

EPILOG
***Hérodiade* :**
Narzisstischer Tanz einer Erstarreten

Das orchestral interpretierte Gedicht

Im Frühjahr 1944 bestellte die amerikanische Tänzerin und Choreografin Martha Graham bei Hindemith Musik für ein Ballett über ein Thema aus der griechischen Mythologie “mit einer grausamen Frauenfigur – am liebsten Medea”;¹ den Wunsch erfüllte Samuel Barber ihr zwei Jahre später mit seiner Musik zu *Cave of the Heart*. Hindemith konnte sich für das Thema nicht erwärmen und schlug stattdessen vor, die Dialogszene aus Stéphane Mallarmés 1864 begonnener und noch zur Zeit seines Todes im Jahr 1898 unvollendeter Dichtung *Hérodiade* orchestral zu vertonen. Die Thematik basiert entfernt auf der biblischen Legende von Herodias und Salomé; das einzige vollendete Teilstück besteht aus einem Zwiegespräch zwischen der rätselhaften Prinzessin Hérodiade und ihrer Amme.

Diese 124-zeilige “Scène” ist auch das einzige Segment des geplanten Werkes, das schon zu Mallarmés Lebzeiten erstmals veröffentlicht wurde. Der Aufarbeitung aller Fragmente und Varianten durch Gardner Davies verdanken wir die Kenntnis, dass dieser Dialog ursprünglich als zweiter Abschnitt geplant war; Mallarmé sah zunächst eine sechsteilige Folge aus 1 Prélude, 2 Scène, 3 Scène intermédiaire, 4 Le Cantique de Saint Jean, 5 Monologue und 6 Finale vor.² Ein zweites, annähernd vollständig ausge-

¹Siehe dazu Henrietta Bannerman, “A Dance of Transition: Martha Graham’s Herodiade (1944),” in *Dance Research* 24 (April 2006), S. 1-20 [6-10].

²Vgl. G. Davies, *Les Noces d’Hérodiade* S. 20-45. Das Teilstück “Scène” erschien 1871 unter dem Titel “Fragment d’une étude scénique ancienne d’un poème d’Hérodiade” in der einflussreichen Anthologie *Parnasse contemporain* und wurde zweimal nachgedruckt. In seinem letzten Lebensjahrzehnt skizzierte Mallarmé einen neuen Plan für seine *Hérodiade*. Erweitert um die Zusatzbezeichnung “Mysterium” sollte das Gedicht nun vier Teile umfassen: (1) ein “Prélude” (anstelle der “Ouverture ancienne”) mit dem “Cantique de Saint Jean” als Mittelstück, (2) die “Scène”, (3) eine “Scène intermédiaire” und (4) ein Finale. Das Prélude sowie die Scène intermédiaire sind von einem Chor zu sprechen, das Finale ist ein Schlussmonolog der Titelfigur. Vgl. *Mallarmé: Gedichte, französisch und deutsch*, übers. u. kommentiert von Gerhard Goebel (Gerlingen: Schneider, 1993), S. 315.

arbeitetes Segment ist der dem Dialog vorangestellte, 96-zeilige Monolog der Amme. Diese steht, auf ihre Herrin wartend, am offenen Fenster des einsamen Turmes, in dem Hérodiade in Vorbereitung auf ihre Heirat lebt. Der Tag beginnt gerade; die Strahlen eines rötlichen Morgenlichtes spiegeln sich in einem Teich, den die Amme als tot beschreibt, insofern die hier früher nistenden Vögel seit einiger Zeit ausbleiben. Und, so reflektiert sie, auch der schönste Vogel – Hérodiade selbst – ist im Grunde bereits tot. Sie ist so jung und sollte voller Leben sein, doch seit sie sich in diesem Turm verborgen hält, ist ihr Umfeld zu einer Art Grabmal geworden. Nach den Worten ihrer einzigen Gefährtin hat die Prinzessin sich von der Welt zurückgezogen, weil sie die Leere hinter allem menschlichen Tun und Hoffen erkannt hat; sie verwelkt zwischen einem nicht gelebten Leben und einer Zurückgezogenheit, die aufgrund ihrer morbiden Faszination mit ihrem eigenen hermetischen Wesen krankhaft wird. Der Eindruck der Amme, die Prinzessin sei bereits innerlich abgestorben, entsteht durch die Mischung aus Sehnsucht nach und Angst vor der Selbstbegegnung sowie ihr schier unüberwindliches Grauen vor der eigenen Körperlichkeit. Einerseits gipfelt Hérodiades erster Monolog sicher nicht zufällig in dem Wort "Spiegel"; andererseits scheinen die wiederholt evozierten Löwen mit ihrer animalischen Kraft sie zu Gefühlen zwingen zu wollen, die sie leugnen möchte; ihr blondes Haar darf keinesfalls an deren Mähnen erinnern.

Die "Scène" besteht ausschließlich aus Reimpaaren. Nur 28 der 134 Zeilen sind der Amme anvertraut. Dennoch wirken die langen Passagen des jungen Mädchens nicht als Selbstgespräch; die Anwesenheit der älteren Frau wird keineswegs ignoriert. Stattdessen gibt deren Bodenständigkeit den Hintergrund ab für die nur schattenhafte Gegenwart der Titelfigur, und jeder ihrer ausnahmslos auf äußerliche Erscheinungen oder erhoffte zukünftige Erfahrungen der Braut bezogenen Vorschläge gibt Anstoß für eine Fülle symbolischer Beschreibungen von Hérodiades innerem Zustand.

Im Aufbau der Szene lassen sich sechs Abschnitte unterscheiden:

- | | | |
|---|---|---------------|
| 1 | Die Eröffnungsworte der Amme (die zugleich als Abschluss des vorausgehenden Monologs gehört werden sollten): Einleitung | Zeile 1-3 |
| 2 | Hérodiades erstes Rezitativ: Exposition | Zeile 3-28 |
| 3 | erster Abschnitt des Dialogs, beherrscht von Hérodiade: Durchführung Teil 1 | Zeile 29-61 |
| 4 | zweiter Abschnitt des Dialogs, mit eher gleichberechtigtem Austausch: Durchführung Teil 2 | Zeile 62-85 |
| 5 | Hérodiades zweites Rezitativ: Reprise | Zeile 86-117 |
| 6 | abschließender Dialog: Coda | Zeile 117-134 |

Wenn die Zeilen 3-117 somit den Hauptteil der Szene ausmachen, so bezeichnet die Trennlinie zwischen den beiden Hälften des langen zentralen Dialogs bei Zeile 61/62 deren Achsenpunkt. Diese Wasserscheide inmitten der Szene schlägt sich unter anderem auch in Mallarmés Spiel mit Symbolen nieder.

Inhaltlich drücken die einleitenden Worte der Amme Zuneigung aus zu der ihr Anvertrauten sowie Erleichterung, dass die junge Frau nicht ganz in die Schattenwelt verschwunden ist. In ihrem ersten Rezitativ lehnt Hérodiade beide Gefühle als Übergriff in den Bereich ihres nicht ganz sicheren physischen Lebensgefühls ab und spricht von ihren vergeblichen Versuchen, eine Beziehung zu sich selbst aufzubauen. Der darauf folgende erste Abschnitt des zentralen Dialogs wird durch das Angebot der Amme ausgelöst, Hérodiades Haar in Blumenessenzen zu baden, und endet damit, dass die Hand der Frau eine Haarsträhne am Fallen hindern will – beides Annäherungen, die das junge Mädchen entsetzt zurückschrecken lassen. Der zweite Abschnitt des Dialogs führt den Mann ein, den Hérodiade den Wunschträumen der Amme zufolge eines Tages heiraten wird, sowie – in deutlichem Gegensatz zu dieser imaginären Unterordnung – den betonten Narzissmus des jungen Mädchens, der in dem Ausruf gipfelt, ihre Herrlichkeit sei für niemanden als sie selbst bestimmt. Hérodiades zweites Rezitativ zeigt sodann das emotionale und spirituelle Ergebnis solcher Zurückweisung und Selbstverliebtheit: ihre Einsamkeit und ihren unsicheren Halt in der Wirklichkeit. Im codaähnlichen abschließenden Dialog bekennt die Prinzessin, dass Leere und Enttäuschung nicht nur hinter den vorgeblichen Freuden dieser Welt lauern, sondern ebenso ihrer eigenen dramatischen Weltverweigerung zugrunde liegen.

Die vorrangigen Themen der “Scène” lassen sich zusammenfassend beschreiben als Gedanken zu Zeit, Körper und Wirklichkeit. Die Prinzessin lebt in “einem unbekanntem Zeitalter” (*dans un âge ignoré*); sie fordert ihre Amme auf, sie in einem schweren Verlies aus Eisen und Stein zu sehen, “wo sich die falben Jahrhunderte meiner alten Löwen hinschleppen” (*Où de mes vieux lions traînent les siècles fauves*). Augenscheinlich begreift sie Zeit nicht als eine Spanne mit einer bestimmten Anzahl von Jahren, sondern als eine Art abstraktes oder spirituelles zeitliches Zuhause. Das biologische Altern mit seiner Implikation vom Verfall der Kräfte steht somit für die Zeit als zerstörerische Macht, die Mallarmés Dichtung aufzuheben sucht.

Ein anderes wichtiges Thema ist der Körper, dessen unklare Grenzen erst bestimmt werden müssen. Hérodiades lange Monologe werden durch drei Gesten ausgelöst, mit denen die Amme die unverletzliche Abschottung, die die Prinzessin um sich bildet, zu durchbrechen droht: Versuche,

ihre Hand zu küssen, ihr Haar zu parfümieren und eine Strähne am Fallen zu hindern. Wie das Thema der Zeit wird auch das des Körpers schon in den allerersten Zeilen angesprochen: Die Amme äußert ihre Sorge, die junge Frau könne ihre physische Existenz ablehnen und sich in einen schattenhaften Zustand zurückziehen.

Der thematische Komplex eines Rückzugs in die Unwirklichkeit drückt sich aus im leidenschaftslosen Verhalten gegenüber allem, was als außerhalb der inneren Schale liegend wahrgenommen wird. Hérodiades erste Äußerung ist der Ausruf "Reculez!" Während das Verb für *zurücktreten*, *zurückprallen* in einer Erzählung über eine dritte Person kaum auffallen würde, wirkt es im Imperativ außerordentlich abrupt; als Eintrittswort einer quasi-dramatischen Titelfigur ist es in der Literatur vor 1900 einmalig.³ Gelähmt von der Furcht vor einer Berührung scheint Hérodiade sich in ein kaltes Reptil zu verwandeln. An zwei Punkten ihrer Rezitative, die beide durch ihre alles beherrschende Angst vor jeglicher Nähe bestimmt sind, gibt sie vor, vom Tode bedroht zu sein. Schon in Zeile 7-8 legt sie nahe, ein Kuss ihrer Amme auf ihre Finger könne sie töten; an palindromisch korrespondierender Stelle, kurz vor dem Ende des zentralen Hauptteiles (Zeile 103-112), als sie sich vorstellt, sie müsse sich vor einem Menschen entkleiden, behauptet sie schlicht: "Ich sterbe". Bei alledem ist dieses junge Mädchen von dem Gedanken beherrscht, ihr Herz sei kalt. Sie hasst die Schönheit des blauen Himmels und sehnt sich nach einem Land, in dem es ausnahmslos düster wäre.

Als Mallarmé im Alter von 22 Jahren den Plan zu seiner Hérodiade entwarf, dachte er noch an eine klassische Tragödie, wie sowohl der Alexandriner als auch die Personenkonstellation nahelegen: Mit einem Dialog zwischen einer Fürstin und ihrer Vertrauten beginnt z.B. Racines *Britannicus*;⁴ die Thematik eines ambivalenten weiblichen Begehrens erinnert an Racines *Phèdre*. Sein Plan sowohl für dieses Werk als auch für das ursprünglich ebenfalls für die Bühne vorgesehene Schwestergedicht *L'après-midi d'un faune* durchlief zahlreiche Stadien und Neudefinitionen. Seine Idealvorstellung war eine Mischform: Das Geschehen wäre weder eindeutig dramatisch noch lyrisch, würde weder als ein Vergegenwärtigtes auf der Bühne *gezeigt* noch als Gegenstand der Erinnerung oder Kontem-

³Peter Szondi, "Mallarmé: *Hérodiade*" in *Das lyrische Drama des Fin de siècle*, hrsg. von Henriette Beese (Frankfurt: Suhrkamp 1975), S. 54.

⁴Auch der sprachliche Eröffnungsgestus ist ganz ähnlich; wie Racines *confidante* als erstes Agrippina anruft mit einem ungläubigen: "Quoi!" (Was!), ruft die Amme bei Mallarmé der jungen Prinzessin ihr überrascht-erleichtertes "Tu vis" (Du lebst) zu.

plation poetisch *evoziert*. Die Betonung sollte zwar auf dem menschlichen Miteinander liegen, nicht jedoch auf aktiven Handlungen der Beteiligten und der Art und Weise, wie diese ihr gesellschaftliches Umfeld verändern. Den Dichter interessierten nicht die Verstrickungen von Protagonisten in ein allgemein gültiges moralisches Dilemma, sondern einzig die Emotionen und solipsistischen inneren Zustände außergewöhnlicher Charaktere. Peter Szondi, dessen Analyse des Werkes bis heute unübertroffen bleibt, nennt als Komponenten, die die Dichtung in einen Gegensatz zu den Gesetzen der Bühne bringen,

erstens die Auflösung der dramatischen Person, zweitens den Symbolcharakter, der einem Teil ihres Körpers, ihren Haaren, eigen ist. Die Dissoziation der Heldin in Anorganisches und Organisches, in Haare und Körper, die einander fremd gegenüberstehen, und in ein Bewusstsein, das die Trennung erfährt und festhält, würde von der geschlossenen physischen Gestalt der Schauspielerin Lügen gestraft.⁵

Zum Verständnis des Textes, in dem gegenwärtig Geäußertes stets mit aus der Vergangenheit Erzähltem verflochten und beides in eine Abfolge von Metaphern und Bildern gegossen ist, die jegliche unmittelbar nachvollziehbare Wirklichkeit hinter sich lassen, ist laut Szondi entscheidend,

dass das lyrische Drama seine Wirklichkeit nicht auf der Bühne, sondern in der durch die Sprache evozierten Wirklichkeit der Imagination hat; dass die Qualität des Dialogs im lyrischen Drama nicht daran zu bestimmen ist, ob er sich in einer Situation sprechen lässt, sondern ob er die Situation für die Vorstellung mit den Mitteln der Sprache erstehen lässt.⁶

So kämpft letztlich nicht nur die Titelheldin mit dem Eindruck von Unwirklichkeit, sondern durchaus auch der Leser, der im Dunkeln gelassen wird darüber, in welchem Zustand all diese Worte gesprochen werden. In einer frühen Szenenanweisung, die Mallarmé strich, als er den Plan eines Theaterstückes aufgab, hatte er angeregt, Teile des Dialogs so vorzutragen, als handele es sich um einen Traum. Auch die wenigen fertig gestellten Fragmente des "Finale" lassen es offen, ob nicht das ganze Drama der *Hérodiade* eventuell nur ein Produkt ihrer Fantasie ist. Mallarmé schreibt: "In der Ferne erwacht sie – / nichts von alledem ist wirklich geschehen" (*Au loin elle se réveille – / rien de tout cela est-il arrivé*).

⁵Szondi, "Mallarmé: *Hérodiade*", S. 58.

⁶Szondi, "Mallarmé: *Hérodiade*", S. 59.

Die Quellen der Legende

In der biblischen Vorlage ist Herodias die zweite Frau des Herodes Antipas, der von 4 v. Chr. bis 39 n. Chr. über Galiläa und Peräa herrschte.⁷ Als Johannes der Täufer die aus einem doppelten Ehebruch hervorgegangene Heirat kritisierte, stiftete Herodias ihre Tochter an, Herodes Antipas durch einen lasziven Tanz zu betören und als Belohnung dafür um den Kopf des Täufers zu bitten (vgl. Markus 6:14-29). In Mallarmés "Scène" fehlen mehrere der Personen, die man in einer dichterischen Darstellung der Legende erwarten könnte. Weder die Mutter noch der Stiefvater der Protagonistin werden erwähnt; auch erhält der Leser keinen Hinweis auf Zeit und Ort der Handlung.⁸ Auch schildert der Dichter die Protagonistin als viel geheimnisvoller; ihre Wünsche und Ängste sind eher neurotisch und abstrakt als politisch und berechnend.

In vieler Hinsicht erscheint das hier porträtierte junge Mädchen ganz unvereinbar mit der aufreizenden Tänzerin, die als Lohn für ihre Anmut den Kopf eines Menschen erbitten könnte. Mallarmés Hérodiade erfährt ihren Körper als etwas nicht eindeutig der organischen Welt Zugehöriges. Viele ihrer Sätze zeigen, dass sie generell am Wert der physischen Existenz zweifelt – insofern alles Lebende sterblich ist, wo nicht schon tot – und von der Idee beherrscht ist, sie könne vor allem geistig existieren. Während die biblische Tänzerin bewusst versucht, König Herodes mit ihren Reizen zu entzücken, ist Mallarmés Hérodiade geschüttelt von Angst vor dem männlichen Blick, den sie als Ursache für den befürchteten Verlust ihrer Jungfräulichkeit wahrnimmt. Im Markusevangelium spricht der Wunsch des jungen Mädchens, das Haupt des gefangenen Propheten möge nicht nur abgeschlagen, sondern ihr auf einem Teller überreicht werden, nicht nur von einem (wenn auch von der Mutter suggerierten) Verständnis für die soziale und politische Situation, sondern darüber hinaus von Freude an besonderer Grausamkeit. Im Gegensatz dazu lebt Mallarmés Hérodiade in einer Welt ohne Gegenwart, ohne Aufmerksamkeit heischendes "Jetzt", ohne Ursächlichkeit; sie ist von keinem Gedanken so sehr gefesselt wie von dem an ihre eigene Verletzlichkeit und Flüchtigkeit und erfährt sich

⁷Herodes Antipas ist derjenige Herodes, der im Neuen Testament erwähnt wird. Zu ihm schickte Pontius Pilatus, der Statthalter von Judäa, Jesus Christus (vgl. Lukas 23:7-15).

⁸Allerdings hinterließ Mallarmé sieben vollständige vierzeilige Strophen dessen, was der "Cantique de Saint Jean" werden sollte, so dass kein Zweifel besteht, dass seine Idee sich im Wesentlichen wenn schon nicht an die Psychologie so doch an die Personenkonstellation der aus der Bibel bekannten Geschichte anlehnt.

als Fremdkörper in einer Welt, in der keine Ablenkung oder Wunsch-erfüllung so interessant sein könnte wie das Rätsel ihrer fluktuierenden Erfahrung von Wirklichkeit und Unwirklichkeit. Ein Vergleich der beiden jungen Mädchen zeigt, dass die biblische Gestalt durch ihre Handlungen definiert ist und als eine Chiffre innerhalb einer Parabel agiert, während ihre mallarmésche Doppelgängerin allein durch ihr inneres Selbstbild und die ihre Wahrnehmungen formenden geistigen und emotionalen Themen bestimmt ist. 1865 schrieb der Dichter in einem Brief an Eugène Lefébure, seine Hérodiade sei "ein rein imaginäres, von der historischen Vorlage vollkommen unabhängiges Geschöpf".⁹

Dennoch lässt sich ein Bezug auf verschiedene Quellen nachweisen. Der antike Historiker Titus Livius beschreibt in Buch 39 Kapitel 42 seiner "Römischen Geschichte" auf der Basis einer Anklageschrift des Cato, wie der römische Konsul Flaminius 192 v.Chr. im gallischen Krieg einen um Schutz bittenden Überläufer während eines Gelages köpfen lässt, nur um seinem Lustknaben das Schauspiel einer Enthauptung zu bieten.¹⁰ Spätere Autoren ersetzten den jungen Mann durch eine weibliche Geliebte, die Flaminius die Tat abschmeichelt. Cicero (in *De senectute* XII, 42), Seneca (in Buch 9 der *Kontroversien*), Plutarch (in seinem Buch über Flaminius) und zahlreiche andere Autoren erwähnen Varianten des Eros-Enthauptung-Motivs. Auf den Zusammenhang zwischen der Flaminius-Episode und der Geschichte um den Täufer weist erstmals Hieronymus hin.¹¹ Die neutestamentliche Version verpflanzt die Geschichte nicht nur nach Judäa, sondern spaltet zudem die weibliche Hauptperson in eine anmutige junge Tochter und eine intrigante, rachsüchtige Mutter. Spätere volkstümliche Varianten schildern die Tochter als Ebenbild der Mutter, wobei französische Versionen sie als Hexe oder Fee zeigen, während deutsche Adaptationen ihr oft ein unerwidertes erotisches Interesse an dem Täufer zuschreiben, das sie veranlasst, aus gekränkter Eitelkeit und verschmähter Liebe seine Enthauptung zu fordern. Die Geschichte überlebte in vielen mittelalterlichen Mysterienspielen. Erst seit dem 5. Jahrhundert heißt die Tochter Salome.

⁹Henri Mondor et al., Hrsg., *Correspondance de Mallarmé*, Band I: 1862–71 (Paris: Gallimard, 1956), S. 226. Entsprechend verwende ich auch im Deutschen den Namen "Hérodiade" für Mallarmés junge Fürstin, "Herodias" dagegen für die biblische Mutterfigur, die ihre Tochter anstiftet, den Kopf Johannes des Täufers zu verlangen.

¹⁰Hans Jürgen Hillen, Hrsg., *Titus Livius, Römische Geschichte* Band 39-41 (München/Zürich: Tusculum, 1983), S. 99-101.

¹¹Elisabeth Frenzel, *Stoffe der Weltliteratur: ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte* (Stuttgart: Kröner, 1992), S. 383.

Kurz bevor Mallarmé sich dem Thema zuwandte, hatte Heinrich Heine 1842 unter dem Titel *Atta Troll* eine gereimte Novelle über denselben Stoff geschrieben, die als Bindeglied zwischen den deutschen Volkserzählungen und Mallarmés *Hérodiade* angesehen werden kann. Zu den etwas späteren Autoren, die das Thema aufgriffen, gehören Gustave Flaubert (*Hérodias*, 1877) und Oscar Wilde (*Salomé*, 1894). Von hier gelangte die Geschichte dann auf die Opernbühne: Das Libretto von Richard Strauss' 1905 komponierter *Salome* ist eine deutsche Übersetzung von Oscar Wildes Schauspiel; Massenets 1881 entstandene Oper *Hérodiade*, in der die Protagonistin eine (platonische) Liebesbeziehung mit Johannes erlebt und sich nach dessen auf Betreiben ihrer Mutter erfolgter Hinrichtung selbst das Leben nimmt, lehnt sich enger an Flaubert an.

Mallarmé entwarf sein Porträt der jungen Hérodiade lange, bevor er kurz vor seinem Tod Wildes Drama kennenlernte. Die Darstellung des Engländers gefiel ihm gar nicht, und in einem als Vorwort für sein eigenes Gedicht gedachten, erst posthum von Gardner Davies veröffentlichten Prosatext¹² distanziert er sich ausdrücklich von dem, "was aus Salomé im 19. Jahrhundert geworden ist".

Die Musiksprache unwirklicher Selbstwahrnehmung

Hindemith kommentiert die Tatsache, dass er Mallarmés Gedicht als reines Orchesterwerk komponiert hat, mit folgenden Worten:

Hérodiade ist ein Versuch, Worte, poetische Idee, lyrischen Ausdruck und Musik in ein einheitliches Ganzes zusammenschmelzen, dabei aber auf das Ausdrucksmittel, das einer solchen Mischform am natürlichsten sich darbieten würde, den Gesang nämlich, völlig zu verzichten. Der Grund für diese Einschränkung ist im Zwecke der Komposition zu. [...] Die aber auch für ein solches Werk wünschenswerte Verschmelzung des poetischen Vorwurfs mit der Musik konnte daher nur erreicht werden, indem die Melodielinien, die alltäglich einer Singstimme zugefallen wären, den Orchesterinstrumenten übertragen wurden. Eine derartige "orchestrale Recitation" kann dem Text wörtlich folgen, so weit sogar, dass selbst der Tonfall französischer Versdeklamation sich in den Kadenzen der Melodiezüge ausprägt. Darüber hinaus befreit sie den Komponisten von den einengenden

¹²*Les noces d'Hérodiade, mystère*: publié avec une introduction par Gardner Davies d'après les manuscrits inachevés de Stéphane Mallarmé (Paris: Gallimard, 1959).

Arbeitsbedingungen, die ihm eine menschliche Stimme diktiert, er braucht aber trotzdem nicht auf die dem Gesang eignen Ausdruckskräfte der Deklamation und Artikulation zu verzichten. Schließlich kann er die nicht vokalen Melodielinien noch mit stets wechselnden Farben abtönen, und der gesamte Umfang der Töne vom tiefsten des Kontrabasses zum höchsten der Flöte steht seinem Gesang zur Verfügung. [...] Die Amme findet stets in sanften Themen der Streichinstrumente ihre musikalische Darstellung, Hérodiades außerordentlich impulsive, ausdrucksvolle und symbolistische Sätze sind mit den solistischen oder zusammenklingenden Stimmen aller am Stücke beteiligten Instrumente verbunden.

Die Aufnahme des Hessischen Radiosinfonieorchesters von 1992, in der Mallarmés Text zu Hindemiths Musik deklamiert wird, so dass die Instrumentalstimmen als Untermalung einer verbal vermittelten Geschichte fungieren, stellt das größtmögliche Missverständnis dar, denn wie Hindemith ausdrücklich erklärt, enthält die Musik zwar nicht die Phoneme bzw. Silben, wohl aber den Rhythmus und die vorgestellte Intonation der Lyrik; beides wird im Frankfurter Experiment durch die gesprochenen Worte übertönt und gänzlich unkenntlich gemacht.

Ein Beispiel mag demonstrieren, in welchem Ausmaß Intonation und Rhythmus in den melodischen Linien verankert sind – einschließlich sogar der Verzögerungen, die zur Unterstreichung des Inhalts dienen können. Das folgende Exzerpt zeigt die erste Hälfte des Fagott-Solos, das in Segment 10 erklingt (über einem dreimaligen, komplex gestalteten Ostinato in Horn, Klavier und tiefen Streichern; siehe die Andeutung in den klein gestochenen Noten und horizontalen Klammern):

NOTENBEISPIEL 61: Die Fagott-Deklamation in Segment 10 der *Hérodiade*

The musical score consists of two systems. The top system shows the bassoon line with a complex, rhythmic melody characterized by many slurs and ties. Below this, there are smaller staves representing an ensemble ostinato, with horizontal lines and arrows indicating the repeating pattern. Dynamics markings include *mf*, *p*, and *f*.

Hindemith schreibt gegen die ersten Noten dieses Solos die Stichworte “Non, pauvre aïeule”. Selbst wer bis hierher den französischen Gedichttext nicht in der Musik verfolgt hat, kann also diese Zeilen hören:

NOTENBEISPIEL 62: Die 'Worte' des Fagotts

(Non, pau-vr'ai-eu-le, sois cal-me et, t'éloignant, pardonn'à ce cœur dur, mais avant, si tu veux, clos les vo-lets, l'a-zur séraphique sou-rit dans les vitres pro-fon-des, et je dé-tes-te, moi, le bel azur!)

Hindemiths Komposition ist nicht (wie Mallarmés Dialog) durchkomponiert, sondern in Abschnitte gegliedert, die sich in Tempo, Metrum und tonalem Bezug unterscheiden. Harmonisch bilden zuweilen zwei Abschnitte so etwas wie einen übergeordneten Satz. Einige Abschnitte sind kurz und relativ einfach gebaut, andere, nach Anzahl ihrer Takte bis zu fünfzehnmal so lang, bilden komplexe Formen. In der folgenden Übersicht zeigt die Zahl in eckigen Klammern die Nummer in Hindemiths Werk;¹³ darauf folgen Satz-, Tempo- oder Stimmungsangabe, das Taktschema, die Länge, der Zentralton und die vorherrschende Besetzung. (Die Abkürzung "Ens." zeigt an, dass die entscheidende musikalische Aussage hier vom gesamten Kammerensemble gemeinsam übermittelt wird, entweder allein oder als Gegenspieler eines Soloinstrumentes.)

TABELLE 9: Die kompositorische Struktur der Ballettmusik

[1] Prélude: Lent / Modéré (+ Überleitung)	12/8	25 Takte	<i>h</i> , Ens.
[2] Modérément animé	6/8, 9/8	23 Takte	<i>h</i> , Streichquartett
[3] Modéré	2/2 (3/2)	84 Takte	<i>cis</i> , Fl/Ob/Hr + Ens.
[4] Modérément animé	6/8, 9/8	16 Takte	<i>h</i> , Streichquartett
[5] Vif	2/2	33 Takte	<i>d?</i> , Solobläser + Ens.
[6] Modérément animé (+ Überleitung)	6/8, 9/8	14 Takte	<i>e</i> , Streichquartett
[7] Soutenu (+ Überleitung)	5/4	18 Takte	<i>es</i> , Klar. + Ens.
[8] Agité	2/2	95 Takte	– <i>h</i> , Bläser, Streicher
[9] Vif et passionné	3/4	203 Takte	<i>e-c</i> , Solobläser + Ens.
[10] Grave; Plus calme	4/8	30 Takte	<i>h</i> , Fagott + Ens.
[11] Lent / Très passionné	4/4	13 Takte	<i>f-b</i> , Ens.

¹³Zum Zwecke einer leichteren Orientierung habe ich diese Partiturnummern auch in den im Anhang abgedruckten Mallarmé-Text sowie in Georges Nachdichtung eingefügt.

Symbole von Liebe und Angst

Der erste Abschnitt der Komposition, der "Prélude" betitelt ist, hat eine zweifache Funktion. In Hinblick auf sein Material dient er einem ähnlichen Zweck wie die typische Ouvertüre eines Bühnenwerkes, insofern die musikalischen Symbole der handelnden Personen vorausgenommen werden. Allerdings verweisen hier der zusammengesetzte Dreiertakt und der Zentralton *h* auf Kennzeichen, die für den Rest des Werkes der Amme zugeordnet sind. Dagegen wird die Titelheldin nur indirekt eingeführt, quasi als Objekt, insofern der Mittelteil des Prélude als Wiegenlied komponiert ist und somit an die Beziehung der Amme zu dem ihr anvertrauten *Kind* erinnert. Man kann diese Ouvertüre insofern als Hindemiths Entsprechung zu dem nicht zu Mallarmés "Scène" gehörigen, aber implizit mitschwingenden vorausgehenden Monolog der Amme interpretieren, in dem das junge Mädchen ebenfalls allein durch die besorgten Worte der ganz auf ihr Wohl konzentrierten Frau anwesend ist. Zu dieser nur indirekten Anwesenheit passt es auch, dass sich der einzige Abschnitt des Werkes, der aufgrund seiner fünfzehn Takte Wiegenlied-Anspielung das Medium des Gesanges nahelegt, auch im übertragenen Sinne 'ohne Worte' präsentiert: Wie schon das Fehlen jeglicher Partitureinschreibungen von der Hand des Komponisten vermuten lässt und eine Analyse bestätigt, geht es hier – anders als in allen folgenden Sätzen – *nicht* um eine instrumentale Umsetzung der poetischen Worte Mallarmés.

Auch die Klangfarben scheinen in symbolischer Absicht gewählt. Das Prélude beginnt in reinem Streichersatz, einer Besetzung, die später stets die Amme charakterisieren wird. Die Melodie im Wiegenlied-Segment erklingt als Unisono von mittleren Holzbläsern, Horn und Streichern, nimmt also eine Besetzung voraus, die Hindemith in den folgenden Sätzen häufig Hérodiade zuordnen wird. Begleitend erklingt eine kontrapunktische Linie in Fagott und Kontrabass, während das Klavier Akkordkaskaden in regelmäßigen Dreiachtelgruppen dagegensetzt. Die Welt, so scheint die Musik anzudeuten, ist vorerst reich und harmonisch.

Sobald das einleitende Stück jedoch die jenseitige Hälfte des Rahmens erreicht, schweigen nicht nur das Klavier, sondern sogar die Streicher. Die Prinzessin betritt die Bühne, so ist man versucht zu deuten, stößt jedoch die menschliche Wärme, die ihr die Amme so liebevoll entgegenbringt, zurück. Auch das entspricht Mallarmés Einstieg in den Dialog.

Hindemith weist im Vorwort der Partitur ausdrücklich auf die Charakterisierung der Amme durch Streichinstrumente und die der Hérodiade durch Bläser, vor allem Holzbläser, hin; da diese Zuordnung tatsächlich

weiter geht, als der Komponist es verrät, soll sie kurz kommentiert werden. Von den sechs Beiträgen der Amme zum Dialog sind drei als separate Abschnitte entworfen; die anderen drei sind in umfangreichere musikalische Strukturen integriert. Über eine ähnliche Streicher-Instrumentierung hinaus sind alle sechs, wie die Gegenüberstellungen im folgenden Notenbeispiel zeigen, auch melodisch verwandt. Hindemith kleidet die drei Versuche der Amme, einen physischen Kontakt mit der kaum schattenhaft präsenten, passiven und hysterisch gehemmten Prinzessin herzustellen, in Abschnitte, die ausschließlich ihren Worte vorbehalten sind:

- Abschnitt [2] repräsentiert die ersten Zeilen der “Scène” mit dem emphatischen Wunsch, die Finger der (wider alle Befürchtungen nicht toten) Prinzessin zu küssen;
- Abschnitt [4] beinhaltet die Zeilen, in denen die Amme anbietet, Hérodiades Haar mit Blumendüften zu parfümieren;
- Abschnitt [6] entspricht ihrer dritten Bemerkung zu diesem Thema, in der sie um Verzeihung bittet, dass sie aufgrund der ihrem Alter zuzuschreibenden Vergesslichkeit momentan nicht an Hérodiades Abneigung gegen jegliche Berührung gedacht hat.

Die ebenfalls Ammenworte umsetzenden drei kürzeren Einschübe, musikalisch eng an die Abschnitte [2], [4] und [6] angelehnt, erklingen innerhalb der als Nummer 7 und 8 bezeichneten längeren Formen:

- In Abschnitt [7] macht die Amme, nachdem sie Hérodiade ihre sternengleiche Schönheit bestätigt hat, Anstalten, eine herunterfallende Haarsträhne aufzufangen, droht also wieder mit Berührung;
- in Abschnitt [8] verkörpert ein Segment die Reaktion der Amme auf Hérodiades Horror vor dem Tag, an dem sie berührt werden könnte: “Merkwürdige Zeit, in der Tat, vor der der Himmel euch bewahre!” (*Temps bizarre, en effet, de qui le ciel vous garde!*);
- das andere Segment bildet den Teil ihrer Rede ab, in dem sie den Mann in Hérodiades Schicksal erwähnt und deren Ängste anerkennt: “Wie, wenn nicht inmitten dunklen Entsetzens ...” (*Comment, sinon parmi d’obscures épouvantes...*).

Hindemith hat die sechs instrumentalen Worttranskriptionen, die alle explizit auf Hérodiades Berührungsangst und ihr Fluktuieren zwischen Wirklichkeit und Schattenreich Bezug nehmen, als Varianten derselben Melodielinie komponiert. Die Basiskontur besteht aus den fünf Tönen *h-d-cis-fis-gis*; in allen Fällen außer dem ersten ist der Anfangston durch den Wechselschlag *h-a-h* umspielt. Die je anderen Umspielungen einer identischen Kontur repräsentieren oberflächlich verschiedene Anreden, die stets dieselbe Grundangst auslösen.

NOTENBEISPIEL 63: Die Ammen-Melodie und ihre Varianten

[2] T. 1-9

h - - - - - d - - - - - cis - - fis - - - gis



(Tu vis! Tu vis!
Où vois-j'ici l'om-bre d'u-ne prin-ces - - - se?)

[4] T. 1-4

h - - (a - h) - - - - d - - cis fis gis



(Sinon la myrrhe gai-e en ces bou-teil - - les clo - ses)

[4] T. 13-16

h - - (a - - h) - d - cis - fis - - - gis



(es-say-er la ver-tu (- - - -) fu - - - - - - - - - - bre?)

[6] T. 1-6

h - - - - - (a - h) - - d - - - - cis fis - - gis



(Par-don! l'âge ef - fa - çait, rei - - - - - - - - - - ne, vot-re dé - fen - - - - se)

[7B]

h - - - - (a h) d - - cis - fis - gis



(Un as - tre, en vé-ri-té. Mais cette tresse tom - be...)

[8B]+ 2

h - - - - (a h - - - a h) d - cis fis gis



(Temps bi-zar - - re, en effet, de quoi le ciel vous gar - de!)

[8E]

e - - - - - (d - e) g - - - fis h cis



(Com-ment, si-non par-mi d'ob-scures é-pou-van-tes)

Vier der Passagen sind sowohl horizontal als auch vertikal in *h* verankert. In Abschnitt [6] betont die Melodie ebenfalls das *h*, während die harmonische Basis E-Dur/e-Moll ist, und das letzte Zitat ist insgesamt auf *e* transponiert. Die drei ganz en Ammenworten dienenden Abschnitte [2], [4]

und [6] sind zudem in einem für Wiegenlieder im Allgemeinen und hier für die Amme im Besonderen typischen Tempo und Metrum gehalten: einem langsamen Wiegen in zusammengesetztem Dreiertakt. Details wie der Schluss der Kontur in Abschnitt [7], wo das *fis* auf unbetontem Taktteil steht und das *gis* nach einem Abstieg um eine Oktave erreicht wird, mögen das Wiedererkennen beim ersten Hören erschweren, doch sind die Ähnlichkeiten insgesamt so deutlich, dass man von einem Beispiel musikalischer Abbildung dessen sprechen kann, was sich als *eine Person, ihr Charakter und ihre Haltung zu ihrem Gegenüber* darbietet.

Die ausdrückliche Verbindung zwischen einzelnen Zeilen oder Sätzen des Gedichtes und der Musik, mit der Hindemith diese wiedergibt, setzt sich in zwei Segmenten aus den Äußerungen des jungen Mädchens fort. In ihrem langen Anfangsmonolog ist sie ihrer Amme noch wenigstens zum Teil zugewandt, sehr viel direkter jedenfalls als später, wenn sich ihre Überlegungen und Erinnerungen abstrakten Fragen und Ängsten zuwenden. Zweimal ist ihre unmittelbare Ansprache der älteren Frau als eine den Aufstieg *h-d* umspielende Linie gesetzt – das erste Mal, als sie bestätigt, die “winterliche Amme” habe sie doch gesehen “unter dem schweren Verlies aus Stein und Eisen” (*Tu m’as vue, ô nourrice d’hiver, / Sous la lourde prison de pierres et de fer*), das zweite Mal in einer Art verbalen Echos, als sie fragt, ob diese denn auch gesehen habe, wie groß ihr Erschauern war (*Mais encore as-tu vu quels furent mes effrois?*). In beiden Fällen erklingt die Linie unter einer Gegenstimme, die den Aufstieg *h-d* unmittelbar vollzieht, und in beiden Fällen werden Hérodiades Worte von den Streichern wiedergegeben, der Klangfarbe also, die sonst den musikalischen Äußerungen der Amme zugeordnet ist.

NOTENBEISPIEL 64: Hérodiades Begründungen für ihr Zurückweichen

Fl/Klar/Hr
+ 8va alta
e bassa

[3C]

VI I/ V c/Kb
+ 8va alta
e bassa

h - - - - - *d* - - - - -

(Tu m’as vue, ô nour-ri-ce d’hi-ver, sous la lour - de pri-son de pier-res et de fer)

Fl/Klar/Hr
+ 8va alta e bassa

[3E] -4

VI I/ V c/Kb
+ 8va alta e bassa

(Mais en-co - re as-tu vu quels furent mes ef-frois?)

Zuletzt gehören in diesen Kontext noch drei Passagen, in denen der Ton *h* selbst durch seine Vorherrschaft eine Beziehung stiftet zur Zurückweisung einer liebevollen Berührung. Am Schluss von [8] rekapituliert die Amme ihr Mitleid für das “bedauernswerte, ihrem Schicksal ausgelieferte Opfer” in einer Musik, die deutlich in *h* verankert ist. Abschnitt [10] endet mit Hérodiades an ihre Amme gerichtetem “Adieu”, ebenfalls mit klarem Bezug auf den Ton *h*. Am Ende des ganzen Werkes erklingen die (Horn)-Meditation des jungen Mädchens über das Unbekannte, das sie erwartet, sowie ihre Schluchzer über ihre Kindheitsgefühle und die kalten Edelsteine zwar in tonalem Bezug auf *as* über einem f-Moll-Tremolo, werden jedoch während spannungsvoller Verzögerungen ergänzt durch unheimlich klingende Anschläge des Klaviers auf einem oktavierten *h* im tiefen Register.

Abschnitt [2] führt eine andere melodische Geste ein, die mehrfach wiederkehrt, sich jedes Mal auf die Amme bezieht und mit deren anderen musikalischen Emblemen sowohl den Streichquartettsatz als auch den Zentralton *h* teilt. Den eröffnenden Worten, die oben als erste Version der ‘Kontur der Berührungsangst’ zitiert wurden, folgt eine kurze Geste, die aus einer dreitönigen Komponente, deren harmonisch alterierter Wiederholung und der Rückkehr zur originalen Gestalt besteht. Die Geste, die von den ersten Violinen in Oktavparallele gegen einen leisen Kontrapunkt der Bratschen erklingt und die Worte umsetzt, die für die junge Prinzessin so abstoßend und beängstigend zugleich sind – “An meine Lippen deine Finger und ihre Ringe” (*À mes lèvres tes doigts et leurs bagues*) – basiert auf der Tonfolge *gis-g-e*. In Abschnitt [8] ertönt eine Variante dieser Geste gleich zweifach. Beim ersten Mal folgt sie einer der zuvor diskutierten Versionen der Ammen-Kontur. Bei *Temps bizarre...* gibt die Musik die Worte wieder, mit denen die Amme Hérodiades Umherirren “als einsamer Schatten und neue Furie” beschreibt (*Vous errez, ombre seule et nouvelle fureur*). Das zweite Zitat ist transponiert, so dass es mit dem symbolträchtigen Ton *h* beginnt, und überträgt den Wunsch der Amme, sie wäre gern die, der das Schicksal die Geheimnisse der Prinzessin anvertraut (*J’aimerais être à qui le destin réserve vos secrets*).

All diese melodisch und tonlich bedeutsamen Merkmale sind somit als Dreiergruppen organisiert: die drei miteinander verwandten Kurzabschnitte, die drei aus demselben Material abgeleiteten, aber in größere musikalische Strukturen eingebetteten Passagen, die drei Unheil verkündenden Schlussbildungen auf dem Ton *h* und die dreimal verwendete Dreitongeste. Alle unterstreichen symbolisch die Beziehung der Amme zu Hérodiade. Für die Titelfigur selbst bedient Hindemith sich einer komplexeren Porträtierung, die sich vor allem mittels musikalischer Texturen ausdrückt.

Die musikalische Darstellung hysterischer Welterfahrung

Die Texturen dieser Komposition reichen von der Einstimmigkeit bis zur imitatorischen und kontrapunktischen Polyphonie. Um die in einzelnen Momenten vorherrschenden vertikalen ‘Gewebe’ systematisch auf die Frage hin zu untersuchen, welche Textnuance der Komponist jeweils symbolisch unterstreicht, empfiehlt es sich, bei den einfachsten Fällen zu beginnen. Dies sind Passagen, in denen eine Wortgruppe durch ein unbegleitetes instrumentales Solo oder ein Unisono mehrerer Instrumente abgebildet ist. Die Emphase, die entsteht, wenn eine gewichtige Aussage ganz ohne Beigabe konkurrierender oder auch nur untermalender Linien vorgetragen wird, charakterisiert beide Frauen; Beispiele ertönen zu Beginn von Abschnitt [5] sowie am Schluss der Abschnitte [5], [7], [8] und [9]. Hérodiades heftige Zurückweisung der Duftessenzen, die sie doch bekanntermaßen hasst (*Laisse-là ces parfums! ne sais-tu que je les hais*) eröffnet Abschnitt [5] mit einem zehnstimmigen Unisono der Holzbläser und Streicher. Durch die Einstimmigkeit gewinnt ihr Ausruf wesentlich mehr Nachdruck und Wut, als ein Sprecher dem Vortrag des Gedichtes an dieser Stelle geben könnte. Die Intervallfolge, eine dreifache, sich beschleunigende Sequenz aus fallender großer Septime und aufsteigender Quart, bestimmt einen Großteil des Stückes sowie weitere Äußerungen der hilflosen Abwehr, in die das junge Mädchen verfällt. Als sie am Ende von Abschnitt [6] die Entschuldigungsworte der Amme abschneidet mit ihrem “Genug! Halt mir den Spiegel vor” (*Assez! Tiens devant moi ce miroir*), kehren die drei fallenden großen Septimen zudem allein wieder; sie klingen hier allerdings im Pizzicato der tiefen Streicher und damit ungleich sanfter.

Zwei solistisch gesetzte Passagen evozieren eine andere Facette des Charakters der Titelheldin. Am Ende von Abschnitt [5] ertönen die Worte “seit meiner einsamen Kindheit” (*depuis ma solitaire enfance*) als unbegleitete Fagottlinie, und in der Mitte von Abschnitt [7] hört man die Klarinette allein, deren Linie hier die Worte *Mais, horreur! des soirs, dans ta sévère fontaine* wiedergibt, ein Segment des längeren Satzes, in dem sie behauptet, die Nacktheit ihrer wirren Träume begriffen zu haben. Beide Male erzeugt die unbegleitete Holzbläserkontur eine Stimmung, die auch unabhängig vom Textinhalt einen Eindruck von Hérodiades Einsamkeit und Bedrücktheit vermittelt.

Auch die Amme bedient sich bei Hindemith dreimal der Emphase des Unisono. Am Ende von Abschnitt [7] gibt ein ausdrucksvolles Solo der ersten Violine in *mf crescendo* die Bemerkung über die fallende Haarsträhne wieder. Die Tatsache, dass dieser vorsichtige Versuch physischer

Annäherung sofort vehement zurückgewiesen wird, stellt die Zeile in den Kontext derer, die die grundlegende Scheu des jungen Mädchens zeigen. Der am Schluss von Abschnitt [8] im Unisono eines Streichquintetts *ff* erklingende Satz *Victime lamentable à son destin offerte* und die am Ende von Abschnitt [9] durch sehr langsames, sehr leises Unisono der Violinen und Bratschen unheimlich hervorgehobene Frage *Madame, allez-vous donc mourir?* scheinen die Beziehung zwischen Einstimmigkeit und gefährdeter Einsamkeit zu bestätigen.

In einem anderen Spiel mit Texturen trennt Hindemith bestimmte Worte aus ihrem linear-melodischen Kontext, um sie als wiederkehrende Einwurfe und durchgehende Ermahnungen einzusetzen. In Abschnitt [3] reagiert er auf den dramatisch außergewöhnlichen Eingangsruf *Reculez!*, der in einem Wort die Einstellung der Titelheldin zu ihren Mitmenschen präzisiert, indem er das Horn zwanzig Takte lang, während die Flöte Hérodiades Argumente bis zu *si ma beauté n'était la mort* in Klang umsetzt, ein dreitöniges Motiv wiederholen lässt, das vielen mit Mallarmés Text vertrauten Hörern als musikalische Entsprechung eines stets präsenten *Reculez!* einleuchten dürfte.

NOTENBEISPIEL 65: Hérodiades implizit fort klingende Abwehr

Le blond torrent de mes cheveux imma-cu-lés quand il
Re-cu-lez! Re-cu-lez!

bai - - - gne mon corps so-li - tai - - - re le gla-ce d'horreur
Re-cu-lez! Re-cu-lez! etc.

(Das Notenbeispiel gibt nur die allerersten Takte wieder, in denen die Interaktion von Flöte und Horn von der kontrapunktischen Linie der Oboe und einigen Tönen der Klarinette umgeben ist.)

Hindemiths Freiheit in der Interpretation des Gedichtes zeigt sich, wenn derselbe musikalische Kommentar am Ende des Satzes erneut aufgegriffen wird, ohne dass er sich dazu direkt auf Mallarmés Text stützen könnte. Hérodiade kommt noch einmal auf ihr Haar zu sprechen, das, wie sie glaubt, die Amme ängstigen, insofern es allzu wilden Mähnen gleicht (*ma chevelure imitant les manières trop farouches qui font votre peur*). Hindemith setzt die Zeile zu einer Reprise der Musik, die schon zu Beginn anlässlich der Erwähnung der “blonden Flut meiner unbefleckten Haare” (*Le blond torrent de mes cheveux immaculés*) den Abscheu des jungen Mädchens vor jeglicher Berührung ihrer Haare umgesetzt hatte. Und als wäre dies noch nicht Bezug genug, wirft das Horn auch hier wieder das nachdrücklich wiederholte *Reculez!* ein.

In Abschnitt [8] trennt Hindemith in ähnlicher Weise die Frage “soll ich es sagen?” (*le dirai-je?*) aus dem linearen Zusammenhang. Wenn die melodisch führende Linie in Klarinette und Fagott den Ausdruck “unheilvolle Erregung” (*sinistre émoi*) erreicht und anschließend voller Abscheu von “diesem Kuss, diesen angebotenen Blütenessenzen” spricht, tritt das Klavier, indem es seine bisherige Wiederholungsfigur aufgibt, mit einer parallel geführten Staccatogeste hinzu, die in durchgehenden Achtelnoten vor sich hin zu stammeln scheint: *Le dirai-je? Le dirai-je? Le dirai-je? Le dirai-je?* (Die Textverteilung bestätigt sich später, wenn das Horn, das die Melodie bei *ces parfums* übernommen hat, eine weitere Achtelnotengruppe in Mallarmés viel schlichtere Syntax integriert.) Durch diese Textur zieht Hindemith die Aufmerksamkeit der Hörer viel stärker, als es Worte allein vermöchten, auf das, wovon die Prinzessin zu sprechen zögert, “diese wieder einmal frevelhafte Hand, denn ich glaube, du wolltest mich berühren” (*cette main encore sacrilège, / Car tu voulais, je crois, me toucher*). Sowohl das anfängliche *Reculez!* als auch das eingeworfene, sich selbst fragende *le dirai-je?* sind Ausdruck der Verdrängung, die viel größere Anteile in Hérodiades Leben bestimmt, als die relativ kurzen Einsprengsel durch Worte im poetischen Text zeigen können. Hindemiths musikalischer Satz macht diese Allgegenwart spürbar.

Ähnliches lässt sich – wenn auch mit weniger Prägnanz, da die Worte ihren regulären Platz in der melodischen Umsetzung behalten – im Falle der Anredeform “Amme” beobachten, die Hérodiades ärgerlicher Zurückweisung der Blumenessenzen folgt. (In Hindemiths Musik erklingt dies in dem oben schon erwähnten zehnstimmigen Unisono zu Beginn von Abschnitt [5].) Während die Deklamationslinie mit einem von Oboe, Klarinette, Violinen und Bratsche gespielten Unisono wie in Mallarmés Text mit der rhetorischen Frage “und willst du, Amme, dass ich fühle, wie

ihr Rausch mein mattes Haupt ertränkt?“ einsetzt, vermittelt ein prägnantes, das gesamte Argument bis zur Erwähnung der “menschlichen Schmerzen” durchziehendes dreitöniges Motiv in Fagott, Violoncello und Kontrabass den Eindruck unterschwelligem Ärgers, der sich in wiederholten Ausrufen eines empörten *Nour-ri-ce!* Luft macht. Die Intervallfolge des Motivs ist übrigens dieselbe, die schon im allerersten Aufschrei der Titelfigur deren Entsetzen zum Ausdruck brachte: eine fallende große Septime gefolgt von einer aufsteigenden Quarte.¹⁴

Eine dritte Textur, die Hindemith bei der melodischen Übertragung des französischen Gedichtes einsetzt, ist die polyphone Gegenüberstellung in Form von Engführung oder Kontrapunkt zweier Linien, deren jede auf Zeilen aus Mallarmés Text gründet. Ein erstes Beispiel für eine Imitation findet sich in der Mitte von Abschnitt [3]. Die Oboe führt mit einer Kontur, die der Zeile *où de mes vieux lions traînent les siècles fauves, / Entrer, et je marchais, fatale, les mains sauvées, / Dans le parfum désert de ces anciens rois* entspricht. Eine halbe Note später und eine Oktave tiefer imitiert das Fagott fast die gesamte Passage; nur die auf die alten Könige bezogenen letzten Worte sind abgeschnitten. Interessanterweise erklingt diese selbst in einer indirekten Textwiedergabe unerwartete Mehrstimmigkeit – denn wer ist schon darauf gefasst, Gedichtzeilen aus zwei Mündern gleichzeitig in leichter zeitlicher Verschiebung zu hören? – genau in dem Augenblick, als *Hérodiade* auf etwas ebenso Unerwartetes anspielt: die Tatsache, dass sie sich mit den alten Löwen identifiziert. Ein wenig später im Verlauf desselben Monologs (und auch bei Hindemith noch in demselben musikalischen Abschnitt) kehrt sie zum Bild der Löwen zurück. Die Musik bringt diese merkwürdige, durch den Vergleich der Haare mit der Löwenmähne zusätzlich unterstrichene Assoziation durch eine kontrapunktische Überlagerung zweier Textabschnitte zum Ausdruck. Mallarmés Lyrik ist an dieser Stelle besonders dicht. Die zweite Hälfte eines sehr langen Satzes lautet: ... *tandis qu'épris / De suivre du regard les languides débris / Descendre, à travers ma rêverie, en silence, / Les lions, de ma robe écartent l'indolence / Et regardent mes pieds qui calmeraient la mer.*¹⁵

¹⁴Das kleine Ostinatomotiv ist mittels einer Pause verlängert, so dass es drei halbe Noten umfasst. Im Zweihalbetakt des Abschnitts fällt daher der die zweite Silbe hervorhebende Akzent des französischen Wortes abwechselnd auf einen starken und einen schwachen Schlag. Damit bringt dieser verbohrt Ärgers die Aussage noch zusätzlich ‘aus dem Takt’.

¹⁵Szondi (“Mallarmé: *Hérodiade*”, S. 60) gibt dies in Prosa so wieder: “Während die Löwen, hungerissen mit dem Blick verfolgend, wie die matten Trümmer durch meine Träumerei still niederfallen, die Lässigkeit meines Gewands beseitigen und meine Füße schauen, die das Meer beschwichtigen würden.”

Bei Hindemith klingt dieser Satz, deklamiert von einer Kombination aus Flöte und Streichern, dann Flöte und Klarinette, folgendermaßen:

Flöte: *tandis qu'épris de suivre du regard les languides débris descendre,*
 Streicher: *les li - - - ons, de ma ro - - - be é -*

Flöte: *à travers ma rêverie, en silence, à travers ma rêverie, et regardent*
 Streicher: *car - - tent l'in - - do - len - - - - ce*

Flöte: *mes pieds qui cal - me - - - raient la mer.*
 Klarinette: *tandis qu'épris de suivre du regard*

Eine wieder andere Variante dieses Spiels mit polyphonen Texturen erklingt in Abschnitt [5]. Beginnend mit Takt 15 spricht Hérodiade im vierstimmigen Unisono aus Flöte, Oboe, Klarinette und Violine II von ihrem Haar, das nicht wie Blumen sei, sondern vielmehr wie Gold. Ausgehend von diesem Vergleich wünscht sie, es solle für immer unberührt bleiben von Düften und in seinem grausamen Glanz und seiner stumpfen Blässe der sterilen Kälte des Metalls gleichen (*[que mes cheveux qui ne sont pas des fleurs] Mais de l'or, à jamais vierge des aromates, / Dans leurs éclairs cruels et dans leurs pâleurs mates, / Observent la froideur stérile du métal*). Kontrapunktisch dagegen erklingt in Fagott, Horn und tiefen Streichern ein ebenfalls mehrstimmiges Unisono, das die kurz zuvor in T. 4-11 desselben Abschnitts instrumental verwirklichten Worte der Titelfigur wiederholt: "und willst du, Amme, dass ich fühle, wie ihr Rausch mein mattes Haupt ertränkt? Ich will, dass meine Haare, die nicht als Blumen dazu da sind, das Vergessen menschlicher Schmerzen zu verbreiten ..." (*Je veux que mes cheveux qui ne sont pas des fleurs / À répandre l'oubli des humaines douleurs ...*). Die musikalische Gegenüberstellung ist umso faszinierender, als sie den merkwürdigen Kontrast zwischen vermeintlich sündigen Blumen und deren rauschhaftem Duft einerseits und angeblich tugendhaftem, grausam schimmerndem aber ganz geruchsneutralem Gold hervorhebt.

Als letzte Deutung Hindemiths mittels Textur ist die einzige homorhythmische Stelle des Werkes zu erwähnen. Obwohl sie nur zwei Akkorde betrifft, fällt sie doch aus dem Rahmen, denn die fünfstimmigen Klänge ertönen sehr langsam und beteiligen nur die Holzbläser. Eingeschoben in die Hektik des Abschnitts [8] wirkt dieser durch den Klangfarbenwechsel zusätzlich hervorgehobene plötzliche Ruhepunkt geradezu unheimlich. Bezeichnenderweise setzt Hindemith mit dieser Geste die Worte, denen viele Mallarmé-Interpreten eine Schlüsselfunktion im Gedicht zusprechen: Hérodiades solipsistischen Ausruf "Für mich!" (*Pour moi!*)

Personenzeichnung durch Takt, Tempo und Tonhöhe

Die bisherigen Beobachtungen zur Textinterpretation durch Material und Textur sollen nun noch ergänzt werden durch einige Bemerkungen zu Hindemiths Charakterdarstellung. Für diese konzentriert er sich vor allem auf drei Mittel: metrische Anspielungen, symbolisch zugeordnete Klangfarben und Überraschungen bei Register, Tonumfang oder rhythmischer Gestik. Drei der in Mallarmés Gedicht regelmäßig wiederkehrenden Symbole sind auf diese Weise besonders deutlich hervorgehoben:

1. Erwähnungen des Spiegels und Hinweise auf die gebrochene Wirklichkeit, die dieser häufig repräsentiert, erklingen musikalisch in extremen Lagen; dabei schlägt die melodische Linie zudem heftig nach oben und unten aus (vgl. z.B. die Klarinette in Abschnitt [7]).
2. Steine und Juwelen werden ins extrem tiefe Register verlegt (vgl. in Abschnitt [3] Hérodiades Satz über das schwere Gefängnis, in dem etliche Instrumente den tiefsten Ton spielen, der ihnen zur Verfügung steht).
3. Lebloses Gold und Metall erzeugen plötzliche Unterbrechungen eines sonst bewegten Flusses durch etliche lange Notenwerte (vgl. das dreifach ganztaktige *c* in Abschnitt [5] bei "*froideur stérile du métal*").

Wie bereits erwähnt, setzt Hindemith alle Äußerungen der Amme in Streichertimbre; die Prinzessin dagegen hat zu dieser sanften Klangfarbe nur dann Zugang, wenn sie sich erlaubt, Kontakt mit ihrer Kinderfrau zuzulassen; die sie selbst typisierenden Farben sind die der hohen Holzbläser, vor allem der Klang der Flöte und Oboe, aber auch die Klarinette, sofern sie dem der beiden höheren Instrumenten zu ähneln sucht. Umso auffälliger sind die zwei Abschnitte, die Hindemith in seinem Vorwort als "Arie für die Klarinette" ([7]) bzw. "Arie für das Fagott" ([10]) einführt. Mit dieser herausgehobenen Satzbezeichnung scheint er anzukündigen, dass er diese besonderen Instrumentalfarben interpretatorisch einsetzt.

Die Arie für die Klarinette ist zudem das erste von drei aufeinanderfolgenden Stücken, die als Tänze komponiert sind. Abschnitt [7] lässt sich als eine Art ungewöhnlicher Polonaise beschreiben – ungewöhnlich vor allem wegen ihres 5/4-Taktes, der ja jedes würdevolle Schreiten aus dem Gleichgewicht bringen würde. Doch die Begleitung, insbesondere der charakteristische Rhythmus im Klavier, lässt keinen Zweifel daran, dass hier auf den alten, feierlichen Hoftanz angespielt wird. Vor dem Hintergrund dieser merkwürdig gedehnten Polonaise-Begleitung spielt nun also die

Klarinette ihre exzentrischen Konturen und liefert so ein musikalisches Bild für Hérodiades bizarren Spiegelmonolog. Die melodischen Intervalle sind größer als alles, was eine geistig gesunde Frau bei Würde singen wollen. Innerhalb eines Rahmens von insgesamt drei Oktaven umfasst die Linie mehrere zweioktavige Sprünge, die bezeichnenderweise Worte wie "Eis", "gefroren" und "ferner Schatten" zu zerreißen drohen.¹⁶ Wer die für ein junges Mädchen recht normale Frage "bin ich schön?" in so befremdlicher Tonhöhenstreckung singt, dem mag man tatsächlich zutrauen, einen Spiegel anzureden mit Worten wie "O Spiegel, durch Überdruß im Rahmen gefrorenes Wasser, wie oft und über wie viele Stunden bin ich mir in dir erschienen wie ein ferner Schatten, an meinen Träumen verzweifelnd und Erinnerungen suchend, die wie Blätter unter deinem Eis mit seinem tiefen Loch sind. Doch, Schrecken! Abends, in deiner strengen Quelle, habe ich die Nacktheit meines spärlichen Traumes erkannt." (*Ô miroir ! Eau froide par l'ennui dans ton cadre gelée / Que de fois et pendant des heures, désolée / Des songes et cherchant mes souvenirs qui sont / Comme des feuilles sous ta glace au trou profond, / Je m'apparus en toi comme une ombre lointaine, / Mais, horreur ! des soirs, dans ta sévère fontaine, / J'ai de mon rêve épars connu la nudité !*)

Abschnitt [8] ist ein Marsch. Wie typische Vertreter dieser Gattung besteht das Stück aus mehreren bei jeder Wiederholung leicht erkennbaren Segmenten. Die ersten drei sind melodisch erwähnenswert: Konturen, die nahezu notengetreu identisch sind und sich durch einen stark akzentuierten Marschrhythmus auszeichnen, übersetzen Hérodiades *Arrête dans ton crime, Quel sûr démon te jette* und *Ô jour qu'Hérodiade*.¹⁷ Dreimal wirft

¹⁶Die fallende Doppeloktave, die das Bild des im Rahmen gefrorenen Wassers umsetzt, erinnert an einen anderen abstürzenden Sprung dieser Größe, der – wenn auch eine Quinte höher – in Alban Bergs Oper *Wozzeck* erklingt: Marie, der der Titelheld soeben sein Messer in den Hals gestochen hat, schreit mit dem berühmten "Todes-h" um Hilfe, bevor sie stirbt. Sie ist verständlicherweise ganz "außer sich", was sich in ihrem alle gewohnten Melodieschritte sprengenden Intervall deutlich zeigt. In demselben Geiste wird auch Hindemiths extravagante Klarinettenkontur wahrgenommen werden, zumindest von Hörern, die die "Orchester-Rezitation" als eine quasi-dramatische Szene begreifen und die Instrumentallinien den Worten der emotional gepeinigten Prinzessin Hérodiade zuordnen.

¹⁷Die fast gleichen Linien entsprechen drei (hier kursiv gesetzten) Teilen des Satzes, der wörtlich etwa so übersetzt werden könnte: *Halt ein in deinem Frevel*, der mein Blut bis an seine Quelle kalt werden lässt, und unterdrücke diese als Pietätlosigkeit bekannte Geste: Ah, erzähl mir, *welch selbstsicherer Dämon versetzt dich* in düstere Stimmung, dieser Kuss, diese angebotenen Düfte und (soll ich es sagen, o mein Herz?) diese wieder einmal frevelhafte Hand – denn ich glaube, du wolltest mich berühren – sind ein Tag, der auf dem Turm nicht ohne Unglück enden wird... *O Tag, den Hérodiade* mit Entsetzen betrachtet.

die Amme Varianten ihrer in Abschnitt [2] eingeführten Zuneigungsgeste ein, wird jedoch jeweils von dem ihr anvertrauten jungen Mädchen derb auf ihren Platz verwiesen. Nach dem bereits erwähnten, durch Tempo, Homorhythmik und Klangfarbe aus dem Rahmen fallenden *Pour moi!* wird diese Auseinandersetzung sogar noch hitziger: Die in Streichquartettsatz verbleibenden Vorschläge der Amme erklingen nun in Form eines Motivs mit auffälligen Synkopen und einer hektischen Basslinie, während Hérodiades Erwiderungen, die den punktierten Marschrhythmus beibehalten, zunehmend schriller werden. Erst kurz vor Ende des heftigen Austausches beruhigt sich das Mädchen ein wenig – Hindemith lässt ihre Instrumentallinie in eine normalere Oktave zurückkehren – als sie eingesteht, immer wenn sie mit dem Blick im Paradies zu sein scheine, erinnere sie sich an die einst am Busen der Amme getrunkene Milch. Die Amme, die der verstörten Prinzessin eine tiefe Zuneigung entgegenbringt, bringt die Musik mit ihrem Unisono über das “bedauernswerte Opfer” zurück zum Vertrauen erweckenden Zentralton *h*.

Auf den ersten Blick scheint ein Marsch eine für eine Annäherung an Mallarmés poetische Sprache wenig angemessene Gattung zu sein. Doch Hindemith hat den Ausschnitt aus dem Gedicht, den er in dieser Tanzform fasst, gut ausgewählt: Die Zeilen zeigen Hérodiades Charakter in seiner ganzen Unbeugsamkeit, motiviert von dem Bedürfnis, selbst ungesunde und befremdliche Wünsche fraglos erfüllt zu sehen. Umgekehrt hebt die Musik gerade durch das unerwartete Mittel einen Wesenszug hervor, der in Mallarmés Text nicht zuletzt aufgrund der erheblichen syntaktischen Komplexität des Satzgefüges leicht übersehen werden mag.

Abschnitt [9] ist in Hindemiths Partitur-Vorwort gekennzeichnet als “das nach Länge, Ausdruck und Intensität wichtigste Stück des Werkes” und als “triumphierend, wild-walzerhaft”. Die Musik entspricht Hérodiades langem Monolog, von “Ja, für mich, für mich blühe ich, verlassen” (*Oui, c’est pour moi, pour moi, que je fleuris, déserte*) bis zu ihrem ekstatischen “O letzter Reiz, ja! ich fühle es, ich bin allein!” (*Ô charme dernier, oui ! je le sens, je suis seule*) dessen Anspielung auf den *letzten* Reiz ihre Amme veranlasst zu fragen: “Herrin, werden Sie also sterben?” (*Madame, allez-vous donc mourir ?*) Auch hier ist die Wahl der Tanzform nicht selbstverständlich und lädt zu näherer Untersuchung ein. “Amethystfarbene Gärten, für immer in gelehrten, blendenden Abgründen verborgen” und “unbekannte Goldarten, die ihr euer antikes Leuchten bewahrt im düsteren Schlaf einer urzeitlichen Erde” legen nicht unbedingt eine Walzerbewegung nahe, ja nicht einmal den Schwung, den Hindemith in seinem Aufführungshinweis *vif et passionné* andeutet. Der Komponist zeichnet

hier keine vorsichtig reflektierende, matt-sehnsuchtsvolle Prinzessin-im-Turm, sondern eine junge Frau, deren Leidenschaft zwar von einer oft lähmenden Angst überlagert, aber dennoch brennend ist. Die Musik bildet das Strahlen ihrer Augen ab sowie den “fatalen Glanz” und das “massive Wallen ihres Haares”; sie zeigt “die weißen Schauer ihrer Nacktheit” und entlarvt ihre “sternenzitternde Schamhaftigkeit”, aufgrund derer sie sterben will, als heftige Erschütterungen. Nicht zuletzt unterstreicht Hindemiths Vertonung – vielleicht mehr, als es in Mallarmé Interesse gelegen hätte, doch vielleicht auch wieder nicht – das von Hérodiade selbst mit deutlich sexuellem Bezug erwähnte “Aroma wilder Wonnen”.

Dieser Abschnitt ist besonders eloquent in seiner Klangfarbenzusammensetzung; die Protagonistin wird in ihrem leidenschaftlichen Monolog spürbar hin und her geworfen. Die folgende Zuordnung gibt einen Eindruck von der ersten Hälfte der Passage in Hindemiths Instrumentierung:

Flöte:	<i>Oui, c'est pour moi, pour moi, que je fleuris, déserte!</i>
Klarinette:	<i>Vous le savez, jardins d'améthyste, enfouis Sans fin dans de savants abîmes éblouis,</i>
Flöte:	<i>Ors ignorés, gardant votre antique lumière</i>
Fagott:	<i>Sous le sombre sommeil d'une terre première,</i>
Klarinette:	<i>Vous, pierres où mes yeux comme des purs bijoux Empruntent leur clarté mélodieuse,</i>
Oboe:	<i>et vous, Métaux qui donnez à ma jeune chevelure Une splendeur fatale et sa</i>
Klarinette:	<i>massive allure!</i>
Violine I:	<i>Quant à toi! femme née en des siècles malins Pour la méchanceté des antres sibyllins,</i>
Flöte:	<i>Qui parles d'un mortel!</i>
Horn:	<i>selon qui, des calices De mes robes, arôme aux farouches délices, Sortirait le frisson blanc de ma nudité, Prophétise que si le tiède azur</i>
Klarinette:	<i>d'été, Vers lui nativement la femme se dévoile,</i>
Flöte:	<i>Me voit dans ma pudeur grelot-</i>
Oboe:	<i>tante d'étoile,</i>
Holzbl. + Klavier:	<i>Je meurs!</i>

Es scheint aufschlussreich, dass die Zeile “im düsteren Schlaf einer urchzeitlichen Erde” durch die dunkle Klangfarbe eines Fagotts wiedergegeben wird. Ebenso bezeichnend ist, dass das Horn, das in dieser Komposition sonst eine starke Assoziation zu Hérodiades stetigen Distanzierungen

und Zurückweisungen hat (vgl. die vielfachen Horn-Einwürfe mit *Reculez!* in Abschnitt [2]), gerade die Zeilen der Prinzessin übermittelt, die sich mehr als alle anderen einer Beschreibung des Mannes nähern, der einst in das Leben der Prinzessin treten wird.

Abschnitt [10] ist als Fagott-Arie entworfen. Durch das tiefere Register dieses Instruments entfernt sich dieses Musikstück deutlich von dem Bild, das die Hörer sich bisher von Hérodiade gemacht haben: Sie ist vor allem als dramatischer, zuweilen ein wenig hysterischer Sopran aufgetreten, weniger als ein warmer Alt und ganz und gar nicht als eine Stimme, die bis in männliche Tonräume vordringt. Doch ist leicht ersichtlich, welche Worte diesen Registerwechsel auslösen: *pauvre* nennt die selbstbezogene Prinzessin ihre Amme, *pauvre aïeule* (arme Ahnfrau). Diese Anrede eröffnet das erste und einzige Segment der "Scène", in dem das junge Mädchen ihrer Amme das Recht auf eigene Gefühle und Empfindlichkeiten zugesteht. In diesem Sinne fleht sie sie sogar an, dem "harten Herzen" der ihr Anvertrauten zu vergeben. Die versöhnliche Stimmung, die auch noch die ungewöhnliche Freundlichkeit bestimmt, mit der sie bittet, die Fensterläden zu schließen, ihre Sehnsucht nach sie sanft wiegenden Wellen, und – in der auf die Fagott-Arie folgenden, noch ruhigeren Streichquintett-Coda – ihr vorgeblich kindischer Wunsch, es möchten Fackeln angezündet werden: all diese Bilder scheinen Hindemiths *Grave* und dessen besondere Farbe zu inspirieren. Der Komponist weist damit all jenen Aspekten der Passage, die Hérodiades psychischer Natur entsprechend weiterhin wenig entspannt und zartfühlend sind, einen untergeordneten Platz zu. Hindemiths bewegend schöne Kantilene, ausgespannt über einer Begleitung aus mehreren wiederholten Fragmenten, deren leise, abgesetzte Klänge ein zart impressionistisches Bild malen, gesteht der verstörten Prinzessin mehr innere Wärme zu als Mallarmé und erlaubt ihr eine größere Unterbrechung ihres unablässig wachen Misstrauens.

Die Fagott-Kantilene endet bei "dahin ginge ich" (*j'y partirais*) mit dem tiefsten *h* des Instruments – einem Ton, den Hérodiade, wie die Hörer sehr wohl wissen, nie selbst erreichen könnte, weder mit ihrer Singstimme noch aufgrund ihrer Persönlichkeit. Doch der Komponist vertraut auf ihre Selbstheilungskraft, wenn auch nur für diesen einen Augenblick. Im Verlauf der sehr leisen Holzbläserpassage, die den Abschnitt [10] vervollständigt, erheben sich Hérodiades Worte stufenweise, von der Klarinette (*Allume encore, enfantillage dis-tu, ces flambeaux*) über die Oboe (*où la cire au feu léger pleure parmi l'or vain*) bis hinauf zur Flöte (*quelque pleur étranger et ... Adieu*).

Rechtzeitig vor Beginn des letzten Abschnitts erklingt die “Stimme” der Titelfigur wieder so, wie die Betrachter sie kennen gelernt haben: in den hohen Holzbläsern, in einem mit Unisono-Akzenten durchsetzten *ff.* Doch wer Mallarmés Gedicht dank Hindemiths musikalischer Deutungen in neuen Tiefen erforschen konnte, hat eine Ahnung gewonnen von einer zusätzlichen Facette ihres vielschichtigen Wesens.