschrieben.

Lauda, Sion, Salvatorem
 lauda ducem et pastorem
 in hymnis et canticis.
 Quantum potes, tantum aude,
 Quia maior omni laude,
 Nec laudare sufficis.

Lobe, Zion, den Erlöser,
 lobe den Führer und Hirten
 in Hymnen und Gesängen.
 Wieviel du kannst, soviel wage,
 denn er ist größer als alles Lob,
 und nicht genug kannst du ihn loben.

Hindemiths leicht verzierte tonale Kontur geht auf eine schon länger mit diesem Text verbundene Melodie zurück.²¹ Der Text, den er zuordnet, spricht allerdings nicht von Gotteslob, sondern ausschließlich von widerstandsloser Ergebung in das Mitleiden des Kreuzestodes Christi.

NOTENBEISPIEL 31: Das "Lauda Sion Salvatorem" in der Versuchungsszene

Lau - da, Si - on, Sal - va - to - rem, lau - da du - cem et pa - sto - rem
 in hym - nis et can - ti - cis.

T. 563 | T. 577 | T. 585 |
 Ver-zich-te nun, da du im Ent-sa-gen so ge-übt, auf je - - - des Mit-tel, je-des Mit - - tel,
 T. 597
 das dir Ret - tung aus der Not gibt.

²¹Die Melodie findet sich in Wilhelm Bäumker, *Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen, von den frühesten Zeiten bis gegen Ende des 17. Jahrhunderts* (Freiburg: Herder, 1886-91), Bd. I, S. 698, Nr. 373. Ursulas Zitat, gehört als oberste Stimme des den Verzweiflungsschrei des Protagonisten ("Ubi eras, Ihesu bone ...") skandierenden Quintetts, beginnt in [VI73], wird in [VI75] fortgesetzt und in [VI76] beendet.

Für das Libretto des dritten Bildes verwendet Hindemith ein längeres historisches Wortzitat in Form eines Briefes, den Martin Luther nachweislich am 25. Juni 1525 an Kardinal Albrecht von Brandenburg geschrieben hat. Capito präsentiert den Lutheranern diesen Brief im Zentrum des ersten Auftritts, um vom Wortbruch des Kardinals abzulenken: Dieser hatte trotz wiederholter Zusage seines Schutzes letztlich der Verbrennung aller Bücher reformatorischen Inhalts zugestimmt. Nun sucht Capito nach Wegen, die Empörten zu beruhigen. Die Argumente, mit denen der Reformator den Kardinal in Mainz von der Klugheit und Notwendigkeit einer Aufgabe des Zölibats zu überzeugen sucht, werden von den versammelten Lutheranern in wechselnden Gruppierungen “lebhaft” aber “flüsternd” gelesen:

Originaler Wortlaut:

...und ist kürzlich das die meynung, das sich Ewer Churfürstlich gnad in den Eehlichen standt begeben und das Bistumb zu weltlichem fürstenthum machten und den falschen namen und scheyn geystlichs standts fallen und faren lassen, und sind diß meine ursachen. Erstlich, das damit der straff gottes zuvorkumen und dem Sathan die ursachen der empörung genommen würden... zum anderen, das nun auch der gemeyn mann, so weyt bericht und in verstandt kommen ist, wie der geystlich nichts sey... was ist's dann, das man wider den strom fechten will und halten, das nit wil und kan gehalten seyn. ... Aber ein viel großer exempel were Ewer Churf. G als die gleich mitten in Teutschen landen, der größten haubter eyns ist, das wurde vil leut stillen und eingewinnen, und andere Bischöff hernach ziehen, da würde Gott sich sehen lassen in ehren...²²

Hindemiths Adaptation:

Es ist meine Meinung, dass sich eure kurfürstliche Gnaden in den ehelichen Stand begeben und das Bistum zu einem weltlichen Fürstentum machen und den falschen Namen und Schein des geistlichen Standes fallen und fahren lassen. Erstens, damit so der Strafe Gottes zu vorgekommen und dem Satan die Gründe der Empörung genommen werden. Zweitens ist jetzt auch der gemeine Mann so weit unterrichtet und zu Verstand gekommen, dass er weiß, wie der geistliche Stand nichts ist. Was will man dann wider den Strom fechten und etwas halten, was nicht gehalten sein will und kann? Ein Vorbild wäre kurfürstliche Gnaden, weil sie gleichsam mitten in deutschen Landen eines der größten Häupter ist. Das würde viele Leute beruhigen und gewinnen und andere Bischöfe nachziehen. Heraus aus dem lästerlichen und unchristlichen Stand in den seligen und göttlichen Stand der Ehe hinein! Es ist Gottes Werk und Wille, dass ein Mann ein Weib haben soll. Es ist hohe Zeit, ehe man die Gelegenheit versäumt und später nicht mehr dazu kommen kann.

²²Der originale Wortlaut findet sich in *D. Martin Luthers Werke*, Kritische Gesamtausgabe (Weimar: H. Böhlau, 1963-), Bd. 18, S. 408; für Hindemiths Adaptation vgl. im Libretto (Mainz etc.: Schott, 1935) Drittes Bild, erster Auftritt, S. 24.

Das zweite Zitatpaar stellt ein altes Volkslied einem damals für religiöse und politische Kampflieder verwendeten Choralsatz gegenüber; die beiden Komponenten sind den prominenten Konfliktgruppen, den um soziale Gerechtigkeit kämpfenden Bauern und den am Hof des Erzbischofs um Durchsetzung ihrer Interessen streitenden Parteien, zugeordnet.

Schlicht und unschuldig erscheint das alte Reiterliedchen, das Regina singt, als sie sich am Brunnen im Antoniterhof erfrischt. Melodie und Text gehen auf ein 1535 erstmals veröffentlichtes "Reutterliedlin" zurück, das im *Altdeutschen Liederbuch* unter Nr. 60 aufgeführt ist.²³ Während der ursprüngliche Text ohne Umschweife von der Verführung eines Mädchens erzählt – ihr schneeweißes Hemd (ihre Unschuld) ist durchlässig für die Sonne (aufreizend), der Reiter fordert sie ohne Präambel auf, ein Jahr lang sein "Schlafbuhl" zu sein, verspricht, ihr rote Rosen auf das reine Hemd zu malen, etc. – sind die Worte, die Hindemith das Mädchen singen lässt, viel indirekter. Sie legen eine Deutung nahe, in der der herankommende Reiter als der Schwalb verfolgende Sylvester, also als ein Verteidiger der Feudalherrschaft, erscheint und die Blutflecken nicht Reginas verlorene Unschuld, sondern den Tod ihres Vaters anzuzeigen scheinen.

NOTENBEISPIEL 32: Das historische Reiterliedchen und Hindemiths Adaptation

Es wollt ein megdlein was-ser holn bei ei - - nem kü - len brun - nen,
 ein schneeweiß hemdlein het sie an, ————— dardurch schien ir die sun-nen.

Es wollt ein Maid-lein waschen gehn bei ei - nem küh-len Brun - nen,
 ein weißes Hemdlein hat sie an, ————— wohl in der hellen Sonne.

²³Franz M. Böhme, *Altdeutsches Liederbuch: Volkslieder der Deutschen nach Wort und Weise aus dem 12. bis zum 17. Jahrhundert* (Leipzig: Breitkopf u. Härtel, 1877), S. 147.

Auch die Vorlage für den im dritten Auftritt des dritten Bildes gesungenen Chorgesang fand Hindemith im *Altdeutschen Liederbuch*, wo Franz M. Böhme die Melodie und einen im Wesentlichen verwandten Text unter Nr. 394 als “Evangelisches Jubellied” katalogisiert. Der ursprüngliche Text soll zwischen 1526 und 1530 in Süddeutschland geschrieben worden sein – also ebenfalls fast genau zu der Zeit, in der wir uns die Handlung dieses Aktes vorzustellen haben. Die Melodie wurde, wie Böhme dokumentiert, seit 1530 und noch weit ins 17. Jahrhundert hinein für religiöse und politische Kampflieder herangezogen. Hindemith verwendet drei Strophen, die er hinsichtlich Harmonik und Textur jeweils unterschiedlich setzt. Als Reaktion auf Mathis’ Ankündigung, er werde die Bauern in ihrem Krieg für mehr soziale Gerechtigkeit unterstützen, singen die Lutheraner auf den originalen Text der 6. Strophe eine verzierte Version der Melodie:

NOTENBEISPIEL 33: “Evangelisches Jubellied” und Hindemiths Adaptation



Gar bald wirt ni - der fal - - len Mam-mon, der eur ab - got, Im ist durch Lu - thers le - re ge-
Und euch got-lo - sen al - - len zu schan-den und zu spot.

num - men all sein macht; Wolt ir euch nit be - ke - - ren, ir werdt mit im ver - - jagt.



Gar bald wird nie-der-fal - - len Mam-mon, der eu-er Ab-gott, Ihm ist durch Lu - thers Leh-re ge-
und euch Gott-lo - sen al - - len zu schan-den und zu Spott.

nom-men all sein' Macht. Wollt ihr euch nicht be - keh - - ren, ihr wer-det mit ihm ver - jagt.

Hindemiths zweite Strophe ist nicht Teil des originalen Wortlautes – was nicht verwundern darf, da er sie den Papsttreuen in den Mund legt. Zum dritten Mal schließlich ertönt die Chormelodie erst am Schluss des Bildes, als Krönung eines Auftritts, der musikalisch ausschließlich aus Zitaten besteht. Alle Männer gemeinsam singen hier die erste Strophe des ursprünglichen Textes, die, als versöhnlichste (und ökumenischste) gelten kann und als einzige noch heute in evangelischen Kirchen gesungen wird. Vom Text her ist allerdings vor allem die zweite, offenbar auf Hindemith selbst zurückgehende Strophe interessant.

Schau, was ist Guts erstanden
 aus Luthers berühmter Lehr!
 All Bosheit ist vorhanden,
 nimmt zu je länger je mehr.
 Der Glaub schwebt auf der Zungen,
 die Lieb ist worden kalt.
 Wie du das Lied gesungen,
 So tanzen jung und alt.

Diese Zeilen können als ein subtiler Kommentar zur Opernhandlung gehört werden. Die Bosheit und erkaltete Liebe, die hier den Lutheranern nachgesagt wird (zugegeben: von ihren Widersachern), scheint eine mögliche Parallele anzudeuten zu Mathis' Enttäuschung über die Grausamkeit der um Gerechtigkeit kämpfenden Bauern.

Die verbleibenden drei Einfügungen historischen Materials haben über ihren Zeitbezug hinaus Bedeutung für die innere Charakterisierung der Titelfigur. Zwei von ihnen sind wiederum gepaart, hier sogar sowohl inhaltlich als auch hinsichtlich ihrer Einordnung in die Bühnenhandlung. Wie schon erwähnt, erklingen in der zweiten Hälfte der Eröffnungsszene der Oper drei Strophen eines unbegleiteten Mönchsgesangs. Sie werden jeweils unterbrochen durch Mathis, der seine Reflexionen aus der ersten Szenenhälfte fortspinnt, gestützt durch langgezogene Akkorde. Der wiederholte Doppelanschlag eines Glöckchens geht der ersten Strophe voraus und begleitet vor der zweiten und dritten jeweils Mathis' Einwüfe.

Dieses Glöckchen hat eine praktische und eine metaphorische Funktion: Zunächst und im Kontext der Klosterhof-Szene ruft es ganz offensichtlich die Mönche zur Sext, wie der unmittelbar folgende Gesang eines typischen Stundengebetes zeigt. Im übertragenen Sinne scheint Hindemith durch diesen Ruf zur Mittagsunterbrechung aber auch anzudeuten, dass Mathis, der sich, wie er kurz zuvor selbst bemerkt hat, im 'Mittag' seines Lebens befindet, zu Innehalten und Reflexion aufgerufen ist.

Der Gesangstext der Mönche birgt eine Reihe von Assoziationen. Der im Deutschen mit "Du starker Herrscher, wahrer Gott" beginnende Text, der als Nr. 663 im Evangelischen Gesangbuch enthalten ist, stammt aus dem Mittelalter, möglicherweise von dem Mailänder Bischof Ambrosius (340-397).²⁴ Die beiden ersten von Hindemith verwendeten Strophen finden sich mit der Bestimmung "ad horam sextam" versehen als Nr. 19 in Band 50 der *Analecta Hymnica Medii Aevi*; der Wortlaut der dritten

²⁴Vgl. Josef Szövérfy, *Die Annalen der lateinischen Hymnendichtung: ein Handbuch* (Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1964).

Strophe ist ein häufig als Abschluss mittelalterlicher Hymnen herangezogener Zweizeiler. Die in der Oper für die erste und dritte Strophe erklingende Melodie zeigt eine enge Verwandtschaft zu Nr. 3 und 5 der sogenannten Mailänder Hymnen.²⁵ Zudem hat sie (in der Kontur, weniger im Rhythmus) Ähnlichkeit mit dem bekannten Osterchoral "Christ lag in Todesbanden", der seinerseits auf eine Sequenz aus dem 11. Jahrhundert zurückgeht.

Hindemith integriert hier also einen Mönchsgesang, dessen Text überliefert ist und der mit eben der in der Oper verwendeten Melodie durchaus in der Zeit des historischen Malers Grünewald in einem Antoniterkloster zur Sext hätte gesungen werden können. Während die Worte Gott als "starken Herrscher" preisen, spielt die Melodie mit ihrer Nähe zum Choral über Christi Sterben auf Leiden und Erlösung an – auch dies ein Rahmen, den der Komponist für seinen Mathis sicher ganz bewusst absteckt.

Das Mittagsgebet der Antoniter kann somit – von einem besonders aufmerksamen Publikum, nicht etwa von den auf der Bühne handelnden Personen – als Reaktion der Mönche auf Mathis' Selbstzweifel gedeutet werden. Wörtlich genommen spricht die zweite Zeile (*qui temperas rerum vices*) allerdings sogar vom "Mildern der Sünden der Dinge" und die fünfte (*Extingue flammam litium, aufer calorem noxium*) von "den Flammen des Streits" und von "verletzender Leidenschaft". Dies wirkt fast so, als wollten die Mönche in ihrem Gebet schon vor dem eigentlichen Beginn der Handlung den Versuchungen des fünften und sechsten Bildes zuvorkommen. Der im Text ebenfalls erwähnte Wunsch nach einem gesunden Körper und einem friedvollen Herzen steht für die Hoffnung, die Unsicherheiten des Lebens durch innere Ruhe und heitere Gelassenheit zu überwinden – eine Hoffnung, die sich für Mathis erst ganz am Schluss der Oper erfüllt. In diesem Sinn fungieren die Worte des Antoniterchores ähnlich den vorausahnenden Mahnungen des Chores in einer griechischen Tragödie.

Gleichzeitig kann der Mönchsgesang als Kommentar zum Operntheema insgesamt verstanden werden und spiegelt damit den allerletzten Auftritt des Chores in Szene 2 des sechsten Bildes. In beiden Fällen schreibt Hindemith nur "Chor", im Gegensatz zu allen anderen Gruppeneinsätzen, die den "Lutherischen", "Bauern" etc. zugeordnet sind. Obwohl wir auch hier wissen, wen dieser unspezifische "Chor" repräsentiert – die frommen Antoniter im einen und die höllischen Dämonen im anderen Fall –, können beide Äußerungen als Stimme des Gewissens gedeutet werden.

²⁵Mehr dazu in *Monumenta Monodica Medii Aevi* Bd. I: *Die mittelalterlichen Hymnenmelodien des Abendlandes*, hrsg. von Bruno Stäblein (Kassel/Basel: Bärenreiter: 1956).

Prominenter als alle anderen historischen Materialien ist der Choral “Es sun gen drei Engel ein sü ßen Ge sang.” Er erklingt dreimal mit jeweils drei Strophen: im ersten Teil des (mit “Engelkonzert” überschriebenen) Vorspiels der Oper, im ersten Auftritt des sechsten und im ersten Auftritt des siebten Bildes. Dieser Choral hat eine mehrere Jahrhunderte überspannende Geschichte – im kirchlichen Kontext mit einer Melodie ähnlich der von Hindemith verwendeten, im Konzertsaal vor allem in der viel später von Mahler eingeführten Version.²⁶ Im *Altdeutschen Liederbuch* gibt Franz M. Böhme an, dass die Ursprünge sowohl der Melodie als auch des Textes gelegentlich bis ins 13. Jahrhundert zurückdatiert werden, da die zwölfte Strophe angeblich bereits im Kampf zwischen König Ottokar von Böhmen und König Rudolf am 26. August 1278 gesungen wurde.²⁷

NOTENBEISPIEL 34: Der “alte Ruf zu Christo” und Hindemiths Choral

The image shows two musical examples of the hymn 'Es sun gen drei Engel ein sü ßen Ge sang.' The first example is a medieval-style notation in square neumes on a four-line red staff, with a 3/8 time signature. The lyrics are: 'Es sun - gen drei En - gel ein sü - ßen Ge - sang, daß in dem ho - - hen Him - - mel klang.' The second example is a modern staff notation in G major, 3/8 time, with a treble clef. The lyrics are: 'Es sun - gen drei En - gel ein sü - ßen Ge - sang, der weit in den ho - - hen Him - mel er - klang.'

Hindemith ändert Rhythmus und Struktur, indem er die Wiederholung der ersten Zeile eliminiert. Da er zudem zwei Töne am Schluss der ersten und den Auftakt zur zweiten Zeile versetzt, gibt er dem Choral eine interessantere, harmonisch sogar ‘mittelalterlicher’ wirkende Kontur.

²⁶In zwei Werken Gustav Mahlers – in seinem Vokalzyklus *Lieder aus des Knaben Wunderhorn* und im fünften Satz seiner Dritten Sinfonie – erklingen Anspielungen auf den Choral. In beiden Fällen werden nur die Anfangszeilen des ursprünglichen Textes zitiert, das Tempo ist überraschend bewegt und die Melodie ganz und gar neu erfunden.

²⁷Als Nachweis nennt Böhme einen Bericht Ottocar von Hornecks (vgl. *Altdeutsches Liederbuch*, S. 648, Anmerkung zu Nr. 540, “Alter Ruf zu Christo”). Böhme selbst scheint allerdings die textliche Übereinstimmung für Zufall zu halten. Er glaubt, dass die Melodie frühestens aus dem 15. Jahrhundert stammen kann, und nennt als erste sichere Datierung das *Mainzer Cantual* von 1605.

In der Ouvertüre wird der Choral von drei Posaunen eingeführt; wenn Mathis Regina sein Altarbild von den musizierenden Engeln beschreibt, setzt das Mädchen mit der von Flöten und Glockenspiel 'himmlisch' unterstrichenen Choralmelodie ein; in ihrer Sterbestunde zu Beginn des letzten Aktes schließlich erklingt eine Kombination aus diesen Klangfarben: In der ersten Strophe stellt Regina dem Choralzitat in den drei Posaunen eine zweite Stimme entgegen, auch in der verkürzten zweiten Strophe hat sie noch eine unabhängige Melodie, doch in der dritten übernimmt sie selbst Text und Melodie des Liedes über die singenden Engel, bevor sie nach wenigen weiteren Worten stirbt.²⁸

Wenn der Choral in Bild VI und VIII singend aufgegriffen wird, kommen weitere Änderungen hinzu, die über ihre oberflächliche musikalische Modifikation hinaus tiefere Bedeutung haben. Als Regina auf Mathis' Erzählung von seinen frommen Bildern mit der zweiten Strophe antwortet, ist der Rhythmus in einer Weise zerdehnt, dass man den Eindruck gewinnt, sie sei bereits im Begriff, die für irdische Musik charakteristische metrische Ordnung zu verlassen. Im Verlauf ihrer dritten Strophe fällt Regina, wie die Bühnenanweisung verrät, in Schlaf; beim Einschlafen verliert sie die melodische Linie und steigt in höhere Gefilde auf. Hohe Holzblasinstrumente setzen die abgebrochene Kontur fort, doch selbst sie brechen nacheinander ab, so dass die Choralstrophe ohne Abschluss verklingt – eine bewegende Metapher für Reginas Eintritt in das, was Mathis zu diesem Zeitpunkt noch hoffnungsvoll als heilenden Schlaf deutet.

Im siebten Bild ist die zweite Choralstrophe stark verkürzt. Zudem führt ein Diminuendo im zweiten Takt des rudimentären Zitats zu einer plötzlichen Stille: Die doppelt besetzten Klarinetten und Hörner verstummen, und übrig bleiben allein die beiden Fagotte. Die jedoch spielen zunächst einen 'falschen', erniedrigten Ton, der erst nach einem ganzen Takt korrigiert wird. Als man bereits den Eindruck hat, Reginas Leben verliere mit dem Choral seinen Boden, findet das Mädchen die Kraft, als dritte Strophe noch einmal den Titeltext zu singen. Als sie zum "hohen Himmel" gelangt, klingt ihre Stimme unbegleitet bis auf die leise Gegen-

²⁸Es sollte erwähnt werden, dass Hindemith die ganze Ouvertüre – und nicht nur den "ruhig bewegt" überschriebenen Anfangsabschnitt mit dem Choralzitat – als "Engelskonzert" bezeichnet. Das wird besonders stimmig, wenn man bemerkt, dass Mathis' tröstende Worte zur verzweifelten Regina mit der Beschreibung seiner "frommen Bilder" einen Großteil des lebhafteren zweiten Ouvertürenabschnitts zitieren, der in T. 39 beginnt. Vgl. dazu unter derselben Tempobezeichnung – "Ziemlich lebhaft Halbe (♩ 108-112)" – die Wiederaufnahme von I: T. 39-150 in VI: T. 198-319.

stimme einer Oboe. Ihre Vorahnung auf den Ort, den sie bald erreichen wird, ist so auf zarteste Weise exponiert und bereitet die Hörer auf ihren nahenden Tod vor.

Grundlegend ist das Choralzitat des Vorspiels. Da die Aufmerksamkeit der Hörer nicht von einem gesungenen Text absorbiert ist, tritt die Instrumentierung in den Vordergrund. Um deren bedeutungsvolle Aussage ganz zu würdigen, empfiehlt sich ein kurzer Diskurs zu Mozarts *Idomeneo*. In dieser Oper verspricht bekanntlich der in einem heftigen Sturm vom Untergang bedrohte König Idomeneo von Kreta dem Meeresherrn Poseidon, ihm im Falle seiner Rettung das erste Lebewesen zu opfern, das er am Strand trifft; dies aber ist ausgerechnet sein Sohn. Als das Opfer vorbereitet ist, ertönt eine göttliche Stimme, die Idomeneos Gottesfurcht würdigt und ihn von seinem Opfergelübde entbindet. Mozart umrahmt diese göttliche Stimme von drei Posaunen. Der Münchner Hof des Kurfürsten Karl Theodor, der die Opera seria für eine Aufführung Anfang 1781 in Auftrag gegeben hatte, protestierte jedoch gegen die Kosten der zusätzlichen Posaunen, die sonst keine Aufgabe in der Oper zu erfüllen haben. Mozart war, wie man aus einem Brief an seinen Vater weiß, empört über das in dieser Weigerung zum Ausdruck kommende Unverständnis. Zwar erklärt er seinem Vater nicht, warum er für diese Szene unbedingt drei Posaunen braucht, doch war dies auch nicht nötig: Leopold Mozart wusste wie jeder Musiker seiner Zeit, dass Szenen, die ein göttliches Urteil zum Inhalt haben, mit drei Posaunen besetzt werden. Seit Luther in seiner Bibelübersetzung das Wort "Posaune" für das rituelle Blasinstrument der Israeliten gewählt hatte, das u.a. beim Fall von Jericho erklingt, in der Johannes-Offenbarung von Engeln als Ausdruck von Gottes Zorn gespielt wird und auch das Jüngste Gericht einberufen soll, war dieses Instrument zum Klangsymbol eines richtenden Gottes geworden.²⁹ Solange es um griechische Götter geht, mögen mehrere Posaunen im homophonen Satz spielen; in der auf den dreieinigen Gott weisenden Tradition christlicher Musik dagegen spielen normalerweise *drei* Posaunen *eine* einzige Stimme.

²⁹Vgl. dazu die Posaunen-Einsätze in Mozarts Ausgabe von Händels *Messias* sowie in seinem eigenen Requiem, im Schluss von Beethovens Neunter Sinfonie, Berlioz' *Grande messe des morts*, etc. Bei dem altisraelischen Instrument handelt es sich um den Schofar, ein aus Widder- oder Kuhhorn gefertigtes rituelles Musikinstrument, das nach Meinung einiger Rabbiner seinen Vorläufer in dem Horn des Widders hat, den Abraham anstelle seines Sohnes Isaak opfern durfte. In der King-James-Bibel wird das Instrument übrigens mit *trumpet* übersetzt; entsprechend unterschiedlich ist die Instrumentationsgeschichte in der englischen Musik. In der lateinischen Vulgata ist an den erwähnten Stellen von *tuba* die Rede. Die französische Bibel verwendet wie die deutsche die Posaune als Äquivalent.

Mozart hat diese Szene seiner Oper ungewöhnlich oft überarbeitet. Während es für viele andere Teile der Oper nur Entwurf und Reinschrift gibt, existieren für die Opferszene aus dem *Idomeneo* mehrere Skizzen, in denen er offenbar bemüht war, den göttlichen Eingriff ins menschliche Geschehen zunehmend zu verdichten. Von seinem Instrumentierungswunsch mit drei Posaunen rückt Mozart allerdings nur in einer der Skizzen ab; hier versucht er, dem gewünschten Klang mit ohnehin im Orchester spielenden Instrumenten nahe zu kommen, indem er die Stimmen der drei Posaunen durch ebenfalls unisono spielende, je doppelt besetzte Klarinetten, Fagotte und Hörner ausführen lässt.

Es ist diese als Kompromiss entstandene Zweitbesetzung in Mozarts Opernszene, die bestätigt, dass Hindemith die Instrumentierung seines Engelschorals in derselben Tradition entworfen hat. Denn nachdem die Melodie "Es sungen drei Engel" anlässlich ihrer rein instrumentalen Verkörperungen im Vorspiel und im ersten Auftritt des letzten Bildes durch drei unisono spielende Posaunen eingeführt worden ist, folgt die zweite Strophe jeweils in eben jener Besetzung, die Mozart als Ersatz für den eigentlich erforderlichen Klang der drei Posaunen gerade noch akzeptieren konnte: in doppelt besetzten Klarinetten, Fagotten und Hörnern.

Dies kann kein Zufall sein. Hindemith scheint durch seine Instrumentierungsentscheidungen schon im Vorspiel der Oper anzudeuten, dass es in diesem Werk um ein Gottesurteil geht, mit dem Mathis' Gewissenskonflikt entschieden wird. Aus der Kombination der an Mozarts Oper orientierten Posaunen-(Schofar)-Klänge mit dem hinter diesem stehenden Verweis auf zwei Urteile, in denen ein Gott auf ein Menschenopfer verzichten können Hörer, die mit der Tradition dieses Instrumentierungssymbols vertraut sind, schließen, dass auch der christliche Gott weder von Antonius noch von Mathis ein ihrer inneren Stimme widersprechendes Opfer verlangt.

Dass diese Instrumentierung dem "Alten Ruf zu Christo" dient, verstärkt noch den Eindruck. Die Worte von dem weit in den hohen Himmel hinein klingenden süßen Gesang verbinden die Haltung derer, die wie der Eremit und der fromme Maler ganz dem Lobpreis Gottes hingegeben sind, mit der Erwartung eines göttlichen Urteils sowie mit der tröstenden Kraft himmlischer Musik. Durch die Schaffung dieser Musik durfte der Komponist auch für sich selbst Befreiung erhoffen.