

***Die Harmonie der Welt:* Suche nach göttlicher Ordnung**

Ein lange reifendes Projekt

Als Hindemith in den frühen Dreißiger Jahren nach einem Opernstoff suchte, konzentrierte sich sein Interesse bald auf drei Persönlichkeiten aus der deutschen Geschichte: den Mainzer Buchdrucker Johannes Gutenberg (ca. 1400-1468), den Maler Matthias Grünewald (ca. 1482-1531) und den Mathematiker, Astronomen und Philosophen Johannes Kepler (1571-1630). Die drei Männer stehen in den Augen des Komponisten für wesentliche Errungenschaften der Geistesgeschichte: Die Erfindung des Drucks mit beweglichen Lettern, die bald darauf den mechanischen Buchdruck möglich gemacht hatte, gilt als entscheidende Voraussetzung dafür, dass auch Laien eine Bibel erwerben und selbständig lesen können; die Darstellung des Gekreuzigten im *Isenheimer Altar* hatte den Frommen den leidenden Menschen Jesus nahe gebracht; und die Erkenntnis des 'konsonanten' Kosmos sollte sie über die von Gott weise geordnete Welt beruhigen.

Hindemiths Wahl fiel damals auf den "Maler Mathis"; die Oper sowie die mit ihr verwandte Sinfonie entstanden, wie bereits im vorangehenden Kapitel ausgeführt, in den Jahren 1934/35. Das musikdramatische Porträt des um theologische Einordnung seiner Erkenntnisse bemühten Naturwissenschaftlers dagegen wurde erst viel später verwirklicht: Zwischen den bereits 1939 erwähnten ersten Plänen für eine Kepler-Oper und deren Fertigstellung im Jahr 1957 liegt eine für Hindemith ganz untypisch lange Zeit von achtzehn Jahren. Große Teile der Musik müssen allerdings in voll ausgearbeiteter Form in seinem Kopf existiert haben, lange bevor Libretto oder Partiturskizzen je auf dem Papier Gestalt annahmen. Als der Dirigent und Musikmäzen Paul Sacher 1951 vorschlug, das 25. Jubiläum des Basler Kammerorchesters mit der Uraufführung einer Suite zu feiern, die einen Vorgeschmack auf die zukünftige Oper geben würde, reichte Hindemith in kürzester Zeit seine *Sinfonie "Die Harmonie der Welt"* ein, die, wie er schrieb, Passagen der Oper verarbeitete – Passagen also eines Werkes, das noch nicht einmal ansatzweise komponiert war. Die Sinfonie hatte großen Erfolg; Wilhelm Furtwängler erklärte sie für Hindemiths bestes Orchester-

werk und nahm sie sofort in sein Repertoire auf. Inzwischen lässt sich auch zeigen, dass Hindemith sich während der achtzehn Jahre des scheinbaren Hiatus immer wieder mit dem Kepler-Thema beschäftigte und eine große Stoffsammlung zusammentrug.¹ Dennoch ließ der Komponist auch nach der Ermutigung durch Sacher und Furtwängler noch weitere fünf Jahre verstreichen, bis er schließlich das Libretto entwarf, das er am 1. September 1956 abschloss. Die Komposition der Musik erfolgte dann recht schnell; am 30. Mai 1957 war die Orchesterpartitur fertig.² Die Uraufführung des Werkes mit dem Komponisten am Pult fand im Rahmen des Münchner Opernfestes am 11. August 1957 statt.

Hindemith porträtiert seinen Protagonisten auf eine Art, die sorgfältig bemüht ist, nicht nur Keplers wissenschaftlichen Absichten und Gedanken gerecht zu werden, sondern auch sein Umfeld durch Detailtreue historisch glaubwürdig zu gestalten. Es gelingt ihm, das Bild einer Epoche zu zeichnen, die von Religionsstreitigkeiten und politischen Konflikten, aber auch von Aberglauben und Abenteuerertum geprägt ist. Vor diesen Hintergrund stellt der Komponist Kepler als einen Menschen, der unbeirrt seinen Weg zu gehen versucht, Kompromisse verabscheut und auch auf die Gefahr eigenen Schadens hin nicht für Korruption empfänglich ist. Es entsteht das Bild einer komplexen Persönlichkeit, deren Alltagsleben trotz aller Schaffensfreude und Redlichkeit ständig von Scheitern bedroht ist. Besonders überraschend erscheint, dass Hindemith das Geschehen ganz aus der historischen Gegenwart heraus darstellt und mit keiner Anspielung auf den außerordentlichen Einfluss hinweist, den Keplers Einsichten auf die weitere Entwicklung der Wissenschaft haben sollten. Es bleibt dem Publikum überlassen, die Abfolge der Ereignisse mit der Kenntnis nachgeborener Generationen zu deuten und Keplers Leben aus der Perspektive seines wissenschaftlichen Nachruhmes zu beurteilen und zu begreifen.

¹Eines der drei im Hindemith-Institut Frankfurt aufbewahrten Notizhefte Hindemiths, die ganz der Vorbereitung auf die Oper vorbehalten sind, enthält in seinen sieben Abteilungen biografische Skizzen zu Mitgliedern der Familie Kepler, Porträts etlicher anderer für Keplers Leben entscheidender Persönlichkeiten, Handlungsskizzen und Textpassagen zu verschiedenen Szenen sowie Anmerkungen zu den damaligen Lebensumständen, der Häufigkeit von Krankheit und Tod, naturwissenschaftlichen Diskussionen, religiösen Kontroversen und politischen Entwicklungen, Notizen zu diverseren Studien über Keplers beruflichen Weg, und schließlich eine Leseliste mit mehr als 60 Titeln.

²Zur Entstehungsgeschichte der Oper *Die Harmonie der Welt*, Sachers Einladung und Furtwänglers Begeisterung vgl. Giselher Schubert, "Unharmonie des Zeitgeschehens: Zu Hindemiths Oper *Die Harmonie der Welt*," in *Hindemith-Forum* 6 (Frankfurt: Hindemith-Institut, 2002), S. 8-11.

Als ein Librettist, der den Inhalt in der Form spiegelt, entwirft Hindemith viele seiner Szenen nach Art alter Holzschnitte. Bei allen Begegnungen, in deren Zentrum rationale Personen stehen, beschränkt sich die dramatische Handlung fast ausschließlich auf Dialog und Argumentation. Nur für die Episoden um jene Menschen, die von irrationalen Gedanken bestimmt sind – Mutter Keplers Versuch, auf dem nächtlichen Friedhof den Schädel ihres toten Vaters auszugraben, Kaiser Rudolfs Wahnsinnsanfall beim Blick durchs Teleskop auf einen Himmel mit viel mehr Sternen, als der alles regierende Monarch zu übersehen vermöchte, und Mutter Keplers Hexenprozess – bezieht Hindemith auch szenische und bühnentechnische Spannung mit ein.

Keplers Zeit ist geprägt von Streitigkeiten zwischen Politik, Wissenschaft und Kirche. Das politisch-religiöse Einheitsverlangen führt zu einem langen, blutigen Krieg und hinterlässt ein zerrissenes Deutschland. Die Naturwissenschaften erzeugen Konflikte mit der Theologie; beide sind in Widerstreit mit dem Wunderglauben des Volkes, dessen auffällige Vertreter mit Hexenprozessen mundtot gemacht werden. Der einzelne Mensch findet seine Identität nicht mehr in Übereinstimmung mit der Gesellschaft, sondern nur noch in der spirituellen Innenwelt des persönlichen Gewissens.

Hindemith entwickelt Keplers Charakter und Denken im Gegenüber mit den Zeitgenossen. Im Vordergrund steht dabei der erfolgreiche General des Kaisers, Graf Wallenstein. Dessen Vorstellungs- und Willenskraft ist stark wie die Keplers, richtet sich jedoch auf entgegengesetzte Ziele. Während Kepler hofft, die universelle Konsonanz zu bestätigen, ihre Manifestationen als Beweise von Gottes erhabenen Weltenplan zu feiern und ihre Verwirklichung in allen irdischen Bereichen als höhere Bestimmung des Menschen nachzuweisen, will Wallenstein eine 'Harmonie der Welt' selbst herbeiführen – notfalls mit militärischer Gewalt.

Ganz anderer Art sind die beiden Gegenpole Keplers. Auf der Ebene der religiösen Gewissenserforschung stellt sich ihm der Linzer Pastor Hizler in den Weg, auf der Ebene der intellektuellen Redlichkeit seine Mutter. Die in okkulte Praktiken verstrickte Katharina Kepler lebt in einer Art Traumwelt, in der alle Zeichen auf die Erlangung geheimer Macht deuten; sie schätzt die Bildung ihres Sohnes zwar als potentiell nützlich, verachtet jedoch deren in ihren Augen ganz falsche und erfolglose Anwendung. Der Kirchenfunktionär Hizler ergreift die Gelegenheit, eigene Macht auszuüben, indem er Keplers religiösen Konflikt instrumentalisiert und den berühmten Wissenschaftler, der ihm vermutlich sogar in der Ehrlichkeit des Gewissens überlegen ist, von den Tröstungen des Gottesdienstes ausschließt. Dies ist der Hintergrund, vor dem Kepler über 'Harmonie' nachdenkt.

Die Theorie von der Weltenharmonie

Im Jahr 1618 vollendete der historische Johannes Kepler, vormals kaiserlicher Mathematiker in Prag, den Traktat "Die Harmonie der Welt in fünf Bänden" (*Harmonices mundi libri V*). Die Ausführungen begeisterten vor allem die Astronomen; sie fanden darin das abschließende Gesetz der Planetenbewegungen, das Keplers frühere Erkenntnisse zu der heute berühmten dreiteiligen Erklärung ergänzte: 1. Die Planeten bewegen sich auf Ellipsen, in deren einem Brennpunkt die Sonne steht; 2. in gleichen Zeiten überstreicht der Fahrstrahl – die gerade Linie zwischen Planetenposition und Sonne – stets eine gleiche Fläche (mit anderen Worten: je näher ein Trabant seinem Gravitätszentrum kommt, desto schneller bewegt er sich); und 3. die Quadrate der Umlaufzeiten je zweier Planeten stehen zueinander in demselben mathematischen Verhältnis wie die Kuben (die dritten Potenzen) der großen Halbachsen ihrer Bahnen.

Diese Gesetze, von Kepler auf der Grundlage von Daten entwickelt, die der dänische Astronom Tycho Brahe gesammelt hatte, mögen einen großen Schritt bedeuten für das menschliche Verständnis der Vorgänge am gestirnten Himmel; sie stellen jedoch lediglich Glieder in einer Kette von Argumenten dar, durch die er die große 'Harmonie der Welt' darzulegen hoffte. Wie Kepler immer wieder betonte, verstand er seine Gesetze als ein Werkzeug im Dienste eines höheren Zieles: die Übereinstimmung zwischen der Ordnung in der Natur, in der psychophysischen Disposition des Menschen und in der Musik zu beweisen. Kepler war davon überzeugt, dass der uralte Glaube an ein in musikalischen Konsonanzen schwingendes Universum mit den physikalischen Gesetzen des 17. Jahrhunderts untermauert werden konnte. Er sah gute Gründe für die Annahme, dass sich dieselben harmonischen Proportionen auch in unzähligen anderen Aspekten des Universums bestätigen ließen.

Im 1. Buch seines Traktats behandelt Kepler die Geometrie, besonders "die Ableitung der regelmäßigen Figuren, welche die harmonischen Proportionen begründen", im 2. Buch die Architektur, "die Zusammenfügbarkeit der regelmäßigen Figuren zu Gebilden in der Ebene und im Raum", im 3. Buch die Harmonie, "die Natur und Unterscheidung dessen, was sich auf den musikalischen Tonsatz bezieht", im 4. Buch die Psychologie und Astrologie, "die geistige Wesenheit der Harmonien und deren Erscheinungsweisen in der Welt, im besonderen die Harmonien der Strahlen der Himmelskörper [...] und deren Wirkungen in der Natur bzw. in der Seele der Welt [...] und in der menschlichen Seele", und im 5. Buch die Astronomie und die Metaphysik, "die reinen Harmonien der Himmelskörper und

die Herkunft der Bahnexzentrizitäten aus den harmonischen Proportionen”. Im Anhang vergleicht Kepler seinen Entwurf dann noch mit dem *Dritten Buch der Harmonik* des Ptolemäus sowie mit Robert Fludds Überlegungen zu Makro- und Mikrokosmos.

Auf die Planetenbewegungen konzentriert sich somit allein das fünfte Buch, während Kepler ‘Harmonie’ – eine Ordnung im Sinne von Zahlenverhältnissen, die den musikalischen Konsonanzen entsprechen – ebenso in Geometrie und Architektur, in der Natur schlechthin sowie in der Welt-Seele und der menschlichen Seele findet. Wenn der Ausdruck “die Harmonie der Welt” meist so verstanden wird, als beziehe er sich vor allem (wenn nicht ausschließlich) auf Himmelskörper – gipfelnd in dem Volksglauben, man habe sich darunter eine Art Sternenkonzert vorzustellen –, so hat dies teils etymologische, teils historische Gründe. In einer Passage am Ende der *Politeia* (dt: *Der Staat*), deren Ausführungen in der pythagoreischen Tradition stehen, erzählt der platonische Sokrates den Mythos von Er, einem im Krieg verwundeten Pamphylier, der, bevor er wieder ins Leben zurückgerufen wird, einen Blick ins Jenseits werfen darf und dort auf Planetensphären stehende singende Sirenen erblickt.³ Die von Planeten erzeugte Sphärenmusik hat ihren festen Platz auch in der Kosmologie des Aristoteles, der die unterschiedlichen, für Menschen unhörbaren Töne der Planeten allerdings bereits mit der Entfernung ihrer Bahnen voneinander und der Proportionalität ihrer Geschwindigkeiten erklärt.⁴ Die traditionellen Überlegungen zur “Sphärenharmonie” beschränken somit die Vorstellung von einer ‘Harmonie der Welt’ auf den interstellaren Raum.

Tatsächlich soll eine Auffassung von himmlisch-kosmischer Musik im Zentrum der Lehre des Pythagoras gestanden haben, doch meinte dieser damit, dass eine ‘Konsonanz von Verschiedenartigem’ sich in Geometrie, Astronomie sowie allen anderen Naturerscheinungen als innere Entsprechung hinsichtlich analoger Proportionen ausdrückt – Proportionen, die mit den in der Musik geltenden Konsonanzen übereinstimmen. Wie spätere Generationen von Pythagoreern ausführten, sind die Zahlenpaare, die die in der Obertonreihe entstehenden natürlichen Intervalle bezeichnen – vor allem 1:2 (Oktave), 2:3 (Quinte), 3:4 (Quarte), 4:5 (große Terz), 5:6 (kleine Terz), 3:5 (große Sexte), 5:8 (kleine Sexte) und 8:9 (Ganztonschritt) – als Grundproportionen in allen Manifestationen der göttlichen Schöpfung wiederzufinden.

³Vgl. Platon, *Der Staat*, 614b ff.

⁴Aristoteles, *Über den Himmel. Vom Werden und Vergehen* (Paderborn: Schöningh, 1958), Buch II, Kapitel 9.

Musiker kennen den Begriff ‘Harmonie’ in zwei Bedeutungen: als Zusammenklang von Tönen und als Abfolge von Klängen in einer logischen Progression. In der ersten Bedeutung steht das punktuelle Ereignis im Vordergrund, im zweiten Fall die Entwicklung über einen gewissen, wenn auch oft nur kurzen Zeitraum.⁵ Darüber hinaus spielt die Idee eines Zusammenklangs von Verschiedenem zu einem stimmigen Ganzen ([h]ar-monía) aber auch in der allgemeinen Ästhetik und im zwischenmenschlichen Miteinander eine Rolle. Die philosophische Suche nach einer Proportion der Teile auf der Basis einfacher Zahlen, wie sie in vielen Bereichen der Natur vorkommt, hat dagegen nur relativ wenige Komponisten der westlichen Tradition beschäftigt.

Hindemith war, wie der theoretisch ausgerichtete erste Band seiner 1937 verfassten *Unterweisung im Tonsatz* belegt, von der pythagoreischen Lehre und der ihr zugrunde liegenden griechischen Musiktheorie fasziniert. Gegen Ende der Einleitung schreibt er dort:

Ich weiß mich mit dieser Einstellung zum Handwerklichen des Tonsatzes einig mit Anschauungen, die gültig waren lange vor der Zeit der großen klassischen Meister. Wir finden ihre Vertreter im frühen Altertum; weitblickende Künstler des Mittelalters und der Neuzeit bewahrten die Lehre und gaben sie weiter. Was war ihnen das Tonmaterial? Die Intervalle waren Zeugen aus den Urtagen der

⁵Ich werde den harmonischen Aufbau der Oper nicht im Einzelnen beschreiben, möchte jedoch kurz anmerken, dass sich dieses Werk, das von seinem Titel her eine Umsetzung der harmonikalischen Grundsätze nahelegen würde, einer entsprechenden Analyse widersetzt (vgl. dazu Giselher Schuberts Kommentar auf S. 126 seiner Rowohlt-Monografie). Ouvertüre und Schlussapotheose sind in *e* verankert, das auch im Sinne dessen, was der späte Hindemith als “totale Tonalität” bezeichnete (siehe dazu “Sterbende Gewässer” in G. Schubert, Hrsg., *Paul Hindemith: Aufsätze, Vorträge, Reden* [Zürich: Atlantis, 1994], S. 329ff), als Bezugssystem dient. Die Betonung des Religiösen als Grundeinstellung, wie Hindemith sie für sein ebenfalls auf *e* basierendes Marienleben postulierte, ließe sich auch hier vertreten. James d’Angelos im Band XIV/1985 des Hindemith-Jahrbuchs veröffentlichter Aufsatz “Tonality Symbolism in Hindemith’s Opera *Die Harmonie der Welt*” überzeugt mich dagegen nicht. Die Behauptung, Hindemith habe den seinem Protagonisten freundlichen Personen oder Situationen die in “Reihe 1” mit *e* verwandten Tonarten zugeordnet, feindliche Umstände dagegen durch fernliegende tonale Bereiche charakterisiert, hält keiner genauen Prüfung stand. Tatsächlich hatte Hindemith sich 1957 längst von seinen in den frühen Dreißiger Jahren formulierten und 1948 in dem berühmten Vorwort zur revidierten Ausgabe des *Marienlebens* aufgegriffenen Ideen abgewandt. Schon für den Rilke-Zyklus lässt sich nachweisen, dass die musikästhetische Begründung, mit der der Komponist die Notwendigkeit einer Neufassung rechtfertigte, in Wahrheit eine *geistige* Neuorientierung verschleiert (vgl. dazu das entsprechende Kapitel in Band II dieser Trilogie).

Weltschöpfung; geheimnisvoll wie die Zahl, gleichen Wesens mit den Grundbegriffen der Fläche und des Raumes, Richtmaß gleicherweise für die hörbare wie die sichtbare Welt; Teile des Universums, das in gleichen Verhältnissen sich ausbreitet wie die Abstände der Obertonreihe, so dass Maß, Musik und Weltall in eins verschmolzen. [...D]ass aber ein Funken des alten Geistes auf unsere Anschauungen vom Tonmaterial und seiner Anwendung bei allen, die sich damit beschäftigen, zündend überspringe, möge mit dieser Arbeit erreicht werden.⁶

Im Folgenden möchte ich aufzeigen, dass Hindemith Keplers wissenschaftliche Einsichten, kreative Spekulationen und Gelegenheitsdichtungen nicht nur als inhaltliche Momente der dramatischen Handlung heranzieht, sondern auch seiner musikalischen Gestaltung zugrunde legt. Dabei werde ich, nach einem kurzen Aufriss des Inhalts, von außen nach innen vorgehen. Im ersten von insgesamt acht Abschnitten behandle ich die Ouvertüre und ihre 'kosmologische' Sprache. Im zweiten Abschnitt wird das keplersche Gedicht, das Hindemith ins Libretto scheinbar ganz situationsbezogen einbaut, dessen Gedanken er jedoch mit Hilfe musikalischer Mittel als das ausweist, was die Geisteshaltung seines Protagonisten wesentlich bestimmt, beleuchtet in Hinblick auf seine Modellfunktion für die Struktur der Oper und die in ihr verborgenen Analogien. Der dritte Abschnitt widmet sich einer postulierten Entsprechung zwischen Keplers Berechnung der planetarischen Winkelgeschwindigkeiten und Hindemiths Spiel mit der Dauer musikalischer Abschnitte; der vierte verfolgt tatsächliche und fiktive kosmische Phänomene und ihr jeweiliges strukturelles Äquivalent im Bühnengeschehen der fünf Opernaufzüge; der fünfte konzentriert sich auf den zentralen dritten Aufzug, indem er dessen musikalische Parameter als Bedeutungsträger für den Mond und das durch ihn repräsentierte Irrationale einerseits und für die einer Frühschrift Keplers entnommenen Gedanken-spiele andererseits erschließt. Der sechste Abschnitt untersucht Keplers religiöse Haltung, die Hindemith mittels einer Vielzahl direkter und indirekter Zitate sowie zahlensymbolischer Verweise hervorhebt; der siebte beschreibt die musikalischen Motive, die Hindemith für Keplers Liebesbeziehung entwirft, besonders in den Bedeutungen, die diese Symbole in der Übernahme durch andere Personen annehmen. Der achte Abschnitt endlich schließt den Bogen zu Keplers kosmologisch dargestelltem Gotteslob, indem die hymnischen Passagen der Oper auf ihre hermeneutischen Komponenten transparent gemacht werden.

⁶Paul Hindemith, *Unterweisung im Tonsatz*, Band I (Mainz: Schott, 1937), S. 27.

Die Bühnenhandlung im Überblick

Die Oper zeigt Keplers Leben in fünf Stadien über einen Zeitraum von 22 Jahren: von 1608, dem Höhepunkt seiner erfolgreichen Anstellung als kaiserlicher Mathematiker in Prag, bis zu seinem Tod im Jahr 1630. Akt I führt sowohl die Persönlichkeit Keplers ein als auch das, was ihn beruflich und privat bewegt:

- Keplers viel gelesener kleiner Traktat zur (begrenzten) Auswirkung des Kometen, der im Jahr 1607 über Europa zu sehen war, wird auf dem Marktplatz verhöhnt in einer Rede des Studienabbrechers und politischen Agenten Tansur;
- Keplers erste Experimente mit dem Teleskop beunruhigen Kaiser Rudolf, dessen Glaube an einen begreifbaren Kosmos durch die im Teleskop sichtbare Überfülle der Sterne und Planetenmonde so stark erschüttert wird, dass der Monarch eine Art Anfall erleidet;
- Keplers erstes Horoskop für Graf Wallenstein wird thematisiert, als dieser Keplers Gehilfen Ulrich auffordert, den Auftrag zur Schicksalsdeutung zu übergeben "von der Welt bald größtem General";
- Keplers Sorge um den schlechten Ruf seiner Mutter und ihre spätere Festnahme wegen angeblicher Hexerei werfen ihre Schatten voraus in einer Friedhofsszene, in der sie versucht, den Schädel ihres verstorbenen Vaters auszugraben;
- Keplers Liebe zu seinen Kindern und seine Trauer über den kürzlich erfolgten Tod seiner ersten Frau und eines kleinen Sohnes kommen in einer Unterhaltung mit seiner Tochter zur Sprache;
- Keplers Beschäftigung mit Berechnungen zur Mars-Umlaufbahn bildet den Inhalt eines kurzen Austausches mit Ulrich.

Der Akt schließt mit einer kurzen Episode, in der man das Volk auf der Straße die erzwungene Abdankung Kaiser Rudolfs kommentieren hört, die für Kepler das Ende seiner sehr produktiven Periode am Hof zu Prag bedeuten wird.

Die Exposition führt also die wichtigsten Personen aus dem Umkreis des Protagonisten ebenso ein wie die ihn beschäftigenden Sorgen und die gegen ihn gehegten Vorbehalte: die Angst seiner Mutter um die Seele ihres Sohnes, der "dem Unwissbaren Fragen stellt" und für diese Neugier sicher "grauenhaft hier wie im Jenseits bestraft" werden wird; Christoph Keplers Verachtung für seinen Bruder, dessen Untersuchungen er als "Spiegel-fechtere" abtut; Kaiser Rudolfs Verzweiflung über Keplers angeblichen Versuch, ihm "die Welt zu zerstören"; und den Abscheu des Gehilfen Ulrich vor einem "Denken, das nichts Wirkliches achtet".

Akt II entwickelt die verschiedenen in Akt I angeschnittenen Themen. In Prag beschließt Wallenstein, sich einen Palast bauen zu lassen, der seine Macht zum Ausdruck bringt, und beraubt dafür ungerührt die "zerlumppte Schar" der Behausungen, die ihnen bisher als Heimat gedient haben. In Linz führt Keplers Weigerung, gegen sein Gewissen vorzugeben, er habe seine Ansicht über das Wesen der Eucharistie geändert, zu seinem Ausschluss von Kommunion und Kirchenbesuch, aber zugleich auch zu einer Einladung des Barons Starhemberg, dessen Adoptivtochter Susanna als Braut und Stiefmutter seiner verwaisten Kinder in Erwägung zu ziehen. Ulrich, der sein Leben als Keplers Gehilfe satt hat und eifersüchtig beobachtet, wie sein Meister seine Jugendfreundin Susanna umwirbt, fällt auf die Überredungskünste herein, mit denen Tansur Soldaten für Wallensteins Armee zu rekrutieren sucht. Der Akzent liegt in diesem Akt auf Fragen der inneren Stimme und der Selbstdefinition. Vordergründig manifestieren sich die Fragen in Wallensteins und Ulrichs Überlegungen, wie ihre Ambitionen zu verwirklichen sind; mit psychologischer Tiefe bestimmen sie Keplers Bemühungen, Pastor Hizler seine religiösen Skrupel und Susanna seine intellektuellen und spirituellen Zielsetzungen zu erklären.

Akt III basiert auf dem "Mondtraum"-Aufsatz des historischen Kepler, den Hindemith auf zweifache Weise entwickelt. Als Mutter Kepler vor den Anschuldigungen daheim zu ihrem Sohn nach Linz flieht, sieht man alle Familienmitglieder über den Mond nachsinnen und zu ganz verschiedenen Einsichten hinsichtlich seines Einflusses auf Seele und Leben gelangen. Wieder daheim in Württemberg muss Mutter Kepler wegen des Verdachts der Hexerei vor Gericht. Während der Verhandlung erscheinen allerdings Zeugen, Zuhörer und Ankläger weit abergläubischer als die Angeklagte, und selbst ihr durch den berühmten Sohn erwirkter Freispruch verdankt sich 'Einflüssen' und nicht Beweisen. Kaum entlassen zeigt sie jedoch ihr wahres Gesicht, indem sie nun an die Verwirklichung ihrer fantastischen Vorstellungen und grandiosen Ambitionen zu gehen plant.

Akt IV spielt wieder in Prag, im zehnten Jahr des Dreißigjährigen Krieges. Wallenstein hat auf dem Platz, von dem er die Obdachlosen vertreiben ließ, den Palast seiner Träume gebaut, in dem er jetzt edle Gäste bewirtet. Als er sieht, wie Ulrich, der inzwischen Soldat in seinem Heer ist, statt seinen Dienst zu versehen in den Ballsaal blickt, kann er nur mit Mühe daran gehindert werden, ihn gleich erhängen zu lassen. Kepler, den der General hatte rufen lassen, wird Zeuge der Szene und setzt sich für seinen früheren Gehilfen ein, wird dann aber in eine Unterhaltung über die Sterne und ihre Bedeutung verstrickt. Wallenstein kommentiert sein neues Horoskop und ignoriert, dass Kepler die Bedeutung solcher Weissagungen

herunterspielt. Mit Bezug auf Keplers *Harmonices mundi* bemerkt der General, diese Harmonie müsse mit jedwedem Mittel herbeigeführt werden. Kepler hat böse Vorahnungen, als er begreift, dass der ehrgeizige Feldherr im Namen dessen, was er für Weltenharmonie hält, ganz Europa einnehmen will und ihn dafür als Mathematiker einzuspannen beabsichtigt. Doch als Wallenstein ihm eröffnet, er habe Keplers finanzielles Überleben in der Hand ("Seit drei Kaisern schuldet man euch Geld. Ich übernahm des Kaisers Schuldkonto, da seid ihr mein Gläubiger sowieso"), begreift dieser, dass das Schicksal seiner Familie von diesem wenig idealen Arbeitgeber abhängt und ihm nichts anderes übrig bleibt, als die Stelle in Wallensteins Gefolge auch gegen sein Gewissen anzunehmen.

Akt V findet Susanna allein im neuen Haus der Keplers in Schlesien, in Sorge um ihren Mann, der jetzt ruhelos und unglücklich wirkt. Er ist nach Regensburg gereist, um dort den Ausgang der Diskussion des neuen Kaisers mit seinen Kurfürsten über ihre Unzufriedenheit mit Wallensteins endlosem Krieg zu erfahren. Nachdem der Kaiser dem allgemeinen Druck nachgegeben und Wallensteins Entlassung zugestimmt hat, weiß Kepler, der in einer Pension krank im Bett liegt, sein Leben wieder einmal entwurzelt. Plötzlich ruhig geworden hinterfragt er seinen fehlgeleiteten Drang, nach Harmonie auch im Berufsleben zu streben. Er erkennt, dass sein Missverständnis hinsichtlich der Bedeutung universeller Harmonie für sein Leben fast so tief geht wie Wallensteins unglückliche militärische Deutung derselben Idee. Fast zu spät gelangt er zu der Einsicht, dass ihn wahre Harmonie, erfahren durch seine liebende Frau und seine Kinder, doch ständig umgibt, sofern er nur Augen hat, sie zu sehen und nicht am falschen Ort zu suchen. Nun nähert er sich dem Tod und damit der größten Harmonie, die Menschen erfahren können. Zuvor wird jedoch sein Friede noch gestört durch einen Pastor, der den Sterbenden halb überredet, halb bedroht, seine vorgeblich falschen Ansichten über die Abendmahlslehre aufzugeben. "Misston ist noch des Todes Lockgesang" klagt Kepler, als er über die Merkwürdigkeit der Menschen nachsinnt, deren Geist himmelwärts strebt, während ihr Körper wieder zu Staub wird. Er stirbt in der Hoffnung auf die himmlische Harmonie.

Kaum hat er die unsichtbare Schwelle überschritten, als ein Chor ihn auffordert, zu sehen, was er einst erahnt hat: die kosmische Harmonie. Als Planet Erde gesellt er sich den allegorischen Transfigurationen der anderen Darsteller zu. Unterstützt vom Chor der Milchstraßensterne singen Sonne und Planeten eine Hymne, die ihr wachsendes Verständnis für ihre Rolle in der Harmonie der Welt zum Ausdruck bringt.

Das kosmologische Bild der Erde in der Ouvertüre

Die Ouvertüre dieser Oper nimmt hinsichtlich des in ihr verarbeiteten musikalischen Materials und der damit verbundenen Symbolik eine ganz besondere Rolle ein. Der 33-taktige Abschnitt präfiguriert nicht, wie es sonst in Ouvertüren häufig der Fall ist, die thematischen Komponenten, die in der Vertonung der eigentlichen Opernhandlung eine Rolle spielen werden. Vielmehr stellt der Komponist hier paradigmatisch das pythagoreische Ideal der harmonisch geordneten Welt dar.

Als Anker fungiert durchgehend der Ton *e*. Während der ersten 25 Takte klingt dieses *e* als Orgelpunkt in den Pauken, in Takt 1-9 wird es zudem durch einige Streicherstimmen verstärkt. Die Violinen und Bratschen erreichen dabei ihre im hohen Register angesiedelten Orgelpunktöne mittels aufwärts schießender Skalen in der Tonfolge *e-f-g-a-h-c-d-e*. Das aber ist der Modus, anhand dessen das griechische Altertum seine Musiktheorie entwickelte – die Grundtonart des pythagoreischen Musikverständnisses, in dessen Tradition ja das Opernsujet steht. Hindemith eröffnet also sein Werk mit einem bewussten Bezug auf die übergeordnete Thematik. (Allerdings zitiert er den Modus nicht in seiner antik neutralen Form, die absteigend, langsam und heiter-gelassen war, sondern entwirft einen mitreißenden Aufschwung.)

Im 2. Takt stellt die Trompete das Motiv vor, das die ganze Ouvertüre beherrscht. Es besteht aus einer betonten Eröffnungsgeste, *e-f-e*, gefolgt von einem Abstieg durch sechs Quartan. Dieser Abstieg, im Augenblick der enharmonischen Umdeutung durch eine Oktavversetzung gebrochen, verbindet den Grundton *e* mit seinem harmonischen Gegenpol, dem den Tritonusabstand zu *e* bezeichnenden Ton *b*. Das Motiv schließt mit einem langsamen, schrittweisen Anstieg, der von *f*, der auf den Gegenpol folgenden Quinte, ausgeht.

NOTENBEISPIEL 35: Das alles bestimmende Motiv der Ouvertüre

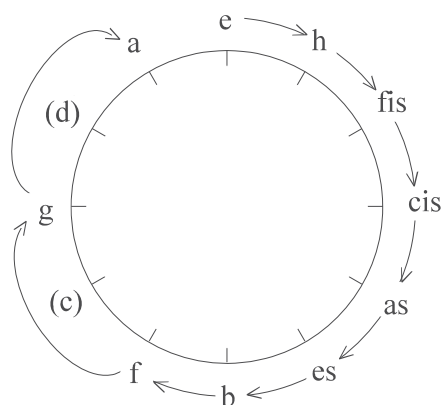


Die Bestandteile dieses Motivs sind symbolisch bedeutsam. Kepler hatte ja unter anderem die Bahnen der zu seiner Zeit bekannten Planeten berechnet und dabei die maximalen und minimalen Winkelgeschwindigkeiten bestimmt. Die Geste *e-f-e*, mit der das Ouvertürenmotiv ansetzt,

verwendet eben jene Töne, die den der Umlaufbahn der Erde zugeordneten Schwingungen entsprechen: *mi* und *fa*.⁷ Wie Kepler in einer Randnotiz am Ende des 6. Kapitels im 5. Buch seiner *Harmonices mundi* bemerkt: *Tellus canit MI FA MI ut vel ex syllaba conjicias, in hoc nostro domicilio MIseriam et FAmen obtinere* – “Die Erde singt *MI FA MI*, so dass schon diese Silben vermuten lassen: in diesem unseren Zuhause walten Elend und Hunger”.

Der Rest des Motivs bewegt sich weiter im Uhrzeigersinn durch den Quintenzirkel, indem es nur ganz am Ende, in der Rückkehr zum zentralen *e*, zweimal einen Ton überspringt.



ABBILDUNG 12: Die ‘Ordnung’ im Ouvertürenmotiv



Im Verlauf der Ouvertüre erklingt dieses Motiv 12mal unisono auf *e*; ein quasi überzähliger, harmonisch ‘nicht passender’ weiterer Einsatz vermeidet sowohl den Grundton als auch die Einstimmigkeit und präsentiert stattdessen eine vierstimmige Parallele. Die 12 regelmäßigen Einsätze sind in drei Gruppen von 4 + 5 + 3 zusammengefasst (vgl. T. 2-9, 12-21, 24-31). Die Zahlen 3, 4 und 5 – die Grundzahlen der harmonikalen Theorie, insofern sie als Quint, Oktave und Dezime der Obertonreihe den Dreiklang erzeugen – dienen Hindemith zudem für ein Spiel mit Unterteilungen und Proportionen auf verschiedensten Ebenen. So besteht das Ouvertürenmotiv selbst aus 9 Schlägen, die auf ambivalente Weise gegliedert sind: Während

⁷Dies gilt natürlich nur in dem in romanischen Ländern für die Töne der Skala verwendeten Solmisationssystem, das von einem festen *do = c* ausgeht, und nicht in dem für Gehörbildungsübungen gebräuchlichen System, das auf der Vorstellung des Grundtones als eines “beweglichen *do*” aufbaut.

das Auge, am Taktstrich orientiert, eine Einteilung in der Form 4 + 5 wahrnimmt, neigt das Ohr eher dazu, die gewichtige halbe Note als Taktschwerpunkt zu empfinden, und meint daher, eine aus 5 + 4 Schlägen bestehende Einheit wahrzunehmen. Im Notenbild erscheint die gesamte Ouvertüre als eine unregelmäßige Abfolge von 16 Takten im Vier- und 16 Takten im Fünfvierteltakt (T. 27 bildet mit nur 2 Vierteln die einzige Ausnahme). Diese 'regelmäßige Unregelmäßigkeit' täuscht und irritiert das auf Sinneserfahrung basierende Denken: Ähnlich wie dem Auge die Planetenbahnen vor dem Hintergrund der Fixsterne unverständlich erscheinen, bietet Hindemith dem Ohr hier einander verwirrend überschneidende, in sich aber jeweils ganz stimmige Ordnungen.

Sogar innerhalb der Taktschläge, und zuweilen sogar diese unterlaufend, gibt es allerlei Polyrhythmen, die dieselben Zahlen miteinander konfrontieren. So stellen die hohen Streicher unmittelbar nach ihrem zündenden Aufwärtsschwung ein Muster mit 4 : 3 Unterteilungen in jedem Achtelwert auf, das sie dann für die Dauer der ersten 9 Takte als Hintergrund des Ouvertürenmotivs beibehalten. Wenn dieses Muster schließlich weicht, wird es ersetzt durch eines, das eher noch verzahnter ist: ein Spiel mit absteigenden Tonpaaren, die mit ihren Dreierwerten dem herrschenden Vierviertelmetrum entgegenwirken. Während das 4. Horn ein jambisch angelegtes *as-g* aufstellt und im Rhythmus  mehrfach wiederholt, spielen die tiefen Streicher ihre Tonpaare *e-dis* bzw. *cis-his* gleichmäßig dagegen als . Allerdings geschieht dies in Engführung im Abstand einer Achtel – mit dem Erfolg, dass der in der Idee einfache, dreilagig wiederholte Abstieg sich vollkommen außerhalb des metrischen Rahmens bewegt. Diese stringent geordnete, aber für das Ohr verwirrende Textur wird zwar nach einem plötzlichen Lautstärkeinbruch während zweier motivfreier Takte (T. 10-11) zunächst isoliert eingeführt, unterliegt dann jedoch den nächsten drei Einsätzen des wie zuvor in 4 + 5 oder 5 + 4 Viertel ambivalent gegliederten Motivs. Erst ab T. 18 wird die metrische Struktur vergleichsweise schlicht.

Hinsichtlich Aufbau, Rhythmus und Metrum führt diese Ouvertüre die Hörer also in eine Welt harmonisch-proportionaler Ordnung ein, die das menschliche Fassungsvermögen übersteigt. Harmonie, scheint Hindemiths Musik sagen zu wollen, verwirklicht sich letztlich nicht auf der Ebene der Sinne, d.h. nicht in der irdischen Welt mit ihrer vielfältigen Zerrissenheit, sondern nur in der Welt des Geistes, die im Denken und Glauben erschlossen werden muss.

Keplers Trauergedicht und die Gesamtstruktur der Oper

Hindemiths Protagonist kommt einem Verständnis dessen, in welcher Weise sein Wesen an der universellen Harmonie teilhat, nirgends so nahe wie in seinen Gedanken über den Tod. Der Komponist wählt für diese Gedanken einen paradigmatischen sprachlichen Ausdruck, bindet diesen an eine aus der musikalisch-stilistischen Umgebung deutlich herausgehobene Melodiegestalt und lässt das so entstandene melodische Emblem dann entscheidende Szenen der Oper durchziehen.

Inhaltlich vollzieht sich diese Entwicklung in drei Schritten: Sie beginnt gegen Ende des ersten Aufzugs mit Keplers Klage über den Tod seiner ersten Frau und seines Sohnes, in die auch Keplers kleine Tochter einstimmt, setzt sich im fünften Aufzug fort mit der Erkenntnis auf seinem Krankenbett in Regensburg, dass Menschen erst im Tod der wahren Harmonie teilhaftig werden können, und findet ihren endgültigen Ausdruck in dem Epitaph, das der historische Kepler für seinen Grabstein gedichtet hat und über den Hindemiths Kepler mit seinen letzten Worten vor dem Tod nachsinnt. Diese drei Passagen werden durch eine Melodie zusammengehalten, die von einem Komponisten aus Keplers Lebenszeit stammt und sich insofern von Hindemiths eigener Tonsprache abhebt. Ich werde später auf das musikalische Zitat zurückkommen; hier möchte ich zunächst auf die beiden Dichtungen eingehen, die in Hindemiths Darstellung die Gedanken über Leben und Tod einrahmen.

Keplers Trauergedicht geht auf einen konkreten biografischen Anlass zurück. Mit seiner ersten Frau Barbara hatte er fünf Kinder. Die beiden ältesten starben kurz nach der Geburt; die drei anderen erkrankten an der Pest, als diese 1611 in Prag wütete, wobei der sechsjährige Friedrich der Seuche zum Opfer fiel. Barbara Kepler erholte sich nicht von diesem Verlust und starb fünf Monate darauf selbst. Keplers Gedicht transzendiert die persönliche Trauer mit allgemeinen Reflexionen über Leben und Tod des Menschen.

Ach lieblich Aug, du schwach Gemächt,
 Dein Sehen ist nur Spiegelfecht
 In diesen finstern Auen.
 Du wirst, wenn hie dein Schein erleicht,
 Von Angesicht zu Angesicht
 Das ewig Licht erschauen.
 Glaub sicherlich,
 Nit fürchte dich,
 Lass dir nicht kindlich grauen.

Ach Mensch, du lebst ein steten Tod.
Zum wahren Leben Sterbensnot
Tut nur den Anfang bringen.
Auf einmal wirst du wie ein Korn
Zum ewigen Leben neu geboren,
Durch Christus mag's gelingen.
Wünsch dir kein Weil!
Durch Sterben eil,
Zum Leben durchzudringen.

Das Gedicht ist so angelegt, dass Leser andere Strukturen wahrnehmen als Hörer, da die beiden Strophen eine faszinierende strukturelle Ambiguität zeigen. Dem Auge bietet sich ein Reimschema in 9 Zeilen, die als 3 x 3 (im Muster a a x, b b x, c c x) gruppiert sind. Die Gruppierung in 3 x 3 sowie die Tatsache, dass die drei Dreizeilenblöcke durch einen gemeinsamen Endreim zusammengefasst werden, legt einen Zahlensymbolismus nahe, der im musikalischen Lob der kosmischen Ordnung, die Hindemith seinem Helden in den Mund legt, wiederkehren wird. Die zwei ersten gereimten Paare (Zeile 1+2 und 4+5) sind jambische Tetrameter; die refrainbildenden dritten Zeilen klingen um einen Versfuß gekürzt, haben dafür aber weibliche Endungen. Dem Ohr stellt sich jede Strophe jedoch als achtzeilig dar, da die einfach scheinende Regelmäßigkeit durch das dritte Zeilenpaar jeder Strophe unterlaufen wird, das mit nur je zwei Versfüßen in Zeile 7 und 8 halb so lang wie die anderen ist und daher beim Hören als eine einzige Zeile mit Innenreim wahrgenommen wird. Die hier resultierende Dichotomie von 9 : 8 hat ihre Analogie in der harmonikalen Theorie, in der diese Proportion eines der Grundintervalle, den Ganzton, bezeichnet.

Inhaltlich behandelt Keplers Gedicht drei Aspekte. Die ersten sechs Zeilen gelten dem Auge, genauer gesagt: dem "leiblichen Auge" (im impliziten Gegensatz zum inneren Auge). Das Auge ist das primäre Sinnesorgan des modernen Menschen, das bevorzugte Tor zur (Er-)Kenntnis der Welt. Die Information, die dieses leibliche Organ ermöglicht, ist allerdings beschränkt und unzuverlässig. Die "finsternen Auen" unserer Erdenwirklichkeit sind nicht ausreichend erhellt, um wahre Kenntnis, geschweige denn Erkenntnis zu gewährleisten. Das Auge und der sich dadurch orientierende Mensch sind in "Spiegelfechtereien" befangen; gesehen wird nur, was der Sehende zu finden erwartet. Es ist der Schein des eigenen Auges, das subjektive Licht des Betrachters, das alles beleuchtet, so dass alle Wahrnehmung in einem geschlossenen Kreis verbleibt. Kepler benutzt hier das Wort "Schein", dessen Homonym an die Unwirklichkeit gemahnt, die das

menschliche Leben kennzeichnet, und betont auch damit den Aspekt der Vorspiegelung, der alles kennzeichnet, was uns durch unser Auge erreicht. Erst wenn der Schein des eigenen Auges verblasst, kann der Mensch das ewige Licht erblicken, dem er sodann Aug in Aug begegnen wird – im korrigierenden Äquivalent zum falschen Gegenüber der zuvor evozierten Selbstbespiegelung. Schließlich ist “Schein” – Johann Hermann Schein – noch der zu Keplers Lebenszeit wirkende Komponist der Choralmelodie, die Hindemith Keplers Gedicht unterlegt.

Die ersten sechs Zeilen der zweiten Strophe handeln in einer Weise, die eine deutliche Parallele zum leiblichen Auge herstellt, vom Leben. Das irdische Leben ist Vorspiegelung und Schein; bei näherem Hinsehen ist es nichts anderes als ein langes Sterben. Die allerletzte Etappe dieses Sterbeprozesses – das, was Menschen in ihrer Verblendung als plötzlichen Tod ansehen – ist in Wahrheit ein neuer und wertvollerer Beginn. Genau wie erst das Verblasen des eigenen Augenlichtes aller Vorspiegelung ein Ende bereitet und den Zugang zum ewigen Licht freigibt, so öffnet auch erst das Erlöschen der Flamme des irdischen Lebens die Tore zum wahren Leben. Ähnlich dem Korn, das, wie Kepler uns in Anlehnung an Matthäus 13:8 erinnert, in den Boden fallen und sterben muss, um Frucht zu tragen, muss auch der Mensch vergehen, um ins neue Leben geboren zu werden.

Der dritte Aspekt des Gedichtes erklingt in den Schlusszeilen *beider Strophen*. In paralleler Sprechhaltung – beide verlassen die reuevolle Affirmation zugunsten eines ermunternden Imperativs – fordert das lyrische Ich dazu auf, das Unvermeidbare weder zu fürchten noch hinauszuzögern, und vollzieht damit den Schritt von Bedauern zu Hoffnung. Die Zuversicht, die sich in den beiden Schlussgruppen ausdrückt, betrifft nicht nur die kürzlich verstorbenen Lieben, sondern auch den Trauernden selbst hinsichtlich der eigenen Zukunft jenseits der Todesschwelle.

Im Gesamt seiner drei Aspekte steht das Gedicht in der Tradition der christlichen Überzeugung, das irdische Dasein sei nur ein Vorspiel zum wahren Leben. Kepler versteht den Aufenthalt im Jammertal dabei allerdings nicht als eine Probezeit, in der sich Adel und Gehorsam der Seele beweisen müssen, sondern vielmehr als ein dem Durchgang zur ewigen Seligkeit vorgebautes relativ dunkles Foyer, in dem man nicht länger als nötig verweilen sollte.

Hindemith hebt das Gedicht durch mehrfache Wiederaufnahme seines musikalischen Korrelats deutlich hervor und legt damit nahe, dass die Art, wie sein Protagonist das eigene Leben und dessen Möglichkeiten beurteilt, für die Gesamtinterpretation der Opernhandlung von Bedeutung ist. Wenn Hindemiths Kepler grundsätzlich nicht daran glaubt, dass die scheinhafte

irdische Existenz eine Verwirklichung idealer Harmonie im individuellen menschlichen Leben überhaupt zulässt, dann gehen Interpretationen, die einen Kausalbezug zwischen den geistigen Zielen und dem oft schwierigen Alltagsleben des Helden herzustellen versuchen, notwendigerweise an der Sache vorbei.⁸ Wer beweisen will, dass Gottes Welt durch vollkommene Proportionen bestimmt ist und in entsprechender Konsonanz ‘klingt’, hat wie jeder andere Mensch natürlich Recht und Grund zu wünschen, dass sein privates Leben von Kummer und Streit verschont bleiben möge. Das Auftreten politischer, wirtschaftlicher oder anderer Schwierigkeiten kann jedoch nicht als Zeichen gelesen werden, dass das geistige Ziel verfehlt war. Nicht nur lag es dem historischen Kepler fern, seine wissenschaftlichen und theologischen Einsichten in Kausalbeziehung zu seinem privaten Glück zu sehen; ich entdecke auch in der Darstellung des Librettisten und Komponisten keinerlei Anzeichen für eine solche Deutungsabsicht. Selbstverständlich leidet Johannes Kepler unter den politischen Unruhen und unter der seine Familie immer wieder bedrohenden finanziellen Not; doch bietet der Text keinerlei Veranlassung, die praktischen Widrigkeiten als Ergebnis oder Nebenwirkung seines beruflichen und geistigen Strebens zu interpretieren. Selbstverständlich bedrückt den Protagonisten die allzu späte Erkenntnis, dass er versäumt hat, sich an menschlicher Harmonie dort zu erfreuen, wo sie ihm die ganze Zeit über zugänglich war – in der Familie –, und dass er stattdessen vergeblich bestrebt war, sie in seinem beruflichen Umfeld herzustellen. Doch solche Anstrengungen am falschen Ort sind kennzeichnend für den *homo professionalis* schlechthin und nicht auf Kepler beschränkt.

Über die inhaltliche Bestimmung hinaus, wie der Opernheld zur Frage von Leben und Tod, Schein und Wirklichkeit, universeller und persönlicher Harmonieerfahrung steht, kommt Keplers Gedicht “Ach leiblich Aug” in Hindemiths Werk aber noch eine weitere Bedeutung zu. Der Aufbau des Gedichts hat, wie ich argumentieren möchte, indirekt Pate gestanden für den Aufbau des Opernganzen. Diese These bedarf einiger Erläuterungen.

⁸Winrich Hopp scheint in zwei Aufsätzen eine solche Verbindung nahezulegen. Er spricht vom “lebenspraktischen Fehlschlag der Gründungsszene”, stellt fest, “dass dem nuklearen Lebensentwurf auf die harmonikale Weltordnung keine Aussicht auf dessen Gelingen beschieden ist”, und schließt auf einen “lebenspraktischen Interessenkonflikt, dessen harmonikale Schlichtung sich lebenspraktisch als unmöglich erweist und schließlich in dem Eingeständnis der Vergeblichkeit aller harmonikalen Bemühungen terminiert”. Vgl. “Von der harmonikalen Fehlgründung lebenspraktischen Glücks: Zur Sinfonie und Oper *Die Harmonie der Welt*,” in *Hindemith-Jahrbuch* 2002/xxxi: 19-40 [27], und ganz ähnlich: “Harmonikaler Wohlklang und lebenspraktischer Missklang,” *Hindemith-Forum* 6/2002: 3.

Im Libretto der *Harmonie der Welt* ist die dramatische Handlung in fünf Aufzüge eingeteilt, die ihrerseits nicht in Szenen untergliedert sind. In der Partitur markiert Hindemith neues musikalisches Material mit Ziffern und Tempoangaben, nicht jedoch mit inhaltlich erschließenden Überschriften. Das primäre Material unterscheidet also keine Szenen. Auf der dritten der dem Partiturtex unnummeriert vorangestellten Seiten verzeichnet Hindemith unter der Überschrift "Inhalt" alle Szenenwechsel, jeweils mit einer gepunkteten Linie, die zu einer Seitenzahl scheint führen zu sollen – welche allerdings fehlt. In Programmheften sowie in der musikwissenschaftlichen Literatur wird nun diese Abfolge der Schauplätze durchwegs als eine Auflistung von 'Szenen' gedeutet und die dramatische Handlung dementsprechend als eine aus 4 + 4 + 2 + 1 + 3 Segmenten bestehende, für Hindemiths bekannten Ordnungssinn also äußerst ungewöhnliche Sequenz aufgefasst.

Eine Aufteilung in dramatische Segmente ist zweifellos sinnvoll, doch fragt sich, ob der Schauplatzwechsel dafür das beste Kriterium darstellt. Ich möchte auf der Basis des dramatischen Inhalts eine alternative Einteilung vorschlagen, die den Vorzug hat, wichtige strukturelle Analogien sichtbar werden zu lassen. Wie die tabellarische Gegenüberstellung auf der folgenden Seite zeigt (die Nummern in eckigen Klammern verweisen auf die Partiturziffern), sind Aufzug I und II in geradezu verblüffender Analogie zueinander gebaut. Dabei korrespondieren sowohl die musikalischen Formen (Lied—Rondo; Duett—Duett, Lied-Reprise—Rondo-Reprise) als auch das jeweilige dramatische Geschehen (Propaganda—Status, Vorwurf der geistigen Hybris—Vorwurf der religiösen Hybris, Vision—Illusion, Zuneigung in Trauer—Zuneigung in Hoffnung), wobei im Gesamt der beiden Aufzüge der Akzent zunächst auf den sozialen Beziehungen, dann auf den inneren Anliegen des Protagonisten liegt.

Ähnliches gilt für die Gegenüberstellung von Aufzug III und IV: Auch hier stehen analoge musikalische Strukturen (Rondos) im jeweils ersten Drittel neben analogen inhaltlichen Elementen in den jeweils folgenden zwei Dritteln, in denen zwei eigensinnig Ruhm und Reichtum anstrebende, Keplers Leben an entgegengesetzten Enden dominierende Bezugspersonen – seine Mutter und sein letzter Dienstherr Wallenstein – seine Thesen zur Harmonie der Welt für ihre eigenen Zwecke zu missbrauchen suchen. Wieder erscheint Kepler in komplementärer Haltung: sich abgrenzend im dritten Aufzug, resignierend im vierten.

Die dritte Gegenüberstellung findet *innerhalb* des fünften Aufzugs statt und ist allein inhaltlicher Natur.

TABELLE 4: Analogien im dramaturgischen Aufbau und Inhalt

I	II
[1] Tansur mit Volksmenge + Ulrich in einer Straße in Prag (‘Propaganda-Lied’)	[9] Tansur mit Obdachlosen + Wallenstein auf einer Baustelle in Prag (‘Status-Rondo’)
[2] Prag: Wallenstein + Tansur	[10] Linz: Ulrich + Studenten
[3] Mutter Keplers Grabschändung; Vorwurf geistiger Überheblichkeit (strophisches Duett mit Christoph)	[11] Pastor Hizlers Bann; Vorwurf religiöser Überheblichkeit (strophisches Duett mit Kepler, + Passagen in Ensemble/Chor)
[4][5][6] Kaiser–Kepler + Mutter Keplers Vision	[12][13] Baron–Kepler + Ulrichs Illusion
[7] Tochter–Kepler: Zuneigung + Trauer über den Verlust der geliebten Frau und Mutter	[14][15] Susanna–Kepler: Zuneigung + Hoffnung auf eine gemeinsame Zukunft mit dem geliebten Mann
[8] Kepler mit Ulrich (+ 2 Strophen des Eröffnungsliedes, gehört durchs offene Fenster) <i>Kepler in Beruf und Familie</i>	[16] Tansur mit Soldaten (Couplet des eröffnenden Rondos, + Erinnerungen Kepler/Susanna) <i>Kepler in Glaube und Liebe</i>
III	IV
[17][18] ‘Mondrondo’ Kepler + Mutter, Frau, Tochter	[22] ‘Palastrondo’ Wallenstein + Gäste, Ulrich, Kepler
[19][20][21] ‘Prozessrondo’: die abergläubische Mutter in- strumentalisiert Kepler für ihre Vorstellung der ‘Weltharmonik’ <i>Kepler lehnt ab, peinlich berührt</i>	[23][24] Unterhaltung: der abergläubische General in- strumentalisiert Kepler für seine Vorstellung der ‘Weltharmonik’ <i>Kepler stimmt zu, beschämt</i>
V	
[25] Sagan: Susanna und Ulrich diskutieren die nagende Unruhe Keplers <i>Verlust persönlicher Wurzeln</i>	[26] Regensburg: Kaiser und Kurfürsten diskutieren die nötige Entlassung Wallensteins <i>Verlust beruflicher Sicherheit</i>
[27] Keplers alptraumartiges Verhör + Abstieg in den Tod <i>Reue über die Verblendung des Lebens</i>	[28] Keplers traumartige Verklärung + Aufstieg in die kosmische Allegorie <i>Freude über die höhere Einsicht</i>

Diese sorgfältig entworfene Struktur aus inneren Analogien scheint nur allzu angemessen für ein Werk, dessen Protagonist sich der Suche nach den in allen geistigen und materiellen Aspekten der Schöpfung waltenden harmonischen Proportionen verschrieben hat. Liest man die Struktur der Oper nach diesem Plan, so stellt sie also drei in Form von Paaren dargelegte Gesichtspunkte auf, wobei der erste und zweite in der Gegenüberstellung je zweier Aufzüge, der dritte aber innerhalb *eines* Aufzugs entwickelt wird. In umgekehrter Entsprechung dazu präsentieren in Keplers Gedicht die ersten $\frac{2}{3}$ jeder Strophe jeweils einen Kontrast von Innen- und Außensicht ähnlich den in Aufzug I:II und III:IV aufgezeigten, gefolgt von einer Entwicklung von Bedauern und Bedrückung zu Hoffnung und Zuversicht in dem jeweils letzten Drittel *beider* Strophen.

Doch kehren wir zum Aussagegehalt des Gedichts zurück. Im Verlauf der dramatischen Handlung werden Gedanken, die mit der Thematik von "Ach leiblich Aug" in Zusammenhang stehen, mehrfach aufgegriffen. Am deutlichsten ist dies in der Krankenbettszene, als der Protagonist erkennt: "Die große Harmonie, das ist der Tod. / Absterben ist, sie zu bewirken, not / Im Leben hat sie keine Stätte", sowie nach dem letzten Überredungsversuch des Regensburger Pfarrers, als Kepler traurig feststellt: "Misston ist noch des Todes Lockgesang. / So hoff ich auf des Himmels Wohlklang."

Das zweite poetische Zitat, das Hindemith in seinen Librettotext einfließt, ist das von Kepler selbst für seinen Grabstein entworfene Epitaph. Darin scheint er seine Einstellung zu Leben und Tod zu ergänzen.

MENSUS ERAM COELOS NUNC TERRAE METIOR UMBRAS
MENS COELESTIS ERAT CORPORIS UMBRA IACET

Ich habe die Himmel vermessen, jetzt mess' ich die Schatten der Erde;
der Geist war dem Himmel verschrieben, es ruhet der Schatten des Körpers.

Der zweimalige Kontrast in diesem kurzen Spruch stellt explizit Himmel und irdischen Schatten, implizit die Bereiche ewigen Lichts und kurzlebigen Scheins gegenüber. Die Vergangenheitsform für das zu Ende gehende Leben macht einer Gegenwart Platz, in der nur noch der tote Körper für die irdischen Beschränkungen steht. Kepler ist in diesem letzten Augenblick durch seinen Körper noch an die Erde mit ihren Widrigkeiten und ihrer Not gebunden; sein Geist jedoch, der schon zuvor auf den Himmel gerichtet war – sowohl in seinen Forschungen über den materiellen Kosmos und dessen geistige Gesetze als auch in seiner inneren Motivation, mit Hilfe seiner Erkenntnisse die Herrlichkeit Gottes aufzuzeigen – ist nun

befreit und strebt entsprechend seiner Bestimmung vollends himmelwärts. Verbindet man das Epitaph mit dem Trauergedicht, so erscheint der diametrale Gegensatz von sterblichem und unsterblichem Leben hier überhöht zugunsten einer dreistufigen Abfolge: körperlich-irdisches Leben / geistiges Leben / ewiges Leben.

Hindemith teilt ganz offensichtlich diese Ansicht vom Sinn der keplerschen Suche. Im Zentrum der kosmischen Apotheose, mit der die Oper endet, lässt er den Chor, der hier die Milchstraße verkörpert, stellvertretend für die Stimme des Universums bestätigen:

Die Kraft von Sonnen lässt sich zerspalten,
Noch mehr zu töten als vorher,
Vielleicht auch spornend mildes Weltenthum.
Doch Antwort auf das große Warum
Werdet ihr auch so nicht erhalten.
Beispiel sei uns jener Mensch Kepler:
Er suchte, sein Leben
Der Harmonie anzugleichen,
Es ihr zu nähern,
Sich so zu bessern,
Sich so zu heben;
Mehr kann kein Geschöpf erreichen.

Die Proportionen der Zeitläufe in Kosmos und Komposition

Der elliptische Lauf der Planeten, die abweichenden Geschwindigkeiten an ihren der Sonne nächsten und fernsten Punkten sowie das konstante Verhältnis von Umlaufzeit und Entfernung zur Sonne sind die Erfahrungsdaten, auf deren Basis Kepler die Proportionen der planetarischen Winkelgeschwindigkeiten zueinander – und damit die ‘Konsonanzen’ im damals bekannten Teil unseres Sonnensystems – berechnete. Hindemiths sprichwörtliche Freude am Auffinden musikalischer Entsprechungen zu außermusikalischen Phänomenen lässt vorausahnen, dass er der Versuchung, in seiner Oper über die “Harmonie der Welt” etwas mit diesen kosmischen Gegebenheiten Vergleichbares zu schaffen, kaum hätte widerstehen können. Tatsächlich übersetzt Hindemith die Proportionen der unterschiedlichen Planetenbahnen musikalisch in einer Weise, die ebenso vielschichtig wie letztlich einfach ist. Hier sollen zwei Ansatzpunkte verfolgt werden: ein arithmetisch-struktureller und ein geometrisch-ideeller.

In Buch V seiner *Harmonices mundi* erläutert Kepler bekanntlich die Berechnung der Planetengeschwindigkeiten in den beiden Extrempunkten ihrer Bahnen. Er bestimmt sodann für jeweils zwei Planeten, die aufgrund ihrer Entfernung von der Sonne Nachbarn sind, zwei Proportionen: das Verhältnis der maximalen Geschwindigkeit des äußeren zur minimalen des inneren Planeten sowie das der minimalen Geschwindigkeit des äußeren zur maximalen des inneren Planeten. Dabei stellt sich heraus, dass alle diese Zahlenverhältnisse beinahe vollkommen mit denen übereinstimmen, die die grundlegenden musikalischen Intervalle charakterisieren. Keplers Tabelle lässt sich folgendermaßen wiedergeben:

TABELLE 5: ‘Musikalische’ Proportionen der Planetengeschwindigkeiten

Saturn maximum : Jupiter minimum	= 1 : 2	Oktave
Saturn minimum : Jupiter maximum	= 1 : 3	Quinte + 1 Oktave
Jupiter maximum : Mars minimum	= 5 : 24	kleine Terz + 2 Oktaven
Jupiter minimum : Mars maximum	= 1 : 8	3 Oktaven
Mars maximum : Erde minimum	= 2 : 3	Quinte
Mars minimum : Erde maximum	= 5 : 12	kleine Terz + 1 Oktave
Erde maximum : Venus minimum	= 5 : 8	kleine Sexte
Erde minimum : Venus maximum	= 3 : 5	große Sexte
Venus maximum : Merkur minimum	= 3 : 5	große Sexte
Venus minimum : Merkur maximum	= 1 : 4	2 Oktaven

Die Anlage von Hindemiths Oper erlaubt es, eine ähnliche Tabelle für das Verhältnis der Spieldauern aufzustellen. Dabei werden ausnahmsweise keine äußerlich zählbaren Aspekte der Notation – wie die Anzahl von Seiten, Takten oder Viertelschlägen – zugrunde gelegt, und auch die in der CD-Aufnahme (Wergo 2002) erzielten Ausführungszeiten konnten, da sie letztlich Annäherungswerte darstellen, nicht einfach übernommen werden. Um Keplers spekulativ erschlossenen und erst nachträglich durch Messung verifizierten Werten möglichst Gleichwertiges entgegenzusetzen, war die Idealdauer eines jeden musikalischen Abschnitts unter genauer Berücksichtigung der Metronomangaben und Temponuancen des Komponisten zu errechnen.⁹

⁹Eine absolut eindeutige Festsetzung der von Hindemith intendierten Ausführungszeiten ist aufgrund der Unbestimmtheit der Passagen in *ritardando*, *accelerando* und *ad libitum* allerdings auch für mit Taschenrechner ausgerüstete Musikwissenschaftler nicht erreichbar. Doch, um einen ambitionierten Vergleich zu wagen: Die hier errechneten Werte kommen den einfachen Brüchen vermutlich ähnlich nahe wie Keplers intuitiv erschlossene und mit noch relativ unzureichenden Geräten verifizierten Werte für die Winkelgeschwindigkeiten der Planeten im fünften Buch seiner *Harmonices mundi*.

Dieser Ansatz ergibt zunächst eine vollkommene Konsonanz zwischen der Summe aller Manifestationen, die sich mit der irdischen Suche nach der Weltharmonik befassen, und der Summe der beiden Teile, die die kosmisch verwirklichte Harmonie musikalisch verkörpern:

die dramatische Handlung in Aufzug I bis Aufzug V Mitte	Ouvertüre und kosmischem Finale
verhält sich zu	als 8 : 1 (3 Oktaven)

Spieldauern in einfachen Zahlenverhältnissen lassen sich zudem im Vergleich der Aufzüge nachweisen.

TABELLE 6: Die 'Harmonie' der Opernakte

Aufzug I : Aufzug II	= 3 : 4	Quarte
Aufzug I : Aufzug III	= 4 : 3	Quarte
Aufzug I : Aufzug IV	= 2 : 1	Oktave
Aufzug I : Aufzug V	= 8 : 9	Ganzton
Aufzug II : Aufzug III	= 5 : 3	große Sexte
Aufzug II : Aufzug IV	= 8 : 3	Quarte + 1 Oktave
Aufzug II : Aufzug V	= 6 : 5	kleine Terz
Aufzug III : Aufzug IV	= 5 : 3	große Sexte
Aufzug V (Erde : Kosmos)	= 5 : 3	große Sexte

Eine dritte Ebene, auf der Hindemith proportionale Dauern komponiert, ist innerhalb einzelner musikalischer Abschnitte auszumachen. Aufzug III liefert hierfür ein besonders gutes Beispiel, das zudem unmittelbar überschaubar ist, da die Musik ausschließlich aus zwei Rondoformen besteht. In beiden Rondos wechselt der Refrain mit konventionellen Couplets, ergänzt durch eine ungewöhnliche Kontrastkomponente. Im 'Mondrondo' ist der Refrain selbst zweiteilig, mit je einer Strophe eines Kinderliedes und einer lunaren Antwort; das die Erwartungen durchkreuzende Couplet ist hier eine Hymne. Das Verhältnis der Komponenten zueinander, wieder berechnet auf der Grundlage ihrer aus Hindemiths Angaben ableitbaren zeitlichen Ausdehnung, stellt sich wie folgt dar:

TABELLE 7: Proportionen innerhalb einer Szene

Strophen der Antworten vom Mond	: Strophen des Kinderliedes	= 4 : 5
Summe der regulären Couplets	: Strophen des Kinderliedes	= 3 : 4
Summe der regulären Couplets	: Hymne	= 1 : 1
Summe aller Couplets	: Summe aller Refrains	= 2 : 3

Im 'Prozessrondo' verhält sich die Summe aller Refrains (in denen Mutter Keplers Haltung während der Gerichtsverhandlung dargelegt wird) zur Summe aller zwischengeschobenen Passagen wie 5 : 8. Die Summe der regulären Couplets (in denen die Anschuldigungen des Vogts und der Zeugen vorgetragen werden) übersteigt die Dauer des ersten ungewöhnlichen Einschubs – eines Collage-Segments, das zu Mutter Keplers Freispruch führt – in der Proportion eines Ganztonschritts, also 9 : 8. Noch faszinierender ist das ausbalancierte Verhältnis von vermeintlicher und tatsächlicher Hexerei: Die öffentliche Anklage Mutter Keplers und ihre anschließende Begnadigung zusammen genommen beanspruchen ebenso viel Spielzeit wie ihre Beschuldigung der undankbaren Söhne und das darauf folgende 'Offenbarungsrondino', in dem sie ihre tatsächlichen Pläne enthüllt und damit beweist, um wie vieles ihr Glaube an Magie und irrationale Kräfte die schlimmsten Vermutungen übersteigt, aufgrund derer man sie verdächtigt hatte.

Planetarische und dramatische Umlaufbahnen

Hindemith ergänzt die oben nachgezeichnete Übersetzung keplerscher Berechnungen in musikalische Strukturen, indem er dessen Gedanken zu den Bewegungen in unserem Sonnensystem auf den dramatischen Ablauf überträgt. Dabei bedient er sich der kreativen Freiheit, einen kosmologisch unwahrscheinlichen Fall von 'Abtrünnigkeit' metaphorisch zu integrieren. Um dies darzulegen, muss ich ein wenig ausholen.

Wie das Personenverzeichnis in Partitur, Libretto, Opernprogramm oder CD-Beiheft verrät, ordnet Hindemith den acht wichtigsten seiner *dramatis personae* Himmelskörper zu: die Sonne, den Mond und die sechs zu Keplers Zeit bekannten Planeten. Der Protagonist selbst verkörpert die Erde. Wie jedermann sonst und mehr aus Notwendigkeit denn aus Neigung kreist er um das Machtzentrum, die Sonne, deren Rolle die sukzessiven Monarchen, die von demselben Sänger dargestellten Kaiser Rudolf und Ferdinand, übernehmen. Keplers zweite Frau Susanna stellt Venus dar, die Allegorie der Liebe; seine abergläubische Mutter ist Luna, der Mond. Ulrich, Keplers etwas arbeitsscheuer Assistent, der aus Starrsinn und Enttäuschung zum unglücklichen Soldaten wird, ist der nach dem Kriegsgott benannte Mars. Die beiden Pfarrer, die Kepler 1613 in Linz und 1630 in Regensburg durch Lockungen und Drohungen dahin zu bringen suchen, seine von der lutherischen Doktrin abweichende Einstellung zur Abendmahlslehre aufzugeben, erscheinen als Merkur. (Diese Identifizierung mag

als ein ironischer Verweis darauf gelesen werden, wie wenig sie sich als wahre Götterboten zeigen; gleichzeitig könnte Merkur als innerster Planet unseres Sonnensystems aber auch für den Kepler zuinnerst berührenden, seinen Glauben betreffenden Aspekt stehen.) Wallenstein, der ehrgeizige und von Macht verblendete Feldherr, repräsentiert Jupiter, den nach dem höchsten Gott im römischen Pantheon benannten Planeten. Schließlich ist da noch Tansur, ein abgesprungener Student der Universität Wittenberg, der aus seinem Halbwissen und der Gutgläubigkeit der Leute Profit schlägt, als Straßenastrologe beginnt und sich bis zum Haushofmeister Wallensteins hochdienert. Wie sein Name, ein Anagramm für den Saturn, verrät, steht diese ganz Hindemiths Erfindung entsprungene Figur für den sonnenfernsten der damals bekannten Planeten. Keplers Tochter, sein engherziger Bruder Christoph und Susannas Vormund, der Baron Starhemberg, sind in der himmlischen Allegorie nicht vertreten.

Der erste Aufzug umfasst acht musikalische Segmente, die entsprechend mit Ziffern gekennzeichnet sind. Die durchkomponierte Musik wird durch Tansurs Propagandalied umrahmt, von dessen sieben Strophen fünf am Beginn und zwei am Ende des Aufzugs erklingen. Den eröffnenden fünf Strophen, als Teil einer Prager Straßenszene im Jahr 1608 gesungen, folgt in Ziffer [2] am selben Ort ein Dialog zwischen Wallenstein und Tansur, der den Grundstein für ihre spätere Beziehung legt; die zwei abschließenden Strophen klingen am Ende der Ziffer [8] durchs offene Fenster in die Unterhaltung zwischen Kepler und Ulrich herein.

Dieser strophische Rahmen umgibt zwei musikdramatische Entwicklungen. Sie zeigen Kepler in Beziehung zu vier Personen, die in dieser Lebensphase für ihn besonders wichtig waren: seiner Mutter und seiner kleinen Tochter, Kaiser Rudolf und dem Gehilfen Ulrich. Zwischen diesen vier Menschen bestehen vielfältige paarweise Verbindungen. Mutter und Tochter stehen für Keplers familiäre, Dienstherr und Assistent für seine berufliche Einbindung. Kaiser Rudolf und Keplers Tochter vertrauen auf Keplers Kenntnis der Himmelskörper, sind aber enttäuscht von der praktischen Nutzlosigkeit solchen Wissens; Katharina Kepler und der Gehilfe Ulrich sind in ihrem alltäglichen Leben unzufrieden und hoffen darauf, Keplers Erkenntnisse zum eigenen Vorteil zu nutzen. Die beiden Älteren sind gesellschaftlich Respektspersonen, werden jedoch von Visionen heimgesucht und verlieren zeitweilig den Kontakt zur Wirklichkeit; die beiden Jüngeren sind hin und her gerissen zwischen ihrer Abhängigkeit von Keplers Führung und ihrem Bedürfnis nach Erklärungen, die einfacher sein müssten als die, welche er anzubieten vermag.

Die erste Entwicklungssequenz verwebt das Schicksal und die hellseherische Begabung von Mutter Kepler mit der Unwirklichkeitserfahrung und Ordnungssehnsucht Kaiser Rudolfs. Der Monarch ist besessen von dem Gedanken, er als Herrscher müsse das Universum verstehen und möglichst sogar regieren. Als ihn ein Blick durch Keplers neues Teleskop belehrt, dass der Kosmos weit komplexer ist, als sein Geist je begreifen könnte, erleidet er einen Tobsuchtsanfall und versucht Kepler zu erwürgen [6]. Mutter Kepler ist zu Beginn ihrer Friedhofs-Arie [3], in der sie den Totenschädel ihres Vaters auszugraben versucht, besessen von dem, was sie für Wirklichkeit hält, täuscht sich jedoch über das Ausmaß ihrer Macht. Indem sie darauf besteht, ihren eigenen, von Aberglauben und esoterischen Praktiken bestimmten Weg zu gehen, verhält sie sich als Gegenstück zu Kaiser Rudolf, der in seiner Unterhaltung mit Kepler im Prager Palast resigniert erkennt, wie verwirrt sein Geist ist. Im Zentrum dieser Entwicklung kombiniert Hindemith die Arie des Kaisers über den von der kosmischen Ordnung ersehnten Trost [4] und seinen darauf folgenden Gedankenaustausch mit Kepler [5], in dessen Verlauf er zunehmend verstört reagiert, mit Einwüfen von Mutter Kepler, die eben diese Szene im 600 km entfernten Württemberg 'sieht' und mitfühlt.

Die zweite Entwicklung in diesem Aufzug verbindet die beiden Menschen, die Kepler verehren, zu ihm aufschauen, sich aber auch manchmal von ihm überfordert fühlen: seine Tochter, die seine Trauer teilt und seine Einsamkeit erträglich zu machen sucht [7], und seinen Gehilfen, von dessen oberflächlichem Ehrgeiz und Mangel an echtem Eifer und Wissensdrang er enttäuscht ist [8]. Beide Passagen sind nicht nur dramatisch, sondern auch musikalisch schlicht konzipiert: Abschnitte in freiem Rezitativ wechseln mit Ariosi. Das Herzstück dieser zweiten Entwicklung ist Keplers oben diskutiertes Trauerlied "Ach leiblich Aug". In Bezug auf Stimmung und dramatische Absicht steht dieser eher ruhige zweite Brennpunkt in direktem Gegensatz zu den gewaltsamen Ausbrüchen im Prager Kaiserpalast und auf dem württembergischen Friedhof.

Allegorisch gelesen erscheint der Aufbau des ersten Aufzugs wie eine Illustration zu Keplers erstem Planetengesetz. Die Polemik Tansurs, eine Mischung aus astrologischen Vorhersagen drohender Katastrophen und politischer Kritik, bewegt sich elliptisch um zwei Brennpunkte. Im einen steht der Kaiser als Repräsentant der Macht; er fungiert als Sonne, von deren Anziehungskraft die Planetenbahn bestimmt wird. Wie der entfernteste der damals bekannten Planeten hat Tansur bei seinem Umlauf um das Zentrum der Macht kaum Kontakt mit den Personen in Keplers Umkreis.

ABBILDUNG 13: Die opportunistische Bahn um die äußere Kraft



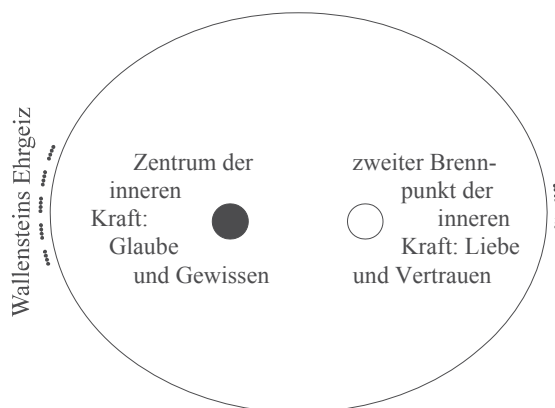
Auch im zweiten Aufzug unterstreicht Hindemith durch musikalische Mittel eine Klammer, die leicht übersehen werden könnte. Die Anfangsszene [9], in der Tansur die Obdachlosen vertreibt, ist ein Rondo im Stil eines Marsches. Eine auffällige Passage aus dem zweiten Couplet dieses Rondos wird – transponiert und entwickelt, aber dennoch gut erkennbar – wieder aufgegriffen in der letzten Szene des Aufzuges [16], in der Tansur sich der Aufgabe widmet, Soldaten für General Wallensteins nächsten Krieg anzuwerben. Während es auf den ersten Blick so aussieht, als sei es wieder Tansur, der die als Rahmenhandlung fungierende Szene bestimmt, zeigt eine genauere Analyse, dass die im Hintergrund treibende Kraft diesmal Wallenstein ist. Allerdings erscheinen die Handlungen des Feldherrn zu diesem Zeitpunkt noch fast so entfernt vom Zentrum des dramatischen Geschehens wie die Tansurs. Sein einziger Kontakt mit Kepler vor dem vierten Aufzug ist die indirekt ausgerichtete Bitte um ein Geburtshoroskop, überbracht durch Ulrich, der als Mars ja auch kosmologisch die Umlaufbahn zwischen Jupiter und Erde besetzt.

Der erste dramatische Brennpunkt des zweiten Aufzugs erklingt musikalisch als Duett zwischen Kepler und Pastor Hizler, wobei das vorangehende Chor fugato und die nachfolgende Chor- und Ensembleszene den verschiedenen Reaktionen der Gemeinde auf das doktrinär-autokratische Verhalten des Pfarrers Ausdruck verleihen ([11]). Im zweiten Brennpunkt stehen Susannas Monolog und ihr Duett mit Kepler in [14] sowie Keplers Monolog und ein zweites Duett in [15]. Als Brücke zwischen den beiden Brennpunkten erklingen zwei weitere Duette, in denen der Baron Starhem-

berg zunächst Kepler, später Ulrich gegenübersteht. Darin geht es um je eines der zentralen Themen: zuerst um Hizler (und damit implizit um Keplers religiöse Überzeugungen zum Verständnis des Abendmahles), dann um Susanna, die Adoptivtochter Starhembergs (und damit auch um Keplers zukünftige Heirat mit einer Frau, die seine geistigen Sehnsüchte teilen und seine Ziele unterstützen wird).

Indem Hindemith die beiden Brennpunkte musikalisch mit so unterschiedlicher Gewichtung besetzt, lässt er keinen Zweifel daran, dass der Gesamtverlauf des Aufzugs wieder vorrangig durch den ersten Brennpunkt bestimmt wird. Der zwischen Hizler und Kepler ausgetragene Konflikt um die Autorität des Gewissens gegenüber der kirchlichen Doktrin macht das Publikum sensibel für die Erkenntnis, dass es auch in der darauf folgenden Szene mit der Braut Susanna ganz wesentlich um (professionelle und spirituelle) Glaubensbekenntnisse geht.

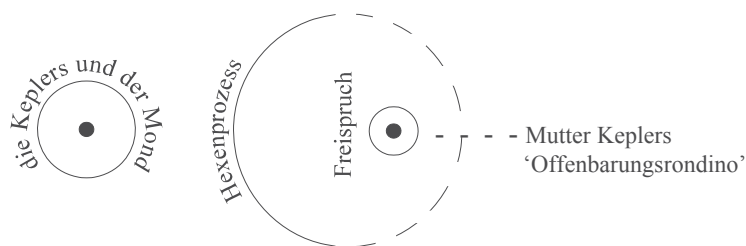
ABBILDUNG 14: Die Bahn um die inneren Kräfte



Der dritte Aufzug verlässt das in den beiden vorangehenden herrschende Schema des 'Planetenumlaufs'. Hier gibt es keinen Rahmen aus eröffnendem Lied bzw. Rondo und beschließender Reprise. Indem er sich auf die vielschichtige Darstellung zweier musikalisch-strukturell verwandter, dramatisch aber ganz unterschiedlicher Szenen beschränkt, ist dieser Aufzug zugleich konzentrierter und tiefgründiger als die vorangehenden. In beiden Szenen geht es um die dunkle Seite der menschlichen Erfahrung: um den Mond, um Aberglauben und um vermeintliche böse Einflüsse auf andere. Beide Szenen sind musikalisch als Rondos gebaut, als kreisende Bewegungen, und haben daher jeweils nur ein Zentrum. Die kosmologischen und dramatischen Dimensionen dieser Mittelpunkte fallen dabei

jeweils vollständig zusammen. Wie der Mond um die Erde kreist, bewegen sich Kepler sowie seine Mutter, Frau und Tochter für eine Weile in einer gedanklichen Kreisbahn um den Mond. Im Hexenprozess dagegen dreht sich alles um die magischen Kräfte der alten Frau, die nach ihrem Freispruch erst recht in den Bann ihrer Obsessionen gerät.

ABBILDUNG 15: Zwei Rondos und ein Rondino in lunaren Kreisen



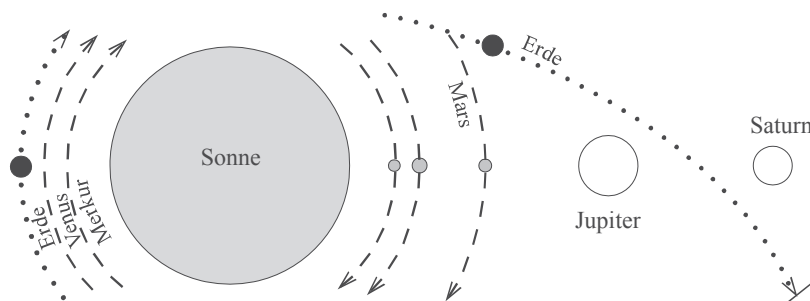
Die beiden verbleibenden Aufzüge folgen wieder anderen Strukturprinzipien. Musikalisch handelt es sich jeweils um eine Reihung verschiedener Formen. Die dramatische Entwicklung legt dabei eine Kurve nahe, die so weit von der einem Planeten zugeordneten Bahn abweicht, dass es schließlich keinen Weg zurück in die Ellipse gibt. Um im kosmischen Bild zu bleiben: Es scheint, als habe Hindemith hier musikalisch darstellen wollen, was passiert, sollte die Anziehungskraft der Sonne irgendwann einmal für einige Zeit von der eines ihrer größeren Planeten übertroffen werden. In diesem Szenarium könnte ein kleinerer Planet von der ihm gemäßen Umlaufbahn abgelenkt werden und würde aufgrund des Konfliktes konkurrierender Kräfte letztlich unaufhaltsam in den unendlichen Raum geschleudert: Als herausgerissener Teil eines hierarchischen Sonnensystems müsste er ohne wärmende Sonnenenergie und ohne Licht unaufhaltsam dem Tod entgegen rasen.

Der vierte Aufzug beschreibt die erste Phase einer derart aus der Bahn geratenden Entwicklung. Die dramatische Handlung ist hier auf einen einzigen Schauplatz (Wallensteins Palast) und einen einzigen Zeitabschnitt beschränkt. Die zentrale Figur ist der Feldherr selbst. Als Hauptakteur in einem Krieg, der schon seit zehn Jahren wütet und dessen Ende noch immer unabsehbar ist, bildet er das neue Zentrum der Macht. Der Verlauf des Aufzugs zeigt Wallenstein als ebenso gefürchtet wie umworben, ebenso grandios wie starrköpfig. Er nimmt die ihm von Staat und Kirche dargebrachten Huldigungen entgegen und antwortet mit großartigen Versprechungen; er reagiert auf Ulrichs Neid ob seines Reichtums mit Wut und droht, ihn wegen eines minimalen Dienstversäumnis hängen zu lassen;

er ignoriert Keplers Warnung hinsichtlich der beschränkten Aussagekraft von Horoskopen, übergeht dessen Unbehagen angesichts einer nutzenorientierten Anwendung des Konzepts der Weltenharmonie, und erniedrigt den finanziell bedrängten Wissenschaftler schließlich, indem er anbietet, ausstehende kaiserliche Honorarforderungen zu erfüllen, sofern Kepler sich ihm als Mathematiker zur Verfügung stellt – für Feldzüge gegen die Lutheraner, Keplers eigene Glaubensgenossen.

Kosmologisch gesprochen neigt sich Kepler (die Erde) hier also zwei Männern zu, deren allegorisch zugeordnete Planeten auf Bahnen kreisen, die weit außerhalb seiner eigenen liegen: Wallenstein (Jupiter) und dessen Haushofmeister Tansur (Saturn). Während Wallensteins Reichtum und Macht eine starke Anziehungskraft ausübt auf alle, die ihm nahe kommen, ist Tansur fortan für Keplers Bezahlung zuständig. Indem Kepler sich den beiden Männern notgedrungen ausliefert, begibt er sich auf eine tangentielle Abweichung von der ihm zugedachten Bahn: zunächst auf Wallenstein zu, dann aber, den Gesetzen interplanetarischer Kräfte folgend, an diesem vorbei und hinaus ins Leere.

ABBILDUNG 16: Die Gefahren externer Anziehungskraft



Der fünfte Aufzug ist, je nach Blickwinkel, zwei- bzw. dreiteilig: Der neue geografische Mittelpunkt der Keplers in Schlesien und das bayerische Regensburg, Schauplatz des Treffens zwischen den unzufriedenen Kurfürsten und ihrem Kaiser, stehen als irdische Orte einem allegorisch dargestellten Kosmos gegenüber, in dem der Tanz der Gestirne um die Sonne stattfindet. Die ersten zwei Abschnitte bestätigen Keplers folgenreiches Ausscheren aus seiner (geistigen und symbolisch-kosmischen) Bahn. Der einmal eingeschlagene Weg, nun durch die Beziehung zur Macht und den Abstieg in die materielle Welt des Kriegshandwerks bestimmt, entwickelt seine eigene Dynamik.

Die Eröffnungsszene zeigt uns, dass Keplers Familie in Wallensteins schlesischem Hauptquartier fremd geblieben ist. Susanna leidet an der sie umgebenden Feindseligkeit und glaubt, bei der Umsetzung ihrer geistigen Ziele versagt zu haben. Kepler verliert sich in einer verzweifelten Suche nach ein wenig 'irdischer Harmonie', die ihn immer häufiger von seiner Familie fern hält. So droht er den Kontakt zu den Seinen zu verlieren, ohne doch anderswo Trost zu finden. Als er hört, dass der Unmut der Kurfürsten den Kaiser zwingt, Wallenstein zu entlassen, sieht er die letzte Unterstützung für seine intellektuellen Ziele und für das Auskommen seiner Familie zusammenbrechen und erkennt, dass dieser Schlag, verbunden mit seiner allgemeinen Erschöpfung, seinen unmittelbaren Tod bedeuten wird.

Um in der Bildwelt kosmografischer Metaphern zu bleiben: In großer Sorge, seine Familie jener *miseria et fames* auszusetzen, die der historische Kepler als Kennzeichen des irdischen Lebens nannte, hat die Erde ihre Bahn verlassen und sich der Anziehungskraft des charismatischen Jupiter ausgeliefert. Als Jupiter mit seinem Ehrgeiz, ein eigenes Sonnensystem um sich zu errichten, scheitert, gerät die Erde auf dem eingeschlagenen Kurs in immer kältere und dunklere Regionen, wo zunächst geistiger Tod und dann bald auch materielle Zerstörung warten.

Eine Prosadichtung Keplers im Zentrum der Oper

Der dritte Aufzug der Oper *Die Harmonie der Welt* basiert auf einem Aufsatz Keplers, in dem er seine frühe Begeisterung für die Astronomie mit einem fiktionalisierten Porträt seiner Mutter verbindet. Die historische Katharina Kepler, deren abenteuerlustiger Mann sich abgesetzt und sie ohne praktische oder finanzielle Unterstützung zurückgelassen hatte, war hart und hochmütig geworden. Sie versorgte sich und ihre kleinen Kinder dank einer besonderen Begabung: ihrem Verständnis für die Heilkräfte der Kräuter. Dieses Verständnis beruhte auf Intuition ergänzt durch Wissen, das von Generationen weiser Frauen ihrer Familie gesammelt und weitergegeben worden war. Mit ihrem unfreundlichen Wesen jedoch machte sie sich viele Feinde; einige nahmen später ihre Heilkünste zum Anlass, sie der Hexerei zu bezichtigen und anzuklagen. 1620 wurde sie verhaftet und wäre ohne die Begnadigung, die ihr inzwischen berühmter Sohn erwirken konnte, vermutlich auf dem Scheiterhaufen verbrannt worden.

Über die geschuldete Sohnespflicht hinaus hatte Kepler allerdings gute Gründe, seine Mutter gegen ihre Ankläger zu verteidigen, da er möglicherweise unabsichtlich zu ihrem Problem beigetragen hatte. Als Tübinger

Student hatte er eine auf Latein verfasste, der Tradition solcher Erfindungen gemäß als "Traum" bezeichnete fiktive Erzählung über eine Reise zum Mond geschrieben. Diese erschien zwar erst nach seinem Tod unter dem Titel im Druck,¹⁰ kursierte aber schon zu seinen Lebzeiten in zahlreichen Abschriften. In einer später hinzugefügten Rahmenhandlung – und hier erst wird die Geschichte biografisch gefährlich – beschreibt er eine isländische Kräuterhexe, die ihrem Sohn, einem jungen Astronomen, ihre Beziehung zu einem Monddämon gesteht. Es ist dann dieser nun von Mutter und Sohn gemeinsam beschworene Dämon, der die Zustände auf dem Mond und den Anblick des Sternenhimmels aus der Mondperspektive beschreibt. Wie die Kepler-Biografin Mechthild Lemcke bemerkt, ist es Kepler erst nachträglich "klar geworden, ein wie gewagtes Unternehmen diese Erzählung zu Blütezeiten des 'Hexenhammer' war [...], hatte er seine Fiolxhilde doch mit den bekanntermaßen schroffen Charaktereigenschaften seiner Mutter ausgestattet".¹¹

In den ersten Entwürfen des Librettos begann der dritte Aufzug mit einer Szene, die Kepler in einer Mondlandschaft zeigt, wo er darüber nachsinnt, was er der Welt über diese Erfahrung berichten soll und darf. Aber selbst in der endgültigen Fassung, die auf eine gar so direkte Übertragung des *Somnium* verzichtet, sind die Bezüge noch klar zu erkennen, und die "Stimmen vom Mond" erscheinen in ihrer Aussageintensität eher noch verstärkt. In zwei prägnanten Szenen stellt Hindemith kreative Entfaltungen des keplerschen "Mondtraumes" dar: das Interesse einer Familie am Mond und dem Perspektivenwechsel, den eine Reise dorthin mit sich bringen würde, und die Beziehung zwischen einem zänkischen Kräuterweib – das vielleicht, aber nicht unbedingt eine Hexe ist – und ihrem als Astronom ausgebildeten Sohn. Die beiden in ihrem dramatischen Gehalt so verschiedenen Szenen sind jedoch nicht nur inhaltlich verwandt; Hindemith hat zudem, wie schon erwähnt, beide als ungewöhnliche Varianten der Rondoform komponiert.

Im ersten Rondo, das Mutter Keplers Besuch im Haus ihres Sohnes in Linz musikalisch umsetzt, kreisen unterschiedliche Gedankenketten um die Bedeutungsnuancen des Mondes. Für naive Seelen wie Keplers kleine Tochter ist der Mond des Menschen liebevoller Freund und die Heimat des "Männleins im Mond", der wegen seiner großen Einsamkeit Mitleid erregt.

¹⁰*Somnium seu opus posthumum de astronomia Lunari*. Deutsche Fassung siehe Ludwig Günther, *Keplers Traum vom Mond* (Leipzig: B.G. Teubner, 1898).

¹¹Mechthild Lemcke, *Johannes Kepler* (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1995), S. 96.

Für abergläubische Menschen wie Katharina Kepler ist der Mond ein Komplize, der allerlei zweifelhafte Vorhaben begünstigt. Nachdenkliche Menschen wie Keplers zweite Frau Susanna begreifen die tägliche Phase des Mondlichtes als eine von den arbeitsamen Sonnenstunden abgesetzte Zeit der Reflexion. Der Naturwissenschaftler selbst schließlich sieht im Mond ein Forschungsobjekt, das ihm zu einem besseren Verständnis der ewigen Gesetze des Kosmos verhelfen kann. Eine überraschende fünfte Dimension eröffnet sich mit den “Stimmen vom Mond”, die diesen als autark und desinteressiert beschreiben und alle durch Menschen in die Welt gesetzten Mythen von angeblichen lunaren Eingriffen in die Handlungen und Schicksale der Erdenbewohner als allzu bereitwillige Preisgabe menschlicher Eigenverantwortlichkeit verurteilen. Die vielen Seiten, von denen der Mond hier betrachtet wird, neutralisieren gleichsam die abergläubischen Vorstellungen, die im Verlauf des Gerichtsprozesses laut werden.

Dieses erste Rondo (ich nenne es das ‘Mondrondo’) nimmt in der Partitur ein Drittel des Aufzugs ein, 328 von 980 Takten. Es wird strukturiert von einem Refrain, der ein Kinderlied an das “Männlein im Mond” mit einer Chorphrase über die “luft-, wolken-, regenlose”, aber auch “mildelose” Welt des Mondes verknüpft. Die Kinderliedstrophe in der ersten Hälfte des Refrains moduliert von ihrem Grundton *h* nach *d* (vgl. [17-17B]); erst seine erweiterte dritte Strophe ([18 F-H]) ist harmonisch in sich geschlossen. Die ergänzende Choralphrase führt von *d* nach *h* zurück, als wolle Hindemith damit zeigen, dass sie die Ansicht des Kindes auch auf der symbolischen Ebene ergänzt.

NOTENBEISPIEL 36: Lied an das “Männlein im Mond” und lunare Antwort

Keplers Tochter
(vgl. [17]):

Männ-lein im Mond, du bist so fahl. etc.

The musical notation is in 2/2 time, starting with a piano (*p*) dynamic. It features a melody in the treble clef with a key signature of one sharp (F#). The melody includes a triplet of eighth notes in the third measure.

Stimmen vom Mond
(hinter der Bühne)
(vgl. [17 B]):

Dem Mond ge-hört, was ihm ver-fällt. etc.

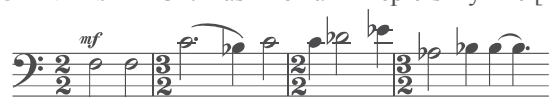
The musical notation is in 2/2 time, starting with a piano (*p*) dynamic. It features a chordal accompaniment in the bass clef with a key signature of one sharp (F#). The accompaniment consists of chords and some moving lines, with some notes marked with a 'z' symbol.

Das erste Couplet des Rondos zeigt die Begegnung der zwei sehr unterschiedlichen Frauen, Katharina und Susanna Kepler. Es besteht aus drei Abschnitten: einem kurzen Dialog, Katharinas Klage über die Verfolgungen, denen sie sich entziehen musste, und Susannas Willkommensworten. Auch die ersten zwei Segmente des nächsten Couplets stellen die beiden Frauen einander gegenüber. Diesmal sitzen sie allerdings in getrennten Zimmern, jede für sich in ihr Unbehagen an der anderen befangen, und suchen nach Bestätigung ihrer instinktiven Neigungen in Bibelversen, die sie sodann im Stile liturgischer Psalmodie rezitieren: Susanna mahnt sich zu Toleranz mit Versen aus dem 3. Kapitel der Klagelieder, in denen der Prophet die menschliche Selbsterniedrigung und Großmut preist; Mutter Kepler identifiziert sich mit Jesaja, der sich (in Kapitel 42) auserwählt weiß, die Wahrheit zu verkünden, und daraufhin beschließt, nicht mehr zu schweigen sondern "zu schreien, zu verwüsten und zu verschlingen". Zwar ahnt das Publikum zu diesem Zeitpunkt noch nicht, für welche Aufgabe Mutter Kepler sich auserwählt glaubt, doch ihre aggressive Entschlossenheit wirkt erschreckend. Im letzten Abschnitt des zweiten Couplets schließlich sorgt sich Keplers kleine Tochter um den Mann im Mond und fragt ihren Vater, wie es wohl "dort oben" aussehen möge. Kepler antwortet geistesabwesend, indem er die zackige Gebirgswelt beschreibt, die er durch sein Teleskop sehen kann und deren unterschiedliche Schatten er durch die wechselnde Stellung von Mond und Sonne zueinander erklärt. Vollkommen in seine eigenen Gedanken vertieft, zitiert er sodann sein erstes Planetengesetz. Als das besorgte Mädchen wissen möchte, was denn der Mann im Mond jeden Monat, wenn der Mond sich zur Sichel verjüngt, mit den Bergen macht, wird endgültig klar, wie weit der Vater innerlich von der Vorstellungswelt seiner Tochter entfernt ist. Anstelle einer Antwort, die sie verstehen könnte, verliert sich Kepler in einen Monolog in Form einer Hymne.

Diese Hymne basiert musikalisch auf einem Thema, dessen zwölf Einsätze – sechs in jeder der zwei analog gebauten Hälften – ausnahmslos im tiefsten Register erklingen und einem weitgehend homophon gehaltenen Satz unterlegt sind (wie es für eine Passacaglia typisch wäre). Gleichzeitig wandern sie jedoch durch verschiedene Tonarten (wie man es von Fugenthemen kennt) und stehen jeweils einem polyphon unabhängigen Kontrastsubjekt gegenüber (was ebenfalls auf eine Fuge schließen ließe). Aufgrund der Verbindung aus Charakteristika beider Gattungen muss man also von einer Zwitterform sprechen; ich werde später darauf zurückkommen, inwiefern dies von Bedeutung ist.

In der ersten Hälfte der Hymne betont Kepler, noch immer zu seiner Tochter sprechend, die Bedeutung der “Formel” und fügt knappe Definitionen seines zweiten und dritten Planetengesetzes hinzu.¹² Metrisch zeigt das Thema einen regelmäßig Wechsel von 2/2- und 3/2-Takten, als wolle Hindemith seine Hörer daran erinnern, dass es Keplers Suche nach einfachen Zahlenverhältnissen war, die ihn zur Entschlüsselung der Planetengesetze führte.

NOTENBEISPIEL 37: Das Thema in Keplers Hymne [18]



Wo nichts Greif - - ba - res, wo die For-mel wohnt,

Die zweite Hälfte der Hymne, eine variierte Wiederholung der ersten, ersetzt Keplers gelehrten Monolog durch ein Vokalquartett. Während die beiden Frauen zu ihren zwiespältigen Gefühlen und deren Bestätigung durch die Bibel zurückkehren, dankt Kepler Gott (in lateinischen Worten), dass er ihm ermöglicht habe, die Glorie seiner Schöpfung – die Gesetze der universell gültigen Zahlenverhältnisse – offenbar zu machen; seine Tochter jedoch gesteht ihr Heimweh nach dem alten Mond. Diese Worte dienen als ideale Rückleitung zur letzten Strophe des Kinderliedes. Die Schlussreplik der Stimmen vom Mond, die erklingt, als der Vorhang bereits über der Szene in Keplers Haus gefallen ist, wiederholt noch einmal, dass die Taten der Menschen nicht vom Mond gelenkt sind, ihre Motive jedoch in seinem kalten Licht offenbar werden.

¹²Hindemiths Fähigkeit, diese schwierigen physikalischen Sachverhalte in knappster und noch dazu poetischer Form wiederzugeben, ist bewundernswert; vgl. Keplers Gesetze in einer der üblichen deutschen Übersetzungen mit den entsprechenden Sätzen aus dem Libretto:

1. Gesetz: “Die Umlaufbahn eines Objekts ist eine Ellipse. Das Schwerezentrum liegt in einem Brennpunkt.”
Hindemiths Kepler: “Was ich als Regel erfuhr alles Schwingens in himmlischen Weiten: der Sternläufe elliptische Natur.”
2. Gesetz: “In gleichen Zeiten überstreicht der Fahrstrahl gleiche Flächen.”
Hindemiths Kepler: “Wo den elliptischen Bahnzügen in gleichlangen Zeiten gleich große Flächen sich einfügen.”
3. Gesetz: “Die Quadrate der Umlaufzeiten zweier Objekte verhalten sich wie Kuben der großen Halbachsen.”
Hindemiths Kepler: “Zweier Himmelskörper Revolution in die Quadrat- und Kubusproportion durch Gottes Weisheit gebracht.”

Die Rondoform hat bekanntlich ihren Ursprung in einer ländlichen Tanztradition. Refrains zeichnen sich normalerweise durch Schlichtheit in Melodie, Rhythmus und Aufbau aus, nicht zuletzt damit gewährleistet ist, dass sie sich auch dem Chor ungeübter Tänzer im großen Kreis einprägen. Die Couplets, die ausgewählten Solopaaren die Möglichkeit geben, ihr Können unter Beweis zu stellen, dürfen musikalisch anspruchsvoller sein, doch auch sie sind immer eines in erster Linie: Tänze. Eine Hymne als Einschub in einem Rondo – und noch dazu eine, die als Zwitterform aus Passacaglia und Fuge komponiert ist – gleicht einer frommen Predigt inmitten einer fröhlichen Party.

Das ‘Prozessrondo’, das bei Ziffer [19] beginnt und die verbleibenden 652 Takte des dritten Aufzugs füllt, ist musikalisch als erweitertes Analog zum Mondrondo entworfen. Durch die Verstärkung verschiedener Eigenheiten sorgt Hindemith dafür, dass diese zwar übertrieben wirken, gerade dadurch aber der Absurdität der Situation entsprechen. Andere Züge kehren an merkwürdig versetzter Stelle wieder – auch dies ein Vorgehen, das symbolisch als Kommentar zum Inhalt der Szene gelesen werden kann. So wird, was im Mondrondo nur unpassend war, im Prozessrondo noch gesteigert: Hier ist es ausgerechnet der Refrain, der als streng polyphoner Satz entworfen ist. Um genau zu sein: Die Kehrreime sind nicht, wie es im Rondo die Norm ist, prinzipiell identisch, sondern bilden hier so etwas wie die auseinandergerissenen Glieder einer durchgehenden Fuge.

Etliche musikalische Eigenschaften verraten schon lange vor Mutter Keplers eigenen Worten in den letzten Minuten des Rondos, dass es sich bei diesem Fugenthema um ein Symbol für ihre verworrenen Fantasien handelt. Die große Zahl der Themeneinsätze – 24 vollständige Manifestationen werden ergänzt durch etliche unvollständige Kopf- und Endglieder – verweist auf die Zwanghaftigkeit ihrer Gedankenwelt. Die Tatsache, dass das Thema kein einziges Mal von einer der Gesangstimmen aufgegriffen wird, ja dass diese noch nicht einmal in einen instrumentalen Einsatz einstimmen, legt nahe, dass Katharina Keplers Denken auf einer Ebene abläuft, die den Zeugen und Klägern trotz ihrer Absicht, die Verdächtige für schuldig zu erklären, unzugänglich bleibt. Als die gerade erst Freigesprochene ihr Vorhaben enthüllt, mit Hilfe ihres Naturwissenschaftlersohnes Gold zu gewinnen sowie eine Medizin, die jegliche Krankheit heilt, verwendet sie bezeichnenderweise anderes musikalisches Material – das, was ich ihren ‘Offenbarungsrefrain’ nenne (s.u.). Die harmonische Zweideutigkeit des Fugenthemas, dessen Intervalle nacheinander drei querständige Dreiklänge evozieren (F-Dur, Fis-Dur und fis-Moll), erscheint

wie ein beinahe allzu konkretes Symbol für Schizophrenie; die hartnäckigen hemiolischen Synkopen suggerieren eine *idée fixe*.

Die letzten vier Einsätze des Fugenthemas, die Keplers Ablehnung der 'lukrativen Zusammenarbeit' mit seiner Mutter folgen, setzen einen deutlich anderen Akzent: Sie erklingen wesentlich langsamer, leiser und mit stark verzerrtem Rhythmus. Dieser Wandel bestätigt, was das Publikum zu diesem Zeitpunkt bereits erraten hat: dass Mut und Durchhaltevermögen dieser Frau wesentlich von ihrer Illusion gespeist waren. Nun da ihr Sohn alle Hoffnungen auf deren praktische Verwirklichung zerstört hat, droht sie ihren Lebenswillen und ihren Verstand zu verlieren.

NOTENBEISPIEL 38: Mutter Keplers geheime Hoffnung ([19]/[21 L])

Schnell, laut und brutal (♩ ca. 100)



Langsam (♩ ca. 50)



Wenn das Fugenthema für das Vorhaben eines Verstandes steht, der die Beziehung zur Wirklichkeit eingebüßt hat, so kann die Verteilung der Einsätze als Seismographen-Diagramm nachlassender Widerstandskraft gelesen werden. Die ersten vier Refrains haben eine ständig abnehmende Anzahl an Einsätzen (7, 5, 3, 1); die Einsätze im fünften Refrain sind stark modifiziert und fragmentiert, und das Rondo schließt im sechsten Refrain mit vier Einsätzen der verzerrten Version. Die Couplets liefern sowohl dramatisch als auch musikalisch die Beweggründe für diesen Verlauf.

Zu Beginn des ersten Couplets [19 D-E], als der Vogt den Prozess eröffnet und die Zuschauer Mutter Keplers Ankunft im Gerichtssaal bestätigen, erklingen noch einzelne Bruchstücke des Fugenthemas. Im längeren zweiten Abschnitt ([19 F-H]) liefert der musikalische Satz ein Bild des bei Gericht, Zeugen und Menge blühenden Aberglaubens. Die Aufzählung der Anklagepunkte lässt keines der bei damaligen Hexenprozessen üblichen Klischees aus: Sie reicht vom Reiten aus dem Schornstein über den bösen Blick auf Schwangere, die daraufhin gehörnte Babys zur Welt bringen, bis zur sauren Milch der nachbarlichen Kuh und dem sich plötzlich klafertief

spaltenden Erdboden. Während diese abenteuerlichen Anschuldigungen verlesen werden, entwickelt die Musik drei voneinander unabhängige Stränge. Flöte und Klarinetten wiederholen eine vierstimmig parallele Figur, deren chromatische Ambivalenz diejenige des Refrainthemas spiegelt, sich jedoch mit einer Länge von 5 + 5 Achteln gegen den herrschenden Dreiachteltakt stellt und erst nach drei Wiederholungen ins (metrische) Lot zurückkehrt. Die tiefen Streicher spielen unterdessen ein Motiv, in dem eine Kette weit auseinanderklaffender Riesensprünge durch mehrere aufsteigende Quartan ergänzt wird, deren metrische Unregelmäßigkeit betont unbeholfen kompensiert erscheint. Die so entstehende achttaktige Phrase fällt jedoch weder mit der zehntaktigen der Holzbläser zusammen noch mit dem wiederholten, rachsüchtigen "Straft sie!", das der Chor der Zuschauer in immer kürzeren Abständen singt. Das daraus resultierende polymetrische Chaos und das Drängen des Volkes machen deutlich, dass es in diesem Prozess nicht darum geht, der Wahrheit zum Sieg zu verhelfen, sondern dem Nervenkitzel und Skandalbedurfnis genüge zu tun und eine Verurteilung zu bewirken.

Nachdem sich im zweiten Refrain die Unhaltbarkeit der Zeugenaussagen erwiesen hat, bringt das zweite Couplet neue Anschuldigungen, diesmal von Seiten der vier Frauen, die Mutter Kepler auf dem nächtlichen Friedhof beim Graben beobachtet hatten. Ihr jüngerer Sohn Christoph entkräftet die Behauptung, sie habe dort mit dem Teufel gehurt, erklärt seine Mutter allerdings der Grabschandung für schuldig. Entsprechend der vergleichsweise geradlinigen Handlung ist auch die Musik hier einfacher gebaut. Doch nachdem Mutter Kepler im dritten Refrain selbst mit ihren Heilkunsten geprahlt hat, kehrt das polymetrische Material wieder und die Gerichtsdienner zeigen ihr die Folterwerkzeuge. Zum ersten Mal sichtlich geängstigt, stimmt sie im vierten Refrain ein Vaterunser an, woraufhin – wie gerufen – Kepler den Gerichtssaal betritt. Im Augenblick seines Auftretens erklingt in den tiefen Streichern ein Orgelpunkt auf *cis*, der 64 Takte lang, bis Mutter Kepler freigesprochen ist, forttonen wird.

Der zentrale Einschub innerhalb des Prozessrondos (bei [20]) ist ein Pendant zur Hymne im Mondrondo; er beinhaltet das Gespräch zwischen Kepler und dem Vogt sowie die kommentierenden Einwürfe der Menge. Dieser Abschnitt ist musikalisch vollkommen eigenständig. Er präsentiert eine Collage aus acht gestaffelten Strängen (Bratschen, Violinen, Kepler, hohe Holzbläser, Vogt, Blechbläser, Chor, Celli und tiefe Holzbläser), die achtmal mit variierten Singstimmen wiederholt wird.

Der fünfte Refrain mit seinen fragmentierten Themeneinsätzen sorgt für die dramatische Überraschung. Kaum hat Kepler den Freispruch seiner Mutter erwirkt, sieht er sich mit den Vorwürfen seines Bruders konfrontiert, der die Mutter sowohl zu ihrem eigenen Schutz als auch im Interesse des Ansehens der ganzen Familie gern in Gewahrsam sähe. Kepler äußert sein Entsetzen über die Selbstsucht des Bruders, woraufhin dieser wütend den Saal verlässt. Nach einer Überleitung, in deren Verlauf Katharina beklagt, Kinder zu haben, die nicht akzeptieren können, dass ihre Mutter klarer denkt als sie, initiiert sie das, was das letzte Couplet hätte sein sollen, aber tatsächlich eine zweite unabhängige musikalische Struktur ist: eine Art kleinformatiges Sonatenrondo. Dieses 'Rondino' der zweiten Schicht umfasst in nur 81 Takten zwei Couplets, zwei Durchführungen sowie eine 13-taktige, langsame Codetta. Sein Refrain besteht aus einer langen, alle Halbtöne verwendenden Phrase. (Das hier abgedruckte Beispiel zeigt statt der instrumentalen Exposition eine spätere, vokale Version.)

NOTENBEISPIEL 39: Der Refrain in Mutter Keplers 'Offenbarungsrondino' [21 F]

Dem ei - - nen ist ge - ge - - - ben zu schau-en, der an - dre hat

Kön - nen und Wis - sen-schaft.

Die sieben Einsätze der thematischen Phrase, die den Refrain des Rondino bildet, dienen der Offenlegung der geheimen Kenntnis und Macht, die Katharina Kepler zu haben behauptet. Alle entscheidenden Aussagen singt sie selbst zu dieser Kontur, und andere Abschnitte ihrer Erklärung, zu diversen Vokallinien gesetzt, werden instrumental vom Refrain des Offenbarungsrondinos begleitet; dagegen bleiben Keplers kurze Einwürfe auf die Einschübe beschränkt. Die verzagte Antwort der alten Frau auf die Absage ihres Sohnes erklingt, wie schon erwähnt, bereits außerhalb des Rondinos, im abschließenden Refrain des Prozessrondos. Danach erinnert die Coda des Prozessrondos, die den dritten Aufzug insgesamt beschließt, noch einmal an Mutter Keplers Offenbarungsrefrain. Der Vorhang senkt sich über drei *fff*-Schlägen eines reinen b-Moll-Dreiklangs – dem harmonischen Gegenpol des Grundtones *e*.

Was haben eine Hymne in Passacaglia-Fugen-Zwitterform und eine in sich geschlossene Collage in Rondos zu suchen? Welche symbolischen Aussagen verbindet der Komponist mit einem 'Rundtanz', dessen Refrains die zerrissenen Fragmente einer Fuge präsentieren, und mit einem Sonatenrondo, das als untergeordneter Abschnitt in ein anderes, größeres Rondo eingeschoben ist?

Mit ihrer Herkunft von Kreistänzen spielen Rondos unmittelbar auf die im gestirnten Himmel zu beobachtenden Bewegungen an. Gemäß einer auf Platon zurückgehenden Tradition galt der Kreis als vollkommenste geometrische Figur. Da Gottes Schöpfung vollkommen ist, war es als erwiesen angesehen, dass auch Planetenbahnen kreisförmig sein müssten. Insofern für Gläubige feststeht, dass Gottes Schöpfung unmöglich anders als vollkommen sein kann, glaubte noch Kopernikus, die Verläufe der Planeten mit Kreisbahnen erklären zu müssen, und entwarf dazu höchst komplizierte Konstruktionen. Kepler war der erste, der die Möglichkeit elliptischer Umlaufbahnen in Erwägung zog. Seine Überzeugung, der göttliche Bauplan sei 'harmonisch', veranlasste ihn zu spekulieren, die in Musik und Mathematik bestimmenden ganzzahligen Proportionen könnten auch allen kosmologischen Relationen zugrunde liegen. Dies führte ihn zur Entwicklung seiner Planetengesetze, die er verstanden wissen wollte als einen Hymnus auf die Harmonie – die Harmonie im gestirnten Himmel im Besonderen und in Gottes Schöpfung im Allgemeinen. In der oben beschriebenen achteiligen, achtfach variierten musikalischen Collage, die im Drama den Freispruch von der Hexerei herbeiführt, spielt Hindemith möglicherweise auf die acht zu Keplers Zeiten bekannten Himmelskörper an, die in der die Oper krönenden kosmologischen Apotheose von acht Opersolisten allegorisch dargestellt werden. Einer der acht unterscheidet sich grundsätzlich von den anderen: der Mond. Seine Bahn (um die Erde) ist als einzige tatsächlich kreisförmig. Und wie Hindemith uns mit seinem Rondino im Rondo erinnert, ist er zudem der einzige Himmelskörper, der kleine Kreise innerhalb eines großen Umlaufs beschreibt: die Erde umrundend begleitet er sie zugleich auf ihrer Bahn um die Sonne.

Wie die Musik zeigt, handelt es sich bei Mutter Keplers magischem Weltbild (das ihr übrigens der fantasievolle Librettist Hindemith zuschreibt; Kepler-Biografen scheinen diesen Ausgang des Hexenprozesses nicht zu kennen) um so etwas wie die Auffassung der irdischen Wirklichkeit aus der Sicht des Mondes, und damit um einen genialen Gegenentwurf zum *Somnium* ihres Sohnes.

Keplers gewissenhafte Frömmigkeit

In der zweiten Hälfte der im Mondrondo erklingenden Hymne spricht Hindemiths Kepler ein lateinisches Gebet. Die Zeilen sind ein Exzerpt der Dankesworte, die der historische Mathematiker am Ende der *Harmonices mundi* (am Ende des 9. Kapitels in Buch V) an seinen Schöpfer richtet. Ins Deutsche übersetzt lauten die in die Oper übernommenen Sätze: "Ich sage dir Dank, mein Herr und Schöpfer, der du mir Freude gegeben hast an dem, was du gemacht hast; ich habe frohlockt über die Werke deiner Hände. Soviel mein Verstand in seiner Enge von ihrer Unendlichkeit hat erfassen können, habe ich die Herrlichkeit deiner Werke den Menschen offenbart, die diese Ausführungen lesen werden." Mit diesen Worten zeigt sich der Mathematiker erneut treu dem religiösen Ziel, das all seinen beruflichen Untersuchungen zugrunde lag und das er nie aufgab zu betonen: durch seine wissenschaftlichen Erkenntnisse Gottes Herrlichkeit zu bekunden.

Metaphysische Fragen nahmen im Leben des historischen Keplers einen großen Raum ein. Schon in seiner Jugend ging seine Auseinandersetzung mit theologischen Fragen weit über den Schulstoff hinaus. Wie er in seinen Selbstzeugnissen rückblickend beschreibt, begann er mit knapp zwölf Jahren, sich Gedanken über die Eucharistie, insbesondere die Frage der Transsubstantiation zu machen. Er hatte einen Diakon in einer Predigt über den Römerbrief die Auslegung der Calvinisten kritisieren hören, denen zufolge Christi Leib und Blut beim Abendmahl nur geistig, nicht aber leibhaftig anwesend seien. Besorgt las er den Bibeltext selbst nach und stellte fest, dass auch er geneigt war, die Überzeugung der 'Abtrünnigen' zu teilen. Wann immer diese Frage während seiner Jahre in den Schulen von Adelberg und Maulbronn aufkam – stets verbunden mit der Warnung, sich vor einer Beeinflussung durch die Fehlinterpretation zu hüten – zog sich der junge Kepler in Einsamkeit und Gewissensbefragung zurück. Dabei war ihm die Problematik seiner Interpretation angesichts der geltenden lutherischen Lehrmeinung durchaus bewusst, doch fühlte er sich auch seinem eigenen Gewissen verpflichtet.

Hindemith greift dieses Thema dramatisch und musikalisch auf. In zwei Szenen werfen lutherische Pfarrer dem Protagonisten seine Abtrünnigkeit von der Doktrin der leibhaftigen Gegenwart Christi beim Abendmahl vor. Die Musik, die der Komponist für die Begegnung mit dem Linzer Pfarrer Hizler im zweiten Aufzug entwirft, kehrt in der Totenbetszene des fünften Aufzuges wieder, als der Regensburger Pfarrer dem Sterbenden noch in der letzten Lebensminute einen Sinneswandel zur 'rechten Lehre' abzurufen versucht.

In der ersten der beiden verwandten Szenen drücken sich die klerikale Verurteilung und Keplers Reaktion nicht nur dramatisch, sondern auch mit Rekurs auf Zahlensymbolik und den hermeneutischen Hintergrund eines musikalischen Zitats aus. Wie das Publikum von den empörten Gemeindegliedern der lutherischen Gemeinde in Linz erfährt, hat Pastor Hizler, von württembergischen Kontakten über Keplers abtrünnige Einstellung zur Abendmahlslehre informiert, auf dessen schriftlicher Unterwerfung unter die orthodoxe Lehrmeinung bestanden. Kepler, der weder sich selbst noch die Kirche betrügen wollte und daher einen solchen Eid verweigert hat, wird nun von der Kommunion ausgeschlossen und erfährt, dass er in Hizlers Kirche auch als Gottesdienstbesucher nicht länger erwünscht ist. Der Pfarrer verteidigt seine Position mit einem Hinweis auf die Direktiven des Konsistoriums, das ausdrücklich bestimmt hat, keinem Laien sei die Auslegung irgendwelcher Glaubensartikel nach Maßgabe des eigenen Gewissens zuzugestehen.

Der musikalische Symbolismus im Duett der beiden Männer ist ebenso offensichtlich wie faszinierend. Siebenmal weist Pastor Hizler Keplers Ersuchen, seinem eigenen Gewissen gehorchen zu dürfen, zurück. Hindemith greift damit zweifellos auf die biblische Bedeutung der Zahl 7 zurück, mag aber auch die Gedanken der harmonikalen Tradition zu dieser Zahl im Hinterkopf gehabt haben. In der Bibel steht die Zahl für die Fülle, und zwar gleichermaßen für das Gute und das Böse, das Konkrete und das Symbolische. Die Johannes-Offenbarung erwähnt siebenfache Verherrlichungen, und siebenmal bricht der himmlische Chor in Lobgesang aus. Die sieben Gemeinden, an die Johannes zu schreiben aufgetragen wird, sind repräsentiert durch sieben um Gottes Thron stehende goldene Leuchter; die sieben Sterne auf der rechten Hand Christi stehen für die Engel der sieben Gemeinden, und die sieben Geister Gottes erscheinen Johannes in der himmlischen Vision als sieben brennende Fackeln. Noch eindringlicher ist die sieben allerdings als Zahl der Fülle, wenn es um Gottes Strafe geht: sieben Siegel entfesseln alle von Menschen verursachten Katastrophen, sieben Posaunenstöße bringen die göttliche Vergeltung für den menschlichen Vertrauensbruch auf die Erde nieder, und das Ausschütten der sieben Schalen göttlichen Zorns zerstört ein Drittel allen Lebens. In der antiken Musikphilosophie, in der die Proportionen einstelliger Zahlen zueinander die Obertöne eines Grundtones beschreiben, ist die 7 als einzige Ziffer von der vollkommenen Harmonie ausgeschlossen; in der Geometrie ist die 7 die einzige Zahl, durch die ein Kreis nicht allein mittels Zirkel und Lineal in gleiche Teile geteilt werden kann. Wenn der Pfarrer also seinen Unmut gegenüber Keplers religiösem Alleingang in sieben Phrasen kleidet,

insinuiert Hindemith damit in symbolischer Weise sowohl die apokalyptische Bestrafung als auch die Unvereinbarkeit mit den Grundsätzen der Weltharmonik.

Jede der sieben Phrasen beginnt mit denselben vier Takten – einer zweitaktigen Komponente gefolgt von deren variiertes Wiederholung – und setzt sich dann je unterschiedlich fort. Die einprägsame Wiederholung verführt dazu, die Tonfolge zu überhören, die sich quer über diese Wiederholungsgrenze hinweg ergibt und auf Bachs berühmtem musikalischen Namenszug anspielt.

NOTENBEISPIEL 40: Hitzler attackiert Keplers “häretische” Einstellung [11 C-I]



Ich tat was das Kon-sis - to-rium be-fahl. Er lenkt den
Glau-ben nach eig-ner Wahl und ver-ach-tet die Kir-chen-leh-ren.

Die in der oberen Klammer zusammengefasste Tonfolge *as-g-b-a*, die Transposition von *b-a-c-h* um einen Ganzton abwärts, fällt vermutlich kaum einem Hörer auf, bis Hindemiths Kepler sie in einer seiner Repliken isoliert. Zu Worten, mit denen er sich gegen Hitzlers Verunglimpfung seiner ernsthaften Gewissenserkundung verwahrt, vervollständigt Kepler die Sequenz sogar in einer Weise, die sich deutlich der thematischen Gestalt annähert, die Johann Sebastian Bach für seine symbolisch-musikalische Person im dritten Fugensubjekt des krönenden Stückes seiner *Kunst der Fuge* komponierte:

NOTENBEISPIEL 41: Kepler verteidigt sich in bachscher Demut [11 D4-5]



Als ob mein Glaube Ketzerei wäre!

b a c h

(in J. S. Bach, *Die Kunst der Fuge*,
“Fuga a 3 soggetti”, 3. Subjekt)

In der Tradition der im 15. und 16. Jahrhundert u.a. von Tinctoris, Luther, Figulus entwickelten, im 17. und 18. Jahrhundert von Burmeister, Muffat, Mattheson und anderen festgeschriebenen musikalischen Rhetorik stehen die großen Intervalle – insbesondere Oktave und Quinte – für das Göttliche, die kleinsten – insbesondere der Halbton – dagegen für die Klage des hilflosen und sich sündhaft wissenden Menschen. So wird das Grundthema in Bachs *Kunst der Fuge*, das ja mit einer majestätisch aufsteigenden Quinte anhebt, oft als Ausdruck der Gebetshaltung gedeutet, während das sich in Halbtönen windende dritte Thema der abschließenden Fuge als Zeichen für die armselige menschliche Natur im Allgemeinen und die Demutsgeste Bachs im Besonderen gelesen wird. Bach betrachtete bekanntlich seine berufliche Arbeit, so sehr sie auch oberflächlich an Vertragsbedingungen gebunden und praktischen Bedürfnissen unterworfen war, als einen ständigen Gottesdienst. Im Bewusstsein der Demut, die er so passend in der Enge seines musikalischen Namenszuges ausgedrückt fand, strebte er danach, sein Lebenswerk als eine einzige Huldigung an den Schöpfer zu gestalten. Dasselbe, so scheint Hindemith zu betonen, trifft auch auf Kepler zu. Indem er seinem Protagonisten wiederholt Bachs Namen in den Mund bzw. die Gesangslinie legt, bringt der Komponist mit musikalischen Mitteln seine Überzeugung von Keplers Rechtgläubigkeit und Demut zum Ausdruck.

Gleich dreimal überbrückt Keplers Gesangsphrase in dieser Weise die Wiederholungsgrenze in Hizlers identischen Phrasenanfängen mit einem Hinweis auf BACH (vgl. [11 D 4, D 12 und G 6]. Mit dieser tonlichen Verbeugung vor einem Komponisten, der erst ein Jahrhundert nach Kepler leben sollte, verbindet Hindemith Worte, die, obwohl durch viele Takte getrennt, einen geistigen Zusammenhang bilden. Keplers ungläubige Abwehr des Häresieverdacht und sein Schmerz über die strenge Orthodoxie der Augsburger Konfession (“Eine Lösung, unbedacht, leichtfertig”) führen zur erneuten Beteuerung seiner Einstellung hinsichtlich der Gegenwart Christi (“Als geistige Wirkung allein”).

In Musik mit sakralem Inhalt steht die Zahl 3 meist für die Trinität. Wenn sie in Gegenüberstellung mit der 4 erklingt – der Zahl, die mit den traditionellen Elementen der antiken Naturphilosophie, also mit Erde, Wasser, Luft und Feuer, in Verbindung gebracht wird – steht die 3 auch allgemeiner für das Geistige im Gegensatz zum Materiellen. Es ist daher aufschlussreich, dass Keplers 3 Einwürfe, die alle einen Abschnitt der musikalischen Linie herausheben, ohne dabei je die Phrase als Ganzes zu stören, das *Geistige* betonen, während der Pfarrer weitaus irdischer ist und die identische Anfangskomponente seiner sieben Phrasen viermal unter-

bricht, um auf der *leibhaftigen* Gegenwart Christi zu bestehen. Das musikalische Material dieser Unterbrechungen erklingt wiederum insgesamt siebenmal, und zwar jeweils zu dem Wort "Gegenwart", dem Begriff, auf dessen unbedingt wörtlicher Auslegung der Pfarrer besteht. In jedem dieser Fälle beschreibt die Singstimme eine ähnliche melodische Linie in Hitzlers höchstem Register, die Streicher verstummen, und das unisono-*a*, in dem die Blechbläser das ganze Duett verankern, spaltet sich hier stets zu demselben *siebenstimmigen* Klanghintergrund.

Neben der melodischen Anspielung auf Bachs Namenszug (und damit auf dessen Demut und pietistische Geisteshaltung), auf die unharmonische Zahl 7 und auf den Gegensatz von Geistigem und Materiellem in der Gegenüberstellung von 3 und 4 verwendet Hindemith in seiner Oper weitere musikalische Zitate, um religiöse Aussagen zu vermitteln. Diese sind leichter zu erkennen als alles oben Erwähnte, da er größere Einheiten, die aus anderen Zusammenhängen womöglich vertraut sind, in eine neue Umgebung verpflanzt, von deren musikalischer Sprache sie sich melodisch deutlich unterscheiden.

Wo andere Komponisten Motive oder Themen bevorzugen, zitiert Hindemith gern ganze Lieder.¹³ Von den drei Liedzitaten der Oper identifiziert er selbst allerdings nur ein einziges. Eine Fußnote in Partitur und Libretto informiert Musiker bzw. Leser (und, mittels des üblichen Nachdrucks in heutigen Programmheften, auch das Publikum), dass die Melodie, die er Keplers Trauergedicht "Ach leiblich Aug" unterlegt, auf einen Choral zurückgeht, den Johann Hermann Schein (1586-1630), einer der führenden Komponisten der frühen lutherischen Kirchenmusik, 1627 aus Anlass eines Trauerfalles in seiner Familie schrieb.¹⁴ Hindemith adaptiert Scheins Melodie zu Keplers Gedicht nicht nur, indem er den Rhythmus ändert, sondern auch, indem er als dritte Phrase vor der Wiederholung eine sehr freie Variante der zweiten einschleibt.

¹³Wie im vorangegangenen Kapitel aufgezeigt, zitiert Hindemith in seiner Oper *Mathis der Maler* den Choral "Es sungen drei Engel ein süßen Gesang" sowie ein Volkslied, das "Evangelische Jubellied" aus Grünewalds Lebenszeit und die Fronleichnamsequenz "Lauda Sion Salvatorem". In seiner von Giottos Freskenzyklus zum Leben des heiligen Franziskus inspirierten Ballettmusik *Nobilissima Visione* verkörpert er den tanzenden Protagonisten musikalisch in einem Trouvère-Lied, einer zu Lebzeiten des toskanischen Heiligen komponierten Hymne auf den Monat Mai; siehe hierzu das entsprechende Kapitel in S. Bruhn, *Das tönende Museum. Musik des 20. Jahrhunderts interpretiert Werke bildender Kunst* (Waldkirch: Edition Gorz, 2004), S. 189-220.

¹⁴Vgl. "Seligkeit, Fried, Freud und Ruh" in Johann Hermann Schein, *Cantional [Neue Ausgabe sämtlicher Werke II/2]* (Kassel: Bärenreiter, 1967), S. 81.

NOTENBEISPIEL 42: Johann Hermann Schein, "Seligkeit, Fried, Freud und Ruh"



NOTENBEISPIEL 43: Keplers Trauerlied "Ach leiblich Aug" (7 B 4-23)

Ach, leib-lich Aug, du schwach Ge-mächt ...

Wenn Kepler bei Ziffer [27 C] im 5. Aufzug erneut erkennt, dass die wahre Harmonie nicht innerhalb des menschlichen Lebens erreicht werden kann, sondern erst im Tode, erklingt Scheins Melodie leicht verändert im vierstimmigen Satz der Streicher und Holzbläser, wobei Kepler selbst zu den Worten: "Absterben ist, sie zu bewirken, not" die zentrale Phrase singt. Später in der Totenbetszene, nach dem bedrückenden Besuch des Regensburger Pfarrers, bemerkt Kepler, dass selbst die unmittelbare Nähe des Lebensendes keinen Schutz vor Missklang bietet; erst der Tod des Körpers kann die Seele befreien und ihr damit ermöglichen, an der Welt-harmonie teilzuhaben. Als er über diese Einsicht nachsinnt, wechseln Ausdrücke der Hoffnung mit den vier Zeilen des Epitaphs, das der historische Kepler für seinen Grabstein schrieb. Diese Einschübe sind auf der verbalen Ebene durch die lateinische Sprache hervorgehoben; musikalisch verbinden sie sich – sehr angemessen angesichts ihrer Haltung zum Tod – mit Scheins Melodie. (Diese erklingt in der rhythmischen Form, die Hindemiths Kepler ihr zuvor gegeben hatte und die der Hörer insofern wiedererkennt, jedoch ohne die erweiternde Zeile, die der vierzeilige Grabspruch ja nicht erfordert.)

NOTENBEISPIEL 44: Scheins Melodie zu den Worten des Grabspruchs [27 L]

(3 Pos.) (3 Pos.)

[...] Mensus eram coe-los, [...] Nunc terrae metior umbras,

[...] Mens coe - les - tis e - rat, [...] Cor-poris umbra ia-cet. [...]

(3 Pos.)

Ein weiteres Zitat erklingt in der eben beschriebenen Szene mit Pastor Hizler. Interessanterweise gibt Hindemith für den Choral, der im zweiten Aufzug aus der Linzer Kirche nach draußen klingt und dem Publikum die Gemeinde ankündigt, die kurz darauf beim Verlassen des Gotteshauses voller Entsetzen Keplers Ausschluss vom Abendmahl kommentieren wird, keine Quelle an. Dabei ist der geistige Hintergrund dieses Gesanges interpretatorisch durchaus relevant, denn das “Dank sagen wir alle Gott, unserm Herrn Christo”, das Pastor Hizler am Ende seines Gottesdienstes anstimmen lässt, lehnt sich sehr eng an einen Choral an, der zu denselben Worten in Johann Hermann Scheins schon anlässlich der Vertonung von Keplers Trauergedicht erwähntem *Cantional* verzeichnet ist.¹⁵ Dass der Gesang der vermutlich doktrintreuen Linzer Kirchengemeinde und Keplers privater Ausdruck der Trauer musikalisch derselben Quelle entstammen, ist natürlich äußerst bedeutsam, zeigt Hindemith damit doch auf subtile Weise, dass Keplers religiöse Einstellung auf demselben Boden stand wie die der lutherischen Gemeinde, als deren gläubiges Mitglied er sich betrachtete, also keineswegs rebellisch war, wie der Klerus behauptete.

Die doktrinäre Rechthaberei, deren lutherische Variante Keplers Privatleben überschattete, führte auf politischer Ebene zu endlosen erbitterten Schlachten, die man heute als den Dreißigjährigen Krieg bezeichnet. Hindemith fängt den Geist dieses Krieges in einem musikalischen Zitat ein, seine Probleme dagegen im Text seines selbstverfassten *contrafactum*.

¹⁵“Grates nunc omnes” oder “Gebetlein”, Schein, *Cantional* Teil 1, S. 29.

Die Melodie des "alten Kriegsliedes", das die Kurfürsten im 5. Aufzug singen, um ihren Kaiser zur Entlassung Wallensteins zu bewegen, ist in Böhmes *Altdeutschem Liederbuch* unter der Überschrift "Kriegsfreud und Kriegsleid" aufgeführt. Die frühesten Druckversionen des Liedes stellen eine direkte Verbindung mit dem Dreißigjährigen Krieg her.¹⁶ Während der Titel ein Bewusstsein der sowohl negativen als auch positiven Aspekte bewaffneter Auseinandersetzungen anzudeuten scheint, lesen sich die zwölf Strophen selbst überwiegend als eine Glorifizierung des Schlachtengetümmels, im Sinne von: Sterblichkeit ist des Menschen Los und der Tod im Felde jedem anderen vorzuziehen.

Im Gegensatz zu dieser kampfesfrohen Haltung im historisch überlieferten Lied haben die Worte, die Hindemith seine Kurfürsten mit dem Kaiser austauschen lässt, gar nichts von Soldatenschneid. Ihre Klage, dass der Krieg das Reich zerstöre, keiner frei atmen könne und das Heer ebenso wie die königliche Führung nichts anderes als die eigene Machterweiterung im Sinn haben, kommt einer grundsätzlichen Verdammnis des Krieges gleich; die Argumentation des Kaisers, ohne Wallsteins Einsatz werde der katholische Glaube den Reformatoren zum Opfer fallen, klingt demgegenüber wenig überzeugend und wird auch entsprechend unwillig aufgenommen.

Hindemith unterstützt den Geist des *contrafactum* außerdem mit musikalischen Mitteln. Dem selbstbewussten Melodieduktus entsprechend erklingt das Kriegslied zwar "Im Zeitmaß eines schwerfälligen Marsches", also in einem von homophonen Bläserklängen und Schlagzeug unterstrichenen Viervierteltakt, doch wird das scheinbar einfache Metrum wiederholt in Frage gestellt. In einigen Fällen stellen Streicher und Pauken ihm eine andere Art Ordnung gegenüber: Im Thema und in der 3. Variation erklingen in unregelmäßigem Abstand Fetzen in walzerartigem Dreiertakt, in der 1. Variation sind es Figuren in Fünf- oder Sechsviertellänge. In anderen Fällen führen Zusammenziehungen in der Melodieführung zu einer unvorhersehbaren Verkürzung einzelner Takte und lassen dabei die schweren Soldatenstiefel metaphorisch stolpern. Dies passiert vor allem in Variation 2 und 4 anlässlich der Versuche des Kaisers, den fortgesetzten Krieg durch das erwünschte Überleben des katholischen Glaubens und der habsburgischen Monarchie zu rechtfertigen. Mit seinen musikalischen Signalen

¹⁶Franz Magnus Böhme, *Altdeutsches Liederbuch*, Nr. 424, S. 529-531. Mit vollständigem Text ist das Lied zum ersten Mal in einer Veröffentlichung von 1646 dokumentiert; eine unvollständige Version auf einem losen Blatt aus dem Jahre 1622 zeigt aber, das es vermutlich etliche Jahre früher schon gesungen wurde.

von Unordnung und unharmonischer Proportion fällt Hindemith also ein unzweideutiges Urteil über diesen Krieg – und damit indirekt über die Vorstellung Wallensteins, die Einheit des Glaubens mit Gewalt durchsetzen zu können.

Eine weitere Art von Kommentar erreicht Hindemith auch in dieser Oper mit Hilfe einer Klangfarbe. Im Zusammenhang mit dem Grabspruch verwendet Hindemith mehrfach den charakteristischen Klang dreier in sehr leisem Unisono spielender Posaunen. Als der Protagonist im Angesicht seines bevorstehenden Todes erneut die Melodie Scheins, zu der er zu Beginn der Oper sein Trauerlied gesungen hatte, anstimmt, ergänzen die drei Posaunen jene Töne am Zeilenende, die sein Gesang auslöst (vgl. die in Klammer gesetzten Abschnitte in Notenbeispiel 44 oben); zudem nehmen sie die beiden mittleren Phrasen in Engführung voraus. Nirgends sonst in dieser Oper sind die Posaunen in dieser Weise eingesetzt. Allerdings haben die drei unisono spielenden Posaunen einen Vorgänger in der Ouvertüre zu *Mathis der Maler*.¹⁷ Hindemiths Entscheidung, die erste Strophe des Chorals „Es sangen drei Engel ein süßen Gesang“ mit drei unisono spielenden Posaunen zu besetzen, wurde als Hinweis gedeutet, dass es in der Oper um ein göttliches Urteil geht: um die Frage, ob der Protagonist für seine großen Lebensentscheidungen letztlich Gnade vor Gott finden wird. Die Verwendung desselben Klangfarbensymbols in dieser Oper verweist zweifellos auf dieselbe religiöse Grundfrage. Indem Hindemith die Posaunen hier unmittelbar vor Keplers Tod (und allein da) einsetzt, verwoben mit den letzten Überlegungen des Helden, ob Harmonie schon im irdischen Leben erreicht werden kann, scheint er Keplers Hoffnung zu betonen, einst nach dem Maßstab seiner professionellen und spirituellen Bemühung um die Gottes Welt bestimmende Harmonie gerichtet zu werden.

Konsonanzen der Liebe

Ist der Harmonie, die Gottes Schöpfung in 'konsonanten' Verhältnissen einfacher Zahlen durchzieht, tatsächlich ein Wirken im menschlichen Leben versagt? Der historische Kepler hält sich mit einem Urteil zurück, wenn er in *Harmonicæ mundi* Buch 4 über die psychologische Dimension der Weltharmonie nachdenkt. Hindemith gesteht seinem Protagonisten die – aus Verblendung leider nicht durchgehend wahrgenommene – Möglichkeit einer Harmonieerfahrung in der innigen Liebesbeziehung zu.

¹⁷Siehe dazu die ausführliche Diskussion am Schluss des vorangegangenen Kapitels.

Die entscheidende Aussprache zwischen Kepler und Susanna in der zweiten Hälfte des zweiten Aufzuges gipfelt in den einander ergänzenden Aussagen der zukünftigen Eheleute hinsichtlich ihres je eigenen und miteinander geteilten Bekenntnisses. Kepler, der sich ermutigt fühlt

zu neuer Forschung nach tiefster Ordnung und Regelmagie,
wie sie in Musik, Geometrie, dem Bau von Pflanz und Tier,
Lauf der Sterne, in Wesen, Bewegung, Beziehung alles Geschaff-
nen sich erweist; die auch umfasst des Menschen Standort, sein
Denken, Wirken und Bestimmung,

denkt in jeder Hinsicht in pythagoreischen Kategorien. Auch die Griechen in Crotona hätten verstanden, dass aus der alles durchwaltenden Ordnung das Vorhandensein eines planenden Geistes abzuleiten sei. Dass Kepler natürlich den christlichen Gott meint, ändert nichts an der gemeinsamen Ehrfurcht vor dem Urheber der Schöpfung.

Susannas selbständige Spiritualität veranlasst sie, Keplers Gedanken in den Bereich des menschlichen Miteinanders zu übertragen, wobei sie weit über die persönliche Glückserwartung hinaus an konzentrische Kreise denkt, für die sie in liebender Anteilnahme mitverantwortlich zu sein beschließt. Erst am Ende des Aufzuges zeigt Hindemith ihre Verwirrung über die recht ungewöhnlich formulierte Werbung ihres Verlobten, als sie – leicht trunken von den neuen Gedanken – ihr Hochzeitsbild entwirft:

eine Braut / Mit einer Krone von Planeten, / Einem Schleier aus
Kometen, / Einem Schloss, aus Sonnen erbaut. / Um mich ein
Weltall errichtet, / Ein Olymp, aus Ziffern erdichtet [...]. In ein
Eden trat ich ein / Aus Zahl, Kalkül und Proportionen, / Wo For-
meln statt Schlangen wohnen, / Äpfel harmlose Sphären sein.

Zwei musikalische Motive sind damit betraut, das Streben der beiden Liebenden nach Harmonie zu symbolisieren. Eines ist instrumental; es begleitet das, was ich Keplers ‘Credo’ nenne: seine ausdrückliche Erklärung zur geistigen Dimension seiner Berufsauffassung.

NOTENBEISPIEL 45: Keplers Credo-Motiv [15]



Das andere Motiv, das in seiner vokalen Form von Susanna eingeführt wird, steht für die mitmenschliche Deutung der weltenharmonischen Idee.

Dabei ist Susannas leidenschaftliches Bekenntnis in eine musikalische Gestalt gegossen, die hinsichtlich Form und Textur in dieser Oper einzigartig ist. Keinerlei vorgegebenem Material verpflichtet, verbindet diese Komponente verschiedene polyphone Satztechniken (vor allem in den Bläsern) mit einer homophonen Begleitung (vgl. die *pizzicato* spielenden Streicher). Der Anfangstakt der Linie wird mehrfach imitiert; er erklingt insgesamt sechsmal.¹⁸ Vom zweiten Takt an gesellt sich die Oboe mit einem Kontrapunkt hinzu und fordert die Singstimme zu einem Dialog, der an bachsche Arien mit obligatem Instrumentalpartner erinnert.

NOTENBEISPIEL 46: Susannas Deutung des Harmoniekonzeptes als liebendes Mitgefühl [15C-I]

(Oboe)

Soll-ten nicht wir sel-ber auch er - - rei - - - chen, in sol-chen Er-kin - gens Zeichen

In einem letzten Schritt dieser Entwicklung schließlich verbindet Hindemith die Instrumental-Imitationen von Susannas Eröffnungstakt mit dem Kopftakt des Oboenkontrapunkts zu einer neuen Einheit – einem musikalischen Symbol des ergänzenden und verschmelzenden Miteinanders. Da diese neue Einheit später noch eine Rolle spielen wird, möchte ich sie als ‘Agape-Phrase’ bezeichnen.

Das Duett der Brautleute wird gekrönt durch einen Schlusssatz, der ihren von nun an gemeinsamen Traum formuliert. Die Worte “Ernteselige Zeit, die uns beschenkt unendlich reich und tiefster Sehnsucht Erfüllung verleiht” erklingen im vierstimmig polyphonen Satz; dabei setzten die Liebenden zwei neue kontrapunktische Linien gegen die ‘Agape-Phrase’ in der Flöte und Keplers ‘Credo’-Motiv in den Posaunen.

Keplers professionelle Ethik (Hindemith lässt ihn fragen: “Muss ich nicht die Denker, Künstler, Herrscher dieser Erde ermahnen, in ihres Werks Bezirken sich jenem Worte anzugleichen, dass durch sie der Menschheit

¹⁸ 2 x Susanna, 2 x Kepler, 2 x instrumental; vgl. Susanna bei Ziffer [15C], imitiert von Kepler/Klarinette/Fagott bei [15D], dann nacheinander von Violoncello/Kontrabass, Kepler/Fagott/Horn, Susanna/Flöte/Englischhorn; von der Flöte bei [15F] und in Form des 6tönigen Motivkopfes viele weitere Male im Verlauf der Begegnung der künftigen Gatten.

bewusst werde die Harmonie der Welt?“), und Susannas Ethik des menschlichen Mitgeföhls (“Sollten nicht wir selber auch erreichen, in solchen Erklings Zeichen mit dem Besten, das sich in uns aufhält, dem Nächsten nahe zu sein, ihn verstehn, Böses bessern, verzeihn, Feindliches töten, Liebe mehren?“) versprechen zu diesem Zeitpunkt eine geradezu ideal ausbalancierte Basis für diese Ehe. Doch wie Kepler nur allzu gut weiß: Ideale Verhältnisse herrschen in Gottes Schöpfung nur, solange diese nicht den Einflüssen des menschlichen Wollens ausgesetzt wird.

Auf der Ebene der dramatischen Entwicklung erzeugen diese Einflüsse menschlichen Wollens eine Art Kontrapunkt. Während der zweite Aufzug der Hochzeit Keplers mit der spirituellen und ethisch ebenbürtigen Susanna entgegen strebt, bewegt sich der vierte Aufzug auf seine Beziehung mit Wallenstein zu, dessen innere Haltung derjenigen Keplers diametral entgegensteht. Beide Gegenüber Keplers reagieren auf seine Gedanken und Forschungen zur Weltenharmonie zunächst mit Bewunderung, dann mit Begeisterung, und schließlich, indem sie das Konzept auf ihren eigenen Erfahrungshorizont übertragen. Susanna betont ihren Dienst an den Mitmenschen und implizit dadurch an Gott in einer Weise, die Keplers Idee wesentlich ergänzt. Wallensteins pragmatische Umsetzung dagegen dient vor allem ihm selbst und seinem Machthunger.

Welche Gefahr dieser General, der Kepler noch vor dem Ende des vierten Aufzugs ein Einkommen und Schutz gegen religiöse Verfolgung anbieten wird, für die Integrität des Protagonisten darstellt, verdeutlicht Hindemith mit Hilfe des thematischen Materials. In der Unterhaltung, in deren Verlauf Wallenstein seinen Glauben an die Aussagekraft von Horoskopen ungeachtet der Warnung Keplers aufrecht erhält und im Konzept der ‘Weltenharmonie’ vor allem die ‘Welt’ sieht, die es zu beherrschen gilt, erklingt im Orchester wiederholt ein Motiv, das die Gesangslinie, mit der Susanna im vierten Aufzug ihre karitative Interpretation der keplerschen Idee ausdrückt, abwandelt.

NOTENBEISPIEL 47: Wallensteins und Susannas Anwendung
der Idee der Weltenharmonie



Fagott + Bassklarinette,
als Begleitung von
Wallensteins Gesang [23]



der Eroffnungstakt
von Susannas
'Mitgeföh!'-Phrase [15C]

Während Susanna ihr Augenmerk darauf richtet zu verstehen, was Keplers Konzept der Weltenharmonie für das menschliche Miteinander bedeutet und welche Eigenschaften im Bereich von Empathie und Toleranz sie sich daher selbst zum Ziel setzen will, liest Wallenstein dieselben Ideen als wissenschaftliche Rechtfertigung für seinen Wunsch, der Welt wenn nötig mit Gewalt seine Vorstellung von Ordnung aufzuzwingen. Zwar versucht Kepler, vor der missverstandenen praktischen Anwendung eines philosophischen Theorems zu warnen, doch ist er inzwischen durch seine Abhängigkeit von Wallenstein nicht mehr frei. Als der Protagonist sich schließlich selbst zu überzeugen versucht, seine Bereitschaft, Wallenstein als Mathematiker zur Verfügung zu stehen, entspreche seiner Absicht, "Idee und Nutzen zu vereinen", erreicht er den Tiefpunkt seines Verrats am eigenen Lebensziel.

Krank, entmutigt und wieder einmal ohne Anstellung begreift Kepler in Regensburg, dass sein Tod unmittelbar bevorsteht und er Susanna und seine Kinder nicht wiedersehen wird. Erst jetzt gesteht er sich traurig ein, dass er seine Kräfte verausgabt hat in dem Bemühen, am falschen Ort einen Anschein von irdischer Harmonie herstellen zu helfen, wobei er deren reinste Verwirklichung vernachlässigt hat. Zu den Worten "So trieb mich's, dort es aufzustören, wo es nicht wahr, und ungläubig zu fliehn, wo es im engsten, bei den Meinen vertraut, sich mir zu bieten schien" zitiert seine Gesangslinie nicht nur den inzwischen vertrauten Anfangstakt von Susannas harmonikalem Credo, sondern die vollständige 'Agape-Phrase'. Es mag für eine letzte Umarmung im Reich der Sterblichen zu spät sein, doch wie Hindemiths Musik uns versichert, wird Keplers Geist in seiner Todesstunde von einer Einsicht getröstet, die seine eigene, wissenschaftlich-theologische Auffassung von der Konsonanz des Universums mit Susannas mitmenschlicher Auslegung harmonisiert.

Die kosmische Apotheose

Wird Kepler dafür zur Rechenschaft gezogen werden, dass er in seinem irdischen Bemühen eine wichtige Facette übersehen hat? Wenn Hindemith sich auch nicht anmaßt, Gottes Urteil zu erraten, bietet er uns doch ein anderes 'himmlisches' Urteil: das der Sterne. Der über die Schwelle des Todes Schreitende wird willkommen geheißen von einem Chor kosmischer Stimmen, der ihm die "Bereitschaft seines Geistes zu möglichst fehlerfreiem Philosophieren" in Erinnerung ruft. Nun soll er die Erfahrung nutzen, um das bisher nur Erratene bestätigt zu sehen und zu

verkünden. Das an dieser Stelle erklingende letzte lateinische Zitat des Librettos (*Promptus mihi fuit animus ad emendatissime philosophandum*) entstammt demselben Gebet aus *Harmonices mundi*, das Hindemith seinen Protagonisten im dritten Aufzug hatte singen lassen. In der Übersetzung Max Caspars heißt es in diesem Kontext:

Mein Geist ist bereit gewesen, den Weg richtigen und wahren Forschens einzuhalten. Wenn ich etwas Deiner Absichten Unwürdiges vorgebracht habe, ich kleiner Wurm, im Sumpf der Sünden geboren und aufgewachsen, so sage mir, was Du die Menschen wissen lassen willst, damit ich meine Sache besser mache. Wenn ich mich durch die staunenswerte Schönheit Deiner Werke zu Verwegenheit habe verleiten lassen oder wenn ich an meinem eigenen Ruhm bei den Menschen Gefallen gefunden habe in dem erfolgreichen Fortgang meines Werkes, das zu Deinem Ruhm bestimmt ist, so vergib mir in Deiner Milde und Barmherzigkeit. Und würdige Dich gnädiglich dafür Sorge zu tragen, dass diese meine Ausführungen zu Deinem Ruhm und zum Heil der Seelen gereichen und dem in keiner Weise im Wege stehen.

Hindemith macht Keplers Wunsch, den Menschen die „staunenswerte Schönheit“ im göttlichen Werk zu eröffnen, sowohl zum Zentrum als auch zum krönenden Höhepunkt seines musikdramatischen Porträts. Prominent in der Mitte der Oper erklingt ja die Hymne auf die in Kosmos und Universum herrschende wunderbare Harmonie. Wie schon erläutert, handelt es sich bei dem ungewöhnlichen Einschub ins ‘Mondrondo’ um eine musikalische Form, die die komplexe Ordnung einer Fuge mit der grundsätzlichen Unwandelbarkeit einer Passacaglia verbindet; im Kontext der Astronomie liegt es nahe, hierin eine Metapher für die visuelle Überlagerung von Wandel- und Fixsternen am irdischen Nachthimmel zu sehen. Für die menschliche Teilhabe an dieser Harmonie, die kosmische Transfiguration der dramatischen Figuren am Schluss der Oper, teilt und erweitert der Komponist die beiden Aspekte der Zwitterform. Die so entstehenden vier polyphonen Abschnitte – eine Fuge und eine erste Passacaglia einerseits, eine weitere Zwitterform und eine zweite Passacaglia andererseits – werden durch ein Rezitativ verbunden, in dem die zu Lebzeiten versäumte letzte Liebeserklärung zwischen Susanna und Kepler Raum findet.

Im Zusammenhang mit den ‘kosmischen’ Abschnitten der Opernmusik sei noch einmal kurz auf Hindemiths Freude am Zahlenspiel verwiesen. Diesmal geht es vor allem um die symbolische Bedeutung der Zahlen 9 und 5. Die 9 wird traditionell wesentlich seltener symbolisch verwendet

als andere Zahlen und erlaubt daher ganz situationsbezogene Assoziationen. Sie kann in Verbindung mit 3 gesehen werden – sei es, dass die größere Zahl als Potenz der kleineren erscheint ($3 \times 3 = 9$), sei es, dass die beiden einander zum Inbegriff der Vollständigkeit ergänzen ($3 + 9 = 12$). In der pythagoreischen Musiktheorie bezeichnet 9 den vollkommenen Ganzton. Interessanterweise kennt auch die harmonikale Tradition die Verbindung von 9 und 3: Verdreifacht man die Schwingungszahl eines Grundtones zweimal, so erhält man den Ganzton *über* der zweiten *höheren* Oktave; verdreifacht man die Saitenlänge des Grundtones zweimal, so ergibt sich der Ganzton *unter* der zweiten *tieferen* Oktave. Zuletzt ist im Zusammenhang mit Hindemiths Nachsinnen über Keplers Gedanken und Hoffnungen noch daran zu erinnern, dass im Trauergedicht, dessen Geist und Struktur eine so entscheidende Rolle in dieser Oper spielt, jede Strophe neun Zeilen hat, und dass sich die Komponente 3 dort sowohl in der Anzahl der durch gleichreimige Refrains zusammengefassten Zeilenblöcke als auch in der Zahl der inhaltlichen Aspekte wiederfindet. Hindemith spielt in seiner kosmischen Apotheose mit all diesen Beziehungen, indem er wiederholt die Zahlen 9 und 3 einander gegenüberstellt und zugleich deren prekäre Stabilität mittels auffälliger Abweichungen abbildet.

Die Zahl 5 gilt in der pythagoreischen Tradition als irrational. In der Geometrie ist das Pentagramm, der fünfeckige Stern, als einzige regelmäßige Figur mit einer irrationalen Proportion, der des Goldenen Schnitts, verbunden; unter den räumlichen Figuren fällt das aus lauter Pentagons gebildete Dodekaeder aus der Reihe der fünf platonischen Körper heraus, da es nicht wie die anderen einem der vier Elemente Erde, Wasser, Luft und Feuer zugeordnet ist, sondern dem gestirnten Himmel. Hindemiths Oper *Die Harmonie der Welt* folgt dieser Tradition, indem auch hier die fünffache Wiederholung musikalischer Komponenten für irrationale Einflüsse reserviert ist. (So hat das Lied, das Mutter Kepler in der Grabschändungsszene singt, fünf Strophen mit je fünf Segmenten; in der folgenden Szene sehnt sich Kaiser Rudolf nach dem Trost eines überschaubaren Weltalls in fünf Einsätzen eines aufsteigenden Motivs, das von fünf Varianten eines fünftönigen Akkords untermalt wird.) Im Kontext der kosmischen Transfiguration wird die Bedeutung der Zahl 5 überhöht in Hinblick auf das menschliche Streben nach Erweiterung der geistigen Fähigkeiten, auf die Sehnsucht nach umfassendem, nicht mehr irdisch begrenztem Verständnis. Das Zahlensymbol verkörpert hier Kaiser Rudolfs Wunsch, „ins undeutbare Gebiet sternklarer, schlummernder Weisheiten verträumt zu entgleiten“; in einem noch tieferen Sinne steht die 5 für die Suche nach esoterischer Erleuchtung, wie sie die Pythagoreer anstrebten.

Hindemiths bewusste Verwendung symbolisch bedeutungstiftender Zahlen kann insbesondere im kosmischen Schlussteil der Oper auf allen Ebenen aufgezeigt werden. Dem Lob der kosmischen Harmonie sind insgesamt fünf polyphone Strukturen gewidmet: die Hymne im dritten und die vier oben erwähnten Ableitungsformen im fünften Aufzug. Auch der kosmische Reigen besteht seinerseits aus fünf Abschnitten, da zwischen Fuge + Passacaglia 1 einerseits und Zwitterform + Passacaglia 2 andererseits ein Rezitativ eingeschoben ist.

Die Zahl der Themeneinsätze in den polyphonen Formen dagegen ist stets auf 9, 3 oder eine Kombination der beiden Zahlen bezogen. In der Hymne, mit der der Protagonist im dritten Aufzug den göttlich geordneten Kosmos preist, erklingt das Thema insgesamt zwölfmal: neunmal in tiefen Instrumenten, dreimal gesungen von Kepler. Das Subjekt der Fuge, die Keplers Transfiguration unmittelbar nach seinem Tod begleitet, erfährt neun Einsätze, von denen drei Engführungen sind. In diesem Augenblick ist die allegorisch neu geborene "Erde" noch in letzte Gedanken zum erst kürzlich beendeten menschlichen Leben verstrickt. Ein Chor kosmischer Stimmen rügt dies nachsichtig, und die Sonne ermuntert zu weiterem Aufstieg an einen Ort, wo Worte wie "vergeblich", "wichtig" und "am End" ihre ominöse Bedeutung längst verloren haben. Indem sich die kosmischen Allegorien zunehmend von den irdischen Sorgen und Begrenzungen lösen, erweitert sich ihre Einsicht – und damit zugleich ihr melodisches Symbol.

NOTENBEISPIEL 48: Das Lob der kosmischen Harmonie
mit seiner Ausweitung



das Thema der Hymne

Wo nichts Greif - - ba - res, wo die For-mel wohnt



verglichen mit dem Subjekt
der 'kosmischen Fuge' [28]

erweitert zum Thema der ersten Passacaglia

[28 D11]



dreifache ametrische Erweiterung: $\frac{8}{8} + \frac{8}{8} + \frac{8}{8}$

abschließende vertikale Ausweitung
bis zur Oktave e - e



Die Hymne im Mondrondo und die polyphonen Abschnitte im Schlussakt fußen auf immer neuen Varianten desselben Materials, unterscheiden sich jedoch hinsichtlich der Zuordnung der Themeneinsätze zu Grundtönen und Registern. Die zwölf Einsätze des Hymnenthemas bewegen sich zweimal durch fünf Tonarten (*b, f, as, fis, fis, des* || *b, f, as, fis, fis, des*), bleiben aber im Bassbereich; die neun Einzeleinsätze und Engführungen der Fuge bestätigen den Grundton *e* als rahmenden Anker, berühren aber insgesamt neun Tonarten (*e, d, c, e; a/g, as/f, es, h, e/g/e*) und beteiligen alle Instrumente und Register. Das Thema der ersten Passacaglia präsentiert eine rhythmisch raffinierte und deutlich verlängerte Variante des Hymnenthemas, bleibt dafür allerdings durchgängig in *e* verankert.

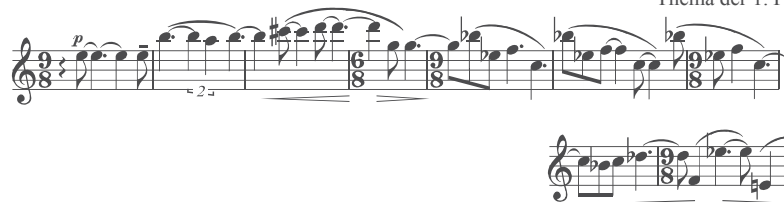
Diese erste Passacaglia zeigt die *dramatis personae* in allmählicher innerer Wandlung, die auf eine idealisierte Form ihrer irdischen Wesenheiten hinzielt. Derweil bahnt sich auf der nur noch fern und blass sichtbaren Erdkugel der letzte Missklang an. Vier zum Mord entschlossene Männer (unter ihnen Ulrich) treten zu Wallenstein. Sie werfen ihm Grausamkeit, Blutvergießen, Verrat, Despotismus und vor allem 'Dissonanz' vor, beschuldigen ihn, "ein falscher Ton im Akkord der Welten" zu sein, und erstechen ihn. Mit dieser die irdische Geschichte abschließenden Tat gesellt sich Kepler als allegorische Erde endgültig zu den kosmischen Gestalten und nimmt seinen Platz hinter Merkur und Venus ein. Mutter Kepler als Trabant an seiner Seite sowie die drei zuletzt eintreffenden äußeren Planeten versuchen jeweils, einige der sie im Erdenleben charakterisierenden Eigenheiten für die kosmische Dimension zu retten. So erklingen Rechtfertigungen der Magie (Mond/Mutter Kepler), des Widerspruches als eines gültigen Mittels zur Erkenntnis (Mars/Ulrich), des Ruhmes als Prinzip einer hierarchischen Ordnung (Jupiter/Wallenstein) und sogar der zynischen Einstellung zu allem Leben und Sterben (Saturn/Tansur).

Im Verlauf der dieser Wandlung gewidmeten ersten Passacaglia ertönt die Phrase zehnmal. Es handelt sich hier um eine ideal neunfache Einheit, die gestört wird durch einen überzähligen Einsatz. Dieser ist der einzige, in dem Singstimmen das sonst instrumentale Thema teilweise verdoppeln. Bezeichnenderweise sind es irdische Stimmen – die der Mörder –, die hier von der gewalttätigen Erde aus in die himmlische Heiterkeit hineintönen. Erschreckt schauen die kosmischen Allegorien zu ihrem Heimatplaneten zurück, wo ihr Blick auf die Vignette mit dem unmittelbar bevorstehenden Mord an Wallenstein fällt. Genau wie dieser Mord die sich gerade erst formierende kosmische Gelassenheit durchbricht, so 'stört' auch der nicht vorgesehene zehnte Einsatz die in diesem Kontext vollkommene Zahl 9.

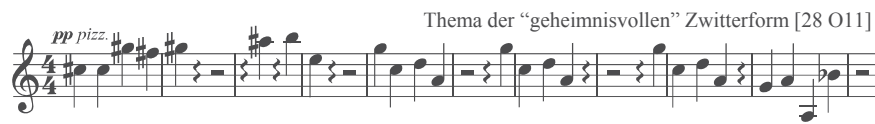
Eine dieser erweiterten Form des Passacagliathemas ähnliche Kontur, die rhythmisch vereinfacht, dafür aber in zwei Tonarten erklingt, liegt den drei Einsätzen der zweiten musikalischen Zwitterform zugrunde. Schließlich beendet Hindemith das himmlische Kreisen seiner Allegorien mit einer zweiten Passacaglia, die die Originalform des Hymnenthemas mit der inzwischen entwickelten Erweiterung verbindet.

NOTENBEISPIEL 49: Das erweiterte Thema kosmischer Integration, mit Varianten


Thema der 1. Passacaglia



Thema der "geheimnisvollen" Zwitterform [28 O11]



Thema der 2. Passacaglia [28 Q17 bzw. 33]



Wie denn könn-te, was so sehr be-schränkt und klein wie wir ist, kau-sal ver-eint sein
ei - ner For-mel, die al - len Kos-mos lenkt

Während des als "langsam und geheimnisvoll" bezeichneten Segments begreifen die Planeten ihre Aufgabe, je "eine Stimme in Gottes Choral" zu sein. Hier erklingen nur drei Themeneinsätze – zwei in sehr zartem *pizzicato* bzw. *staccato* auf *cis*, verkürzt und ohne harmonische Rundung, ein dritter als Engführung mit verschiedenen, stets abbrechenden oder vor ihrem Ende verklingenden Imitationen auf *a*. Während der Text nahelegt, dass alle dem irdischen Selbst geltenden Wünsche nun aufgegeben werden, verschwinden auch musikalisch die letzten Ansätze zu Tonarten, die mit der großen Harmoniewelt in *e* konkurrieren könnten.

Die lange zweite Passacaglia schließlich hat genau neun Themeneinsätze. Auch hier spielt die Zahl 3 eine ergänzende Rolle, verstärkt durch

einen transparenten Tonsymbolismus: Die letzten drei Einsätze sind variiert und steigen von der Grundtonart *e* durch die aufeinanderfolgenden Quinten *h–fis–cis* auf – gleichsam in die nicht mehr vorstellbaren Gefilde des Kosmos. Auch in Bezug auf die Suche nach der Weltenharmonie und die Frage, inwieweit diese dem individuellen Menschen zugänglich ist, setzt dieser letzte Abschnitt einen Schlusspunkt. Als der Chor, der jetzt als “die Milchstraße” am Bühnengeschehen teilnimmt, noch einmal betont auf Kepler Bezug nimmt – der sich der Harmonie zwar mehr genähert habe als jeder Mensch, aber eben doch ein beschränkter Sterblicher blieb – wird die kosmische Gelassenheit durch diese Rückkehr zur individuellen Perspektive momentan gestört und die thematische Phrase setzt aus. Stattdessen erklingen in den Streichern Ketten von Fünftelfiguren, die den Bläsern wie auch dem herrschenden Metrum in scheinbarer Unvereinbarkeit entgegengestellt sind.

Doch kaum lenken die Stimmen der Milchstraße ihre Aufmerksamkeit von der beschränkten Verwirklichung der Weltenharmonie im Menschenleben wieder auf die Perfektion kosmischer Bahnen zurück, nimmt auch die Passacaglia ihre regelmäßigen Phrasen wieder auf. Zum Schluss preisen alle Sterne die Unendlichkeit des Universums und bestätigen noch einmal ihre Hoffnung, sich über alle engen Vorstellungen von ‘Selbst’ zu erheben und mit der großen Weltharmonie zu verschmelzen.

Der kosmische Chor entlässt das Publikum mit einem Gnadenurteil über die geistigen Bemühungen Keplers und Susannas, in der Beteuerung: “Mehr kann kein Geschöpf erreichen.” Wenn ein Wissenschaftler sich zum Ziel setzt, die ewige Schönheit der göttlichen Schöpfung zu beschreiben, oder wenn ein Künstler den Versuch unternimmt, die Vollkommenheit der natürlichen Welt durch ein Werk seiner Hände zu imitieren, kann nie ein Ergebnis entstehen, das die dem Schöpfergott vorbehaltene ideale Harmonie verkörpert. Der Mensch, der in seinem Leben unweigerlich Unordnung erzeugt, kehrt erst mit dem Tod wieder in die Ordnung zurück. So ist es bereits als ideal anzusehen, wenn Kepler in seinem Trauergedicht und der darin enthaltenen Meditation über den Tod und Hindemith in seiner Oper – insbesondere in den Abschnitten, die dem Lob der Harmonie auch ausdrücklich auf der dramatischen Ebene gewidmet sind – dem Ziel des dem Schöpfer angemessenen Gotteslobes so nahe kommen, wie es einem fehlbaren Menschen nur möglich ist.

Hindemith sorgt dafür, dass vollkommene Proportionen selbst dort noch herrschen, wo kein menschliches Sinnesorgan sie mehr wahrnehmen kann. Die nach den Angaben des Komponisten beabsichtigten Spieldauern

der fünf polyphonen Abschnitte erweisen sich bei näherem Hinsehen als 'harmonisch' in genau diesem Sinne: Sie stehen zueinander in Zahlenverhältnissen, die denen der musikalischen Konsonanzen entsprechen:

$$\begin{array}{c} \text{Hymne : Fuge : Passacaglia : 'Zwitterform' : Passacaglia} \\ = \\ 5 : 8 : 9 : 3 : 9. \end{array}$$

Wenn Kepler die relativen Winkelgeschwindigkeiten der Planetenumlaufbahnen als Intervalle 'hören' konnte, wird es uns zweifellos gestattet sein, die Harmonie im Verhältnis musikalischer Spieldauern zu 'sehen'. In Bezug auf das *e*, das sowohl der pythagoreischen Musikphilosophie als auch Hindemiths Kepler-Oper als Grundton dient, erklingt das Lob der kosmischen Ordnung in *Die Harmonie der Welt* demnach in dieser Tonkontur:

NOTENBEISPIEL 50: Die 'Umlaufs-Konsonanz' der hymnischen Passagen

